hatóvá, amikor a papírcsíkok (amelyekre feketefehér utcaképeket vetítenek) leereszkednek a földre. Ezeken a lócákon ül, áll vagy éppen mászkál az a tizenhét zenész, aki egyben performer is, és nem elrejtve (a zenekari árokban) helyezkedik el, hiszen általuk jön létre az előadás hanganyaga, amely annyira domináns, hogy a vizuális jelekhez is viszonyítási alapul szolgál. A zene pedig egyrészt a legkülönfélébb hangszerek (a spinéttől a basszusgitárig) „rendeltetésszerű" használata révén keletkezik (jóllehet a zenészek virtuozitását bizonyító, szélsőségesen mély és magas hangok uralkodnak), másrészt a színpadi mozgás is hangsúlyos zörejeket teremt. A nyitányként is felfogható „zenekari összjáték" után (amelyet az egyik zenész vezényel) például felerősítve halljuk, ahogy két zenész pingpongozik, négy kockajátékot játszik, a többi pedig hol egyedül, hol kis csoportokban zenél, miközben teniszlabdákat dobál egy bádoglaphoz és egy nagydobhoz. A dzsessz, a pop-rock vagy a klasszikus zenére emlékeztető (néha egészen dallamos) részek így ugyanolyan fontos szerepet töltenek be ebben a „hangkulisszában", mintegy földhöz vágott dobütő vagy a papírcsörgés hangja. Az improvizatív elemeket sem nélkülöző zenébe felvételről bejátszott zajok vegyülnek, sőt a spontánul keletkező zörejekre is gyakran építenek a zenészek: ékes példája ennek a gőzölgő és fütyülő teáskanna hangmagasságából kiinduló piccoloszóló.

A halál gondolata teremt asszociációs hálót, amely teljesen átitatja az előadás során felolvasott (Edgar Allan Poe-tól és Maurice Blanchot-tól származó) angol és francia nyelvű szövegeket, valamint a magnóról bejátszott és Heiner Müller által recitált szöveget. Az árnyak országába való „hazatérés" gondolata konkrét képben is testet ölt a produkcióban, amikor az összes zenész hátravonul, és csak árnyalakjuk látszik azon a fehér papíron, amely aztán lassan leereszkedik. Az életből ugyanúgy lépünk át a halál birodalmába, ahogy a „valóságból" a színházba, és ez a folyamat fordítva is lezajlik: a határok feloldódnak, az árnyakból hús-vér emberek lesznek, a hegedűk ropogtatásának zajára pedig hirtelen földre zuhan a színpadi keret, és a sötétet vakító fehér fény váltja fel. A produkció „Bob Wilsonos" záró pillanata ezáltal radikálisan rákérdez mindarra, amit általában zenének és színháznak nevezünk vagy éppen érzékelünk, hiszen *a Fehéren, feketén* átdimenzionálja a befogadási folyamatot is: „a szemünkkel hallunk és a fülünkkel látunk" -ahogy a Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusa az előadás kapcsán írja.

Ez okból egyébként az idei Wiener Festwochent az érzékelés ünnepének is nevezhetnénk, ugyanis mind a hagyományos, mind a „kísérleti jellegű" előadások esetében kiemelt szerephez jut a látás és hallás. Azaz a néző feladata a színházi előadásnak mint „optikus zenének" (Robert Wilson szép kifejezése) a komplex érzékelése, és ahogy a zene referencialitása megkérdőjelezhető, úgy a színházban látott és hallott dolgok már eleve jelentéses volta is kétségbe vonható. Mindaz, amit érzékelünk, nem jelentést hordoz, hanem energiát *(nota bene:* Lyotard a posztmodern színházat az energiák színházaként aposztrofálja), és létét, amely voltaképpen hatásával egyenlő, csak a nézői figyelem garantálja. A színházi előadás létformája ugyanis a folyamatos eltűnés, és átmenetiségének ideiglenes „megőrzője" az a befogadói emlékezet, amely a felfokozott érzékelés révén teremt „rendet" (ha csak saját maga számára is) az érzékelt dolgok káoszából. S a Wiener Festwochen '97 fent elemzett előadásai pregnánsan rávilágítanak arra a - csupán első látásra megdöbbentő „tényre", hogy a színházi előadásban nincs *semmiféle* jelentés, amely független volna az egyes befogadó(k) érzékelési folyamatától

