

ADORJÁN VIKTOR

A Szegény Színház

A Jerzy Grotowski által vezetett társulat
színházi kutatásai
az 1959–1970 közötti időszakban



Előszó

„Olyasmi ez, mintha megmosdatnánk az életünket. Nagyon is szó szerinti, kézzelfogható asszociáció ez számomra, amit mondok, mint cselekvés, nagyon is szó szerint értendő: megmosdatás. Ezekről a dolgokról nem tudok másképp, csak asszociációk segítségével beszélni; lehet, hogy egyeseknek túl elvont, vagy idegesítő, sőt nevetséges, de másoknak talán ugyanolyan konkrét, mint nekem.”*

Közel fél évszázad távlatából ma már világosan látszik, hogy a Jerzy Grotowski által vezetett Laboratórium Színház 1959–70 között olyan gyakorlati kutatást folytatott, amely egyedülálló a színművészet területén. A kutatás eredményeként kialakult színjátéktípus, a Szegény Színház „rendszer” olyan sajátos, teleologikus egész, amelyhez fogható csupán Sztanyiszlavszkij munkássága és Brecht teóriája jelentett a színháztudomány 20. századi alakulásában. Miközben a kutatás eredményeit (színházi előadásokat, elméleti szövegeket, gyakorlati-módszertani ismereteket, forrásokat) egyidejűleg ismerhették meg az érdeklődő szakemberek szerte a világon, nálunk ez – elsősorban ideológiai és művészetpolitikai okokból – elmaradt. Amikor viszont a rendszerváltást követően végre elhárultak az akadályok a téma alaposabb feldolgozásának útjából, részben az „agyonhallgatás” eredményeként, részben Grotowski további kutatásainak a színművésztől való eltávolodása miatt a téma mondhatni „aktualitását veszítette”, ennél fogva feldolgozásával a hazai színháztudomány adós maradt. Ezt a hiányosságot pótolja a *Theatron*, amikor közreadja Adorján Viktor tanulmányát.

Grotowski kutatásainak időszakában a magyar Színháztudományi Intézet „belső használatra” szánt Korszerű Színház sorozatában igencsak kritikai szemléletű előszóval, *A kísérletek színháza* címmel

megjelentetett anyag adott csupán betekintést a színházi műhely tevékenységébe, de tartalmát ad-digra már maga a kutatás haladta meg. A kutatások állását 1968-ban összegző Grotowski-könyvet, a *Towards a Poor Theatre*-t, amely óriási hatást fejtett ki szerte a világon, azóta sem fordították le magyarra. Maradt tehát néhány folyóiratcikk, és a – rendezőként gurunak, prófétának, sarlatánnak stb. többször titulált – Grotowski köré kezdettől fogva épülő hiedelmek, vélt ismeretek, legendák sokasága, amelyeket szakmai szempontból inkább eloszlatni érdemes, mintsem figyelembe venni. Végül 1999-ben, Pályi András fordításában jelent meg a *Színház és rituálé* című kötet, amelyet feltétlenül hiteles forrásként fogadhatunk el, anyaga azonban – a *SZÍNHÁZ* folyóirat 2000-es Grotowski-különszámával együtt is – csekély ahhoz, hogy a kutatásról és a Szegény Színház „rendszeréről” átfogó, strukturált ismeretekkel szolgálhasson.

E belátás eredményeként született meg az olvasó által kézben tartott tanulmány, amely diplomamunkaként készült a Pannon Egyetem Színháztudományi Tanszékén, de terjedelme, maximális igényessége és átgondoltsága révén jóval meghaladta egy szakdolgozat kereteit. Adorján Viktor értekezése határozottan szakmai módszerességgel, s immár a kialakult színjátéktípus ismeretében mutatja be a hajdani Laboratórium Színház kutatásainak fo-

*Jerzy GROTOWSKI: Az Ünnepek – 1970 decemberében, a New York University aulájában lezajlott találkozón készült hangfelvétel megszerkesztett, autorizált szövege. Megjelent: *Teksty*, Teatr Laboratorium, Wrocław, 1975. Fordította: PÁLYI András. In *Színház*, XXXIII. évfolyam, Grotowski-különszám, Budapest, 2000. 6.

lyamatát. Szerkezeti szemlélettel elemzi a Szegény Színház „rendszerének” elvi, teoretikus, metodológiai és gyakorlati vonatkozásait, illetve az ezekből következő kérdéseket, s közli a legfontosabb történeti adatokat, eseményeket, amelyek ugyan nem tartoznak szorosán a kutatás folyamatának elemzéséhez, de történeti adalékként árnyalhatják a kutatással kapcsolatos ismereteket. Mindez a hozzátartozó kép- és vázlatanyaggal, az idézetek további kutatásokra serkentő jegyzékével együtt biztosítja, hogy a *Theatron* új duplaszáma valóban átfogó és

rendszerezett ismeretanyaggal pótolhassa a magyar színházelmélet még mindig számottevő hiányosságait, hogy a 20. század Sztanyiszlavszkij és Brecht munkásságát követő színházi „forradalma” ne legyen többé „fehér folt” számunkra sem. S ezzel együtt a szélesebb szakmai nyilvánosság számára is hozzáférhetővé válik a tízéves *Theatron* holdudvarában, a Pannon Egyetem színháztudományi műhelyében született kiemelkedő írás.

A szerkesztők

Első rész



1. A Laboratóriumszínház Wrocławban



2. Jerzy Grotowski

A Szegény Színház felé

BEVEZETŐ GONDOLATOK

Nehezen cáfolható az a tény, hogy a magyar színházi teoretika mind a mai napig adós a wroclawi Laboratóriumszínház első – színházi – korszakának átfogó ismertetésével, valamint a Jerzy Grotowski és munkatársai tevékenysége nyomán létrejött színházi „rendszer”, az úgynevezett Szegény Színház bemutatásával és jelentőségének a magyar színművészet szempontjából történő elemzésével. Persze maga a társulat is adós maradt a világnak ezzel az összefoglalóval, de tény, hogy a magyar színházi teoretika nem szentelt érdemének megfelelő figyelmet e színházi jelenségnek. Mert mi is történt valójában?

Egy fiatal lengyel színházi rendező 1959-ben színházi kísérletekbe kezd maroknyi társulatával az opolei „13 soros Színházban”, majd a '60-as évek végére, immár Wroclawban, a világ egyik legérdekesebb és – előlegezzük meg! – egyik legfontosabb kísérleti színházi tevékenységét fejezi be, más, akkor már a színházon kívüli területekre téve át kutatásainak centrumát.

Magyarországon, a Hont Ferenc vezette Színháztudományi Intézetben már viszonylag korán, 1962-ben tudomást szereznek a munkáról, ám – amint ezt Király Nyina visszaemlékezéseiből megtudjuk –, nem csupán érdektelennek tartják azokat, de a szocialista színművészet szempontjából kifejezetten károsnak is:

[Eugenio Barba] könyve, Az eltűnt színház nyomában első ízben 1965-ben jelent meg Olaszországban, de első vázlata még 1962-ben keletkezett, amikor Hont Ferenc, az akkori Magyar ITI Központ elnöke meglátogatta Grotowskit Opolében és élénk vitába szállt elméletével. Barba így emlékszik erre: „[Hont]

mosolyogva azt mondta: világos, hogy mindaz, amit csinálnak, formalizmus és a maguk elméleti ideológiailag kifogásolhatók. Mi ki tudjuk azokat adni egy speciális, korlátozott, példányszámban megjelenő sorozatban, mint elitelendő színházi gyakorlatot.¹

Később Barba könyve, Kísérletek színháza címen valóban megjelent a Színháztudományi Intézet szűk példányszámú, szakmai sorozatában, a „Korszerű színház” darabjaként. Almási Miklós előszavának kiragadott részletei azonban jól tükrözik, hogy a kiadvány a munkát valóban, mint „elitelendő színházi gyakorlatot” ismerteti, s arra is következtetni engednek, hogy miért:

... a legkevesebb utalást sem találjuk arra, hogy miként épül be ez az elmélet és gyakorlat a mai, szocialista élet kereteibe, a tudat forradalmi átalakulásába, egyáltalán hol kapcsolódik a mi mai életünkhöz. ...

... ezt az egész elméleti alapvetést el kell utasítanunk, mint tudománytalan, elavult és a színi gyakorlatra káros elméleti dogmát. Az ösztönvilág, a tudatalatti uralma, a misztikus kódok, vallásos képzetek stb. szférája már a haladó polgári gondolkodóknál is elutasításra találtak; miért kellene éppen a szocialista színjátékkultúrának ezt a zsákutcát kivezető útnak nézni és elfogadni? Ha Thomas Mann felléphetett az irracionális és a „kollektív tudattalan” elmélete – és tegyük csak hozzá: igencsak levitézlett propagandisztikus gyakorlata – ellen, úgy még sokkal inkább meg kell ezt tenni nekünk, a marxizmus alkalmazóinak, és azt hiszem, ezzel nem fogunk a dogmatizmus veszedelmes végleteibe kerülni.

Különben sem értjük, hogy miképp lehetséges modern elméletekről úgy írni, hogy közben a marxizmust meg csak vitapartnernek sem említjük meg?...

¹ KIRÁLY Nina: „Tanítványból mester”. In Színház. I. m. 33.

... ez a színház csak klasszikus darabokat tud játszani. Ott ugyanis az átköltés egyszerű: a papír nem tiltakozik, a szöveghönyv türelmes. A mai szerzők nagy része azonban erősen tiltakozna az ilyen önkényes átírások ellen. S ezzel ennek a színháznak mai hatékonysága a **szocialista alkotások propagálásában csupán negatívumaival tündökölhet.**

Persze: az átértelmezés és átköltés lehetne pozitív persziflázs is. Vitapartnerként elfogadhatnánk akkor, ha ezek az átdolgozások nem önkényes átköltések, mélypszichológiai kísérletek lennének, hanem céljuk valahol a mai, szocialista publikum formálásában horgonyozna le. Azonban Barba – mint már említettük – egyáltalán **nem számol a mai, szocialista közönség igényeivel, tudatának befogadóképességével, szükségleteivel.**² (Kiemelések tőlem)

Mindezek után azon már egyáltalán nem csodálkozhatunk, hogy a megtett utat szemelvényekkel bemutató Grotowski-könyv, az 1968-ban – éppen a holstebroji „Odin Teatret”-nél, Eugenio Barba színházánál – megjelent *Towards a Poor Theatre* Magyarországon nem volt kapható. Noha az angol eredetit hamarosan lefordították franciára, spanyolra, japánra, németre, perzsára, portugálra, szerbhorvátira, szlovákra, olaszra – magyarra azóta sem. Az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika nem tartotta szükségesnek a közlést, így sebtében „rögtönzött” fordítások gépelt példányai, mint aféle „szakmai szamizdatok” jártak kézről-kézre különböző baráti körökben.

Később, Pályi András jóvoltából (és tollából) olvashattunk néhány szemelvény az említett könyvből és más forrásokból is, ám ezek – bármilyen igényes kiválasztás és fordítás jellemzi is őket – az alapvető problémán nem tudtak változtatni. Jellemzőnek tekinthetjük, hogy a legfontosabbnak tekintett anyagok gyűjteménye, a Pályi András fordításában, Janusz Degler és Zbigniew Osinski által szerkesztett, de szerzőként Grotowskit megjelölő könyv, a *Színház és rituálé* sem magyarországi kiadónál, hanem a pozsonyi Kalligramnál látott napvilágot 1999-ben.

Mondhatjuk tehát, hogy a rendszerváltás előtti magyar kultúrpolitika ideológiai okokból „agyonhallgatta” a kísérleteket, mire pedig a rendszerváltás bekövetkezett és az ideológiai gátak eltűntek, a téma egy lett a színház történet megannyi teóriája

közül, ami – valljuk be! – igencsak korlátozott érdeklődésre tart számot. Mit sem változtatott ezen a *Színház* című folyóiratnak Grotowski 1999-ben bekövetkezett halála után megjelentetett különszáma sem, hiszen ez sem eredeti céljába, sem pedig terjedelmébe nem fért bele. Az ebben megjelent elméleti írások és visszaemlékezések hiába tartalmaznak fontos elméleti szilánkokat, egy korábbi, bővebb és elemző ismeretanyag hiányában ezeknek nem volt hová beágyazódnuk.

Ugyanakkor – természetesen elsősorban az Aczél-korszakban – a kevéske szakmai igényű ismeretet bőségesen pótolták a „legendák” és valamiféle „vélt tudásanyag”, amelynek köszönhetően a kép csak még zavarosabbá és misztikusabbá torzult. Ezt több mint negyven év elmúltával is csak egy, a kísérletek összegzését elvégző, a Szegény Színház „rendszerét” összefüggéseiben és átfogóan bemutató, elemző tanulmány tudja csak tisztázni.

Éppen ezért, e munka elsődleges célja, hogy megkísérelje meghatározni azokat a koordinátákat, s megragadni azokat a „sarokpontokat”, amelyeknek részletesebb ismeretében s a köztük lévő összefüggések feltárásával a Szegény Színház rendszere minden misztikus varázsától mentesen, ám annál világosabban látható, valódi értékei szerint válhat – ha megkésve is – a magyar színházművészet „szakmai örökségévé”. Nem célom tehát, hogy teljességre törekvő monográfiát adjak közre a színházi kutatásról, ez már csak a nagyszámú cikk, nyilatkozat, esszé stb. terjedelme miatt is lehetetlen lenne. Inkább egyfajta „vezérfonalat” szeretnék az érdeklődő olvasó kezébe adni, amelynek révén átfogó képet alkothat a Szegény Színház „rendszeréről”, s ennek ismeretében könnyebben értelmezheti és gondolhatja át az eddig megjelent ismeretanyagot. Mert azt hiszem, ennyi év távlatából is igaznak fogadhatjuk el August Grodzicki 1979-ben írott szavait:

Jerzy Grotowski egyedülálló jelensége a kortárs színházművészetnek. Nem rendező, a szó hagyományos értelmében. Színházi pályafutásának kezdetén rendezői nem váltottak ki különösebb hatást. Amikor azonban megalapította színházi laboratóriumát, alkotó színházi emberré, a színművészet teoretikusává és reformerévé vált. Könyörtelen következetességgel kutatva egy új színház után, összetörte a megkövesedett sztereotípiákat, amelyek már elborították a színpadot, a

² Törödékek ALMÁSI Miklós bevezetőjéből, Eugenio BARBA *Kísérletek színháza* című ismertetőjéhez, *Korszerű Színház Sorozat* 73. szám. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1965.

színészetet és a nézőteret egyaránt. Olyan ösvényt talált, amely már túlvezet a színház határain. Nem akart és nem is alkotott általánosan elfogadott esztétikai rendszert, munkássága mégis óriási hatással volt a világ színházművészetére. E tekintetben nincs hozzá fogható színházi rendező. Nagyrabecsüléstől övezve, vagy durva ócsárlások közepette, prófétaérett istenítetten, vagy sarlatánnak bélyegezve, de mindenképpen megköveteli a helyét a világszínházban...³

Úgy gondolom, helyénvaló komolyan vennünk Grodzicki summázatát, annál is inkább, mert a Szegény Színház „rendszere” – ha összegzés nélkül és valóban nem mindenki által elfogadottan is – de végül megszületett. Meggyőződésem, hogy a világszínház XX. századi alakulástörténete nem igazán érthető meg Grotowski munkássága nélkül, ahogy nem érthető meg Sztanyiszlavszkij vagy Brecht munkásságának negligálása esetén sem. Mindezen túlmenően pedig azért sem érdektelen a tényleges kísérletek és eredmények megismerése, mert azok esetleg a mai, vagy az eljövendő magyar dráma- és színházművészetre is inspiráló hatással lehetnek. Még akkor is, ha – amint arra a későbbiekben utalni fogunk – Grotowski és munkássága egyedülálló és utánozhatatlan.

KONKRÉTABBAN A TÉMÁRÓL

E tanulmány tehát arra vállalkozik, hogy a kutatások 1959-től nagyjából 1970-ig tartó színházi korszakát lezártságként kezelve, megpróbálja felvázolni ezen kutatások eredményének átfogó és összefüggésekkel teli „rendszerét”, különös tekintettel a kutatások színészdramaturgiai területére és eredményeire. A színészdramaturgia kérdéskörének ezt a kiemelését nem csupán azért tartjuk indokoltnak, mert ez a kérdéskör hozta a kutatásokban a legmarkánsabb, legsajátosabb eredményeket, s vált ennek folytán a Szegény Színház elméletének meghatározó középpontjává, de azért is, mert központi jelentőségét kihasználva, alkalmas gondolati tengelyként szolgálhat a színházi „rendszer” egészének áttekintéséhez is.

Mivel azonban vizsgálódásunkat alapvetően az „eredményre” kívánjuk összpontosítani, a „rendszer” összetevőinek és azok összefüggéseinek felvá-

zolása előtt, röviden célszerű áttekintnünk a nagyjából tíz évig tartó kísérletek folyamatát is, hogy aztán a „teljes rendszert” a kialakulás folyamatának vázlatos ismeretében elemezhessük kissé bővebben. Mindezek után pedig – amint azt már a bevezetőben sejtettük – megkíséréljük felvázolni azokat a legfontosabb tényezőket is, amelyek a már említett okokon kívül oda vezettek, hogy Grotowski munkássága nem volt nagyobb hatással a kor (és az utókor) dráma- és színházművészetére, illetve azokat a területeket és módokat is, amelyeken keresztül a hatás értő befogadása talán még ma sem lehetetlen.

TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

A történelmi – társadalmi – művészeti háttér

Az 1960-as évek világát igen sok és nagy ellentmondás és feszültség terhelte, amelyek közül néhányat mindenképpen meg kell említenünk ahhoz, hogy a Laboratóriumszínház tevékenységét történelmi és színháztörténeti kontextusban tekinthessük át. Elegendő csak az *Acropolis* című produkcióra utalnunk például, hogy láthassuk: amikor az előadás készült, a II. világháború szörnyűségei, a haláltáborok létezésével való szembesülés még alig húszéves tapasztalata volt az emberiségnek és az egyes embereknek is. Ugyanakkor viszont, már megérhettük, hogy ember járt a világűrben, reális tervek készülhettek a Holdraszállásra, amely még az évtized vége előtt meg is történt. Időközben a világnak szinte folyamatosan együtt kellett élnie az atomháború kirobbanásának lehetőségével, s csak az évtized utolsó éveiben kezdődtek óvatos tárgyalások az atomfegyverek és hordozóik korlátozásáról a két nagyhatalom között.

Mindez, ha mégoly felületesen is, de mindenképpen utal arra, hogy ekkora feszültségek és ellentmondások közepette milyen relatívvá váltak-válhattak a korábbi értékek, s ennek következtében valamelyest érthetőbbé válik, miért lett-lehetett a kutatások tartalmi vonatkozásainak funkcionális tengelye éppen az értekek érvényességének vizsgálata és a még érvényesnek tekinthetők megerősítése.

Az is a „kor terméke”, hogy – a színháztörténet során tudatosan talán először – ekkor vetődik fel

³ Polish Theatre Directors by August Grodzicki. Interpress Publishers, Warsaw, 1979. 45.

a színház és a színművészet funkciója megválaszolható kérdésként. Mint tudjuk, a mozifilm ekkor már évtizedek óta hódított az egész világon, ami gyakorlatilag folyamatosan okot adott a színművészet „elsírására”, ezt a jelenséget azonban újraélesztette és tetézte a televízió az ’50-es évek végén történő megjelenése és a ’60-as évek elején történő rohamos elterjedése. Nemigen akadt ekkoriban felelősen gondolkodó színházi alkotó vagy teoretikus, akit ne foglalkoztatott volna a kérdés, s ne próbált volna a maga nézetei és lehetőségei szerint hozzájárulni a megválaszolásához. Ebből a perspektívából tekintve azonnal érthetőbbé válik tehát, hogy miért foglalkozott Grotowski és a Laboratóriumszínház társulata kezdetől fogva a színház funkciójának kérdésével, hiszen ezáltal tudhatta megadni a maga választát a kérdésre.

Láthatjuk, hogy a kísérletek elvi alapvetése, a színház funkcionalitásának markáns hangsúlyozása, valamint e funkciónak az értékrend és érték-tudat megszilárdításához történő hozzájárulásként való meghatározása nem a semmiből felbukkanó „ötlet” volt csupán, hanem a kor embere és művésze számára valóságosan létező kihívásra adott válasz.

Ugyanakkor a kísérletek színházművészeti irányultságát illetően – amelyet megkülönböztetésül, bár kétségkívül némi torzítással a színházi szakasz „formai vetületének” tekinthetünk –, is hasznos, ha némi történelmi rálátással bírunk.

