

NÁNAY FANNI

Feneketlen kút

A LENGYEL SZÍNHÁZ KÉT JELLEGZETESSÉGÉRŐL

Lehetetlen vállalkozás lenne pár oldalban összefoglalni a lengyel színház történetét vagy átfogóan bemutatni a lengyelországi színházi élet jelenlegi helyzetét, ezért annak két olyan aspektusát szeretném kiemelni, amely – főleg a magyar színjátszás „kisrealista” tradíciója felől nézve – egyedinek és kifejezetten a lengyel színházra jellemzőnek tekinthető. Két (egyébként egymással több ponton is összekapcsolódó) témám tehát egyfelől a lengyel színház sajátos ritualizáltsága, másfelől pedig a színházépületen kívül működő társulatok jelensége.

A lengyel színház szertartásossága alatt nem egyes előadásokban „színre vitt” rítusokat vagy rítusként felfogott előadásokat értek, hanem azt az egyedülálló folytonosságot, amely e műfajon belül a romantika korától egész máig megfigyelhető. A színházi alkotók ugyanis generációkon keresztül egy, a színházi hagyományban mélyen gyökerező „ősmintához” nyúlnak vissza, amit mintegy a Thomas Mann-i feneketlen kút fenekéhez hasonlíthatunk: „vannak feltételes jellegű kezdetek, melyek bizonyos közösség, néptörzs vagy hitcsalád külön hagyományának őскеzdetét jelentik gyakorlati-ténybeli értelemben, úgyhogy az emlékezet, ha talán tudja is, hogy a kút mélyének evvel még korántsem ért komolyan fenekére, nemzeti szempontból megnyugodhat, s személyes-történeti megállapodáshoz eljuthat efféle őскеzdet révén”*. A lengyel színház számára e „kezdet” Adam Mickiewicz *Ősök* c. műve, amellyel a későbbi alkotók (drámaírók és rendezők egyaránt) folyamatos párbeszédet folytatnak.

Ugyanakkor Mickiewicz nevéhez fűződnek azok az elméleti munkák is, amelyekben kifejtette a „lengyel nemzeti színház” eszméjét, párizsi emigrációjában megfogalmazott elvei pedig rendkívül nagy hatású útmutatónak bizonyultak a három részre osztott Lengyelország színházi alkotói számára, ugyanakkor továbbgondolásuk eredményeképpen született meg – többek között – a színházépület falai közül kilépő színház eszméje.

Történeti háttér

A lengyel irodalmat, képző-, színház- és filmművészetet, s nem utolsósorban a lengyel mentalitást a mai napig rendkívül mélyen meghatározza egy bizonyos történelmi korszak traumája: Lengyelország mint önálló állam 1815 és 1918 között nem létezett, az országon a három szomszédos birodalom, Oroszország, Poroszország és Ausztria osztozott. A függetlenség visszaszerzéséért több nemzedék is harcolt, mind a csatatéren, mind a szellemi élet területén. Államiság hiányában az irodalom és a színház kitüntetett szerepet kapott a nemzeti tudat megőrzése szempontjából. Ebben a politikai és kulturális szituációban jelent meg előbb Adam Mickiewicz, majd Juliusz Słowacki és Zygmund Krasiński, e három szerzőt a hagyo-

* Thomas Mann: *József és testvérei*, fordította Sárközi György és Káldor György.

mány „próféta-íróknak” nevezi. A lengyel (dráma)irodalomnak és színháznak a mai napig ki-tüntetett jelentőségű viszonyítási pontját, sajátos origóját jelenti Mickiewicz *Ősök*, Słowacki *Kordian* és Krasiński *Istentelen színjáték* című műve, továbbá Mickiewicznek a párizsi Collège de France-ban a szláv irodalomról tartott előadássorozatában kifejtett elmélete, amely év-századokra meghatározta a „lengyel nemzeti színház” eszméjét.