Fehéren, feketén - Heiner Goebbels zenés produkciója

PÁLYI ANDRÁS

AZ ELTŰNT GOMBROWICZ

NEMZETKÖZ TALÁLKOZÓ RADOMBAN

Az idei, a harmadik nemzetközin Gombrowicz-fesztivál volta „legmagyarabb" a három közül. Igaz, az első fesztiválon is egy magyar előadás, az R.S. 9. StúdiószínházOperetkája volt a bomba (máig emlegetik);
az idén viszont a lengyel után mindjárt a magyar volt az előadások leggyakoribb nyelve. Egy magyar előadás Kolozsvárról *(Operett),* egy Budapestről (Mrożektől *a Szerelem a Krímben),* ráadásul a házigazdák, a radomi Teatr Powszechny Gombrowicz-adaptációjában, *a Honfy ügyvéd úr* táncosában a címszereplő ügyvéd feleségével beül a *Csárdáskirálynő* előadására, ahol magyarul Csendült föl „A lányok angyalok" (mi tagadás, erőteljes lengyel akcentussal). „A legmagyarabb" Gombrowicz-fesztivál azonban korántsem a legsikeresebb, noha e két körülmény közt nem kell feltétlen összefüggést lát-

Szerelem a Krímben - Hirtling István (Szejkin) és Kubik Anna (Borovgyina) (Thália Társaság) (Koncz Zsuzsa felvétele)

nunk (eltekintve attól, hogy a két magyar előadásnak sem sikerült átütő sikert aratnia). Egyébként már az 1993-as első nagy Gombrowicz-seregszemle után, amely igen pozitívvisszhangot váltott ki, akadtak szkeptikusok, akik úgy vélték, hogy egyetlen író munkásságának rendszeresen fesztivált szentelni eleve kifulladásra ítélt „műfaj"; ezért is döntöttek úgy a szervezők, hogy bővítik a repertoárt, s ezentúl a Gombrowiczhoz közel álló drámaírók vagy színházi törekvések közül egy vagy több „társszerzőt" kerítenek a fesztiválnak. Igy került két éve, a második fesztiválon a programba Schulz és Witkacy, idén pedig Mrożek. Ennek köszönhette a meghívást az időközben megszűnt Thália Színház Taub János rendezte Mrożek-előadása, *a Szerelem a Krímben,* amely mellett még két lengyel előadást láthattunk a fesztivál Mrożek-napján.

A gondok azonban nem annyira Mrożekkal, hanem a Gombrowicz-előadásokkal kapcsolatban adódtak. Az író, aki 1939-től emigrációban élt egészen 1969-ben bekövetkezett haláláig, az elmúlt évtizedek során hazájában sokféle okból divatba jött, és sokféle okból tiltották, ráadásul minél inkább tiltották, annál kívánatosabbnak tűnt; volt idő, amikor csak a diákszínházak játszhatták, hivatásosak nem, s volt, amikor nyomtatásban nem jelenhetett meg, de minden színház őt játszotta. A cenzurális akadályok eltűntével azonban új helyzet állt elő. Witold Gombrowicz divatja tartós trendnek tűnik nemcsak hazájában, hanem általában az európai színpadokon, csakhogy a színházak így valóságos szövegínségben szenvednek (az életmű hat regényből, három színműből, egy drámatöredékből, egy kötet novellából, naplóból, visszaemlékezésből, egy-két esszéből áll), s egyre nehezebben tudnak ellenállni a csábításnak, hogy új szöveg híján legalább új értelmezéssel rukkoljanak elő. Csakhogy Gombrowicz, annak ellenére, hogy az *Operett* szerzői előszavában például kijelenti, hogy a „modern színdarab (...) egyre inkább partitúra lesz, s csak a színpadon, a játék, az előadás során kezd élni", nem tartozik a könnyen átértelmezhető szerzők közé. Épp ellenkezőleg, esetében jellegzetesen önmitizáló, mondhatni, monomániás szerzővel van dolgunk.