A tárgyalt időszak ugyanis az a korszak, amelyben erősen kiéleződött a „két világrénd” ideológiai harca, pontosabban szólva, amelyben a szocialista realizmus mindenáron bizonyítani kívánta „haladóbb” és „korszerűbb” voltát a „dekadens nyugati irányzatokkal” szemben. Hogy ez a „harc” milyen szinteken, s hogyan zajlott, azt megfelelően sejtetik a bevezetőben citált idézetek. Tény, hogy a szocialista kultúrpolitika, így a színházpolitika is mindent megtett a nyugati ideológia és a nyugati „formalizmus” beáramlásának megakadályozása érdekében, s így valójában – ha csupán a színművészetet tekintjük – több-kevesebb sikerrel, gátolta az USA-ban, majd Nyugat-Európában elterjedő új színházi irányzatok, a performance, a happening stb. meghonosodását. Ám tény az is, hogy Lengyelország ebből a szempontból „szabadabbnak bizonyult” a többi szocialista országnál, aminek a lengyel művészet máig hasznát is látja. Mrozek drámáinak megjelenése, Tadeusz Kantor működése, Tomaszewski pantomimszínháza, de Penderecki és Lutoslawski zenéje, a lengyel képzőművészet, külö-

nösen a plakátművészet alkotásai mind bizonyítják ezt, s jelzik azt a „lehetőségei szerint pezsgő” szellemi-művészeti életet, amely például nálunk elképzelhetetlen volt akkoriban. A Laboratóriumszínház kísérleteinek tehát volt mibe beágyazódniuk, s nem csak a művészeti környezetet, de a közönség fogadókészségét is értve ezalatt. Mert igaz, hogy az előadásoknak rendszerint kevés közönsége volt – de volt! Ami pedig a szakmai-politikai közeget illeti, jellemző, hogy a lengyel színházi irányítás ismerte a „laboratóriumszínház” fogalmát. (Magának a társulatnak az elnevezése is úgy született meg, hogy ezt a „besorolási kategóriát” tulajdonnévvé emelték.)

Ez a szellemi-művészeti közeg azonban csak előfeltétele volt a Laboratóriumszínház szakmai irányultsága kialakulásának. Előfeltétele, amennyiben, mint mondtuk, biztosította a beágyazódás lehetőségét, de előfeltétele abban az értelemben is, hogy indirekt módon a beágyazódás útját-módját is meghatározta. Azért indirekt módon, mert a Laboratóriumszínház nem egyik vagy másik új színházi irányzathoz csatlakozva, hanem azokkal mintegy „szembefordulva” fejtette ki tevékenységét, az új formavilág tanulmányozása-fejlesztése helyett a színház ősi magjának kutatásába fogott, s így alkotott lényegileg újat. Fontos ezt tudnunk, mert ezen „csavar” megértése nélkül igen körülményes lesz rávilágítani a Szegény Színház „rendszerének” egészére, a kutatások minden szintjét átható „negatív út” elvére, egyáltalán arra a gondolkodásmódra, szellemi-művészeti attitűdre, amely az egész színházi jelenség létrejöttének alapfeltétele.

Utolsóként, de nem kisebb jelentőséggel kell ki térnünk arra, hogy Lengyelország nem csupán művészeti szempontból, de ideológiailag, egészen konkrétan vallási értelemben is „szabadabb” volt a többi szocialista országnál. Az utóbbiakkal ellentétben ugyanis a lengyel egyház megtarthatta intézményeinek döntő hányadát, magától értetődően fejthette ki tevékenységét; a lengyelek közismert katolicizmusát tehát a szocialista ideológiának nem sikerült megtörnie, sőt a lengyelek sok vonatkozásban Marx és Jézus tanait egyenesen összeegyeztethetőnek tekintették és tekinthették. Mindennek azért van a Laboratóriumszínház tevékenységére nézve – általában figyelmen kívül hagyott – jelentősége, mert bár Grotowski nem volt hívó ember, s tudomásom szerint a társulat tagjai sem voltak azok, de mindannyian lengyelek voltak, értékrendjükben, ismeretanyagukban stb. mindenképpen je-

len voltak a katolikus értékrend és ismeretanyag ateisták számára is elfogadható és befogadható-befogadandó elemei, a Bibliától kezdve a keresztény, idealista filozófusok nézeteiig. Márpedig, ha mindez akarva-akaratlan nem befolyásolja a személyiségük működését, a kutatások bizonyára más eredményre vezettek volna, mást neveznénk ma Szegény Színháznak vagy „szent színésznek”, ha használnánk egyáltalán ezeket a kifejezéseket bármire is. Ugyanakkor pedig arra is rá kell mutatnunk, hogy a kísérletek kulturális-művészeti „beágyazódása” szempontjából sem elhanyagolható a lengyelek valóságossága, hiszen az a kísérletek eredményeként létrejövő előadások iránti fogadókésztséget növelte alapvetően, annak ellenére, vagy talán éppen azért, mert az értékek hitelességének befolyásolása funkcionalitását tekintve (!) az egész társadalmi értékrend alakítása vonatkozásában az egyházzal azonos célokat tűzött maga elé.

Láthatjuk tehát, hogy a kutatási tevékenység tartalmi tengelyének történelmi-kulturális meghatározottsága mellett, annak szellemi-művészeti alukulatát is történelmi, társadalmi tényezők befolyásolták, illetve tették lehetővé. Mindezzel persze nem materialista filozófiai tanokat kívántunk igazolni, csupán némi adalékkal szeretnénk volna szolgálni annak megértéséhez, hogy ami a kutatások folyamán történt, az miben gyökerezik, milyen általános háttérrel bír. Korántsem tagadjuk mindezzel az alkotói személyiség, az intuíció stb. fontosságát ebben a folyamatban, sőt mindezeknek akár idealista alapú magyarázatával sem akarnak vitába szállni. Ennek boncolgatása nemcsak, hogy kívül esik tanulmányunk témakörén, de ez irányú ismereteim és érdeklődésem hiánya sem tenné ezt lehetővé.

A közvetlen „örökségek”

Eredeti témánknál maradva tehát hasznosabb, ha azokat a konkrét forrásokat tekintjük át vázlatosan, amelyek az általános tényezőkön kívül közvetlenül hatottak a kutatás folyamatára.

Az első és talán a legfontosabb ezek közül Sztanyiszlavszkij munkásságának hatása. Ezt akár furcsának is vélhetnénk az első pillanatban, de rögtön

érthetővé válik, ha meggondoljuk, hogy mind Grotowski, mind pedig a társulat többi tagja hivatásos művész volt, s akkoriban a színészeket és rendezőket ebben a szemléletben képezték, s nem csupán a keleti blokk egyetemlein és főiskoláin, hanem Nyugat-Európa és Amerika számos iskolájában is. Ott persze volt lehetőség egyéb irányzatokkal is foglalkozni, ám Sztanyiszlavszkij „rendszere” keleti „egyeduralmának” mifelénk sem csak negatív hatásai voltak. Egyrészt ugyanis nálunk éppen ennek a „rendszernek” a kötelező ismerete eredményezte azt, hogy ha egy alkotó túl akart lépni Sztanyiszlavszkij nézetein, abban először „benn kellett lennie”, a túllépés tehát valóságosan a meghaladás folyamata volt, míg a világ szerencsésebb felén egyszerűen más irányban is el lehetett indulni. Ennek persze nem elsősorban szakmai, hanem elvi jelentősége lehet, azt hiszem, de mindenesetre tény, hogy a „meghaladás” a „túllépés” igénye kezdettől fogva a kutatás állandó jellegzetességévé vált.

Mindig úton lenni – ez a rendelés. Ha valami tökéletes, az meghaladandó! Ettől kezdve, a meghaladás által, az életteli mag nevében, a szakadatlan elutasítása a legtetszősebb buroknak is. Ettől kezdve az állandó kockáztatás és kutatás...⁴

Mint hamarosan látni fogjuk, sohasem készült két produkció ugyanazon a módon, minden új munkában jelen volt a korábbiak meghaladásának igénye, mi több, a színházi korszak befejezését is az indukálta, hogy az *Apocalypsis cum Figuris* utolsó változatának bemutatását követően, a meghaladásnak ez az igénye már a színművészet határvidékére, majd onnan tovább vezetett.

Másrészt pedig, Sztanyiszlavszkij munkássága nem csupán színházi alkotóként, rendezőként, de a kutatómunkát irányító vezetőként is inspirálta Grotowskit. Gyakran nyilatkozott minderről maga is:

Sztanyiszlavszkij lejáratták a tanítványai. És mégis ő volt az első, nagy színházi teoretikus, és mi, valamennyien, akik színházi kérdésekkel foglalkozunk, nem tehetünk egyebet, mint hogy megadjuk a saját választásainkat az általa feltett kérdésekre.⁵

Én Sztanyiszlavszkijon nevelkedtem, és elköteleztem magam neki. Szívós, kitartó tanulmányai, a megfigyelés módszerének általa megvalósított szisztematizálása és megújítása, valamint a saját, korábbi ered-

⁴ Zbigniew OSINSKI–Tadeusz BURZYNSKI: *Grotowski's Laboratory*. Interpress Publishers, Warsaw, 1979. 103.

⁵ Jerzy GROTOWSKI: „He wasn't entirely himself” (Nem volt teljesen önmaga). In *Towards a Poor Theatre: Jerzy Grotowski*. Touchstone Books, New York, 1968. 117.

ményeihez való, állandóan polemizáló, dialektikus viszonya tette őt az én személyes ideálommá.⁶

A másik konkrét hatás az a „minta” volt, amelyet a két világháború között, a varsói Nagy Színház épületében megalakult „Reduta” Színház jelentett Grotowski és társulata számára. Az 1919. és 1939. között, Juliusz Osterwa és Mieczyslaw Limanowski által vezetett kis színház egy alkotóműhely és egy színészképző iskola kombinációja volt és a színészi megoldások „lengyel módszerének” kutatását tűzte ki céljául. Túl azon, hogy a „Reduta” munkáját szinte egyenes kapocsként tekinthetjük Sztanyiszlavszkijhoz, a legfőbb inspirációt valójában a létezése jelentette, az a tény, hogy a színész művészetének kutatása nem volt precedens nélkül való Lengyelországban. Nyilvánvalóan ez vezetett oda, hogy a Laboratóriumszínház kezdettől fogva vállalta ezt az örökséget, a „Redutá”-t már-már saját „jogelődjének” tekintette, olyannyira, hogy 1966. márciusában, saját emblémájává „adoptálta” a „Reduta” jelvényt, az önmagába visszatérő hármas hurkonalat, mindössze azzal a változtatással, hogy a középpontban lévő, kalligrafikus R betűt, ugyanolyan L-lel cserélte fel. Az embléma átvételén kívül elsősorban bizonyos etikai alapelveket, és a színésznéző viszonylatra vonatkozó megállapításokat hasznosítottak a kutatások során.

Fontos mintául szolgált a kutatómunka mikéntjének elgondolásához a Niels Bohr fizikus által alapított kutatóintézet is.

Bohr és emberei egy egészen különleges intézetet alapítottak. Olyan találkozóhely ez, ahol különböző nemzetiségű fizikusok kísérletezhetnek, az első lépéseket téve meg a saját szakterületük „senkiföldjén”. Összevethetik az elméleteiket és meríthetnek az intézmény „közös emlékezetéből”. Ez a „közös emlékezet” részletes jegyzeteket őriz minden kutatásról, még a legmerészebbekről is, és folyamatosan egészül ki az új hipotézisekkel és eredményekkel. ...

A Bohr Intézet hosszú időn át lenyűgözött engem, mint egy bizonyos tevékenységet illusztráló modell. Természetesen a színház nem azonosítható a tudománnyal, a színész művészte, amelyre figyelmemet összpontosítom, pedig még kevésbé. ... (ám)

Az ilyen téren való kutatáshoz mindenképpen olyan tudományos diszciplínák határán kell működnünk, mint a fonológia, a kultúr-antropológia, a szemiotika stb.⁷

Láthatjuk tehát, hogy a kutatások folyamata nem nélkülözte a tudatosságot, nem ötletszerű, a „próbálkozunk meg valamivel” attitűdjéből eredő „kísérletek” voltak, amint azt sokan szerették volna hinni vagy hitetni, hanem a kutatási folyamat egésze és bármely kicsiny elemére egyaránt érvényesen, átgondolt és fegyelmezetten végrehajtott, s gondosan elemzett tevékenységet jelentett.

Mindazonáltal azt azért hiba lenne kikövetkeztetni ebből, hogy a kutatásban nem volt szerepe az intuíciónak. Ellenkezőleg, nagyon is komoly szerephez jutott, hiszen egy kutatást, természetéből adódóan, képtelenség előre eltervezni. Sohasem tudható ugyanis, milyen eredményre vezet az éppen előttünk álló feladat megoldása, s az eredmény milyen alternatívákat kínál majd fel a továbblépésre, ez nyilvánvaló. A tudatosság viszont mindig megjelent a kísérletek láncolatában, amikor azok eredményét értékelni kellett és feltárva a valós kérdéseket, a következő „lépés” meghatározására sort lehetett keríteni. Mindezt jól megvilágítja számunkra maga Grotowski is:

Néhány évig ingadoztam a gyakorlat szülte impulzusok és az előre meghatározott alapok alkalmazása között. Barátom és munkatársam, Ludwik Flaszen volt az első, aki kimutatta a munkámban ezeket a zavarokat: az anyag és a technikák – amelyek spontán adódnak egy produkció elkészítésének munkája közben – feltáróak és biztatóak voltak, ám amit mint teoretikai feltételezést implikáltam, inkább a személyiségem működése volt, mint a tudatom. Végül is, inkább a produkciók vezettek a tudatossághoz, mintsem a tudatosság produktumaként léteztek.⁸

Végezetül a lengyel romantikus dráma hatását kell megemlítenünk, mint a kutatás közben készített produkciók legfontosabb forrását. Igaz ugyan, hogy az általunk hamarosan vázlatosan ismertetendő tizenegy produkció anyaga nem minden esetben volt ide sorolható mű, a lengyel romantikus dráma mégis jelentős hatással volt a kísérletekre, ha nem, mint alapanyagul szolgáló szöveg, akkor, mint az ezekben a művekben megnyilvánuló életérzés, cél vagy

⁶ Jerzy GROTOWSKI: „Towards a Poor Theatre” (A Szegény Színház felé). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 15–16.

⁷ Jerzy GROTOWSKI: „Methodological exploration” (Módszertani feltárás). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 127–129.

⁸ Jerzy GROTOWSKI: „Towards a Poor Theatre” (A Szegény Színház felé). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 18.

emberi vállalás. Mindezt Grotowski így fejtette ki 1968. október 15-én, a Lengyel Tudományos Akadémia párizsi központjában tartott előadásában:

Mindig olyan szövegekhez nyúltunk ezidáig, amelyek máig megőrizték számunkra a vitalitásukat; a hagyomány teremtette szellemiség szövegeit használtuk (...) Továbbá, ha Marlowe szövegével dolgoztunk, amelynek nem volt megalapozott hagyománya Lengyelországban, élő kapcsolatot teremtettünk az irodalmi szöveg sajátos fajtája és azon költői gondolatok, képzetek, egzisztenciális utalások kontextusa között, amelyek igen közelállóak a lengyel nemzeti romantikához. Az sem volt a véletlen műve, hogy nem Calderon eredeti Állhatatos Hercegét használtuk fel, hanem annak a nagy romantikus lengyel költő, Slowacki által átdolgozott változatát vettük alapul.

Nagyon nehéz megmagyarázni, miben rejlik az erőteljes hatás, amelyet ránk a lengyel romantika hagyománya gyakorolt. A romantikának a franciáétól meglehetősen eltérő változata volt ez, egy hihetetlenül érzékletes, direkt művészeti stílus, amelynek ugyanakkor egyedülálló, metafizikus tendenciája is volt; a mindennapi szituációkon való túljutás, a hétköznapság fölé emelkedés, az, hogy következetesen feltárja az emberi lét egy szélesebb, egzisztenciális perspektíváját; amit a végzet kutatásának nevezhetünk. Ebben a drámatípusban nincs semmi bombasztikus, semmi retorikus pátoz; egyszerű, dísztelen, szerény nyelvezete van, mértékletes és fanyar. (...) De megvan ez a szerénység a szövegnek az emberi individuum felé irányuló magatartásában is. A lengyel romantikában már fellelhetők az emberi viselkedés mélyebb motívumainak feltárására tett próbálkozások is; mondhatni, ami Dosztojevskij munkáit híressé tette – az emberi természet áthatolása saját, zavaros motívációin, prófétikus őszinteséggel, de – Dosztojevskijjellel ellentétben – itt meglehetősen más módon, költőibb tartalommal és formával történik mindez.⁹

Olyannyira nagy volt ennek az irodalmi hatásnak a jelentősége, hogy a Laboratóriumszínház színházi munkásságát talán legjobban ismerő Zbigniew Osinski professzor éppen ott bontja két szakaszra a színházi aktivitás folyamatát, ahol a lengyel romantikus dráma – az Ósók című produkció anyagaként – a kutatás folyamatában megjelent. Véleménye szerint ekkor ért ugyanis véget a színházi működésnek azon szakasza, amelyben Grotowski és munkatársai az útkereséssel foglal-

koztak, itt látja azt a pillanatot, amikor minden lényeges elem együtt áll ahhoz, hogy a kutatások a színész munkájára irányuljanak és a Szegény Színház teljes kialakulásához vezessenek. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy mások ezt a határpontot – nem minden alap nélkül – a *Shakuntala* bemutatója utánra teszik, míg mások, kizárólag formális alapon, a társulat Opoléból Wrocławba való átköltözésének időpontját tekintik kezűrának. Mi természetesen, a kutatás történeti ismertetésében Osinski érvei szerint vázoljuk majd fel az egyes produkciókat.)

A történelmi-társadalmi és a kulturális-művészeti háttér ismeretében, s áttekintve a legfontosabb „örökségeket” is, amelyek a kutatás folyamatára lényeges és közvetlen hatást gyakoroltak, belekezdhetünk immár a kutatás történetének megismerésébe, amelyet tíz produkció és egy nyilvános próba vázlatos bemutatásával fogunk áttekinteni.

Úton a Szegény Színház felé

Jerzy Grotowski 1955-ben fejezte be színészi, majd rendezői tanulmányait a krakkói színművészeti főiskolán, majd az 1955 / 56-os évadot Moszkvában töltötte a Lunacsarszkij Állami Színművészeti Intézetben, ahol rendezőasszisztensként dolgozott J. A. Zaduty mellett, aki Sztanyiszlavszkij és Vaghtangov tanítványa volt egykor. Sokat foglalkozott ezidő alatt Meyerhold biomechanikus tréning-elméletével is, majd a moszkvai évad befejezése után Közép-Ázsiába utazik, ahol elsősorban az indiai színjáték sajátosságait tanulmányozza behatóbban. 1956. októberében tér vissza Krakkóba, ahol korábbi iskolájának tanársegédéként dolgozik 1959-ig. Ebben az időszakban is utazik és tanul: '57 nyarán Jean Villar, '58 nyarán pedig Emil Frantisek Burian színházi szemináriumán vesz részt. Amikor tehát, 1959. nyarán, megkezdődnek a tárgyalások a dél-lengyelországi Opole város vezetőivel, Grotowski már széles körű ismeretekkel rendelkezik, amelyek a későbbiekhez jó indulási alapot szolgáltatnak majd a számára.

Időközben rendez egy Mérimée-komédiát a főiskolán és három előadást a patinás, krakkói Stary Teatr-ban, amelyek közül kritikusai az 1959. márciusában bemutatott „Ványa bácsi”-t tartják emlí-

⁹ Jerzy GROTOWSKI: „Teatr a rytual” (Színház és rituálé) című cikkéből, „Dialog” 1969. No. 8. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 61.

tésre méltónak. A későbbiek szempontjából sokkal fontosabb viszont, hogy itt ismerkedik meg Ludwik Flaszenel, aki ekkor már elismert kritikus és a Stary Teatr irodalmi munkatársa. Együtt vitatják meg a színművészet aktuális kérdéseit, a színház autonómiájának, funkciójának problematikáját, a színház sajátos lényegének kérdését stb. Ezekből a beszélgetésekből nem csupán egy közös nézetvilág, de barátság is szövődik. Így amikor a 26 éves Grotowski, Lengyelország legfiatalabb színházigazgatójaként megkezdte a munkát az opolei

Tizenháromsoros Színházban (amely a kicsiny méretére utaló, tizenhárom nézőtéri széksoráról kapta a nevét), mellette találjuk Flaszent is, mint az új, mindössze tízfős társulat irodalmi munkatársát, dramaturgját. Kettejükön kívül nyolc, Krakkóból érkezett színész lett tagja a társulatnak, akik közül hárman – Antoni Jaholkovski, Rena Mirecka és Zygmunt Molik – végig a társulat tagjai maradnak majd. Így kezdődik el tehát, 1959. szeptember 1-jén az „opolei kaland”, ahogyan munkájuk kezdeti időszakát a társulat tagjai később emlegették.

Orfeusz

Jean Cocteau drámája nyomán.

Bemutató: Opole, 1959. október 8.

A mint láthatjuk a dátumokból, az első produkció, még a profi színházi „üzemmenethez” képest is igen gyorsan készült el. Többek között ez is arra utal, hogy a munka megkezdésekor még semmiféle igazi kutatási tevékenységről nem beszélhetünk, s hiba lenne, ha azt hinnénk, hogy Grotowski és Flaszen, a korábbi beszélgetéseikben kikristályosított kutatási programmal láttak munkához Opolében. Valójában arról van csak szó, hogy a társulatnak meg kellett kezdenie a színházi működést, produkciót kellett létrehozniuk és bemutatniuk, ám ezt, művészeti nézeteiknek megfelelően tették: a színház autonómiáját képviselő előadást hoztak létre, amint azt a „Jean Cocteau drámája nyomán” meghatározás is jelzi a színlapon. Ez az autonómiára való törekvés az egyetlen jelleg-

zetesség, ami az előadást a színházi korszak első szakaszához, a később „az autonóm színház kutatása”-ként emlegetett időszakhoz kapcsolja.