Ezen elmélet szerint a színház missziója, hogy felrázza az államiság nélküli országot és cselekvésre ösztönözze a lengyeleket. A színház akkor tudja e célt elérni, ha ötvözi magában a nemzeti költészet minden elemét – az ősi, autentikus népi irodalomtól kezdve a romantikus irodalomig. Mickiewicz ezen előadására hivatkozva a lengyel romantika és a (Młoda Polska, vagyis Fiala Lengyelország néven ismertté vált) modernizmus a középkori misztériumjátékokat tette meg a „lengyel nemzeti színház” mintájává – mind formai, mind ideológiai szempontból. Ezzel magyarázható, hogy a korszak elméleti munkái a színházra templomként, a színészre papként, az előadásra pedig áldozathozatalként, beavatásként vagy szertartás-ként tekintettek. Mickiewicz a misztériumokat az „ideális dráma” utolsó megnyilvánulása-ként említette, ezért a lengyel misztérium megteremtésének törekvése évszázadokon kereszt-ül kísértette a színházi alkotókat, ugyanakkor e cél gyakran összekapcsolódott az addigi színházi hagyományok elvetésének igyekezetével.

A színház mint beavatás vagy áldozathozatal eszméje talán a Reduta nevű társulat mun-kájában bontakozott ki legteljesebben. A társulat 1919 és 1939 között működött, vezetői és tagjai a „jövő színházát” kívánták megteremteni, nem csupán előadásaikban, hanem művé-szeti ethosukon keresztül is. A Reduta rendkívül nagy hatást gyakorolt a lengyel rendezők egész sorára. Úttörő jellege abban rejlett, hogy – a lengyel színház történetében először – a társulat közösségként működött, amelyet (mind a Reduta tagjai, mint a kívülállók) kolos-torhoz vagy vallási kommunához hasonlítottak. Másfelől viszont ők voltak az elsők, akik „ex-pedíciókat” (valójában vendégjátékokat) szerveztek az ország más tájaira, gyakran a szín-házművészettől teljes mértékben elzárt vagy megfosztott területekre, így elsőként játszottak rendszeresen a színházépületen kívül.

Sok szempontból a Redutát tekintette követendő példának Jerzy Grotowski, aki csupán munkássága első évtizedében (1959–1970) alkotott színpadi produkciókat, később elmoz-dult a parateatrális (vagyis a színházon túlmutató) kísérletek felé. Grotowski már a wrocław-i Teatr Laboratoriumban rendezett korai előadásaiban is a színház határainak átlépésére tö-rekedett, mindenekelőtt lemondott olyan hagyományos színpadi eszközökről, mint a díszlet, a jelmez, a fény, a zene (ezen eszközöket már a Reduta is nagyon szerényen használta). Grotowski „szegény színházában” valójában csupán egy valami maradt: maga a színész, a szí-nész alkotói aktusa, amelyet a rendező egyfajta gyónásnak tartott. Ugyanakkor Grotowski új-fajta színész-közönség viszonytal is kísérletezett: megtörte a hagyományos színházi teret, megszüntette a színpadra és nézőtérre való felosztottságot, ezzel is segíteni igyekezett a szí-nész nyilvános gyónásán keresztül megvalósuló színházi rítus megszületését. Parateatrális kísérleteiben Grotowski elhagyta a színházépületet, projektjeit a várostól távol, természetes környezetben valósította meg. E projekttek (pl. Hegy Project, Kaptár, Út, Emberek Fája) legfon-tosabb elemét az együttes cselekvés, a közös alkotás képezte, ám e tevékenységek (pl. a rész-vevők mezítláb futottak keresztül az erdőn, megpróbálták megtalálni egymást a sötétben stb.) már jelentősen eltávolodtak a színházi értelemben vett cselekvésektől.

Grotowski kultusszá vált az akkori lengyelországi (és Lengyelország határán kívüli) színházi világban, s számos követőre tett szert. Elsőszámú tanítványa azonban később „elárulta” – Włodzimierz Staniewski, a mára világhírűvé vált Gardzienice társulat vezetője arra az alapra építette fel saját színházi világát, amit Grotowskinál tanult, ám nyilatkozataiban sosem említi korábbi mestere nevét.