A nagy mítoszok kora lejárt. A mai író mitizálhatja a valóságot, meg is teszi, de igazi nagy mítoszt, amelyhez elengedhetetlen a mágikus világkép, nem tud teremteni. Századunk irodalma tehát a saját „kis" mítosz és a modern iroda-lom nagy találmányának számító lélektani motiváció közt feszül, többnyire innen is, onnan is merítve, itt is, ott is lecövekelve. Gombrowicz szélsőség, aki egész életében fáradhatatlanul munkálkodott a Gombrowicz-mítosz kiépítésén; úgy istenigazából nem is érdekelte más, mint „az író harca saját kiválóságáért". A régi nagy mítoszok valamiképp mindig *az egészről* beszéltek, a mindenségről, az élet teljességéről, az istenek és héroszok, az emberi világ hihetetlen sokszínűségét tükrözték, így aztán kimeríthetetlenül sok értelmezésük és feldolgozásuk lehetett; a modern mítoszokban is ott van ez az ambíció, de a mítosz fókuszában az én áll, illetve az a tézis, amelyre az én a valóságot redukálja. Gombrowicznál: az ember és a forma viszonya. Csak az éretlen ember fogadja el a kulturálisan készen kapott formákat, mondja, az ember igazi hivatása a saját forma megteremtése, ez viszont nem megy másképp, csak ha a meglévő formákat szétzúzza. A Gombrowicz-mítosz lényege az autokreáció, azaz az önteremtés. Végső soron erről szól és ezt szolgálja minden műve; ha ezt nem hallom meg, mellékesnek tartom vagy ki akarom iktatni belőle, a mű meghal, érdektelenné válik, hiába díszítem fel, mint egy karácsonyfát. Ez minden színpadi Gombrowicz-interpretáció kulcskérdése.

Kezdem a végén, hisz a hamburgi Deutsches Schauspielhaus *Yvonne, burgundi hercegnő*-előadását, amelyre a fesztivál utolsó napján került sor, előzte meg a legnagyobb várakozás; Karin Beiert ma nemcsak Németországban tartják a legtehetségesebb fiatal rendezőnek, de már a lengyel szakma előtt sem volt ismeretlen, hisz' az Európai Színházi Unió legutóbbi krakkói fesztiválján egy markáns *Szentivánéji* álommal hívta fel magára a figyelmet. A hamburgi Deutsches Schauspielhaus valóban erős, igen tehetséges és invenciózus együttes, Karin Beier láthatóan ritka ismerője a színpadi hatásosságnak, ráadásul eszébe sem jut, hogy az író ellenében rendezze meg a darabot, az előadásból mégis valami ilyesmi sül ki... Holott Beier nem tesz mást, mint hogy azzal a gesztussal nyúl Gombrowicz *Yvonne*jához, amellyel manapság általában a modern klasszikusokat megközelíteni szokás: kiemeli a műből azt a gondolatot, amely számára a legfontosabb, s ehhez a súlyponthoz aztán hozzáolvassa és hozzáértelmezi a drámát. Számára az *Yvonne* valamiféle Hamupipőke-történet, „azzal a különbséggel, hogy itt a dolog a legrosszabb fordulatot veszi", ahogy maga írja a műsorfüzetben, ám ez a Hamupipőke-Yvonne azzal okoz sosem látott felfordulást Ignác király udvarában, hogy egy szál nyári ruháját, amely alatt teljesen meztelen, szemérmetlenül fellebbenti... és már-is leleplezi az udvar hamis, üres, formális szertartásosságát. Legalábbis a rendező hisz benne, hogy ez zajlik a színen. Csakhogy a darab egészen másról szól: Gombrowicz Yvonne-ja a lehető legvisszataszítóbb lény, a környezet az elfogadhatatlan emberi létezés mitikus képét lát-ja benne, s épp ezáltal lesz „feltörhetetlen dió" Fülöp herceg számára, aki a maga szabadságát próbálja lemérni azon, hogy jegyeséül választja. Beier egyébként az író filozófiai kacskaringóit többnyire ki is húzta a darabból, az ő színpadán minden óraműszerűen és célratörően működik, de a Życie kritikusa találóan jegyzi meg, hogy bár „Beier úgy bízik a maga zárt rendszerében, ahogy egy Mercedesben bízik az ember, amikor meg-nyomja a gázpedált, ám ebben a gépezetben kopog valami".