Az előadás szöveganyagát Cocteau drámájának felhasználásával létrehozó Grotowski, az előadás lényegévé a szerzővel és legfőképpen a nézővel folytatott „párbeszédet” tette, az előadás végén pedig egy saját maga által írott „invokációban” fogalmazta meg saját emberi-művészi viszonyát azokhoz a témákhoz, amelyeket ez a „párbeszéd” érintett: az élet és a halál, a szeretet és a megbecsülés, az embernek az emberhez és az embernek a természethez való viszonya témaköréhez. Mindezen, a „nagyszerű” kategóriájába tartozó tartalmak megfogalmazásakor azonban, végig megőrizte Cocteau groteszk, profanizáló, vagy éppen



3. Az Orfeusz plakátja.

a profánt nagyszerűvé emelő hangvételét, ami talán jelzi Grotowski ilyen jellegű beállítottságát, ám azt semmiképpen sem mondhatjuk, hogy mindez már előrevetítette a később a „gúny és apoteózis dialektikájaként” ismertté vált színpadi hatás kialakítását.

Az előadás egyébként is magán viselte a később „gazdag színháznak” nevezett játék minden jelleg-

zetességét: hagyományos, dobozszínpadi térben, a szerzői utasítások betartásával kialakított díszletek között, gondosan tervezett jelmezekben, zenei bejátszásokkal játszották stb., minden vonatkozásban illet rá tehát az a megállapítás, hogy a színház más művészeteket magába ötvöző „összművészet”, amely megállapítást később egyszerűen „eklekticismusnak” neveztek és elutasítottak.



4. Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Tadeusz Bartkowiak az Orfeuszban

Káin

lord Byron drámája nyomán

Bemutató: Opole, 1960. január 30.

(lengyelországi bemutató)

Az eredeti darab töredezett, talán leginkább montázsszerűnek nevezhető dramaturgiai szerkezete jó alkalmat adott az előadás szövegkönyvét készítő Grotowskinak, hogy a darabot a saját gondolatvilágának megfelelően alakítsa át. Rendezőként pedig felerősítette ezt a montázs-szerkezetet azzal, hogy minden színéhez egy jól meghatározott színpadi stílust, játékmódot rendelt hozzá. Az előadás így egy archaizáló, kultikus hatást keltő első részből, egy futurisztikus úrutazást és egy nyárspolgári kabarét magába foglaló második részből, valamint egy középkori ördögűzéssel kezdődő harmadik részből állt, amelynek folytatásaként az ördögűzés szertartását a cirkusz világa váltja fel, s

végezetül egy extatikus táncban jelenítődik meg „az egyesült világ”.

Ezt a forgatógot csak fokozta, hogy az alap-stílus-egységeken belüli, kisebb egységekben, a színészek, a hagyományos színház szinte minden stíluslemét felvonultatták: a színpadi parabola váltott paródiába, vitriolos szatíra keveredett pantomimbetétekkel, ária-utánzat és balett-betétt alakult át a sportból ismerős mozdulatsorokká. Mindezt tetézte a dikciók kavalkádjja, amelyben a filozofikus dialógus keveredik a triviális líraisággal, az egyszerű komolyság a parodisztikus hangvétellel, a parlandó, a beszéd jellegét elsűrítő csevegéssel stb. A színészek hangszórókkal vitatkoztak, fénycsóvákkal birkóztak s ebben a



5. A Káin plakátja

produkcióban fordult elő először, hogy lementek a nézőterre, meg-megszólították a nézőket, így próbálva bevonni őket a játékba. Nem csoda hát, hogy maguk között csak „kabarének” nevezték az előadást.

*Minden – mindenben, egy Bábel-tornya, a nyelvek zűrzavara. A szcenikában ugyanaz: szürrealista szimbólumok, játékos humor. Amennyire a színrevitel csak teheti, érzékelteti a nézővel az élet előre kigondolt jelentéseinek felüli bonyolultságát, víziószerűségét, összekeverve annak aspektusait. Nehéz kiemelni különlegesen jellemző részeket, mert minden egység tucatnyi kisebb egységre bomlik fel, ahogyan a színészek kaméleonként változnak át.*¹

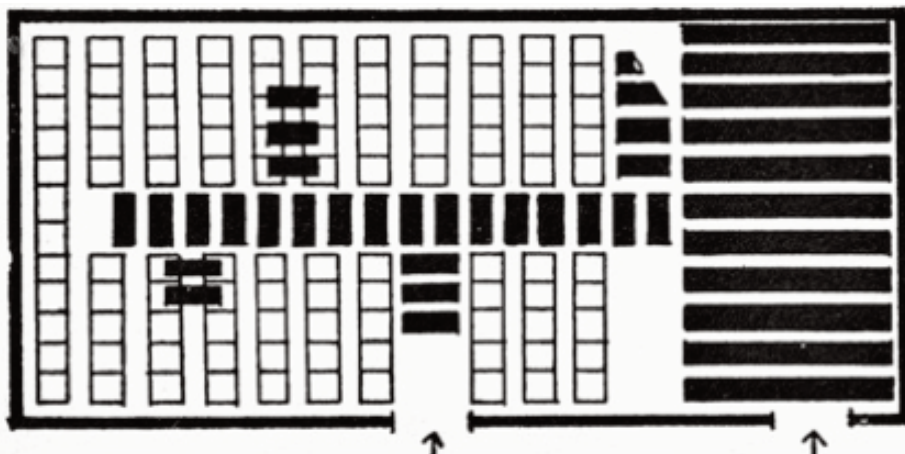
Mindebből talán kiderül, hogy a produkció létrehozásakor Grotowski és a társulat, a hagyományos színház eszközrendszerének végletekig történő feszítésével próbálkozott. Megmaradtak tehát a később „gazdag színház”-nak nevezett területen, csupán azzal kísérleteztek, meddig lehet elmenni a hagyományos színházi eszköztár szintézisében, s mit eredményezhet ez a végletes szintézis. Nos, be kellett látniuk, hogy semmit, s éppen ennek az önkritikus bevallása jelentette az első komoly fordulatot – ha úgy tetszik a kutatás igazi kiindulópontját – a társulat tevékenységében. Annak felismerése ugyanis, hogy ez az út sehová sem vezet, új irányt szabott a munkának és a gondolkodásnak egyaránt. Grotowski később így foglalta össze a *Káin* tapasztalatainak jelentőségét:

*A hagyományos színház elleni ördögűző-mivoltánál fogva, több volt ez... (a produkció) ...egy egyszerű kalandozás ötleténél. Végeredményben ez alakította ki ennek a társulatnak a negatív programját.*²

Ehhez az előadáshoz köthető tehát a „negatív út” elvének kialakulása – még akkor is, ha abban az időben ez még, mint fogalom, nem született meg – amelynek, mint alapelvnek, mint gondolkodási módnak, döntő szerepe lesz a Szegény Színház elméletehez vezető úton, majd fontos szerepet kap a színész munkájával kapcsolatos kutatásokban is. Így olyan általános szemléleti-gondolkodási modellé válik a későbbiek során, amelynek megértése és átvétele nélkül, gyakorlatilag semmi sem érthető meg a Szegény Színház teljes „rendszeréből”. Olyan szemlélet és gondolkodásmód ez, amely a hozzáadás helyett az elvételt, a felépítés helyett a lebontást, a haladás irányában az „előre” helyett a „mélyebbre” fogalmát preferálja, hogy most csak nagy vonalakban érzékeltessük a mindennapi megszokott gondolkodásunktól való különbözőségét. Reméljük azonban, hogy a szerkezeti szemléletű elemzések során bővebben is megvilágíthatjuk majd mindezt, egyelőre tehát elégedjünk meg annak rögzítésével, hogy ennek a gondolkodási módnak a csírája már nagyon korán, 1960. elején, a második produkciót követően megjelent a társulat munkájában.

¹ Tadeusz KUDLINSKI: „Swiat se tancuje” (Táncol a világ) című cikkéből, „Dziennik Polski” 1960. No. 61. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 16.

² Jerzy GROTOWSKI: „Teatr Laboratorium 13 Rzedów” (Tizenháromsoros Laboratórium-Színház). Wrocław, 1964. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 16.



6. A Káin alaprajza



7. Zygmunta Molik (Omega) és Tadeusz Bartkowiak (Káin) a Káinban



8. Zygmont Molik (Omega) és Tadeusz Bartkowiak (Káin) a Káinban



9. Zygmont Molik (Alfa – Omega) a Káinban

Buffó-misztérium

Majakovszkij Buffó-misztérium és Gőzfürdő

című műveinek felhasználásával

Bemutató: Opole, 1960. július 31.

Az előadás szöveggönyvét készítő Grotowski, a *Buffó-misztérium* közösségének poklotmenynyet átívelő utazását használta fel az előadás gerinceként, s ebbe ötvözte bele a *Gőzfür-*

dő szatirikus paraboláját. Az ötvözést szó szerint kell érteni, mindkét szöveget ízekre szedve vegyítette egymásba a részleteket, olyannyira, hogy utólag már igen nehezen lehetne kiválogatni, melyik



10. A Buffó-misztérium plakátja

szövegrész melyik műből származik. Ugyanakkor keretként, középkori lengyel misztériumjátékok töredékeivel egészítette ki az anyagot.

A színpadi megjelenítés is a misztériumjátékok térszerkezete szerint osztódott pokolra, purgatóriumra és mennyországra, és az általános képi megjelenésben is nagymértékű egyszerűsödést fedezhetünk fel az előző előadásokhoz képest. Mivel az előadást mindössze hat színész játszotta, a különböző szerepeket, különböző méretű és alakú „pajzsok” felvételével jelenítették meg, amelyekre Bosch képeire emlékeztető, torz karakterek voltak felfestve. Ezek a „pajzsok” ugyanakkor díszletalkotó vagy kellék-funkciókat is ellátnak az előadás során, fedezékként használják őket a színészek, vagy felettük lebegve az éjszaka, az álom jelzéseié válnak stb. Ebből a leegyszerűsítő törekvéből eredően más tárgyak is folyamatos metamorfózison esnek át a játék során. Egy bádog fürdőkád például egyszer a bárka, máskor íróasztal, megint máskor az időgép egyik alkotásze stb.

A metamorfózis adta lehetőségeket azonban nem csak a tárgyakkal kapcsolatosan használták ki, hanem a színészi játékban is, s az átalakulást nem csak az említett „pajzsok” biztosították. Egy, az előadást méltató, korabeli kritikában érdekes mozzanatra figyelhetünk fel:

Egy színésznő, az előadás kezdetén, mint egy Lady jelenik meg. Nemsokára, mint a lázadó Szemérmertlenséget láthatjuk viszont, később Ördög, majd Angyal válik belőle, legvégül pedig egy Titkáró... és ugyanabban a pillanatban trófép és telefon is.¹

Mindazzal rávilághattunk arra, hogy a *Káin* tanulságait megfontolva, a társulat, merőben más irányba indult el, s felhagyva a „gazdag színház” eszköztárának megsokszorozásával, az egyszerűbb, a színészi munkára is sokkal jobban építő színpadi megoldások felé fordult. Ettől persze még nem tekinthetjük ezt az előadást a Szegény Színház kezdeményének, hiszen a produkció még mindig a hagyományos színház elemeit használja, díszleteket, jelmezeket, kellékeket, technikai eszközöket alkalmaz – de gépezetét például már nem; az ettől kezdve örökre kikerül a társulat eszköztárából – továbbá a használtak alkalmazásában is,

a megsokszorozás helyett a leszűkítés válik jellemző törekvéssé, és a színészi játék felértékelődésének is tanúi lehetünk az előadás során. Ez az, ami a *Buffó-misztériumot* fontossá teszi a kutató-sok szempontjából.

Összegezve, ez az előadás következetesebbnek és egységesebbnek tűnik a többinél. A találatekonyság frissessége tölti fel, különösen a színészek találatekonysága, amely mindennél tisztábban körvonalazza egy új stílus kialakulását. (...) Most már beszélhetünk a „Tizenháromsoros Színház” stílusáról.²

Azért is fontos, hogy a változást a kritika is visszaigazolja, mert bizony a „Tizenháromsoros Színház” nem ment valami jól. A hatvanezer lakosú kisváros közönsége nem túlságosan szerette a korábbi előadásokat, amin – valljuk be! – nem is csodálkozhatunk. A *Káin* bemutatóját követően egyre gyakrabban fordult elő, hogy a nézők ott hagyták az előadásokat, hogy csak hárman-négyen váltottak jegyet, sőt, az érdeklődés hiánya miatt el is maradtak előadások. Grotowski és Flaszen erre reagálva alapította meg Jozef Szajna tiszteletbeli elnökségével a „Tizenháromsoros Színház Baráti Körét”, amelynek összejövetelein szisztematikusan ismertették és beszéltek meg művészeti elveiket és elképzeléseiket a közönséggel, de a helyzetre nem ez volt a legfontosabb reakció.

Sokkal fontosabb volt ennél az, hogy a helyzetre maga a következő előadás, a *Buffó-misztérium* reagált. A produkcióban ugyanis erőteljes polémia fogalmazódott meg a művészet célját és formáját illetően, s így a társulat emberi-művészi attitűdje, előadásról-előadásra konfrontálódott a közönség lényegesen konzervatívabb attitűdjével. Nem egyszerűen arról volt tehát szó, hogy egy produkció aktualitással bír-e vagy sem, hanem arról, hogy egy alkotóközösség, a saját élményeire, emberi-művészi tapasztalataira reagál az alkotásával. (Érthetőbb ez a különbségtétel azok számára, akik emlékeznek még a kaposvári színház egykori előadásaira, a „Nevelő úr”-ra például, amely köztudottan egy, Aczél György számára adott „válasz” volt, miután megtiltotta a társulatnak a BITEF-Nagydíj átvételét).

Ez az alkotói attitűd, amelyet jól érzékelt Eugenio Barba könyvének címe – „*A Tizenháromsoros*

¹ Jerzy FALKOWSKI: „Majakowski na glowie i w cynowej balii” (Majakovszkij a feje tetején egy bádogkádban) című cikkéből, „Wspolczesność” 1960. In OSINSKI-BURZYNSKI: I. m. 18.

² Tadeusz KUDLINSKI: „Raczej – Lazina” (Inkább – Gózfürdő) című cikkéből, „Dziennik Polski” 1961. No. 18. In OSINSKI-BURZYNSKI: I. m. 18.

Színház Opolében, avagy a színház, mint önpéldázó kollektíva” (Krakkó, 1964.) – is, ettől kezdve folyamatosan jelenvaló lesz a társulat munkájában, s nagyban hozzájárul majd a Szegény Színház tartalmi rendszerének kialakulásában. Fel kell tehát hívni rá a figyelmet, annál is inkább, mivel részletes elemzéséhez sokkal bővebben kellene kifejteni a történeti tényeket, s összevetni azokat az egyes

előadásokkal, s erre ezúttal nyilvánvalóan nem vállalkozhatunk. Ugyanakkor jeleznünk kell, hogy ez az attitűd ugyanolyan jelentőséggel bír a végeredmény szempontjából, mint amilyen a „negatív út” gondolkodási modellje is. Az egyszerűsödés irányába való fordulás mellett, ez a másik jelentős fejlemény, ami a *Buffó-misztérium*ot a folyamat fontos előadásává emeli.



11. Színpadkép a *Buffó-misztérium*ból



12. Rena Mirecka (*Lady*), Zygmunt Molik (*Optimista*) és Adam Kurczyna (*Belvedenszki*) a *Buffó-misztériumban*

Shakuntala

Kálidásza drámája nyomán

Bemutató: Opole, 1960. december 13.

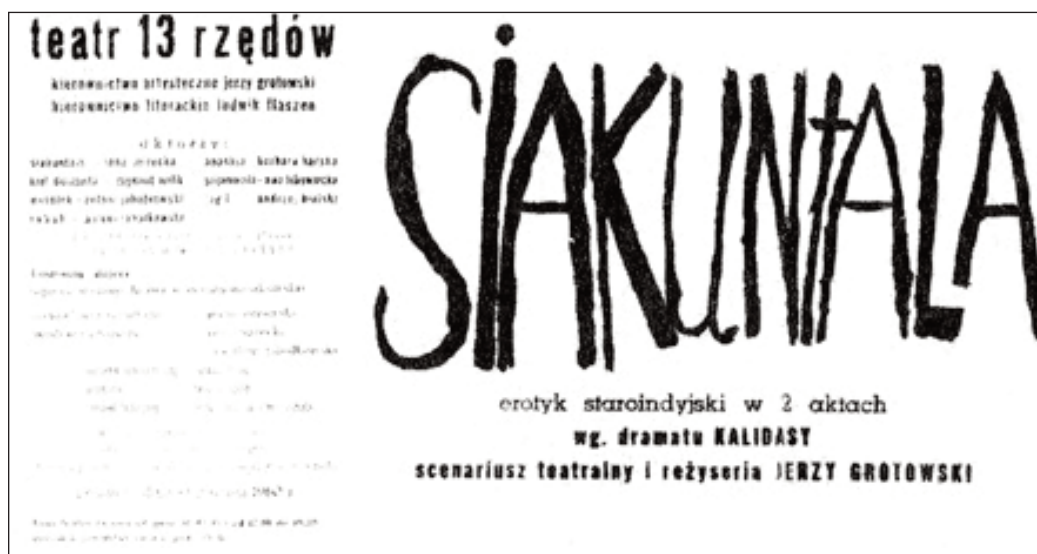
(lengyelországi bemutató)

Grotowski erősen meghúzta Kálidásza drámájának szövegét, viszont betoldásokat is bőségesen alkalmazott az azonos kultúrkörben született Káma Szutrából, Manu Jeléből és egyéb, rituális szövegekből. Mindennek köszönhetően egy olyan színpadi szövegekönyv alakult ki, amely az eredeti dráma harmincöt konkrét szerepe és jelentős számú csoportos szerepe helyett, a játék megvalósításához mindössze hét színészt igényelt – valamint az is lehetővé tette, hogy a különböző csoportos szerepeket, a remeték, udvaroncok, a királyi kíséret tagjainak szerepeit, a közönségre „osszák ki”.

Ezzel pedig máris megérkeztünk az egyik olyan sajátosságához, amely ezt az előadást is a kutatás folyamatának fontos produkciójává teszi. Ez az eszköz ugyanis most jelenik meg először a társulat produkcióiban, merthogy meg kell ezt különböztet-

nünk a Káinban alkalmazott megoldástól, hogy tudniillik a színészek lementek a nézőterre és megszólították a nézőket. Hiszen ezúttal a néző nem nézőként, hanem kvázi az előadás szereplőjeként jelent meg az előadásban. Ez az eszköz, ettől kezdve folyamatosan része lesz a kutatással kapcsolatban létrehozott előadásoknak, és – bár jelentős formai és funkcionális átalakulást követően – a Szegény Színház „rendszerének” egyik erőteljes jellegzetességévé válik.

Többek között ennek a „szerepbehelyezésnek” is köszönhetően került sor a hagyományos színpad-nézőtér viszony térbeli megváltoztatására is. A dobozszínházi térforma – amint a jövőben alakult – véglegesen eltűnt a produkciókból. A „Tizenháromsoros Színház” belső terét úgy alakították ki, hogy a játéktér a terem középso harmadának sáv-



13. A Shakuntala plakátja

jába, a nézőterek által két oldalról behatárolt kerület kialakításra. Ugyanakkor mindkét nézőtér közepén is meghagytak egy-egy járást, amely a nézőterek mögött-fölött elhelyezkedő terekre, a yogi kommentátorok helyéhez vezettek. A díszletet mindössze egy egyszerű térforma alkotta, amelyet egy, a játéktér közepén elhelyezett nagy félgömb és az oldalából kinyúló, oszlopszerű henger alkotott.

Mindebből máris kitűnik, hogy az az egyszerűsödési tendencia, amely a *Buffó-misztériumban* jelent meg a munkában, tovább folytatódott, s lassan már elhagyta az akkoriban (!) hagyományosnak számító színházi eszköztárat evidensen jelentő formációkat is. Jelentős lépés volt ez, s ugyanazt mondhatjuk el róla, amit a nézők szerepbhelyezése kapcsán mondtunk: a tér egyedi megkonstruálása ettől kezdve szintén fontos része lesz a kutatásokkal kapcsolatos előadásoknak, s bár a megoldások elvi alapjai és formai megoldásai egyaránt sokat fejlődnek majd, a tér kialakítása szintén markáns jegye lesz majd a Szegény Színház „rendszerének”. Itt kell megjegyeznünk, hogy a *Shakuntala* tervezője, Jerzy Gurawski építész, ettől a produkciótól kezdve, egészen az *Állhatatos herceg* bemutatásáig, állandó és fontos munkatársa lesz a társulatnak.