A lengyel „rituális színház”

Az *Ősök*, a *Kordian* és az *Istentelen színjáték* – a három romantikus szerző többi darabjához hasonlóan – sem a kortársak, sem a későbbi korok színházrendezői számára nem csupán előadandó drámát jelentett (hiszen azok formájukban is jelentősen eltérnek a színpadra íródott művektől, ugyanakkor szerzőik – az említett politikai elnyomás miatt – nem is álmodhattak arról, hogy darabjaik még életükben színpadra kerülnek), hanem olyan szövegeknek tekintették azokat, amelyek a színházban folyamatosan újraíródnak, s így művészeti és világnézeti krédók megfogalmazására alkalmasak.

A lengyel színház évszázadokon keresztül ismétlődő rítusának újra és újra megidézett „ősmintája”, vagyis Mickiewicz *Ősöke* már tartalmában is egy szertartásra utal. A cím egyszerre vonatkozik a nemzet őseire és egy pogány rítusra, amelyet a romantika korában – a keresztény halottak napja mellett – még mindig ünnepeltek. Mickiewicz drámájának egyik szála a halottak megidézésének, étellel-itallal kínálásának szertartását mutatja be, másfelől viszont a nemzet megmentéséért életét áldozó hős, Konrad sorsát követi nyomon. Az *Ősök* befejezetlen, töredékes alkotás, amely – bár a hagyomány által szentesített végleges formát nyert – nyitott műként funkcionál, így számtalan értelmezési lehetőséget nyújt. A lengyel drámairodalom (korábban már említett) másik két fontos alkotása, Słowacki *Kordianja* és Krasiński *Istentelen színjátéka* tekinthetők az első jelentős műveknek, amelyek reflektálnak, visszautalnak az *Ősökre*, s így elindítják az évszázados párbeszédet. A három nagy romantikus író Stanislaw Wyspiański nevezte először (nem minden ironikus felhang nélkül) a „három prófétának”, az utókor viszont paradox módon őt tekinti a negyedik prófétának. Wyspiański is megírta a maga *Ősök*-parafrázisát (a *Menyegzőt*), ugyanakkor a lengyel színház története során ő volt az első, aki Mickiewicz művének színrevitelére vállalkozott.

Az elnyomás időszakában formálódó, s a négy próféta-író műveiben megfogalmazott művészeti és etikai ideológia hosszan ható hagyomány forrásává vált (ellentétben pl. azzal a folyamattal, ahogy a kelet-európai országokban az 1990-es évektől kezdve a kommunizmus éveire jellemző „összekacsintó” színház eszméje és esztétikája fokozatosan háttérbe szorult, s mára szinte teljesen eltűnt), s e tradíciót a későbbi generációknak az elődökkel folytatott – tiszteletteljes vagy lázadó – párbeszéde tartotta életben.

Az *Ősöket* első színreállítói „szent műnek” tekintették, Wyspiański nem „mert” rajta sem változtatni, sem hozzátenni, kizárólag rövidíteni, ám a húzásokat is azzal indokolta, hogy vannak a műben olyan mondatok, amelyeket egy színész nem mondhat el, kizárólag a szerző „vehette a szájára” azokat. Wyspiański *Ősök*-adaptációjával egyértelműen a Mickiewicz által megálmodott „jövő színháza”, a „nemzeti színház” létrehozásához kívánt hozzájárulni. Előadása gerincét a lengyel nép szenvedése és remélt megváltása képezte. Rendezése, s azon belül is főként a „nemzeti mártírológia” témájának kihangsúlyozása ugyanolyan „előképet” jelent a színházművészetben, mint Mickiewicz műve az irodalomban. A későbbi rendezők folytonosan utalnak rá, vitáznak vele, merítenek belőle. Ez természetesen Wyspiański „közvet-

len” követője, a nála csupán 18 évvel fiatalabb Leon Schiller esetében a leginkább szembetűnő. Schiller – aki szerint Mickiewicz drámai költeménye csaknem vallásos színház – valójában nem a próféta-szerző művét dolgozta át saját színpadi elképzeléseinek megfelelően, hanem Wyspiański rendezését. Idővel Mickiewicz műve veszített szentségéből, a későbbi rendezők csak a dráma egyik vagy másik szálát ítélték lényegesnek (Mieczysław Kotlarczyk, Kazimierz Dejmek) vagy egyenesen szembefordultak, vitáztak a romantikus ideával (Jerzy Grotowski, Konrad Swinarski).