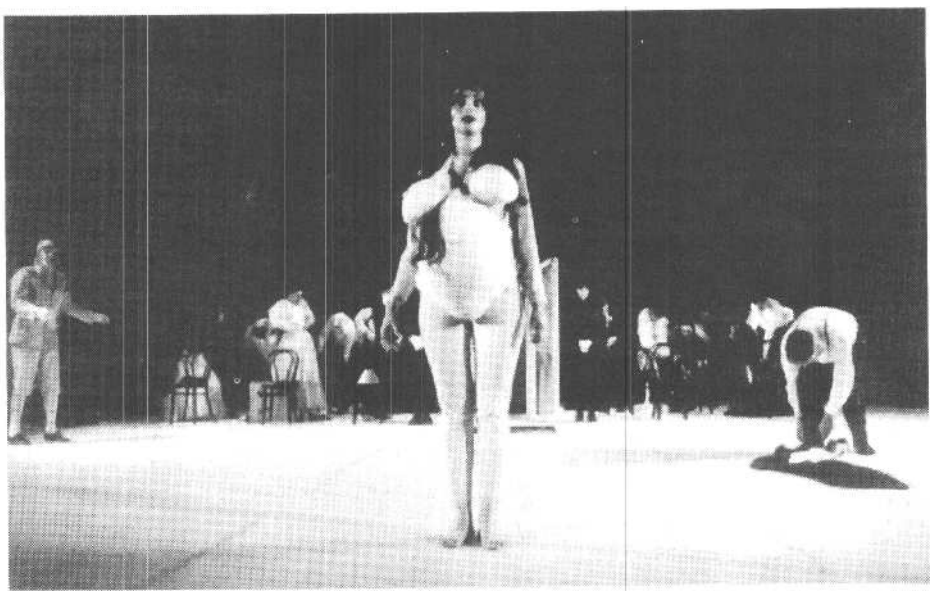
Az üzemzavart maga a főhős okozza. Ahogy megjelenik a színen, rájövünk, hogy ez az Yvonne (Caroline Ebner) nem is oly lassú vérű és álmatag, ahogy a műben írva áll. Amikor Fülöp jegyese lesz, csöppet sem feszélyezi a váratlan előremenetel. Egyszerűen úgy viselkedik, mint egy makrancos, senkit tekintetbe nem vevő tinédzser. De akkor mi ez a kalamajka körülötte? Miért hajlong neki az egész udvar? Miért nem húznak rá egy bugyit, és adnak neki egy pofont, hogy észre térítsék? A Gombrowicz-dramaturgia, amelyből a mitikus tézist, „a forma próbakövét" kiiktatták, így nem működik. Ráadásul Yvonne halála is közönséges tinédzserszeszély: bekapja a külön neki odakészített szálkás halat, és az egész díszes udvari sereglet bosszantására megfullad. Ez már-már Gombrowicz-paródia. Gombrowicz maga is paródiát írt - nevezetesen shakespeare-i királydráma-paródiát-, csakhogy a paródia paródiája ezúttal nem lesz új minőséggé. Valószínűleg azért nem, mert ez a nagyon tudatos rendező ezzel az effektussal nem is számolt. Zavart udvariassággal csapjuk össze a tenyerünket; nem értjük, mit láttunk.