A jelmezeket az opolei művészeti iskolába járó gyerekek tervezték, ennek megfelelően erősen realiztikusak és dekoratívok voltak, ami jól ellensúlyozta a tér leegyszerűsödéséből eredő hatáscsökkenést. Ilyen szempontból tehát nem történt különösebb előrelépés, a „gazdag színház” ezen eleme még sokáig, az utolsó produkció utolsó variációjának bemutatásáig jelen lesz a munkában.

Ugyanakkor viszont, a korábbiakhoz képest még nagyobb szerepet kapott a színészi játék az előadás során, amennyiben a mellőzött technikai hatásokat a színészi cselekvések keltette hatásokkal – ritmikus ütésekkel, kopogásokkal, a lépések zajának megkomponálásával stb. és természetesen a színészek beszédének és beszédhangjának megkomponálásával – váltották ki. Jelentős tapasztalattal szolgált, hogy ezáltal az előadás akusztikai világa nemhogy szegényedett volna, de érdekesebbnek, változatosabbnak bizonyult, s legfőképpen élőbbé vált, mint amilyené a technikai eszközök tehetnék volna.

A korabeli kritika természetesen mindezt nem a kutatás folyamatának szemszögéből értékelte,

mint ahogyan mi tettük az imént, nem is tehetette, hiszen akkoriban a kutatás, mint program, még nem deklaráldott, viszont jól példázza, hogy egyfajta művészeti fejlődés a kívülálló néző számára is érzékelhető volt.

A *Shakuntala* egy fontos, új szakaszt jelöl a „Tizenháromsoros Színház” történetében. (...) Színházi értelemben az eddigi legtisztább, legkövetkezetesebb konstrukcióval bír, önuralomról tanúskodó előadásuk. Tipikus Grotowski-produkció, amely abból a sajtósági kifejezési szándékból fakad, amely már a munka előkészítésekor feltöltötte. Észre kell venni azt is, hogy ez az újból megszerzett önuralom már nem áll útjában a rendezői szándéknak. A közönség reakciói időről-időre visszaigazolják a számos, erős effektust, amelyek azonban már sokkal jobban alárendelődnek a vezérgondolatnak, mint az a megelőző produkciók bármelyikében is történt.¹

A nézők szerepbhelyezéséből, a tér felbontásából és az akusztikus hatásoknak a színészi játékból való levezetéséből származó, nagyon fontos tapasztalatok mellett azonban, a *Shakuntala* bemutatása egy újabb zsákutca felfedezését is jelentette a társulat számára: fel kellett ismerniük, hogy a keleti színjátéktípusok által használt ideogrammak európai változatai nem megalkothatóak. A társulat ugyanis ennek feltárására akart vállalkozni a *Shakuntala* színrevitelének munkájában.

Meglehetősen korán rájöttünk, hogy fel kell kutatnunk a saját helyünket a rituális játék rendszerében; analógiában azzal, ahogyan a rituális játék néhány országban még ma is él. Hol létezik ilyen? Lényegében a keleti színházakban; még olyan kiemelkedően nagy színházak is, mint a Peking Opera, megvan a maga rituális struktúrája. Ceremóniát alkotnak olyan jelekből, amelyeket évszázadok hagyománya alakított ki és rögzített le, előadásról-előadásra ugyanúgy ismételve azokat. A gesztusoknak és szokásoknak egyfajta nyelve ez.

A *Shakuntala* című produkción dolgozva, az európai színházban lehetséges jelek megteremtésén dolgoztunk. Szándékunk nem az volt, hogy a közhelyek kárteknységától szabaduljunk, hanem olyan előadást akartunk csinálni, amely a keleti színházak módszerei szerint jön létre, nem autentikus jelekből ugyan, de... európai megoldásként feltétlenül autentikusan. Ily módon az előadás, a mi, Keletről alkotott, zavaros és misztikus elképzeléseinknek egyfajta ironikus tükrözése volt. Ám ennek a – közvetlenül a néző ellen irányuló – iro-

¹ B. BAK: „Ostry erotyk” (Éles erotika című cikkéből). „Odra” 1961. No 1. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 19.

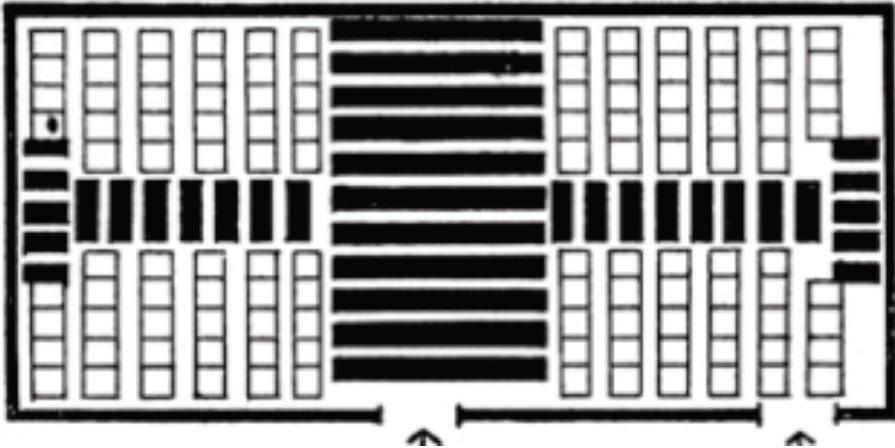
nikus vizsgálódásnak a mélyén volt egy vágy, egy titkos szándék: felfedezni a saját civilizációnk színházai-ban használható jelek szisztémáját. Amit tettünk: az előadást apró gesztusokból és hangokból konstruáltuk meg. Ez a próbálkozás, a későbbiekben rendkívül hasznosnak bizonyult: ekkor kezdtünk el hanggyakorlatokat végezni a társulatban, mert speciális gyakorlatok nélkül lehetetlen hangi jeleket alkotni. A produkció kezdett kialakulni, s ez egy egyedülálló és meglehetősen szuggesztív munka volt. De, ahogyan már mondtam, a lehetséges sztereotípiáknak, minden lehetséges klisének az ironizált átalakítása is egyben, úgy, hogy a speciálisan megkonstruált jelszerkezet minden egyes gesztuseleme, valójában a Sztanyiszlavszkij által „gesztus-klisé”-nek nevezett mozdulat volt. Vagyis, hát nem mondtuk éppen szívre tett kézzel, hogy „szeretlek”, de valami hasonló történt. Világossá vált előttünk, hogy ezen az úton nem oldunk meg semmit.²

Ehhez csak annyit kell hozzáfűznünk, hogy ennek a zsákutcának a feltárását természetesen „termékeny” kudarcnak kell tekintenünk, hiszen az „eredménytelenség” ugyancsak sok és hasznos információval szolgált a további gondolkodáshoz és munkához, s lendítette tovább a kutatás folyama-

tát egy újabb irányba. Lényegében ennek is köszönhető, hogy több, a témával foglalkozó kritikus, színházi teoretikus, ezt az előadást tekinti a kutatás első szakasza lezárulásának, s mint azt már megjegyeztük, nem minden alap nélkül. Mondhatni minden olyan lényeges kísérleti folyamat elkezdődött ezzel a produkcióval, s a produkcióhoz kapcsolódó szisztematikus színészfejlesztéssel, amely végül a Szegény Színház „rendszerének” kialakulásához elvezetett, s ekkor fogalmazódott meg az a program is, amely Grotowski megfogalmazásában:

... a kutatás az organikus reakciók és később egy-
sleges struktúrává szerveződésük területén. Ez volt az,
ami megnyitotta társulatunk, úgy gondolom, leggyü-
mölcözőbb kalandját – a kutatást a színeszi játékok szfé-
rájában.³

Ennek ellenére, az Osinski professzor véleményéhez igazodó gondolatmenetünk szerint, a kutatás első szakaszát a következő produkción végzett munka befejeztével, a kísérleteknek a lengyel nemzeti romantikával való összekapcsolódásával tekintjük „lezárultnak”. Vagyis, a történeti jellegű áttekintésünk első részében még egy produkció vázlatos ismertetését kell elvégeznünk.



14. A Shakuntala alaprajza

² Jerzy GROTOWSKI: „Teatr a rytual” (Színház és rituálé) című cikkéből, „Dialog” 1960. No. 8. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 19.

³ Uo.



15. Zygmunt Molik (Király) és Rena Mirecka (Shakuntala) a Shakuntalában



16. Zygmunt Molik (Király) a Shakuntalában



17. Zygmunt Molik (Király) és Antoni Jaholkowski (Halász) a Shakuntalában

Ősök

Adam Miczkiewicz drámai tetralógiája nyomán

Bemutató: Opole, 1961. június 18.

Az előadás alapjául szolgáló drámai tetralógiát, mint a lengyel romantika kulcsfontosságú és emblematicus művét tartja számon a lengyel irodalomtudomány. A történet szempontjából csak

nagyon lazán egymáshoz kapcsolódó művek ráadásul nem is sorrendben születtek meg, ami kapcsolódásukat még inkább fellazítja. Elsőként a második és a negyedik mű készült el, majd ezeket kö-



18. Az Ősök plakátja

vette a harmadik, s a töredékben maradt első rész csak a szerző halála után látott napvilágot. Ennek következtében a tetralógiának kettős tartalmi centruma alakult ki: az egyik középpont – az első és negyedik rész centruma – egy ősi litván népszokásra épül, amely szerint a parasztok, évente egyszer megidézik őseik szellemét, túlvilági sorsukon könnyítendő étellel kínálják őket, s beszámolnak nekik evilági dolgaikról stb. Ennek a szertartásnak a szövetén jelenik meg a főalak, Gustaw, aki a szertartás során egykori mesterének mesélve éli újra gyermekkorának eseményeit, ifjúkori szerelmének történetét. Egykori mestere arra biztatja, hogy ne saját bajaival veszkődjön, hanem az emberiség javára válva keresse a boldogulását, Gustaw azonban nem fogadja meg a tanácsot, hanem öngyilkos lesz, ám a halálban sem talál megnyugvást. A másik középpont – lényegében a harmadik rész centruma – a Gustaw-alteregójaként megjelenő Konrad köré szerveződik. Ebben a részben Gustaw egy cári börtönben vesztí életét, s így lép a színre Konrad, aki új forradalmat szít a cári önkény ellen, s a temetőben az ősoket szólógnató nép előtt úgy jelenik meg, mint aki nem hal meg mindaddig, amíg a zsarnokságon bosszút nem áll.

Mindezt annak érdekében vázoltuk fel az eddigiekhez képest kissé részletesebben, hogy rávilághassunk, mennyire alkalmas kiindulópontul szolgál az anyag az ekkor már a színházi szertartás lehetősége után kutató Grotowski és munkatársai számára, hiszen egyszerűen maga a munka alapjául szolgáló mű is egy szertartás szövetére épül, másrészt pedig olyan emberi értékekkel foglalkozik, amelyeknek érvényessége minden kor, minden társadalom számára fontos kérdés. (S csak zárójelben jegyezzük meg, hogy a társulat számára pedig a saját hivatásukról, és az azzal kapcsolatos áldozatvállalásról való gondolkodás lehetősége is volt egyben.) Ráadásul az anyagot saját nemzetük irodalmában lelik fel, amely forrás stílusában és hangvételében is közel áll az alkotókhöz. Mondhatni, telitalálat.

A színpadi szöveggönyvet készítő Grotowski egyszerűesebb és természetesen egy előadásban megvalósítható méretű történetfolyammá alakította a művek láncolatát, amelyhez Shakespeare-től, Jean Paultól és Miczkiewicz bevezetőjéből származó idézeteket is felhasznált.

A színrevitel során, radikálisan folytatódott tovább a színpad-nézőtér viszony felbontása. Jerzy Gúrawski ezúttal a lehető legmesszebb ment ezen

a téren: a színházterem teljes területén, elszórta és egymástól függetlenül helyezte el a nézők székeit, s ezek alapterületén kívül lényegében mindent játéktérnek tekintett. Ennek következtében a „nézőtér” atomizálódott, mondhatni megszűnt, az egyes nézőket úgy vette körül a játék, mint szigeteket a tenger. Ez a megoldás természetesen azt a célt szolgálta, hogy az egyes nézők minél könnyebben aktivizálhatók legyenek az előadás során. Ilyenformán az egész előadás, mint a színészek „kórusa” működött, amelyben hol az egyik vagy másik színész, hol a színészek egy kisebb csoportja kapott szólisztikus szerepet, akik a történet folyamatát továbbvitték s egyben a nézők számára is megadták a szükséges „fogódzókat”, és a játékban való részvételre való inspirációt is.

A témából, a szertartás-jellegből és a nyelvezetből eredő, emelkedett hangvételt a jelmezek rendszere és a kellékek ellenpontoszták. Nem csupán a triviális, a hétköznapi életből a nézők számára ismerős tárgyak, ruhadarabok keltették ezt a hatást, de a használatukból eredő metamorfózisuk is. Gustaw például egy ócska ágyterítőt viselt romantikus köpeny gyanánt, a Pap palástja valójában egy paplan volt stb. az egész jelmezrendszer egy falusi mulatság jellegét sugallta. Egy furcsa kettősség jött létre ezáltal, amely nem csupán groteszkké transzponálta az emelkedettséget, de az illúziókeltésre irányuló törekvéssel egyidejűleg hangsúlyozta az előadás játék-voltát, a színház színház-jellegét is. S mivel ez a kettősség egyidejűleg valósul meg, nem az illúziókeltés és az elidegenítés váltakozásával jellemezhetjük, hanem egy új, egységes színházi hatásnak tekinthetjük.

Gustaw-Konrad kettős szerepében például Zygmunt Molik egy partvist emel a vállaira, a kereszten függő Jézust formázva, s így mozog a nézők között, miközben Konradként éppen felvállalja a hazájáért vívott harcot, s megesküszik a bosszúra. Indulatai, küldetéstudata, vállalása nagyszerű, mert őszinte és hiteles, ám a partvis jelenléte a kereszt funkciójában, a jel megszületésével egyidejűleg teszi neveltségessé, gúny tárgyává is a csodálat tárgyát.

A korábbi produkciókkal kapcsolatban említettük már Grorowski érzékét és vonzódását a groteszk és az ellenpontos szerkezetek iránt. Ezúttal azonban valami más történt, amit talán a játékmód révén megvalósuló (tehát nem az írott anyag által hordozott) groteszk hatásnak nevezhetünk, és amit a később kialakuló, „gúny és apoteózis dialektikájaként” ismertté vált színészi hatás első csírájának

tekinthetünk. Jelentős fejlődés árán jut majd el adig, amíg a színészi hatást és az előadás egészének hatásrendszerét is alapvetően meghatározó jellegzetességgé válik, ám legfontosabb alkotóelemei: a magasztosság (1) és a kigúnyoltság (2) egyidejű (3) jelenléte már ebben a mozzanatban is fellelhető, okkal tekinthetjük tehát a „gúny és apoteózis dialektikája” kezdeti megjelenésének.

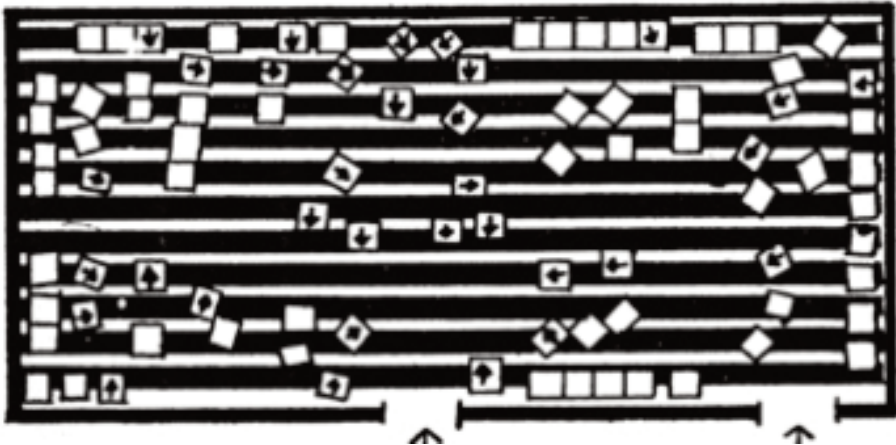
Nem csupán azért érezhetjük indokoltabbnak tehát a mindenképpen kényszerű „szakaszhatár” ehelyt való meghúzását, mert itt történt meg a kutatás találkozása a lengyel romantikával, hanem azért is, mert a Szegény Színház „rendszerét” kialakító, alapvető területek, a színész-néző viszonylat, a térképzés és a színészfejlesztés területén végzett tevékenységhez ekkor csatolódik a színészi hatás kérdésköre is. Ez pedig hamarosan elvezet majd a színészdramaturgia problematikájának alaposabb vizsgálatához, s a technikai fejlesztés által támogatott, végezetül a „szent színész” jelenségének megszületéséhez.

Ugyanakkor a lengyel romantikával való találkozás új mederbe terelte a színház funkciójával kapcsolatos gondolkodást, közelebbbről a színházi szertartás megalkotása érdekében folytatott tevékenységet is. Sem Grotowski, sem munkatársai nem tesznek többé „felesleges” kitérőket, nem tár-

nak fel újabb, járható vagy járhatatlan zsákutcákat, a lengyel romantikával való találkozás egyértelműen jelöli ki azt az utat, amelyen az értékek érvényességének vizsgálata által valósítható meg a huszadik századi színházi szertartás, még akkor is, ha az, később már nem minden esetben ennek az irodalomnak a talaján készülő előadások által jön is létre. Az *Ősök* című produkción való munka során fogalmazódott meg az, az értékek kezelésében a későbbiek során is megnyilvánuló alkotói attitűd, amelyet Ludwik Flaszen, az előadás műsorfüzetében így foglalt össze:

*Grotowski produkciója meg akar óvni mindent, ami a modern szkepticizmus és hagyományrombolás rosszindulatú erői közepette még megvédelmezhető. Nem elsősorban, mint hagyományt, hanem, mint a hagyomány lényegének közvetlen és mai tapasztalatát; tagadva a rítust az iróniával, devalválva a romantikát, az egyén szembeállítja magát azzal a ténnyel, hogy az igazság sohasem végérvényessé merevült formában jelenik meg.*¹

Az *Ősök* munkájából szerzett tapasztalatokkal tehát lezárult a színházi természetű kutatás első szakasza, amelyet közkeletűen az autonóm színház kutatásának szokás nevezni. Mindössze két évad telt el azóta, hogy Grotowski és társulata belefogott az „opolei kalandba”.



19. Az *Ősök* alaprajza

¹ Ludwik FLASZEN: „Dzyadzy” Komentarz do inscenizacji J. Grotowskiego („*Ősök*”). Komentarz J. Grotowski színrevite-léhez). A műsorfüzet részlete. Opole, 1961. No. 6. In OSINSKI–BURZYŃSKI: I. m. 21.



SI. View of the scenic action for A. Mickiewicz's *Forefathers' Eve* showing the relationship between actors and spectators. The spectators (in white) are scattered about the room.