Bár a lengyel színház rituáléjának (vagyis az egymásra utaló, egymással párbeszédet folytató előadásoknak) ősmintája, kiindulópontja Mickiewicz drámai költeménye, mégis gyakran előfordul, hogy „csupán” annak hőse, Konrad idéződik meg, tér vissza az egyes drámákban vagy produkciókban. Konradnak nincs saját sorsa, allegorikus alak, ezért vándorolhat végig a lengyel drámairodalom és színházművészet nagy művein, testesítheti meg az egymás után következő korszakok jelentős gondolatainak esszenciáját, válhat a mindenkori elnyomással szembeni ellenállás megszemélyesítőjévé. Konradot egy bizonyos archetípusnak is tekinthetjük, a lengyel irodalmi mitológia főszereplőjének, akit a mickiewiczzi megalkotás óta újra és újra rituálisan megidéznak.

A lengyel dráma- és színházművészetben több mint egy évszázada jelenlévő hagyomány napjainkban természetesen már egész más jelentőséggel bír, mint a lengyel történelemben egymást követő elnyomások időszakában. A kilencvenes években színpadra állított *Ősök* vagy romantikus drámák esetében nem a nemzeti-heroikus szál, hanem az emberi vagy a metafizikai témák keltették fel a rendezők érdeklődését, e művek egyre inkább a színházi formanyelvvel való kísérletezéshez szolgáltatott alapanyagot. Az ezredforduló környékén pár éven keresztül úgy tűnt, hogy a lengyel színház hosszan ható motívumainak (mint az *Ősök* szertartása vagy a *menyegző*-motívum) folytonossága kezd megszakadni, ám az elmúlt években ismét a romantikus drámák felé fordult a fiatalabb rendezőgeneráció figyelme. E művek iránti általános tisztelet erejét bizonyítja, hogy nem egy színrevitel még napjainkban is képes volt botrányt kavarni (pl. Jan Klata rendezései), másfelől viszont több fesztivál is született azzal a céllal, hogy a nagy nemzeti drámák színpadra állítására inspirálja a fiatal színházi alkotókat, pl. a krakkói Stary Teatr *Re-vízió* (Re-wizja) elnevezésű rendezvénye, amelynek keretében a szervezők pályakezdő rendezőket kértek fel a romantikus irodalom kevésbé ismert műveinek színrevitelére. E rendezések (a kilencvenes évek pszichologizálóbb értelmezéseitől némiképp eltávolodva) politikai-társadalmi kérdéseket állítanak a középpontba, s arra keresik a választ, hol van Lengyelország helye a globalizálódó világban.

Színház a színházépület falain kívül

A színházépület falain kívül működő színházak jelensége természetesen nem kizárólag a lengyel színházra jellemző (tekintélyes hagyománya van pl. Hollandiában vagy Franciaországban is), ám e műfaj Lengyelországban hosszú múltra tekint vissza, ugyanakkor rendkívül változatos formában jelenik meg. A színházépületet elhagyó társulatok működhetnek falvakban, tanyákon, vagyis vidéki környezetben, illetve városokban, vagyis urbánus közegben. A jelentős különbségek mellett közös vonásként fedezhető fel, hogy előadásaik tágabb kontextusba helyeződnek és értelmeződnek, ugyanakkor a környezet, a különböző helyszínek egyszerre szolgálnak inspirációként és az előadás helyszínéül, végül pedig a művészeti célok gyakran társadalmi elkötelezettséggel párosulnak.

A vidéki környezetben dolgozó színházak közül legismertebb a Lublin mellett működő Gardzienice. A társulatot Włodzimierz Staniewski alapította 1978-ban Gardzienice faluban. Indulásakor az tette egyedivé a színházat, hogy – Lengyelországban elsőként – teljes odaadást követelt a színészektől: a művészek együtt laktak (és laknak a mai napig) egy nagy, általuk felújított kúriaépületben, ahol a munka és a tagok mindennapi élete elválaszthatatlanul összekapcsolódik.