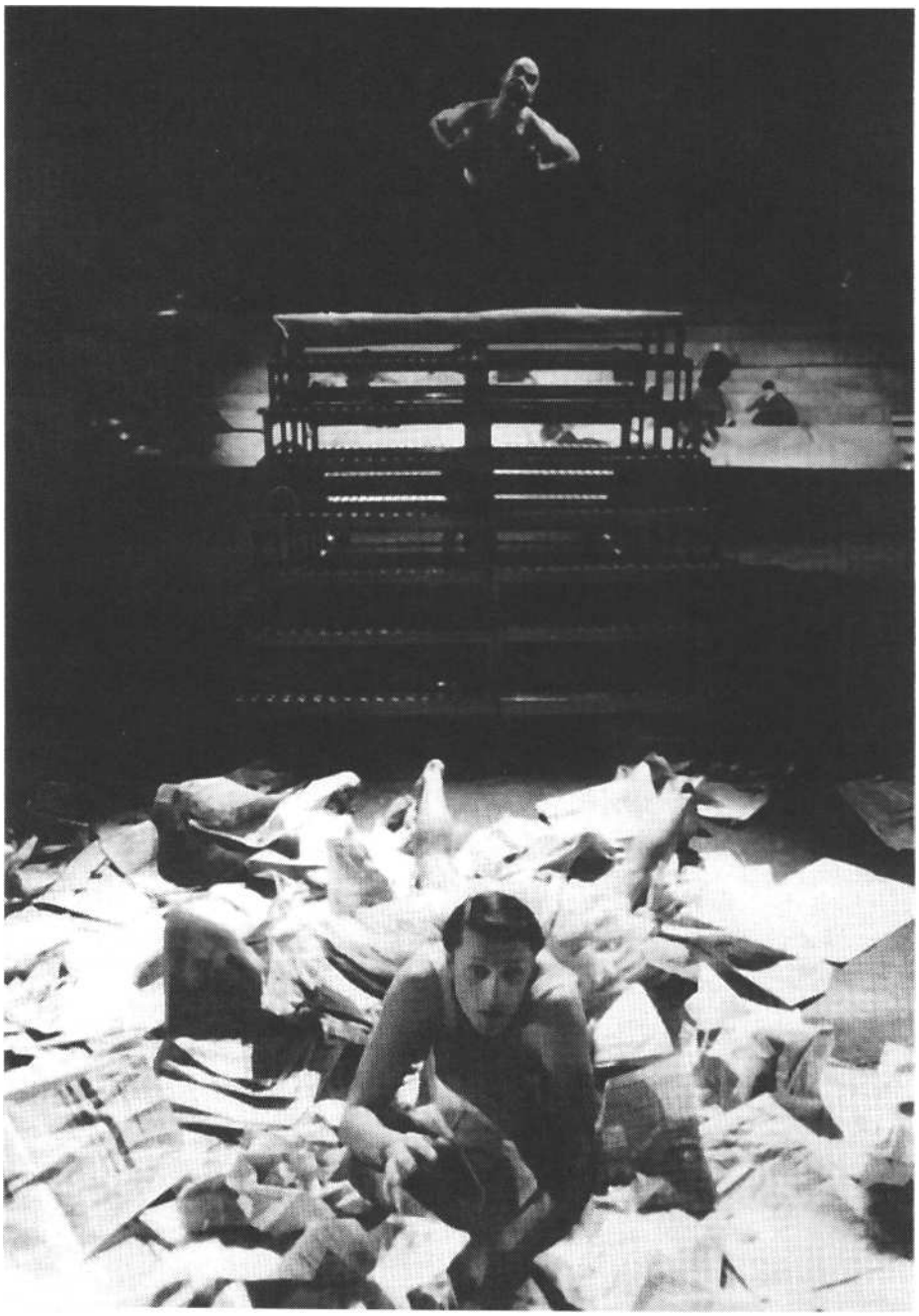
Volt egy lengyel *Yvonne* is a fesztiválon, amelyet úgyszintén megelőzött a híre. Anna Augustynowicz hasonló (női) titán a lengyel színházi életben, mint Karin Beier a németek-nél, azzal a különbséggel, hogy ő már művészeti vezető a szczecini Teatr Wspólczesnyben, ahol egymás után aratja hangos sikereit. Ami az *Yvonne-t* illeti, a hangosság ez esetben szó szerint (sőt úgyabbul) értendő: a hangfalakból úgynevezett techno-music repeszti a füleket, és - nem csalás, nem ámítás - a néző igazi technobulira invitáltatik. A színházat ezúttal a radomi Teatr Powszechny színpadán rendezték be, a terem négy sarka felé kifutó dobogót négy oldalról ülik körül a nézők. A fiúk-lányok, akik rikító színű plasztiköltözékben berobognak ebbe az arénába (mintha divatbemutatót látnánk), valójában a királyi udvar tagjai. Mindez annyira szokatlan és annyira távol esik minden eddigi Gombrowicz-értelmezéstől, hogy magam is zavartan lapozgatni kezdem a fesztiválprogramot, nem félreértésből vártam-e az *Yvonne* előadását. Amikor azonban belép Ignác király és felesége, tipikus mai középkorú hivatalnok-házaspár, zakóban, nyakkendőben, kissé üveges tekintettel, majd előkerül Yvonne is, aki oly tenyérbe mászóan lagymatag és irritáló figura, hogy egy *klasszikus* Gombrowicz-előadásban is megállná a helyét, és lassan kirajzolódik a figurák nagyon is mai panoptikuma, már nemhogy ráismerek a műre, hanem minden borzongásom-idegenkedésem ellenére felfogom, hogy miközben Anna Augustynowicz riportszerű közvetlenséggel diagnózist készít a mai (lengyel) társadalmi sémák devalválódásáról, ezt igenis Gombrowicz által teszi. Eljátssza a darabot. Nem véletlen, hogy Opolében, a lengyel klasszikus (I) drámák fesztiválján díjat nyert az előadás.