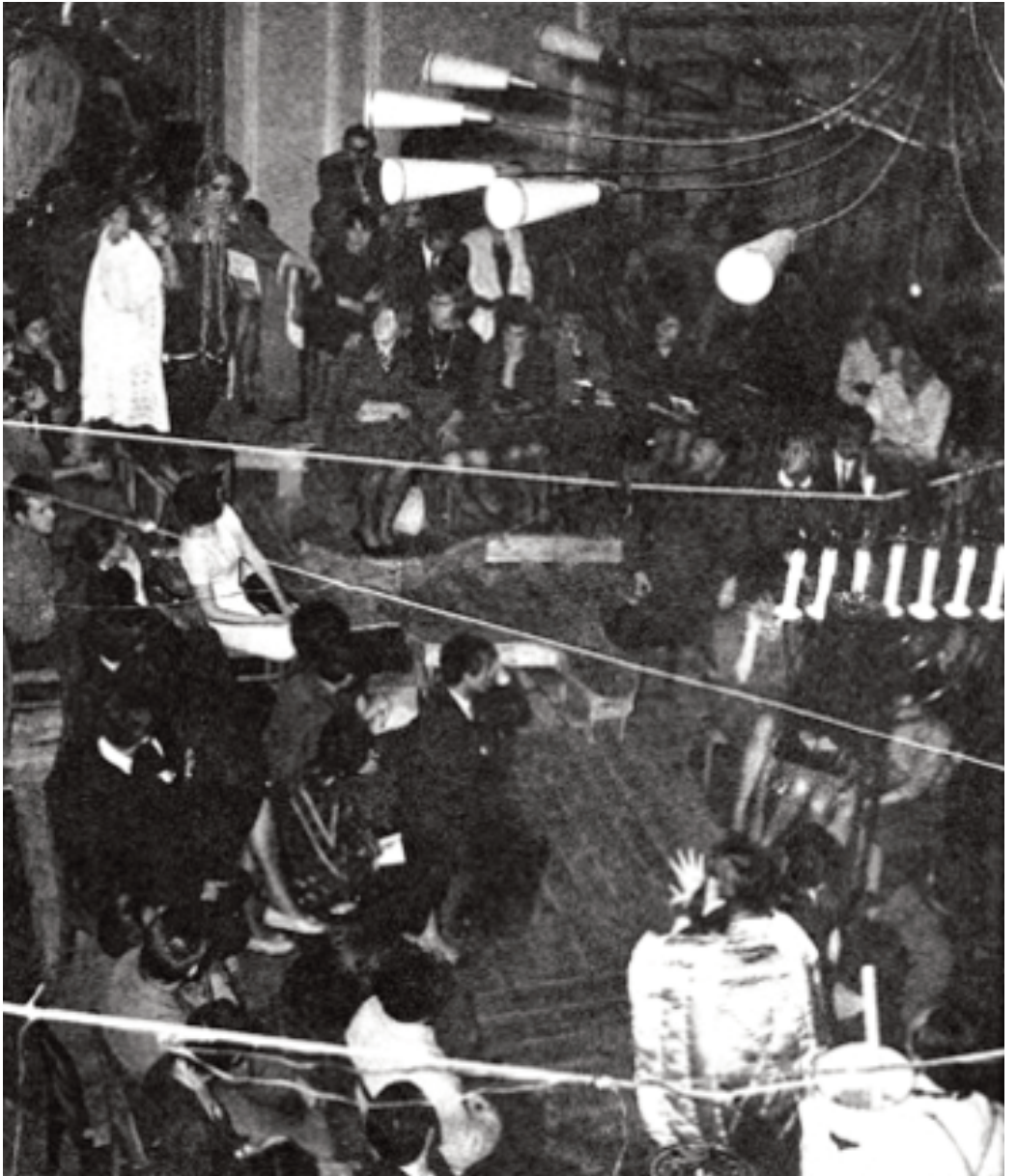
20. Az Ősök térvázlata

Az első két évad, útkeresésekkel teli, s az első eredményeket hozó munkáját követően, a társulat tevékenysége fokozatosan koncentrálódott az első szakaszban meghatározott területekre: az elméleti megalapozásra, a modern színháti rítus megteremtésére s az ezzel kapcsolatos módszertani problémákra, majd ugyancsak fokozatosan szűkült tovább az igazán meghatározó kérdéskörre, a színész munkájával kapcsolatos kísérletekre. Jól jellemzi ezt az 1962-től nagyjából 1970-ig tartó időszakot, hogy e nyolc év alatt, ugyanúgy öt produkció készült el, mint az első szakaszt jelentő két esztendő során, s ezt a sort mindössze néhány nyilvános próba egészíti ki, amelyet a társulat, a *Hamlet-tanulmányon* végzett kísérletek okán tartott. Ha emellett azt is figyelembe vesszük, hogy az első szakasz idején a társulat egyéb, általunk nem tárgyalt produkciókat is készített, s arra is felfigyelünk, hogy a második szakaszban az ilyen produkciók fokozatosan „elfognak”, viszont egy-egy produkciónak több változatát is bemutatták, már ebből is következtethetünk arra, hogy a produkciós tevékenység egyre jobban alárendelődött a kísérleteknek. Mondhatni, fokozatosan kialakult az az aktivitás, amelyben a főszerepet a kísérleti munka vette át és a produkciók, mint „termékek” csak, mint a kísérletek

„melléktermékei” jöttek létre, az előadások pedig – a társulat számára – a kísérletek eredményeinek végző, közönség előtti kipróbálására szolgáltak.

Ezen tendenciák mellett, ennek a második szakaszban folyó tevékenységnek, még két alapvető jellegzetességét állapíthatjuk meg. Az egyik, hogy egyre tudatosabbá válik, s ezért egyre jobban felerősödik az a törekvés, hogy a „negatív út” szemléletének megfelelően, a színjátékot „saját, tulajdon lényegére” redukálják, vagyis a „gazdag színház” eszköztárának alkalmazása helyett, a színházi hatást minél nagyobb mértékben a színészi cselekvésből vezessék le. A másik pedig, hogy a színészi munkában, s ezzel együtt a színészképzésben is, egyre nagyobb teret kap az improvizáció. Ennek megfelelően persze nem csak a színészek munkája alakul át, hanem átvértékelődik a rendező szerepe is, és Grotowski, aki korábban „a stratégiák szenvedélyességével” rendezte előadásait, mindinkább felforderéi irányító, „dirigens” szerepét egy sajátos „strukturáló” és „segítő-értelmező-visszajelző” szereppel, amely, mint rendezői attitűd, szintén tanulmányos és alapvető fontosságú a végeredmény szempontjából.

Ezen, általános jellegzetességeket előrebocsátva folytassuk tovább a produkciók sorának áttekintését!



21. Játéktér az Ősökben



22. Játéktér az Ősökben

Kordian

Juliusz Slowacki drámája nyomán

Bemutató: Opole, 1962. február 13.

A darab misztikus bevezetője után a fiatal főhős, Kordian öntudatra ébredésének folyamatát ábrázolja, romantikus, ám egyben szürrealisztikus képek sorozatában, majd a történet egy – az 1830-as népfelkelés eseményeivel analóg – cár elleni lázadás és gyilkossági kísérlet középpontjába helyezi Kordiant: az ő feladata lenne megölni a cárt. A döntő pillanatban azonban, a cár hálósobájának ajtaja előtt Kordian összeroppan és elájul, az összeesküvést tehát leleplezik és a főhős elme-gyógyintézetbe kerül, majd halálra ítélik, de remény van a kegyelemre is, ám, hogy a kegyelem időben érkezik-e meg, azt nem tudjuk meg.

Az előadás szövegekönyvét készítő Grotowski, a dráma anyagát az „őrültekháza-jelenetbe” forgatta be, de nem csupán úgy, hogy keretként alkalmazta ezt a jelenetet, hanem ezt tette az előadás minden

eseményének alapszövegévé is. Vagyis Kordian egész története, saját vízióinak sorozatában jelenik meg, amelyet időről időre megszakítanak a „valóságos helyszín”, az örültek házának eseményei. Valami hasonló történik tehát, mint Weiss „Marat / Sade”-jában (de meg kell jegyezni, hogy a Kordian bemutatója évekkel előzte meg Weiss darabját, tehát semmiképpen sem tekinthető „plágiumnak”).

Ezt a dramaturgiai megoldást erősítette fel a játéktér kialakítása is: az egész előadóteret emeletes vaságyakkal „körteremnek” rendezték be, a nézők ezeknek a vaságyaknak az alsó szintjén helyezkedhettek el, a színészek játéka pedig a szabadon maradt terekben, illetve az ágyak felsőbb szintjein zajlott.

Mindebben nem csupán azt kell meglátnunk, hogy az Ősökhoz hasonlóan sor került a tér teljes felbontására, a színészek és nézők totális „össze-



23. A Kordian plakátja

keverésére”, s nem csak azt, hogy ez még azzal is fokozódott, hogy az „összevegyítés” kiterjedt a harmadik dimenzióba is, hiszen a színészek gyakran játszottak a nézők feje felett is. Fontosabb ezeknél az a mozzanat, hogy a tér kialakításából és a dramaturgiából szinte egyenesen következett a nézők „szerephelyzetbe kerülése”, az, hogy mindenféle külön aktivitás nélkül, maguk is a tér részévé, „ápoltakká” váltak a játék során. Az *Ősök* esetében még bele kellett illeszteni őket a parasztok szerepébe, s a játékban elvárták és inspirálták – sőt instruálták – a tőlük elvárt aktív közreműködést, ezúttal viszont ez a szerephelyzet már gondolati síkon és szinte „automatikusan” jött létre. Igaz ugyan, hogy az egyes nézők aktív cselekvését a *Kordian* során is provokálták még, ám messze nem olyan mértékben, mint korábban, továbbá a játék lezajlása és kimenetele korántsem függött annyira a nézők közreműködésétől, mint korábban. Jól jelzi ez a nézőkkel való kapcsolat további fejlődését, s ezt támasztja alá az a tény is, hogy a *Kordian* volt az utolsó produkció a kutatás során, amelyben a nézőket cselekvő részvételre inspirálták.

Arra is fel kell figyelniünk, hogy jelentősen megváltozott a társulatnak a közönséggel szembeni attitűdje is. A Majakovszkij-művek alapján készített *Buffó-misztérium* kapcsán már említettük, hogy az előadás éles konfrontáció volt a társulat emberiművészeti világlátása és a nézők elvei és ízlése között. Ezúttal, a határozott szembenállás és bírálat helyett, az azonosulással, az azonosítással találkozhatunk. Ezt eredményezte ugyanis, hogy a nézők „ugyanolyan” ápoltakká váltak, mint a szerepek pozitív csoportja, s maga *Kordian* is, és egyaránt szemben álltak a szerepek másik csoportjával, akiket az elmeegógyintézetiek másik pólusa, az orvos és az ápolók (illetve az ezek alteregójaként megjelenő negatív alakok: a cár stb.) képviselt. Fontos állomás ez a két jellegzetesség azon az úton, amely végül a Szegény Színház nézőhöz való viszonyának végleges kialakulásához vezet majd.

Folytatódott a „gazdag színház” eszköztárának redukálása is. A jelmezek és kellékek zöme az elmeegógyintézetben lehetséges, reális tárgyakból –

kényszerzubbonyokból, lavórokból, szikékból stb. – született meg, és csupán egy-egy tárgy – például a cári korona, a pápai tiara vagy a különböző fegyverek – jelentett kivételt ez alól. Ezek azonban csak fokozták a játék egészének víziószerűségét.

Újabb, s ezúttal már sokkal kiforrottabb formában való megjelenését tapasztalhatták meg a nézők a később a „gúny és apoteózis dialektikájaként” emlegetett, kettős színészi hatásnak is, amelyet éppen az előző előadás kapcsán említettünk először.

A pápánál tett látogatás víziója után, a beteg Kordian hirtelen rohamot kap, önkívületbe esik, és görcsbe merevedve zuhan az ápolók karjaiba, akik magásra emelve viszik át a téren, miközben Kordian monológja szavait hadarja. Az egyik ápoló gumiszalaggal elszorítja a karját és a kiomló vér számára előkészített edénykével, várakozik mellette. A Doktor felveszi a szikéjét és nekilát, hogy eret vágva segítsen a betegnek. A rideg, tárgyilagos akció ellenpontozza Kordian eufórikus lelkesültségét, amelyben élete legnagyobb vállalását teszi. Végül ordító hadarása rekedtes suttogásba fordul, s ekkor a Doktor beledőf a szikével, és Kordian felordít: „Emberek! Winkelried él! Lengyelország a nemzetek Winkelriedje! – és beszél tovább, miközben az Ápoló elpakol a mütét után, Kordian pedig felébred örült ájulásából, és csendes, fáradt hangon kezdi híres monológját: „Lengyelek...”. A személyiség önfeláldozásának jelene az orvosi beavatkozás prózaiságával párosul; a betű szerinti vér keveredik az átvitt értelművel, a lélekben szenvedő a valóban, fizikailag szenvedővel, a valóságos a képzeletivel, a drasztikus és véres, a költői felemelőd. (Winkelried svájci hős, aki az ura ellen vetett dárdaikat összenyalábolva a saját testébe irányította, így mentve meg saját halála árán vezérét – A. V.)¹

Az említett megoldások és legfőképpen a belőle levont konzekvenciák újabb nagy lépést jelentettek tehát a Szegény Színházhoz vezető úton. Valószínűleg ennek a kivetítődését fedezhetjük fel abban is, hogy a bemutató után két héttel, a Tizenháromsoros Színház társulata szükségesnek látta az általuk végzett tevékenység lényegének formális kifejezését is, és nevét Tizenháromsoros Színház-Laboratóriumra változtatta meg.

¹ Ludwik FLASZEN: „Dzyadzy, Kordian, Akropolisz” w Teatre 13 Rzedów (Az *Ősök*, a *Kordian* és az *Akropolisz* a 13 Soros Színházban). „Pamiętnik Teatralni” 1964. No 3/51. In OSINSKI–BURZYŃSKI: I. m. 24–25.



24. A Kordian térvázlata



25. Antoni Jaholkowski (Gárdakapitány), Zygmunt Molik (Doktor) és Zbigniew Cynkulis (Kordian) a Kordianban



26. Maja Komorowska (Violetta) és Zygmunt Molik (Doktor) a Kordianban



27. Zbigniew Cynkutis (Kordian), Ryszard Cieslak (Látomás) és Andrzej Bielski (Félelem) a Kordianban



28. Zbigniew Cynkutis (Kordian), Ryszard Cieslak (Látomás) és Andrzej Bielski (Félelem) a Kordianban

Akropolisz

Stanislaw Wyspianski drámája nyomán

Bemutatók:

1. változat: Opole, 1962. október 10.
2. változat: a Wrocław–Poznan–Gliwice–Katowice turnén,
1962. november 24-én
3. változat: Opole, 1964. június 10.
4. változat: Wrocław, 1965. január 16.
5. változat: Wrocław, 1967. május 17.

Nagyjából fél évvel az *Akropolisz* bemutatása előtt, a „Journal De Geneva” 1962. április 26-i számában a következők jelennek meg: *Miért*, – kérdezi Grotowski – hogy saját romantikus drámáink közül használunk fel műveket?

Mert ezek bővelkednek archetípusokban. Mint a nagy tragédiák mindegyike, Mickiewicz, Slowacki, Wyspianski művei is a saját koruk emberének titkos gyötrelmeit fejezték ki. Am poetikus munkáik igen sajtós történelmi környezetben születtek meg, amelyek



29. Az *Akropolisz* második változatának plakátja

valamiféle páncélként viselkedve, lerombolják a szavaik frissességét és vitalitását. Visszahelyezve ezeket a drámákat a múltba, elfeledjük, hogy azok az ősi, kollektív tapasztalatok összegződése. Pedig pontosan ezek a tapasztalatok azok, amelyeket mi vizsgálat tárgyává kívánunk tenni. A néző és a mítosz közötti durva konfrontáció feltételeit kívánjuk megteremteni. Azért, hogy a nézőnek le kelljen vetnie gondolkodásbeli és ideológiai előítéleteinek szokásos beidegződéseit. ...

Blaszfémiával vádolnak bennünket. Mindamellett ez a blaszfémia egy technika csupán, az egyetlen mód, amellyel igazságot szolgáltatathatunk a múlt szerzőinek. Ami visszaadhatja a vitalitásukat, annak demonstrálása által, hogy az igazságok ma is élők, hogy a tizennyolcadik századi lengyelek konfliktusai, reményei, de még az ostobaságai is ugyanazok, mint a maiaké.¹

Mindez tökéletesen indokolja, hogy amikor a következő produkcióban összegezni kívánták az eddigi – különösen az *Ősök* és a *Kordian* című produkciókból szerzett tapasztalatokat, Wyspianski *Akropolisz*át választották munkájuk alapanyagául, s úgy kezelték a művet, amint az a nyilatkozatból is kiderül.

Wyspianski drámája szerint, Nagypéntek éjszakáján megelevenednek a krakkói Wawel festményei és falikárpitjai, s a rajtuk ábrázolt, a görög és keresztény mitológiából származó alakok újrajátsszák a velük kapcsolatos mítoszokat. Ennélfogva a mű az ókori Mediterraneum civilizációjának sajátos panorámáját adja. Az elmondottak alapján logikus, hogy az előadás szövegkönyvét készítő Grotowski és az előadást vele együtt rendező Jozef Szajna is, ezt a panorámát a saját koruk civilizációjába helyezték bele, ami pedig nem volt más, mint a krematóriumok civilizációja.

Az előadás szövege tehát egy koncentrációs tábor költői parafrázisa volt, amelyben a foglyok, sajátos vízióiként jelentek meg a különböző mitológikus alakok és történetek: Paris és Heléna, a trójai háború, Jákob harca az Angyallal, Jákob és Ézsau története stb. Csakhogy, amíg az eredeti dráma a Feltámadással és Jézus apoteózisával zárul, az előadást a foglyok extatikus felvonulása zárja, amelynek végén sorra eltűnnek a krematóriumot jelképező emelvényben, s csak egy szenttelen hang közli: „Elmentek... és spirálként száll fel a füst”. Ekként szembesítődnek az ókori civilizáció öröknek tartott értékei a huszadik század realitásaival.

Szembetűnő különbség az eddigi előadásokhoz képest – és előlegezzük meg: a továbbiakhoz képest is – hogy ezúttal nem egy központi hős és környezete szembeállításával megy végbe ez a szembesítés, hanem egy, hagyományaihoz és értékeihez ragaszkodó közösség kerül egy olyan extrém (de ezzel együtt jellemző) helyzetbe, amely egész létevel és működésével (meg)tagadja ezen értékek létezését és realitását. Az értékek vizsgálatának ez a megközelítése azonban szakutczának bizonyult, ám mégis ez a tapasztalat vezetett annak a felismeréséhez, hogy a cél elérése megkívánja a két pólusnak (az érték-hordozónak és a környezetnek) a játékban, színpadi alakokkal való megjelenítését, amelyet ezúttal a koncentrációs tábor, mint „általában vett környezet” nem tudott biztosítani.

Ezzel együtt az *Akropolisz* sikeresen összegezte az előző eredményeket. A játékot egy központi térben játszották, amelyet a nézők minden oldalról körülültek. A nyitott térforma tehát leegyszerűsödött, amennyiben már nem törekedett a nézőtér „atomizálására” s a játék ugyanakkor lemondott a nézők cselekvő részvételéről is. Éppen ellenkezőleg, a játéktér nyitottsága egy igen erőteljes elvi elhatárolódással párosult, amennyiben a nézőket az „élők” csoportjának, míg a játszókat a már halottak csoportjának fogták fel, „akik már túl vannak a legvégső tapasztaláson”. Így a nézők „passzív szerephelyzetéről” beszélhetünk már, amely egyelőre még kevésbé konkrétan és intenzíven jelenik meg, mint színpadi hatás, de már értelmezetten, s minden „aktívizálási törekvéstől” megtisztultan valósult meg.

Ugyancsak az *Akropolisz* ment ezidáig a legmesszebbre a „gazdag színház” eszköztárának lebontásában is. Minden kelléknek, a környezet minden elemének, minden vizuális és akusztikus hatásnak a koncentrációs tábor környezetét jelző csövekből, munkaeszközökből (például talicska, kalapácsok stb.) illetve egyéb, reálsan elképzelhető tárgyakkól (például egy bádoggal fürdőkád stb.) kellett, a színészi játék révén megszületnie. Ám a színészi játék nem csupán ennek eredményeként értékelődött fel. A színészek például, a minden egyéni sajátosságot összemészoló láger-egyenruha stilizált változatának egységesítő hatását úgynevezett arc-maszkok (*facial masks*) „viselésével” egyénítették, amiket a saját arcizmaik segítségével hoztak létre, s az előadás során végig megtartották azokat,

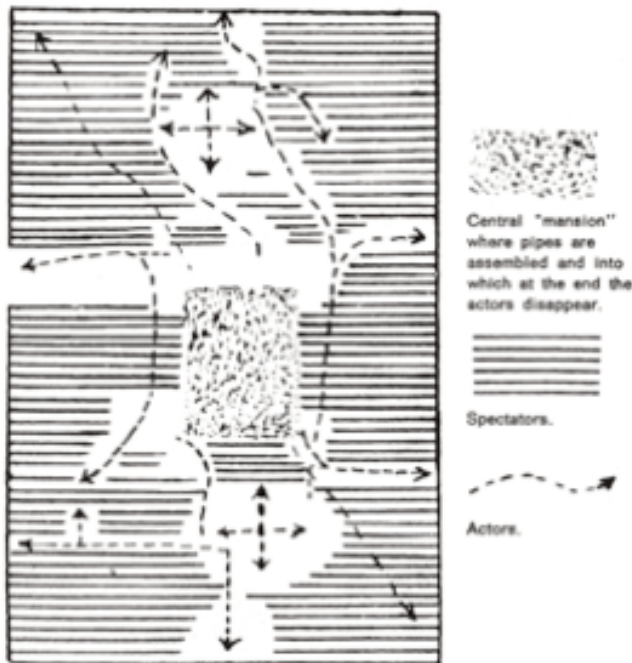
¹ Journal De Geneva, Genf, 1962. április 26. szám. In *Tulane Drama Review* T – 27. Reprint, New Orleans, 1965. tavasz, 186.

eltorzult, erejük és értelmük utolsó morzsáit fogyasztó „egyéniségekre” bontva ezáltal a foglyok arctalan tömegét. De ez csak egyetlen, kiragadott példa a számtalan képi és hanghatásból, amelyről bőségesen beszámolnak a korabeli kritikák és fotók. A színészi játékból levezetett hatások tehát uralkodóvá váltak immár az előadásban.