A társulat célja a kezdetek óta változatlan: a színház természetes közegét keresik, amelyet azokban a társadalmakban vélnek megtalálni, ahol még élő hagyományként él a népi kultúra. Ezért vezetnek „expedíciókat” (lengyel és külföldi) falvakba, ahol anyagot, elsősorban pre-teatrális művészeti és közösségi formákat, archaikus viselkedésmintákat (szokások, dalok, táncok, játékok, betlehemezés stb.) gyűjtenek, másfelől viszont az így nyert „alapanyagból” létrehozott előadásokat az autentikus közönségen, vagyis ugyanezen közösségek tagjain „tesztelik”. A Gardzienice mára világhírré tett szert, számos ország nagyvárosaiban is bemutatkozott (2004-ben Budapesten, a Merlin Színházban is felléptek), elsődleges közönségük mégis a színházi sztereotípiáktól és előítéletektől mentes falusi közösségek maradtak. Előadásaikban – akárcsak az expedíciók során gyűjtött pre-teatrális formákban – mindenki résztvevő, vagyis eltűnik a színészt és a nézőt elválasztó „negyedik fal”.

A Gardzienice társulatából vált ki Waclaw Sobaszek, aki hosszabb ideig együtt dolgozott Staniewskivel, majd önálló formációt alapított Węgałty Faluszínház néven. (Ugyancsak a Gardzienicéből „nőtt ki” a wrocławui Teatr Pieśń Kozła, valamint a varsói Studium Teatralne, ám e két társulat Staniewski színházának más aspektusait fejlesztette tovább, nagyobb hangsúlyt fektettek a színészek közösségének eszméjére, mint a színház szélesebb közösségbe ágyazottságára, így jelen cikk keretében nem térek ki részletesen a munkásságukra.)

A Węgałty Faluszínház munkájának középpontjában – akárcsak a Gardzienice esetében – az expedíciók és a színház etnológiai megközelítése áll. Staniewski társulatához hasonlóan egy falusi udvarházban rendezték be színházukat, s a településtől kölcsönözték a csoport nevét. Az expedíciók jellege azonban különböző a két társulat esetében, mivel míg a Gardzienice igen ritkán tér vissza ugyanabba a faluba vagy régióba, addig Sobaszek erősen kötődik a Węgałty környékén lakó közösséghez, s gyakran készít velük együtt előadásokat. A produkciók egy részét a társulat székhelyén, a pajtából kialakított kisméretű színházteremben mutatják be, más alkotásaik viszont szabadtérre, méghozzá egy adott „tájképre” készülnek, vagyis a táj az előadások szerves alkotórészévé válik. A közönség sétálva követi a színészeket és az eseményeket, így a vándorlás szintén az előadás elválaszthatatlan összetevőjét alkotja.

A város mint színpad eszméje szintén mélyen gyökerezik a lengyel színházi gondolkodásban. Ismét Mickiewiczhez kell visszanyúlnunk, aki korábban említett eszmefuttatásában kifejtette, hogy a nagy lengyel nemzeti drámák előadásához csakis a legjelentősebb történelmi helyszíneket (pl. a krakkói királyi vár, a Wawel lépcsőit) tekinthetjük méltónak. A jelenleg a várost színpadként használó társulatok azonban egy közelebbi múlthoz, vagyis a nyolcvanas évek alternatív színházainak hagyományához nyúlnak vissza. Ám míg az olyan társulatok, mint az Akademia Ruchu, a Teatr Biuro Podróży vagy a (sokkal inkább performatív eszközöket használó ellenzéki politikai mozgalomnak, mint színházi formációnak tekinthető) Pomarańczowa Alternatywa egy adott utcát vagy épületet „csupán” a produkciók vagy akciók helyszínéül használtak, addig a következőkben tárgyalt színházak a várost egyszerre

tekintik az inspiráció forrásának és színpadnak, továbbá igyekeznek erőteljesen beágyazódni az adott épített és társadalmi közegbe.