Radomban azonban nem volt ilyen egyértelmű a fogadtatás. A sajtó többnyire csak fanyalgott, a fesztiválzsűri se méltányolta a szczeciniek játékát. Mert az idén már zsűri is volt, amely két - a Gazeta Wyborcza által finanszírozott - fesztiváldíj sorsáról döntött: a legjobb előadást és a legjobb színpadra alkalmazást tüntették ki. Az előbbi akár a fesztivál fődíjának is felfogható; annál érdekesebb, hogy az egyik legrendhagyóbb bemutató kapta. A stockholmi Replika Színház, mint kiderült, nem annyira hagyományos teátrum, inkább kísérleti műhely, amely a különféle kulturális tradíciók konfrontálására törekszik. Alkalmas-e erre a célra az *Operett? A* fordítás, az átdolgozás és a rendezés a lengyel származású Jurek Sawka munkája, az előadást pedig a cím alapján - svédül *Som om em „Operett"*- valaminő kvázi-Operettnek, *Operett-variációnak* kell tartanunk. Sawka számára az enervált arisztokrata milió és a lakájok konfliktusa a lényeg a darabban: az előbbi szerepeket svédek, az utóbbiakat színes bőrű vendégmunkások játsszák. A Replika kis színház, szinte díszlet nélkül, play-back zenével dolgozik, az írói szövegbe betoldanak, átírják. Az Albertinkát játszó apró termetű (talán indiai vagy maláj származású) lány fiatalságával, természetességével, könnyedségével hódít; egyedül a „csirkefogók" állnak közel hozzá: két tinédzser fiú, akik gyermekdeden játszanak Albertinkával, miközben a lány álmodozása a meztelenségről minden nehézség nélkül beteljesülhet... Amikor kitör a történelem vihara, a fiúk megmentik Albertinkát a forgatagtól. Sawka nem előadja a darabot, hanem felhasználja, s eközben nem megoldani akarja a megragadott konfliktust, csupán tudatosítani (az „arisztokraták" itt mind kábítószereznek, a terem közepén lévő hatalmas társas hempergőn „grupizást" imitálnak, és egyéb enervált dolgokat műveinek); ám abban, ahogy a darabot felhasználja, látható, hogy érti és érzi Gombrowicz világát. Ennyiben tagadhatatlanul megérdemelte a díjat. De maga a produkció nem nevezhető az *Operett* előadásának.

Annál inkább annak nevezhető Tompa Gábor kolozsvári Operettje, amely egyszerre él klasszicizáló és avantgardista effektusokkal, vagyis afféle posztmodern alapállásból kívánja minden esztétikai rigorózusság nélkül kialakítani az előadás öntörvényű világát. De tagadhatatlan, hogy a Tompa-féle színpadi mechanizmusban is „kopog valami akárcsak Karin Beiernél. Lehet, hogy itt is a Gombrowicz-színház megközelítésében rejlik a probléma; Tompa is magától értetődően modern klasszikusnak tekinti az írót, akivel úgy érzi, el tud mondani egyet s mást az európai értékek válságáról. De eközben magával Gombrowiczcsal is vitába száll, hisz burjánzóan gazdag szcenikai fantáziájával felöltözteti a darabot (olyannyira, hogy nála a meztelenség is öltözék lesz, meztelenség-maszk, meztelenségreflexió), amely pedig nyersen, egyértelműen az öltözködés és a meztelenség, a forma és a formátlanság konfliktusára épül. Nem mintha Gombrowicz tévedhetetlen lenne, de a gombrowiczi dramaturgia mechanizmusa megsérül, már-már végzetesen. Nem akarom ezt hosszan fejtegetni, hisz magam a darab fordítójaként érdekelt is vagyok az ügyben, csak azt keresem, mitől fogadta zavart csönd a sajtóban is, a fesztiválbeszélgetések során is ezt az egyébként impozáns és hatásos *Operettet.*