A *produkciónak az „önmagunk elégségessége” (self-sufficiency) alapelveinek szigorú betartásával alkották meg. A legfőbb parancs ez volt: semmit sem lehet használni a játék során, ami kezdetben nem volt jelen. Adott néhány ember és bizonyos számú tárgy összegyűjtve a teremben. Ennek kell elegendőnek lennie, hogy megteremtődjenek az előadás körülményei és szituációi, a képi és hanghatások, az idő és a tér, – a tárgyakkal, a színészek által történő különféle használatából eredő, mágikus átalakulása által – a hatás maximuma. Bármi kézreosó a használata által, egy egész Világot alkotni.*²

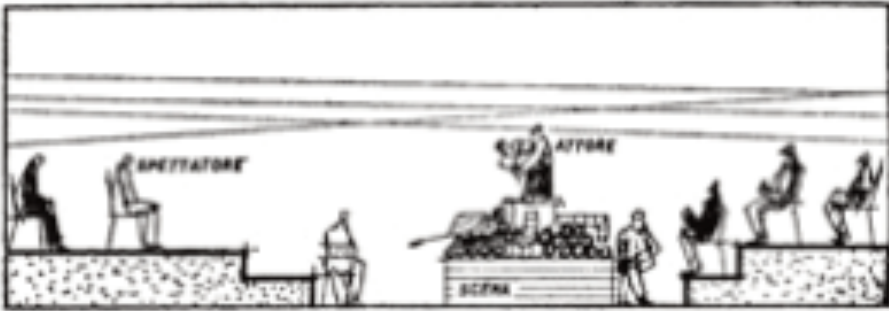
A legfontosabb mozzanat azonban talán mégis az volt, hogy ebben az előadásban jelent meg elő-

ször az improvizáció, mint játékelem. Az előadás végén, a foglyok extatikus felvonulása volt ez, s még természetesen messze van attól, hogy kizárólagos játékmódként működjön, amellyel minden színész él a játék során. Itt még közös, csoportos improvizációt látunk, s csupán az előadás végén, egy kollektív érzés, lelkiállapot megjelenítésére, de mégis csak ebben a munkában teremtődött meg annak az alapja, hogy az improvizációval kapcsolatos kísérletek megkezdődjenek. Mindez már erősen kezd közelíteni Grotowskinak ahhoz a régen dédelgetett ideájához, hogy a színész nem „előad” vagy interpretál egy szerepet, hanem „sámánként” önmaga tartalmait vetíti ki a cselekvéseiben. Ez az a mozzanat, ami sok kísérlet után, letisztult és tökéletesedett formában a „totális cselekvés” elnevezést kapja majd. Az is beszédes apróság ugyanakkor, hogy Ludwik Flaszennek az előadásról szóló, idézett írásában jelenik meg először a „Szegény Színház” kifejezés, amely nemsokára a társulat által kidolgozott színjátéktípus általános elnevezésévé válik.

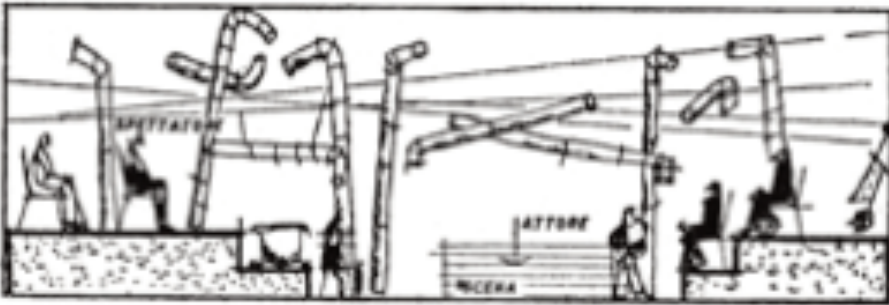


30. a. Az Akropolisz térvázlata

² Ludwik FLASZEN: „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w Teatrze „13 Rzedów” (Az „Ősök”, a „Kordian” és az „Akropolis” a Tizenháromsoros Színházban). Pamiętnik Teatralny, 1964. No. 3 / 51. 220. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 32–33.



30. b. Az Akropolisz térvázlata



30. c. Az Akropolisz térvázlata



31. Az Akropolisz zárójelenete



32. Zygmunt Molik (Jakob) és Rena Mirecka
(Rebekka – Cassandra) az Akropoliszban



33. Az Akropolisz zárójelenete



34. Leszállás az üdvözülésbe – a krematóriumba, az Akropoliszban



35. Az üdvözülésbe vezető végső improvizáció az Akropoliszban

Dr. Faustus tragikus históriája

Christopher Marlowe drámája nyomán

Bemutató: Opole, 1963. április 23.

A mint az a *Kordian* esetében is történt, a színpadi szöveggönyv elkészítésekor, Grotowski ezúttal is az eredeti dráma egyik jelenetébe ágyazta be a cselekményt. Ez a jelenet Faustus gyónási jelenete volt, a darab végén, s ennek a gyónásnak alkalmából elevenedtek meg a lázadó professzor életének különböző eseményei. Mindjárt a gyónás elején azonban Faustus megfordítja az értékrendet, bűnnek tételezi a teológiai tanulmányait,

s erénynek az ördöggel kötött szövetségét, amely hozzásegítette a világ dolgainak megismeréséhez. Jelentősen megváltozott az eredeti darab dramaturgiája is, ugyanis a gyónás szövegén nem az eredeti sorrendben és nem is azonos súllyal jelennek meg Faustus „csodatevései”, majd egyre alpárabb és sekélyesebb „csinyei”. Nagy hangsúlyt kap a játék elején a szerződés mozzanata – a huszontét jelenetből a tizenegyedikben következik be a szerződés aláírá-



36. A Dr. Faustus tragikus históriája plakátja

sa – majd az ezt követő epizódok sora a pápánál tett látogatással, a pápa pofonütésében csúcsonylik ki. Így a jelenetsor Faustot, mint a világ sorsáért egyre nagyobb felelősséget érző lázadót mutatja be. Végül a Károly császárnál tett látogatás vezet vissza a gyónás síkjára és bekövetkezik Faustus elkárhozása, amely, ebben a felfogásban Isten közönyösségének bizonyítékává válik, így Faustus elkárhozása lényegében mártíromságként értelmeződik.

Láthatjuk tehát, hogy Grotowski nem csupán dramaturgiailag dolgozta át Marlowe drámáját, de tartalmi szempontból is az ellentétébe fordította. Gyakorlatilag a saját, közösségi tartalmaik kimondására használta fel Marlowe szövegét, központi kérdéssé téve a teremtő felelősségét a teremtmény iránt. A színház autonómításának ez a radikális képviselése természetesen óriási vitákat kavart, komoly felháborodást keltett, ugyanakkor mások – például a Nemzetközi Színházi Intézet X. Kongresszusának Varsóban ülésező résztvevői – a világ egyik legjelentősebb kísérleti színházi alkotásának tartották, s meg is hívták a produkciót az 1964-es Nemzetek Színháza találkozóra, Párizsba. A felháborodás okai nyilvánvalóak, az elismerést viszont nem csupán, s talán nem is elsősorban az autonóm dramaturgia és öntörvényű tartalom váltotta ki, hanem sokkal inkább a színjátéki megvalósítás.

A színházi térben két, egymással párhuzamos, hosszú asztal volt, amelyek egyik végén egy kisebb, összekötő asztalt helyeztek el, vagyis lényegében leképezték egy kolostori refektórium berendezési rendjét. Faustus helye természetesen a prior kis asztalánál volt, itt fogadta „vendégeit”, kvázi „szerzetestársait”, a nézőket, akik a hosszú asztalok külső oldalainál foglaltak helyet. A többi színész némelyike a nézők közé vegyült el, mások a hosszú asztalok belső oldalán ültek. A szertartásos kezdet után, maga a játék pedig az asztalok felületén és az asztalok közötti térben játszódott le. Ebben az előzőeknél lényegesen egyszerűbb, letisztultabb térszerkezetben már sokkal erőteljesebb utalást találunk a nézők jelenlétének minőségére, a „passzív szerepre”, mint például az *Akropolisz* esetében. Ugyanakkor oldódott kissé az az elvi elválasztás, amely az előző produkcióban „élők” és „holtak” csoportjára bontotta a nézőket és játszókat. Azért csak kissé, mert bizonyos helyzetekben ugyan a nézők, mint „szerzetestársak” is megszólítottak ugyan, de ezt, mondhatni, indirekt tette az a tény, hogy a „szerzetestársak” csoportjában színészek is voltak, a megszólítások tehát sohasem egyértelműen, illetve sohasem

kizárólag a nézőhöz, mint nézőhöz szóltak. (A fizikai bevonásukra tett kísérletek pedig, mint tudjuk, a *Kordian* előadásaival végképpen befejeződtek). Ezzel igen megerősödött viszont a „pszichikai bevonás” effektusa, az, hogy a néző, evidensen egy közösség tagjává vált, amint helyet foglalt a „nézőtérben” s a játék elkezdődött. Fontos lépés volt ez a nézővel való viszony kialakulása során, bár még nem annak végleges állapota, mivel itt még a szerephez való evidens behelyezés nem párosul értékrendbeni meghatározottsággal: a nézőnek ebben a „szerzetestársi” szerephelyzetben is módja van együtt érezni Faustussal avagy éppenséggel elvetni az általa képviselteket, s elítélni őt.

Nagyon komoly előrelépés történt a „gazdag színház” eszköztárának lebontása terén is. Ebben a játékban, a szükséges és elégséges tárgyak, eszközök olyannyira minimalizálódtak, hogy a jelmezeken kívül gyakorlatilag semmit sem használtak már. A jelmezek is leegyszerűsödtek: Faustus fehér, a két színész által megjelenített Mephistó fekete, a többi szereplő pedig egyszékes, szürke kármzsákat viselt, s ezeket a jelmezeket a későbbiek során sem egészítették ki további jelzések. Minden a színészi játékban és a színészi játék által valósult meg: az erdő, amelyben Faustus megidézi Mephistót, vagy a Faustus lelkében dúló belső küzdelem, amelynek eredményeképpen a professzor elhatározza az ördöggel kötött szövetséget – mint a tudást képviselő Bagoly és a csökönyösen ellenálló Szamár harca. Ennek érdekében már nem a tárgyak mentek át meghökkentő metamorfózison (ahogyan például az *Akropolisz*ban egy kályhacső Jákob groteszk menyasszonyává változott), hanem a színészek maguk változtak át fákká például, vagy tárgyá, mint például a Szajha figurája, akinek testét Faustus, mint titkos könyvet tanulmányozza stb. A szó legszorosabb értelmében tehát minden a színész játékából vezetődött le.

Ebben a színészi játékban ugyanakkor már sokkal nagyobb jelentőséget kapott az improvizáció is. Az *Akropolisz*hoz képest a legfontosabb előrelépés, hogy az ottani közös improvizációt felváltották az egyéni improvizációk, amelyek pontosan meghatározott kezdő- és végpontokkal illeszkedtek bele az előre meghatározott cselekvések sorába, sokkal nagyobb precizitást követelve meg ezáltal a színészeket. S ez nem csupán az improvizáció tartalmi oldalára, az improvizált cselekvés jelentésére vonatkozik, hanem a megvalósítás módjára is. Az ugyanis nyilvánvaló, hogy a színész belső cselekvéseinek

hihetetlenül pontosnak és folyamatosnak kellett lennie a „megrendezett” cselekvések során is, hiszen a nézőktől karnyújtásnyira játszva roppant könnyű hiteltelenné válni. Ez az improvizációk esetében viszont azt jelentette, hogy az improvizált cselekvések minden pillanatát tartalommal kellett megtölteniük, az improvizáció még időlegesen sem válhatott üres mozdulatsorrá, s ez bizony cseppet sem könnyen megvalósítható feladat.

Végezetül térjünk ki a színészi játék technikai vonatkozásaira, amelyet egy beszámoló így jellemez:

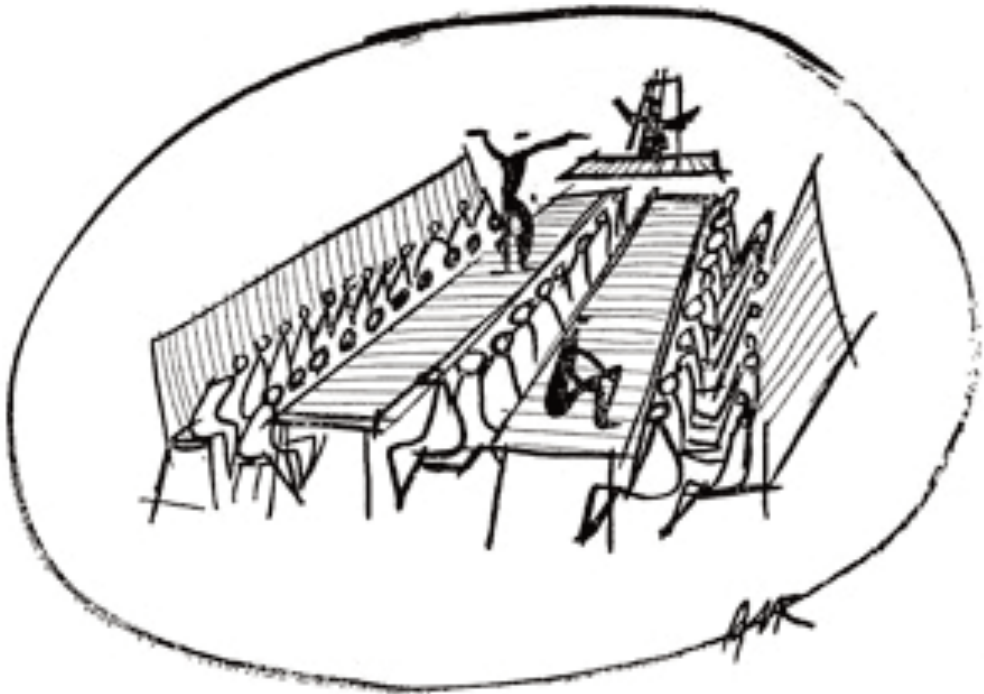
... a hangok a leghalkabb suttogástól, a bámulatba ejtő, barlangszerűen kongó hangszíngig terjedtek, az intonált beszéd rezonanciájának és erejének olyan mértékéig, amelyet eddig, színésztől még sohasem hallottam. Mozgásuk stilizált, gyakran groteszk, gyakran nagyszerű volt. (...) ezeknek a színészeknek a számára nincs járás, csak ugrás és futás, szökkenés a magasba és tigrisbukfenc, majd földet érve gurulás, méterekkel odébb...

A figyelem középpontja egyik helyről a másikra vándorol, a produkiót ritmusokból és egyensúlyból szer-

kesztették, amivel igen kielégítő képi és érzelmi formát értek el. Egy színész eltűnik. Egy pillanat múltán az egyik asztallap felvágódik, mint egy csapda, s a színész láthatóvá lesz, mintha a pincéből bukkanna elő (...) Egy tetőponton harmonikus hangok szólaltak meg puhán a hátunk mögött, a háttérparaván mögötti színészekről, s közelsége úgy beburkolt bennünket atmoszférájába, ahogyan azt a hagyományos színház „háttérzenéje” csak ritkán képes. (...)¹

A szisztematikus színészképzés – amelynek egyes területeit ekkor már más-más színész „gondozta” és irányította – láthatóan egyre komolyabb eredményekre vezet, a színészek, technikailag is egyre inkább képessé válnak arra, hogy betöltsék a színház „varázslójának” feladatát.

Ez, és természetesen az eddig felvázoltak összessége vezetett oda, hogy – noha a társulat a párizsi fesztiválra szóló meghívásnak végül mégsem tudott eleget tenni – a Tizenháromsoros Színház – Laboratórium kutatómunkája az európai és amerikai színházi szakemberek figyelmét is felkeltette.



37. A Dr. Faustus tragikus históriája térvázlata

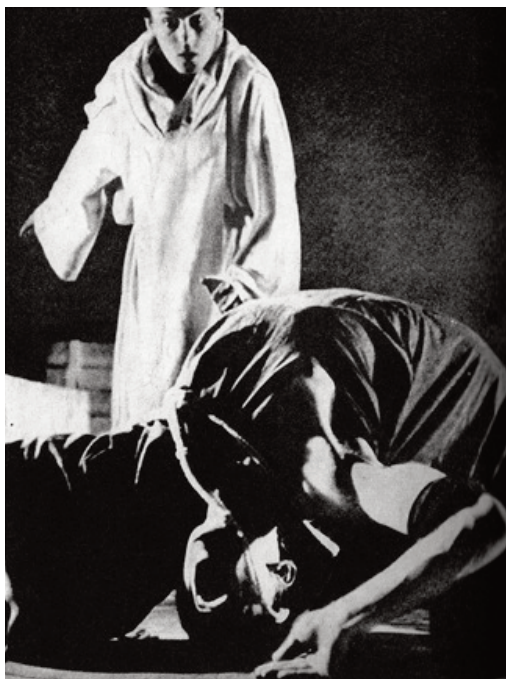
¹ A „Plays and Players” cikkének részlete, London, 1963. October. In *Tulane Drama Review* T – 27. I. m. 183.



38. A Dr. Faustus tragikus históriája tere. Zbigniew Cynkutis (Faustus) valamint Maciej Prus és Zygmunt Molik



39. Zbigniew Cynkutis (Faustus) és Thuny Bull (Heléna) a Dr. Faustus tragikus históriájában



40. Zbigniew Cynkutis (Faustus) és Ryszard Cieslak (Valdes) a Dr. Faustus tragikus históriájában

Hamlet-tanulmány

William Shakespeare drámájának,
Stanislaw Wyspianski elemzéseinek és
tanulmány-töredékének felhasználásával

Az első nyilvános próba: Opole, 1964. március 14.

A mint azt a fentiek is jelzik, a *Hamlet-tanulmány* nem volt előadás, abban az értelemben, hogy a kísérletek eredményeit egy produkció megvalósítása mintegy „összefoglalta” volna. Sokkal inkább maguknak a kísérleteknek az alkalmankénti nyilvánossá tételét és közönség előtti kipróbálását jelentette az a néhány alkalom, amelynek során a közönség betekinthezett a kísérletek éppen aktuális állásába. Ezt az időnkénti kipróbálást elsősorban az tette szükségessé, hogy a Hamlet témáján végzett munkában a társulat egy egészen új területen tette meg első lépéseit: a kollektív alkotómun-

kával próbálkozott meg. Amint azt a nyilvános próbákat hirdető plakát szövege is tanúsítja, a színpadi szövegek könyv és a rendezés nem Grotowski munkája, hanem „a Jerzy Grotowski vezette Társulat”-é.

Zbigniew Cynkulis emlékei szerint ezt a kísérletet, a *Dr. Faustus tragikus históriája* bemutatóját követő felzúdulás mellett, döntő módon az inspirálta, hogy a „lenni vagy nem lenni” kérdése a társulat számára akkoriban kézzelfogható, valós problémaként jelent meg. A szorító pénzihiány miatt az együttes további léte kilátástalannak tűnt, viszont ekkoriban merült fel annak a lehetősége is, hogy



41. A Hamlet-tanulmány plakátja

az együttes esetleg a nagyobb támogatási lehetőséggel rendelkező vajdasági központba, Wrocławba költözhetne, ami a túlélés egyetlen lehetőségét jelentette. Nem csoda hát, hogy a társulat – mint, bár kevésbé direkt módon, de egyéb esetekben is – szükségét érezte, hogy egy újabb produkcióval adjon hangot aktuális életérzésének. Ez pedig kiváló alkalom volt a kollektív alkotómunka lehetőségeinek feltérképezésére.

Ennek megfelelően tehát nem egy, a *Hamlet-tanulmány* nyomán készült anyag került a nézők elé a mindössze húsz nyitott próba alkalmával, hanem valami, amit legjobban talán a „variációk a Hamlet témájára” meghatározással jelölhetünk.

Az opolei Hamlet egy sajátos szociológiai képződmény. (...) Ami az elsődleges problematika benne, hogy Hamletnek nem természete a másokhoz való igazodás. Ez a Hamlet egy intellektus a „többiek” között; a kívülálló alaptípusa és modellje, egy olyan pszichológiai formáció, amely napjainkra már a modern irodalom, szociológia és életfelfogás legriasztóbb lidércnyomásává vált. Ilyen megvilágításban nem az a fontos, hogy kicsoda is Hamlet valójában. Az igazán fontos az, hogy kicsoda ő a „többiek” szemében, misztifikáltan és vízióvá torzítottan, amivé a „többiek” hatása tette. És kicsodák a „többiek” – ez ugyanolyan fontos – Hamlet szemében, az ő látásmódja szerint eltorzítottan és misztifikáltan. A hiba mindkét oldalon fellelhető – sugallja a rendező és a társulat. A hiba a szociológiai determináltság, a Hamlet és a 'többiek' relációjának többrétegű misztifikációjában van.¹

A variációkat előadásként kezelő kritikusok szerint a *Hamlet-tanulmány* messze alulmúlta a korábbi produkciók színvonalát, s ebben, ha megközelítésüket elfogadjuk, igazuk is lehetett. Ezért, hogy a társulat történetével foglalkozó anyagok nem túl nagy figyelmet szentelnek ennek a munkának. Pedig a kutatás szempontjából egy igen fontos dolog történt. Amint azt Jozef Kerela idézett cikkének címe – *Hamlet és a többiek* – is jelzi, ekkor alakul ki véglegesen az a kétpólusú dramaturgiai szerkezet, ami a további két produkció, a kutatásokat beteljesítő *Állhatatos herceg* és *Apocalypsis cum Figuris* meghatározó jellemzője, s a színház rituális funkcióját biztosító legfontosabb eleme lesz. A *Hamlet és a többiek* megközelítésben ugyanis már

tisztán jelenik meg Hamlet morálisan és intellektuálisan szilárd, a világ jobbítására elszánt alakja, s a „többieknek” a világ jelenlegi állapotát tükröző csoportja, illetve a „minta” és a „modell” közötti, bonyolult viszonyrendszer. Ilyen szempontból tehát a Hamlet-témán végzett munkát a kutatás folyamatában meghatározó mozzanatnak kell tekintenünk.