A színházépületet elhagyó urbánus társulatok közül elsőként érdemes megemlíteni a krakkói Teatr Łażniát, amely név alatt valójában két különálló színházat értünk, bár a kettő esetében a név és a vezető személye (Bartosz Szydłowski) ugyanaz, ám az 1997-ben alapított társulat 2004-ben áttette székhelyét a krakkóiak és a turisták körében egyaránt népszerű Kazimierz-negyedben álló régi zsidó fürdőépületből az ambivalens megítélésű Sztálin-barokk ipari negyedben, Nowa Hutában található használaton kívüli iskolaépületbe. A költözés egy-szersmind koncepcióváltást is jelentett: Szydłowski mindkét esetben hangsúlyozottan keres-te, illetve keresi a hely szellemét, a genius locit, amelyre színházi produkciói épülnek, az új színház (Łażnia Nowa) esetében azonban e törekvés összekapcsolódik az alkotók társadalmi elkötelezettségével is. A külvárosban használatra kapott épületet a társulat a helyi közösség-gel együtt újjította fel, a színház repertoárjában nagyrészt olyan produkciók kapnak helyet, amelyek valamilyen módon kötődnek a negyedhez (gyakran kifejezetten a társulat számára íródtnak), továbbá az előadásokban gyakran szerepelnek a negyed lakói is. Szydłowski színházának egyik legfontosabb célja tehát, hogy aktiválja a helyieket és hozzájáruljon a környék rehabilitálásához – mindezt sikerrel teszi, hiszen az ott élők nagy számban és szívesen vesz-nek részt a Łażnia Nowa által szervezett eseményeken, mind nézőként, mind közreműködő-ként, ugyanakkor a belvárosi közönség is rendszeresen „kizárándokol” a külvárosi színházba (a korábban említett Studium Teatralne szintén egy ambivalens megítélésű városnegyedben, a varsói Pragában működik, s bár esetükben a művészi célkitűzés az elsőrendű, már maga a színház több éves jelenléte érezhetően javított a környék megítélésén).

A varsói Teatr Rozmaitości, Lengyelország jelenlegi elsőszámú kultszínháza eredetileg „kényszerből” lépett ki a színházépületből: 2003-ban halaszthatatlanná vált a társulat székhelyének felújítása, s mivel egyetlen színpaddal rendelkező kisméretű épületről van szó, nem lehetett megoldani, hogy a renoválással párhuzamosan a helyszínen folytatódjon az alkotó-munka. Ezért a színház művészeti vezetője, Grzegorz Jarzyna elindította a Teren Warszawa (A terep: Varsó) elnevezésű projektet, amelynek keretében rendhagyó helyeken születtek újító szellemű színházi előadások. A sorozatot maga Jarzyna kezdte, majd a legfiatalabb ren-dezőgeneráció képviselőit kérte fel helyspecifikus produkciók megvalósítására. Az alkotók minden esetben kortárs drámát vittek színre, s arra törekedtek, hogy a darabban felvetett problematika és a helyszín kölcsönösen reflektáljon egymásra. Pár példa a megvalósult pro-dukciók közül: George F. Walker: *Risk everything* (a Központi Pályaudvar egy valaha grillbár-ként működő, később sokáig üresen álló üvegfalú üzlethelyiségben), Enda Walsh: *Disco Pigs* (egy darkroom klubban), Falk Richter: *Electronic City* (egy felhőkarcoló hetedik emeletén ta-lálható irodában), Niel LaBute: *Bash* (egy használaton kívüli nyomdában). Némiképp paradox módon az említett előadások a helyszínválasztásnak köszönhetően rokoníthatók a falusi környezetben születő színházi alkotásokkal, hiszen e produkciók is visszakerülnek az „auten-tikus”, „adatközlő” közönséghez.

Bármilyen távolinak is tűnik – például – az ír kortárs drámát egy éjszakai klubban bemu-tató helyspecifikus előadás Mickiewicz „nemzeti színház” eszméjétől, valójában azon keresz-tül is a sok-sok generáción át megidézett rituáléba kapcsolódunk bele, a lengyel színház fe-neketlen kútjába ereszkedünk alá.