Gajzágó Zsuzsa mint Albertinka az Operett kolozsvári előadásában





Jelenet a Honfy ügyvéd úr táncosa című előadásból

A fesztivált a poznani Lengyel Táncszínház nyitotta meg négy etűddel, amelyek közül a Gombrowicz-motívumokból komponált *Transssz...* című negyediknek itt volt az ősbemutatója. A vendéglátó színház immár hagyományosan Gombrowicz-adaptációval állt elő. Az első fesztivált a *Pornográfia,* a másodikat a *Kozmosz* című regény színpadi változata nyitotta meg; ezúttal egy én-modorú novellát, *a Honfy ügyvéd úr táncosát* dolgozták föl. Krzysztof Warlikowski, a legfiatalabb rendezőnemzedék máris neves képviselője sajátos „totális színházi" koncepció jegyében kreált előadást e pár oldalas szövegből. Meg-őrizte a főhős, az epilepsziás „táncos" monológ-ját az ügyvédről, akivel különböző utcai bonyodalmakba keveredik; ám eközben a monológban emlegetett szcénák mintegy kinagyítódnak és megelevenednek, van filmbetét, „színház a szín-házban", és minden, „amit akartok". Bármilyen szuggesztív és hatásos is azonban Warlikowski víziója, nem altatja el bennünk a nyugtalanító kérdést: a végtelenségig tupírozható-e teátrális effektusokkal egy írói szöveg? Nyilván nem. Mindazonáltal az előadás megkapta a fesztivál másik díját, amely a legjobb adaptálásért járt. Méltán. Mert a másik két hasonló produkció nem volt versenyképes. Az egyiket a Los Angeles-i UCLA színházi, filmes és televíziós színiiskola kísérleti stúdiója készítette az *Estély Belopiskáj grófnőnél* című novellából; az előadás érdekessége volt, hogy a címszerepben a lengyelek az egykori varsói színpadi csillagot, Barbara Krafftównát látták viszont, aki több mint két évtizede Amerikában él, és színészmesterséget tanít. Az előadás azonban érdektelen volt és iskolás. A krakkói alternatív „Mandala" Társaság viszont nyilván érdekesnek tarthatta a maga ötletét: egy félig felépült város széli iskolában (?) a *Transz-Atlantik* figuráit keltették életre, szöveg és cselekmény nélkül, valamiféle mímes meditációként, *ad absurdum* ismételgetve egy-egy „jellegzetes" gesztust...

Illendő szólni a fesztivál Mrożek-napjáról is, amely a Gombrowicz-fesztivál egyre jobban eluralkodó Gombrowicz-idegensége közepette némi fellélegzést hozott. Délután *a Mulatság* híressé lett varsói színészi vizsgaelőadása került színre, este a magyar *Szerelem a Krimben,* éjjel pedig egy tavon, „natúr" környezetben, „natúr" tutajon *A nyílt tengeren.* Az író sajnos nem tudott eljönni (épp aznap zajlott a *Tangó* jubileumi felújítása Krakkóban), ott volt azonban Józef Opalski, Mrożek barátja és bizalmasa, aki tévényilatkozatában kissé lehűtötte a kedélyeket, mert gyakorlatilag mindhárom Mrożek-előadást - még a bombasiker *Mulatságot* is - a metaforikus látásmódnak a szószerintiség „nyelvére" való lefordításával vádolta. Ebben alighanem *A nyílt tengeren* című egyfelvonásossal kapcsolatban volt a leginkább igaza: a történet három hajótöröttről szól, akiknek el kell dönteniök, hogy melyikőjüket eszi meg a másik kettő elsőnek. Nyilvánvaló, hogy ebből a parabolából az „igaziság" csak elvenni tud. Hogy a magyar *Szerelem a Krímben* csak a politikáról szólna s a szerelemről nem? Opalski ezt állítja, lelke rajta. A Słowo Ludu radomi lap szerint „az egyetlen aspektusára redukált *Szerelem a Krímben* láttán a kritikusok egy csoportja így kiáltott: »Zseniális! « Ám az előadás végi vastapskor e kritikusok közül már csak kettő tapsolt állva, ami azt jelzi, hogy mégsem oly egyértelmű ez a zsenialitás."

A fesztivált hagyományosan kiegészítő Gombrowicz-szimpóziumon viszont két ifjú esztéta kavart vihart. Andrzej Horubała és Jacek Kopcinski az emigráns Gombrowiczot tartják a pártállami időkre jellemző „írástudói árulás" valamiféle ihletű szellemének, „első mozgatójának". Felállítják a „kettős forradalom" tételét, amely

Jelenet az Yvonne-ból (Deutsches Schauspielhaus)

szerint a társadalmi rend marxista átalakítása mellett még egy forradalom lezajlott az országban: a liberális értelmiség forradalma, amely „a nemzeti tradíció rabságából" kívánta kiszabadítani a nemzetet. Ez Gombrowicz. Ő távol volt, s nem keveredett bele a hazai ügyekbe. Akik viszont odahaza a nyomdokain haladtak, nem tudták a két forradalmat magukban elkülöníteni: fontosabbnak tartván a nemzet „felszabadítását" nemzeti hagyományai alól, önként álltak a párt szolgálatába. A fiatal esztéták elmélete az idősebb nemzedéket képviselő szakemberek részéről heves elutasításba ütközött („a gombrowiczi attitűd lényege épp az írói szuverenitás" - hangoztatta Małgorzata Szpakowska), ám tagadhatatlan, hogy nagy anyagismeretük, az általuk felfedezett új összefüggések serkentőleg hathatnak a Gombrowicz-kutatók gondolkodására. Kár, hogy az inkvizíciós hangnem és a bűnbakkeresés, ami a mai lengyel politikai jobboldalt egyébként is jellemzi, túlságosan sokat árult el nem egészen esztétikai fogantatású szándékaikról.