A másik ok, amiért a későbbiek szempontjából kiemelkedően fontos volt ez a munka, hogy első alkalommal próbálkozott a társulat a kollektív alkotás lehetőségével, s bár az *Állhatatos herceg* esetében, egy produkció erejéig még visszatér az írott dráma alapján végzett alkotói módszerhez, a kutatásokat lezáró *Apocalypsis cum Figuris* már ugyanilyen módon, kollektív alkotásként jön majd létre.

Az alapvető irányokat a rendező sugallta, de csupán a színészi alkotómunka strukturálása érdekében. A színészek a próbákon saját tartalmaikat jelentették meg, teljes részeket improvizáltak, ösztönözve ezzel a rendezői elképzeléseket is és egymást is. Az ilyen munka a pszichikum által hordozott, egyértelműen jelenvaló tartalmak kollektív kifejezésére irányul, és olyan vezérfonal köré szerveződik, amely a munka során önmagát formálja meg.²

Flaschen írásából, ha figyelmesen olvassuk, kiderül, hogy döntő változás következett be a rendező funkciójának felfogásában. Itt következik be végérvényesen a „dirigens” szerepköréből való kilépés, a „strukturáló” és a „segítő-értelmező-visszajelző” feladatok előtérbe kerülése, amely ezután már még az *Állhatatos herceg* drámai alapú munkájában is megmarad. Az is kiderül továbbá, hogy a színészek „saját tartalmaikat jelentették meg” továbbá az is, hogy „teljes részeket improvizáltak”, s ezek egyértelműen jelzik, hogy a kutatás többi területein is jelentős előrelépések történtek. Végezetül pedig az is kiderül az idézetből, hogy a társulat tagjai – Grotowskit is beleértve – fontos tapasztalatokat szereztek abban a tekintetben is, hogy milyen sajátosságokkal bír egy olyan munkafolyamat, amelyben a készülő produkció vezérfonala, „a munka során önmagát formálja meg”. Ez a sok-sok tapasztalat, a kétpólusú dramaturgiai szerkezet kialakulása mellett, szintén okot ad arra, hogy a *Hamlet-tanulmányt* a kutatás folyamatának igen nagy fontossággal bíró

¹ Jozef KERELA: „Hamlet i inni” (Hamlet és a többiek). „Odra” 1964. No. 5. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 35.

² Ludwik FLASZEN: „Studium o Hamlecije” Teatr-Laboratórium 13 Rzedów (Hamlet tanulmány, 13 Soros Laboratóriumszínház). Opole, 1964. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 34.

mozzanatának tekintsük. Noha sohasem fejlődött produkcióvá, egyetérthetünk Osinski professzorral, aki a munka jelentőségét így foglalta össze:

*Ezzel az utólagos bölcsességgel visszatekintve egy olyan kísérlet volt, amely különösen gyümölcsözőnek bizonyult, mert már magában hordozta egy eljövendő aratás magvait.*³

Az év végén a társulat átköltözött Wrocławba és nevét Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, Játékmethodikai Kutatóintézetre változtatja, ezzel is jelezve a tevékenységüket meghatározó irányultság további koncentrációját. Következzék tehát az „aratás”, az utolsó két produkció vázlatos áttekintése!

*A Hamlet tanulmányról
nem készült egyetlen fotó sem,
és a nyilvános próbák
az üres próbateremben zajlottak.*

³ OSINSKI–BURZYŃSKI: I. m. 35.

Állhatatos herceg

Calderón de la Barca drámájának Juliusz Slowacki-féle átírata nyomán

Bemutatók:

1. változat: Wrocław, 1965. április 25.
2. változat: Wrocław, 1965. november 14.
3. változat: Wrocław, 1968. március 19.

Az, hogy a színpadi szövegeknyvet kidolgozó Grotowski nem az eredeti művet, hanem az azt a lengyel romantika stílusában újrafogalmazó Slowacki darabját választotta, elegendően iga-

zolja, hogy Slowacki, a romantika stílusjegyeinek megfelelően, erőteljesebben formálta „hőssé” Don Fernandó alakját, s így ez a változat alkalmasabb volt a korábban említett, kétpólusú szerkezet kiala-



42. Az Állhatatos herceg harmadik változatának plakátja.

kítására. Ezt egyébként Grotowski azzal érte el a feldolgozás során, hogy eltüntette a mórok és a keresztények közti ellentétet az anyagból, így az előadás központi problematikájává a képviselt emberi értékekhez való viszonyulást tette. Ebben a megvilágításban tehát mindenki, aki a Herceget a város átadására akarta rábírní, akarva-akaratlanul kínzójává vált, akár mór volt, akár keresztény, akár ellenségesen közelített hozzá, akár barátként. Vagyis a „többiek” csoportja nem tagjainak egzisztenciális helyzete vagy a herceggel szembeni érzelmei alapján szerveződött meg, hanem azt kizárólag a központi problémához való morális viszonyuk határozta meg.

Ebből eredően más értelmezést kapott az „üldözöknék” a Herceg állhatatosságához való viszonya is: nem egyértelműen ellenséges vagy baráti attitűddel találkozhatunk ebben a viszonyban, hanem valami furcsa ambivalenciával, amely egyaránt jelent irtózáttal teli bámulatot, megdöbbenő csodálattal vegyes gyűlöletet vagy a kínzó hiányérzetből eredő utálatot, s amely a legextrémebb indulatoktól vezérelt cselekvéseket is hitelesíteni tudta. A Herceget viszont megfosztotta „hősiességének” minden külső, teátrális vagy patetikus jellemzőjétől, nem tanúsít hősi ellenállást, nem olvassa büszkén kínzóí fejére bűneiket stb. csak tűr és ragaszkodik az elveihez. A hősiességnek ez a belsővé emelése idézte elő azt a paradox helyzetet, hogy azok, akik gyakorlatilag bármit megtehettek vele, valójában tehetetlenek voltak vele szemben. S ez hitelesítette azt a mozzanatot is, hogy az előadás végén, amikor a Herceg már halott, úgy küzdének érte egymással, mint a döggkeselelyük, mindenki a magáénak akarja tudni-vallani.

Jerzy Grotowski, utolsó munkájában kiteljesítette az addigi eredményeket. Az előadás egy, kb. két méter magas deszkapalánkokkal körülvett, téglalap alakú térben játszódott, a nézők pedig ennek a palánknak a felső pereménél foglalhattak helyet és a palánkon áttekintve, egy felső nézőpontból nézhették végig az előadást. Mindez azt sugallta, hogy egy „kísérlet” szemléldi, egy élvezetbevonulás megtekintői ók, akiknek valójában semmi közük semmihez, érdeklődő kívülállók csupán. Ez, első pillanatra ugyan a néző szerephelyzetének „elmosását” túlságosan általánossá tételét jelenthetné, ám a külsődleges konkrétumoknak ez a feloldása valójában megerősítette a „leskelődő” attitűd belső érzetét, így pszichikailag minden eddiginél szorosabb viszonyt teremtett a néző és az előadás között.

A jelmezvilága is „gazdagodott” némileg a *Dr. Faustus* tragikus históriájához vagy az *Akropo-*

liszhoz képest, ez is csak látszólagos visszalépés volt azonban, ugyanis a különböző jelmezek ekkor már egyértelműen a kétpólusú szerkezet kiemelését szolgálták. Így az „üldözök” csoportjába tartozók, státuszuknak megfelelően, tógát, bricsesz nadrágot, csizmákat viselnek, ezzel is hangsúlyozva saját „normálisságukat”, míg a Hercegen, kezdetben egyszerű fehér kámza és vörös köpeny van, majd ezek a ruhadarabok is fokozatosan lekerülnek róla, s az előadás végén a halott meztelen testét már csak egy ágyékkötő fedi, vörös köpenye pedig a szemfedője lesz. A változatlan és „normális” öltözékek közepette ez a valóságos lemeztelenedés viszont nem csupán a kiszolgáltatottság növekedését közvetíti a „leskelődők” számára, hanem az embernek mindinkább önmagává válását és nembelivé emelkedését is, ami által megszilárdul a Herceg által képviselt morális értékek érték-mivolta is. Ugyanakkor ez a lemeztelenedés, párosulva a Herceg egyre prime-rebbé, egyre állatibbá váló cselekvéseivel, egy másik irányba is elmozdítja az alakot, s az imént említettekkel egyidejűleg, egyre inkább gátolja meg azt, hogy valamely „leskelődő” azonosulhasson vele. Vagyis a „güny és apoteózis” egyidejű-kettős hatása ebben a produkcióban már nem csupán egy kisebb-nagyobb játékszegmens sajátjaként, hanem átfogó módon, egy teljes színpadai alak megformálásának minden pillanatát jellemzően valósult meg. Mindez az egyik legfontosabb összetevője annak a színészi megoldásnak, amelyet később a „totális cselekvés” elnevezéssel fogunk meghatározni. Hogy mi is ez valójában, arra a későbbiek során fogunk majd kitérni, most inkább tekintsük át azt, milyen hatást eredményezett mindez a nézőben!

Grotowski programjának és a társulat munkájának középpontjában a személyiség megformálásának és a színész technikájának problematikája áll. Az állhatatos hercegen kétségkívül megtalálható ennek a munkának az eredménye, amelyet Ryszard Cieslak (Don Fernando) átfogó és remek alkotása demonstrál. Az előadás ereje és végeredménye számomra elválaszthatatlan a főszerplő játékatól. Mi több, Grotowski teoretikájának alap-elemei is megtalálhatóak ebben a különlegesen jó színészi alakításban, mégpedig olyan kézzelfogható formában, amely nem csupán demonstrációja egy alkotói módszernek, de legnagyobb gyümölcse is egyben. Nem csupán abban áll ez, hogy a színész csodálatosan használja a hangját, hogy csupasz testéből mozgó szobrokat formáz, hogy mesterfokon uralja a kifejezési eszközeit, hogy mozgás- és hangtechnikája az akrobatika határára van. Ez még nem minden, ez csak a valós anyag.

Volt már alkalmunk rá, hogy megcsodálhassuk Grotowskinak a színésszel való munkájában alkalmazott, bámulatos megoldásait, de mindig hajlamosak voltunk rá, hogy szkeptikusan fogadjuk a színész művészetéről, mint a „vétkezés játékaról” vallott nézeteit, a „mélyebben gyökerező pszichikai szubsztanciák felkutatásáról, kifinomításáról és a művészetbe történő beemeléséről” szóló állításait. Most, amikor Ryszard Cieslak alkotásával állunk szemben, ennek a szkepticizmusnak meg kell szűnnie.

Színházi beszámolóik írásakor mindig óvakodtam attól, hogy olcsó és nevetséges kliséket írjak le, de ebben az esetben ez az igazság: ez egy inspiratív játék. Nem minden meglepetés nélkül nézegetem most ezeket a szavakat, pillanatonként analizálva őket, de minden lehetséges értelmükben, amellyel egy kritikában, különösen színházi kritikában használhatóak, úgy tűnik, sohasem volt méltóbb alkalom leírni őket. Nos, ha eddig hitetlenkedve fogadtam Grotowski olyan kijelentéseit, mint „megismételt szentség”, „az alázatosság játéka”, „purifikáció”, most be kell vallanom, hogy mindezt igazolva látom az Állhatatos herceg színpadi alakjában.

Abban a színészi alakításban pszichikai világosság van. Nehéz ezt másként meghatározni. Tetőpontjainál minden technika áttetszővé válik a fény súlytalanságában, és az embernek az az érzése támad, hogy a színész a következő pillanatban a levegőbe emelkedik... A kegyelem állapotában van. És körülötte minden kegyetlen, kízó és istenkáromló a kegyelem állapotába kerül.²⁵

Jozef Kerela beszámolója jól tükrözi azt a színházi (!) hatást, amit Ryszard Cieslak színészi alkotása a nézőre gyakorolt, hiszen egyaránt érinti a Herceg megformálásának külső és belső dimenzióit. Azt viszont, hogy a kutatás egyik, immár kézzelfogható eredményének milyen hatása lehetne a színészetre és a színház művészetének egészére, egy idős színész-kolléga írásából tudhatjuk meg.

Averzióim, amelyekkel a blöff és az öncélú újítás iránt viseltetem, közismertek. Hangot adtam már ennek írásban és harcoltam ellenük elégszer, mint a „régicacok” és a színházi rutin, állítólagos „védelmezője”. Am az Állhatatos hercegben nincs blöff, sem öncélú újítás. Bámulatba ejtő, heroikus munka van benne, az hozta létre, és vitte olyan magasságokba ezt az előadást, amennyire csak rendezés és alakítás mehet,

a legmagasabb tökéletességig. Lebilincselő játéktapasztalat van benne, egy olyan színész zseniális alkotása, aki valóban művész. Nyoma sincs viszont benne semminek, ami irritáló, jelentésselküli, hevenyészett, ami leértékelhetné a játék művészetét, ami a zseniális technikai tökéletesség, a művészi koncepció átgondoltsága és részleteiben való kibontása helyett a néző érzeit támadná, amint ez mostanában oly gyakori színházainkban. Sőt, ami még ennél is rosszabb, hogy a hevenyészett tákolmányok oly gyakran fogadtatnak el a kritikátlan közönség és a konformista kritikusok által.

Bárki, aki látta Grotowski előadását, meg tudja becsülni a színház és a rendező lenyűgöző erejét. (...)

Csodálattal vagyok tele Cieslak kollégánk játéka és az Állhatatos herceg megvalósítása iránt. És bámulom a rendezőt, mint tanítót, aki a „laboratórium” szó jelentésének megfelelően, kutatómunkát végez, és már ilyen eredményeket mondhat magáénak. Ezek az eredmények rendkívül fontosak számunkra a játék művészetének fejlődéséhez, talán nem is csupán Lengyelországban. Szeretném, ha minden színészünk keresztülmenne Grotowski „taposómalmán”, és megizlelné a zseni kemény erőfeszítésének izzadtságzagát, tekintet nélkül arra, hogy a későbbiek során a színház milyen műfajában kíván tevékenykedni.

A játékról írok. Nem szándékozom módszereket, vagy Grotowski rendezői művészetének jelentéseit analizálni. A játékról is egyszerűen akarok beszélni. Nem tudom meghatározni, melyek azok a „fogások”, amelyet a rendező és a színészek, különösen Cieslak használ, s amelyekkel úgy meg tud ragadni, hogy azon a napon, Wrocławban, a háború utáni színházi élményeim egyik legnagyobbját kapjam. Csupán meg akarom osztani a gondolataimat Veletek, hogy mi is az, ami új a színész művészetében Grotowskinál, mi is az, ami a primer, elemi, irracionális emberi ösztönök, szenvedélyek és emóciók kivonatában léteznek a hangi, képi és ritmikai harmónia szoros szabályai szerint. (...) Szeretném felhívni színészeink figyelmét, hogy amit Grotowski a „laboratóriumában” csinál, az csakugyan szükséges mindenkinek, aki gazdagítani akarja a művészetét, s akiben még mindig van késztetés és egészséges erő erre. Hogy ez egyszerűen egy újáteremtő tendencia a játék művészetében, amely képes lehet arra, hogy visszaadja neki az őt megillető fontosságot és (...) valahogyan már megkopott méltóságát.²⁶

²⁵ Jozef KERELA: „Teatr w stanie laski” (Színház a kegyelem állapotában). „Odra” 1965. No. 11. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 54.

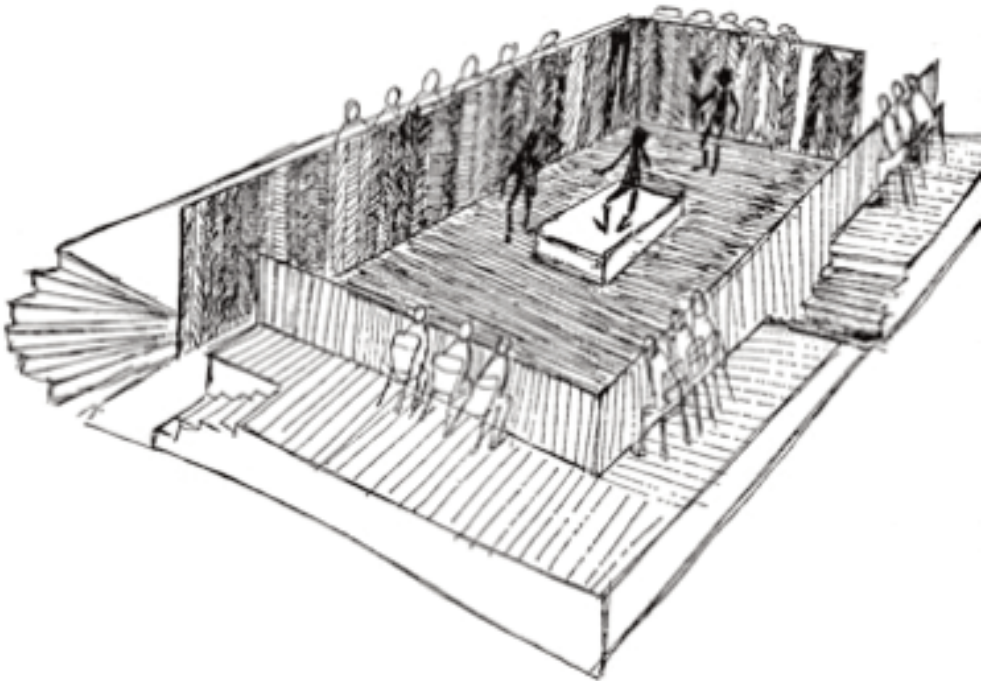
²⁶ Jan KRECZMAR: „O Grotowskim, nienczenie” (Grotowskiról, egyszerűen). „Teatr” 1968. No. 23. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 55–56.

Az előadásban tehát Ryszard Cieslaknak sikerül megvalósítania a „totális cselekvés” aktusát, a Szegény Színház „varázsló-színészenek” feladatát. Emellett pedig összegzett és letisztult alakban, tartalmi – módszertani – formai egységben jelent meg mindaz, amit a kutatás során végzett kísérletek és kimunkált előadások „hozadékának” tekinthetünk. Csaknem végleges formájában jelent meg a közönséghez való sajátos viszony, annak dramaturgiai és térbeni kifejeződésével együtt, a „gúny és apoteózis dialektikája” egy teljes szerep minden pillanatára érvényes formában, a „gazdag színház” eszközrendszerének minimalizálása és a színházi hatásoknak a színészi cselekvésekből való levezetése, az improvizáció döntő szerepe az előadásban, s a színészeknek az a hihetetlenül magas szintű technikai tudása is, amely mindezeknek a megvalósulását lehetővé teszi.

Ami még „hátra van”, az a következő: a totális cselekvésnek az előadás minden szereplője általi, folyamatos megvalósítása, a „gúny és apoteózis dialektikájának az előadás egészére való kitágítása, a

nézővel való kapcsolat „summázatának” kialakítása és a „gazdag színház” eszköztárának teljes kiiktatása, az improvizációnak a teljes előadáségszre történő, kizárólagossá tétele, s mindennek egy kollektív alkotófolyamatban való érvényesítése.

Mindez persze akkoriban nem mint a befejezéshez vezető tervezet, vagy feladatmeghatározás jelent meg, s a mostani felsorolás sem ezt kívánja sugallni. Éppen ellenkezőleg, ez a felsorolás csupán visszatekintve, a későbbiek ismeretében, utólag vált megfogalmazhatóvá, s csak azt kívánja összefoglalni, mi a többlet az *Állhatatos herceg*hez képest, a következő, egyben utolsó produkcióban, az *Apocalypsis cum Figuris*ban, amelynek előkészítése az *Állhatatos herceg* második bemutatóját követően, 1965. decemberében kezdődött meg. Ez a munkafolyamat, továbbá az *Apocalypsis cum Figuris* első bemutatóját követő, további munkák fogják majd meghozni ezt a többletet, s egyben teljesen beérlelni „az eljövendő aratás magvait” a mintegy kilenc (!) évig tartó tevékenység során.



43. Az *Állhatatos herceg* térvázlata.



44. Jelenet az Állhatatos hercegben



47. Jelenet az Állhatatos hercegben



45. Rena Mirecka (Fenixana) és Ryszard Cieslak (a Herceg) az Állhatatos hercegben



48. Rena Mirecka (Fenixana) és Ryszard Cieslak (a Herceg) az Állhatatos hercegben



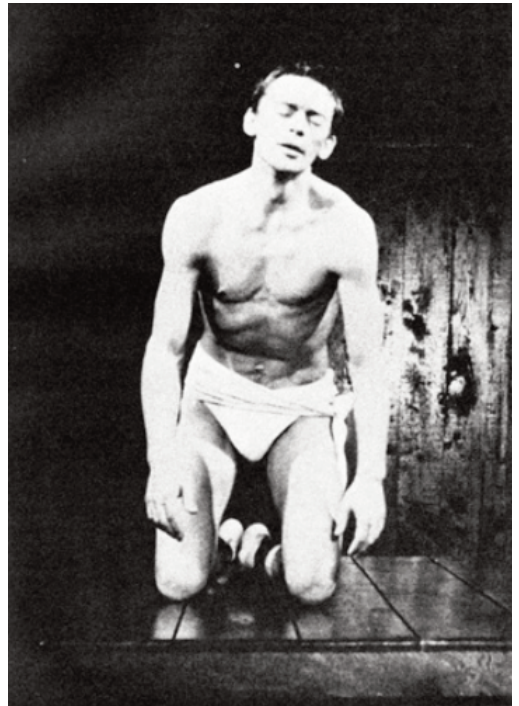
46. Rena Mirecka (Fenixana) és Ryszard Cieslak (a Herceg) az Állhatatos hercegben



49. A Herceg (Ryszard Cieslak) megkínzása, az udvaroncok imája közben



50. Ryszard Cieslak (a Herceg) az Állhatatos hercegeben



51. Ryszard Cieslak (a Herceg) az Állhatatos hercegeben



52. Az Apocalypsis cum Figuris plakátja

Apocalypsis cum Figuris

a Biblia és F. M. Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek című regénye részleteinek, valamint Simone Weil műveinek és T. S. Eliot verseinek felhasználásával.