A fesztivál végére általános lett a benyomás, hogy Gombrowicznak nyoma veszett a harmadik Gombrowicz-fesztiválon. Talán beleunt a dologba (köztudottan nem szerette se Radomot, se a fesztiválokat, se a protokollt, se a tudományoskodást), s valamiféle hátsó ajtón át elinalt. Jó lenne visszacsábítani, mondogattuk mindnyájan. Hisz' nem lenne haszontalan negyedszerre ismét összejönnünk itt, Radomban. De nélküle, akárhogy is, nem megy.

LAJOS SÁNDOR

VISZTULA-PARTI ESTÉK

KONTAKT '97 TORUNBAN

Torun ősi kereskedőváros a Visztula partján, körülbelül félúton Varsó és a tenger között; itt rendezik meg évente a Kontakt Fesztivált. Ebben az évben tizenhat produkciót hívtak meg tizenegy országból. A válogatásnak nincsen különösebb szempontja, talán annyit lehet ráfogni, hogy elsősorban Kelet-Európára figyel. Ennek ellenére szerepelt belga, francia, német és holland együttes is. A műsor igazán változatos volt: „három ember egy szobában" pszicnológiai realizmus éppúgy, mint mozgásszínház, bábjáték vagy utcai látványosság. A szervezők minden előadás számára igyekeztek megtalálni a legmegfelelőbb környezetet, ennek köszönhetően hét helyszínen zajlott a fesztivál szerte a városban. Buszokkal és jó szervezettséggel biztosították, hogy mindenki idejében odaérjen mindenhova. Fesztiválokon gyakori probléma, hogy emészthetetlen mennyiségű a felhozatal, és gyakran hajnalig tart az „aznapi" műsor. Torunban nem vállalkozott lehetetlenre, aki azt mérte magára, hogy valamennyi előadást megnézi. Napi kettőt kellett teljesítenie, humánusan megállapított kezdési időpontokkal. Azokat a darabokat, amelyekre kevesen fértek be, vagy a helyi közönség nagyobb érdeklődésére tarthattak számot, a „hivatalos sávon" kívül másodszor, esetleg harmadszor is előadták. Ez így meglehetősen szimplán hangzik, úgy tűnik, nem valami nagy dolog. Pedig annyi rossz tapasztalata van az embernek a különböző fesztiválokról... Es lám, mégsem lehetetlen megszervezni azt, hogy mindenki beférjen, és a színésznek is egy nap csak egyszer kelljen játszania. Ráadásul, aki szakmai érdeklődésből (vagy mert így akar valamely korábbi bűnéért vezekelni) az egész műsort látni akarja, az kényelmesen megteheti. Sőt részt vehet minden társulat találkozóján is, ha nem csak a színpadon kíváncsi rájuk. Emellett bőséges információs anyag áll rendelkezésre három nyelven, és minden előadást úgyszintén három nyelven tolmácsolnak. Nem olyan világra szóló dolgok ezek, csak a hiányuk szokott feltűnni. A Kontakt '97 Fesztiválon minden lehetőség adott volt, hogy valódi kontaktus jöjjön létre.

Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy 1997 a Baltikum éve volt Torunban: négy erős produkció is érkezett innét. Mindjárt az első napot súlyos Hamlet-előadás nyitotta, a LIFE, a Litván Nemzetközi Színházi Fesztivál produkciója. A vilniusi fesztivált háromévenként rendezik meg, és keretein belül új előadások létrehozására is lehetőség van. A litvánoknak különleges, nem unalmával nyomasztó Dániát sikerült megteremteniük a színpadon. A díszletelemek rozsdás vasdarabokból hegesztve, reménytelenül súlyos mindegyik, közben folyamatosan szitál az eső. A színpad fölött irdatlan fűrészkorong függ láncon: Hamlet iszonyatos feladata. Maguk a színészek súlyos bundákban, láncingszerű, vastag garbókban. A játék visszatérő „kellékei" a tűz és a jég, mindenféle szimbolikus jelentésekkel megterhelve. Shakespeare művét alaposan szétdúlták, a szövegek átosztva, Rosencrantz és Guildenstern például sehol. Az előadás néha már sportot űz abból, hogy amit látok, az még véletlenül se hasonlítson semmi eddigi megoldásra, a leghíresebb jelenetekben sem. Ami leginkább figyelemre méltó, hogy a színészeket nem tudja jelentéktelenné tenni a szuggesztív vizualitás. Sok