Bemutatók:

1. változat:

Wroclaw, 1968. július 19. (zártkörű bemutató)

Wroclaw, 1969. február 11. (hivatalos bemutató)

2. változat:

Wroclaw, 1971. júniusában (nyilvános próbák)

3. változat:

Sydney, 1974. március 28., Wroclaw, 1974. október 12.

Bár az előadás első megjelenésére, a zártkörű bemutatóra, több mint három esztendővel később várt az *Állhatatos herceg* bemutatóját követően, maga az előadáshoz vezető munkafolyamat, az *Állhatatos herceg* második változatának bemutatása után szinte azonnal, még 1965. decemberében megkezdődött. Akkor kezdték el ugyanis dolgozni a „Samuel Zborowski” című dráma Grotowski-féle átíratán, s végül is ez a folyamat vezetett az *Apocalypsis cum Figuris* megalkotásához. Láthatjuk tehát, hogy ez a munkafolyamat nem kollektív alkotásként indult, ám végül mégis az lett belőle. Annak ellenére megállapíthatjuk ezt, hogy az előadás színlapja és plakátja is Grotowskit jelöli, mint a produkció szöveggönyvének készítőjét és az előadás rendezőjét, s ez nyilvánvalóan így is van. Ám ami magát a munkafolyamatot illeti, az, a kezdeti elindulást követően, egyre inkább kollektív munkává alakul át. Legalábbis erre enged következtetni Stanislaw Scierski beszámolója, aki, amellett, hogy az előadásban Jánosként jelent meg, a készülő produkció rendezőasszisztense is volt.

Nos, volt egy előkészített vezérfonal, egy szöveg-vázlat, amelyet Grotowski készített, s amely a „Samuel Zborowski”-n alapult (Juliusz Slovacki drámája –

A. V.) Az átdolgozásban, a részek új szerkezetében volt néhány sugallat. Aztán beszélgetni kezdtünk erről a vázlatról: mit jelent a számunkra, mi a személyes viszonyunk a témához és mi az, ami még mindig élő belőle a mi életünkben, hogy mi az, ami az én személyes hozzájárulásom lehet az előadáshoz, az anyaghoz. Aztán, amikor a gyakorlatban, személyesen és közösen is belemertünk a tanulmány-munkába, a vázlat szövege nélkül – valójában minden szöveg nélkül – de emlékeztünk peremén gondosan őrizve a vezérfonalat, úgy alakult, hogy a tanulmány-etűdök lényege, folyamatosan a „Samuel Zborowski”-val ellentétes irányba mutatott. A Biblia felé vezettek bennünket, ahogyan a Biblia történetei bennünk élnek, tehát nem vallásos értelemben, vagy irodalmi aspektusban, hanem úgy, mint a bennünk élő múlt, emberi módon. Ezt az irányt követtük.

Ennek a közös kutatásnak a folyamata Grotowski gondjaira volt bízva. Ő, tiszteletben tartva a kockázathoz való jogunkat, segített az etűdök fejlesztésében, válogatta azokat és nagyon inspiratív szerkezeteket hozott létre belőlük. Egyszerűen gondozta a közösen felszínre hozott vezérfonalat. Sok etűd teljesen improvizatív volt. Így jött létre egy „produkció”, amelyet ideiglenesen „Evangélium”-nak neveztünk el. Néhány zártkörű próbát is tartottunk belőle. (ekkor már 1967. márciusá-

ban járunk – A. V.) Az egyik ilyen után, Grotowski-val arra az álláspontra jutottunk, hogy az, amit a játék során megvalósítottunk, már egy teljesen új konstrukció, de azért régi, mondhatni családias ismerős, és hogy – úgyszólván – megláthatjuk benne a korábbi erőfeszítéseink nyomvonalait. Úgy döntöttünk tehát, hogy ha a valamennyiünk számára gyümölcsöző utat akarjuk választani, a fejlődést magára a játékra kell bízunk. Ekkor már láttuk, hogy ebben van a perspektíva. Ez a perspektíva volt az, amely aztán elvezetett bennünket az Apocalypsis cum Figurishoz.

A Grotowski számára már elkészített etűdjeinkből és azokból, amelyeket ő csináltatott meg velünk, ő megint egy új szerkezetet hozott létre. Ebben a minden szövegtől mentes szerkezetben ő is, mi is számos új javaslatlalt élünk. Aztán a Biblia mellett más szövegeket is vett, Dosztojevskijtől, Eliottól és Simone Weilől, olyan íróktól, amelyeket igen jól ismert és hozzánk is közel álltak. Ez a munka ugyanolyan megfogható volt számomra, mint egy drámai alapú tevékenység, ám egy hirtelen függetlenné váló KÖZÖSSÉG (kiemelés az eredetiben – A. V.) érzését adta, amelyben az egymáshoz tartozás váratlan reményt és feszültséget teremtett. Ezt már sehogyan sem tudom besorolni a „színház-szerűség” fogalmába, de ha jól meggondolom, még a „művészi munka gyakorlatának” kategóriájába sem.¹

Jól láthatjuk tehát, hogy az előadás szövegének forrásait – és persze egyes konkrét szövegeket is – valóban Grotowski javasolta, ennyiben tehát helyénvaló őt tekinteni a szövegkönyv léterehozójának, de az is látható, hogy a végleges szöveganyag csak a munkafolyamat végén, a cselekmény kialakítása után és az által meghatározottan születik meg, s ez a kollektív alkotófolyamat alapvető sajátja. Az is helyénvaló, hogy Grotowskit tekinthetjük az előadás rendezőjének, amennyiben a produkció szerkezetét ő hozta létre, azaz ő strukturálta azokat az etűdöket, amelyeket – saját indítatásból vagy Grotowski tematikai javaslatára – a színészek hoztak létre, de az előadás vezérfonala közös munka eredményeképpen született meg, éppenséggel a színészek alkotta etűdök, és az azokból létrehozott „inspiratív szerkezetek” kölcsönhatása folytán. Ez pedig szintén a kollektív alkotómunka jellegzetessége.

Ugyanakkor meg kell jegyeznünk, hogy a folyamatnak ilyen hosszú időre való elhúzóódását nem csupán ennek a kollektív alkotói jellegnek tulajdoníthatjuk. Bár az is igaz, hogy a nagyjából egyórás pro-

dukció végleges formájának kialakításához a társulat huszonnégy (!) órányi játékananyaggal fogott neki, aminek a kidolgozásához igencsak sok idő kellett, de az is közrejátszott ebben, hogy mindjárt a munka megkezdése után, 1966. február 6-án kezdődött a társulat első külföldi turnéja, amelyet aztán sorban követett a többi, gyakran több hónapot véve igénybe a társulat idejéből. A folyamat alaposságát, a munka és a hozzá csatlakozó kísérletek aprólékos voltát nem tagadva tehát, misztifikálnunk sem szabad ezt a tevékenységet, csupán hosszú időtartama miatt.

Magát az előadást itt nincs módunkban részletesebben ismertetni, s nem csupán terjedelmi okok miatt. Bár rendelkezésünkre áll a produkció részletes, szinte szövegkönyv-szerű leírása, és ismert egy Konstanty Puzyna által készített összefoglaló is (Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Fordította Pályi András. Kalligram, Pozsony–Budapest, 1999. 153–166.) azonban maga a szerző is azzal kezdi leírását, hogy az előadás valójában leírhatatlan. Olyannyira így érzi ezt, hogy kísérlete után három hónappal, szükségét érzi egy „Melléklet” megjelenítésének is (olvasható ugyanott a 167–171. oldalon), amelyben tovább taglalja a szándék kivitelezhetetlenségét. És be kell látnunk, hogy igaza van.

Annyit azért, a későbbiek érthetősége miatt, mégiscsak meg kell kockáztatnunk, hogy a produkció a Bibliában is megjósolt „második eljövétel” fikciójára épül, s azt „vizsgálja”, vajon mi lenne, ha Krisztusnak ez a második eljövetele, most történne meg. Az előadás részeg vagy félrészeg mulatozók duhajkodásaival kezdődik, akik között félszegen vigyorog a „Sötét” vagy másként említve az „Együgyű”, aki afféle falubolondjaként, mezítlábasan, ócska kabátjában toporogva próbál viszonyulni a duhajkodókhoz. Mivel egyre szemebetűnőbbben szeretne csatlakozni hozzájuk, csakhamar ráaggatják a Megváltó szerepét, és durva tréfák sorozatába kezdenek vele. Ennek révén játsszák újra a bibliai epizódokat, szabadon – ötleteiktől vezérelve – mosva egyiket a másikba, s mindet a duhajkodásba. Csak hogy a „szórakozás” egyre durvábbá és egyre kegyetlenebbé fajul, amiért a „duhajok” – akik persze szintén magukra veszik egy-egy bibliai alak szerepét – természetesen nem magukat, hanem az Együgyűt okolják, s ezért még durvábban folytatják a „játékot”. Így járja végig az Együgyű Jézus sajátos „kálváriáját”. Végül éppen Simon Péter magyarázza el

¹ „Apocalypsis cum Figuris” Rozmowa ze Stanislawem Scierskim. Rozmowiala: K. Starcak: „Apocalypsis cum Figuris”. Beszélgetés Stanislaw Scierskivel Riporter: K. STARCAK. „Odra”, 1974. No 6. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 56–57.

neki – a Nagy Inkvizítor szavaival – hogy semmi szükség a jelenlétére, csak zavar (megzavar és összezavar) mindenkit. Erre az Együgyű, miközben egy Eliot-verset motyog magában, egymással oltja ki a teremben még égő, utolsó két gyertyát, és a teremben sötét lesz. Még halljuk az Együgyű énekét, fájdalmas, Jób Könyvéből való sóhaját, s végül Simon Péter kiutasító szavait. Ezzel a „játéknak” vége.

Az előadás kezdetben egy fekete falakkal körülvett térben játszódott, amelyben a falak mentén egyszerű lócaikat helyezték el a nézők számára. Dízlet nem volt, a fényt két, egymás mellett a padlóra helyezett és a falra irányított reflektor visszfényezte, majd az eleinte sok, de aztán erősen fogyatkozó számú gyertya fénye biztosította. A „kellékek” sem voltak kellékek immár: egy vekni kenyér, egy rocska víz, egy kés, egy asztalkendő és egy fehér pléd – a mindennapi élet megszokott tárgyai – és semmi több. Lényegében már „jelmezekről” is csak idézőjelben beszélhetünk. A kor divatjának megfelelő farmerek, trikók, miniszoknya, öltöny, csizma, cipő, kabát stb. Ám amiól mindez mégis „jelmezszerűvé” vált, az az volt, hogy kezdetben mindez fehér volt, hangsúlyozandó a „duhajok” tisztaságát, eleganciáját, makulátlan épségét az Együgyű ócska, sötét ruhadarabjaival ellentétben. Ennyi – és csak ennyi.

Ráadásul ez az egyszerűség a későbbi változatok során még tovább egyszerűsödött. Először eltűntek a nézőtérként szolgáló lócaik is, a továbbiakban a nézők a falak mellett álltak, vagy ültek a padlón, kedvük szerint. Aztán, 1972. júniusától, a „jelmezek” cserélődtek fel hétköznapi, „civil” ruhákra, s ezzel együtt a fehér pléd is egyszerű drappra vált. Végül, a harmadik változat wroclawi bemutatójára, leverték az előadóterem fekete vakolatát is, a két reflektor helyett már csupán egyet használtak, így lényegében minden eltűnt, ami az egyébként is a végletesen redukált eszközöket használó előadásnak még „előadás” jelleget adhatott. Az *Apocalypsis cum Figuris* közösségi eseményé, „emberek közötti megtörténésé” vált, csupán az emberek egyik csoportjának cselekvése által.

Cselekvése által, s nem játéka által. Mert nem csupán egy színházi előadás külsőleges jegyei, maradék rekvizitumai foszlottak le a „produkcióról”, de eltűnt belőle mindaz is, ami a színészi cselekvést játékká teszi: az, hogy a színész a játék során „valaki mássá” válik, „más”-ként cselekszik, olyan, már csupán elméletileg megragadható mély és sajátos szintre szorult vissza, amelyet csak a későbbiek során fogunk részletesebben elemezni. A színházi alaknak

ezzel az emberre – a színésznek „önmagára” – való redukálódásával már találkozhattunk az *Allhatatos herceg* esetében, Cieslak „alakításában”, most azonban ez mind a hat színész esetében megtörtént (s itt a „színész” szót már csak, mint a szertartásban való részvétel minőségét jelölő fogalmat használhatjuk). Amint Cieslak Don Fernandó szerepében, úgy ezúttal mindegyikük – ki-ki a maga szerepének segítségével – saját tulajdon emócióit, érzéseit, ösztönös reakcióit mutatta meg a cselekvései során. Mindannyian, az egész „előadásra” érvényesen megvalósították tehát a „totális cselekvést”, amelynek definiálására a későbbiekben még rátérünk.

A személyes cselekvéseknek ez a sorozata ugyanakkor mindvégig improvizáció volt. Nem is lehetett más, hiszen, mint majd látni fogjuk, az ösztönös ének ez a folyamatos feltárása nem történhet meg előre eltervezett, netán megrendezett módon. E tekintetben ne tévesszen meg bennünket Scierski beszámolója a munkáról, jelesül, hogy: „*Sok etűd teljesen improvizatív volt.*” Hiszen ez a mondata egy a produkció anyagát létrehozó munkafolyamatra vonatkozik, nem pedig magára az „előadásra”. Éppenséggel arra a munkafolyamatra, amely nem csupán az előadás anyagát és szerkezetét volt hivatva létrehozni, de azt a „medret” is, amelyben az improvizáció szabadon, de mégis változatlan jelentéssel áramolhat.

A „produkción” végzett munka ugyanakkor nem csupán az improvizációt terjesztette ki a teljes „előadásra”, hanem a „gúny és apoteózis dialektikájának” sajátos hatásmechanizmusát is. A kezdetben csak egy-egy mozzanatban tetten érhető, egyidejű-kettős hatás, amely sok próbálkozás és variáció után, az *Allhatatos herceg*ben már Cieslak alkotásának egészére jellemzővé vált, ezúttal az előadásegész viszonylatában is működni kezdett. A vitathatatlan morális normákat megtestesítő Együgyűvel nem azonosulhattunk, mint nézők, ahhoz túlságosan is „kigúnyolt” alakként jelent meg, ugyanakkor végig érezhettük-tudhattuk „felsőbbrendűségét”, következetes „normaszerűségét” Általánosságban azonban, mint nézők, nem válhattunk elidegenített „kivülállókká” sem, hiszen ilyen hatások egyébként nem értek minket. Maradt tehát az azonosulás – a „duhajokkal”. S valójában ez az a pont, amely „a közösség morális önvizsgálatát” megteremti, s ezáltal az „előadást”, modern színházi szertartássá változtatja. S ez az a többlet, amely az *Allhatatos herceg* „leselkedő” nézőit, az *Apocalypsis cum Figuris* „tanúságtévő” nézőivé változtatja. Tanúvá, aki ott volt, és átélte.



53. Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Zygmunt Molik, Antoni Jaholkowski, Stanislaw Scierski és Elizabeth Albahaca az Apocalypsis cum figurisban



54. Zygmunt Molik (Júdás), Ryszard Cieslak (Együgyü) és Antoni Jaholkowski (Simon Péter) az Apocalypsis cum figurisban



55. Zbigniew Cynkutis (Lázár) és Rena Mirecka (Mária Magdolna) az *Apocalypsis cum figuris*ban



56. Zygmunt Molik (Júdás), Ryszard Cieslak (Együgyű) és Stanislaw Scierski (János) az *Apocalypsis cum figuris*ban



57. Ryszard Cieslak (Együgyű), Rena Mirecka (Mária Magdaléna) és Zbigniew Cynkutis (Lázár)
az *Apocalypsis cum figurisban*

Minden összeállt hát végül. Újra végiggondolva a folyamatot, egyáltalán nem csodálhatjuk, hogy a bemutatót követően, a társulat bejelentette, hogy nem készül több produkció. Mert hiszen hová is lehetett volna továbbmenni, ezen az úton, ha a tevékenységet a színművészet keretei között akarták volna megtartani. Az, hogy a kitaposott úton, „reproduktív” módon, további előadásokat hozzanak létre, az évek során kikristályosodott alapelveikkel ellentétes lett volna. S ha azt is elgondoljuk, hogy – mint jeleztük – többé-kevésbé minden produk-

ció a társulat valós helyzetére adott művészeti válasz volt, s hogy Grotowski ekkoriban már egyre gyakrabban beszél arról, hogy „színház utáni korban élünk”, egyértelműen oda érkezünk meg, hogy a társulat, az *Apocalypsis cum Figuris* utolsó hangzó szavait – „Menj el, s ne gyere vissza többé!” – önmagára is vonatkoztatta. Egyetlen reális és vállalható lehetőség kínálkozott tehát: a kísérleteket immár egy színházon kívüli területen folytatni, s mint tudjuk, ez is történt. Ezt a folyamatot azonban mi már nem követjük végig.

Második rész



58. Az arcizmokkal kialakított maszk az Akropoliszból (Zygmunt Molik)



59. Az arcizmokkal kialakított maszk az Akropoliszból (Rena Mirecka)



60. Az arcizmokkal kialakított maszk az Akropoliszból (Zbigniew Cynkutis)



61. Az arcizmokkal kialakított maszk az Akropoliszból (Zbigniew Cynkutis)

A Szegény Színház

ELMÉLETI-SZERKEZETI ÁTTEKINTÉS

A „rendszer” elméleti kiindulópontjai

Bizonyára nincs abban semmi kivetnivaló, ha bármely művészetet, így a színház művészetét is öncélúként fogjuk fel, önmagáért valónak tekintjük, valami olyannak, amelyet az emberek saját örömeikre és mások gyönyörködtetése céljából hoznak létre, s ezen felül célt, értelmet, emberi vagy társadalmi funkciót nem tulajdonítunk neki. Igen elterjedt művészetfelfogás ez, amivel nem valószínű, hogy vitába kellene szállnunk. Ugyanakkor azonban nem hihetjük azt sem, hogy ez a művészetfelfogás kizárólagos érvényű lehet, hogy a művészetnek, így a színház művészetének is, ne lehetne önnön létezésén túlmenően valami más, ennél konkrétan megragadható célja, funkciója az egyén és / vagy a társadalom életében, működésében. Ezen cél, funkció megléte tehát nem kritériuma egy művészet létezésének, de nem is kizáró oka annak, hogy az adott művészetet művészetnek tekintjük.

Egy olyan társadalmi-kulturális-művészeti környezetben azonban, amelyben egy adott művészet helyét más művészet vagy kulturális jelenség kezdi betölteni az emberek életében, mindenképpen szükségesnek tűnik, hogy az adott művészet identifikálja magát, ha „életben akar maradni”; hogy meghatározza saját egyediségét a kulturális-művészeti környezetének egyéb összetevőivel szemben, hogy igazolja saját, más kulturális jelenség vagy művészet által betölthetetlen érvényességét. Vagyis, hogy feltárja és bemutassa a saját autonómiáját és egyben az egyén és / vagy a társadalom életében betöltött, s csakis általa betölthető funkcióját.

Mint azt a történeti áttekintésünk során már jeleztük, Grotowski és munkatársai éppen egy ilyen kulturális-művészeti környezetben kezdtek el gon-

dolkodni a színházművészet alapkérdésein, éppenséggel a legfontosabbakon: az autonómia és az emberi-társadalmi funkció problematikáján. Ami az autonómia kérdését illeti – természetesen a kutatás többi elemével kölcsönhatásban – viszonylag egyenes út vezetett oda, hogy a színház lényegét a színészi cselekvésben határozzák meg. Aminek ezen a téren sokkal nagyobb jelentőséget kell tulajdonítanunk, az a „negatív út” eliminációs szemléletének következetes, megalkuvások nélküli érvényesítésében van, abban a radikális alkalmazásban, ami a Szegény Színház formai szempontból legfontosabb jellegzetessége lett.

Bármit is kiemelni nyilvánvalóan felesleges. Rájötünk, hogy a színház létezik kellékek nélkül, önálló jellem és díszlet nélkül, elkülönített játéktér (színpad) nélkül, fény- és hangeffektusok nélkül és így tovább. Nem létezik viszont valódi színész-néző viszony, a közvetlen, élő kapcsolat nélkül. Természetesen ez egy régi teoretikus igazság, de ha szigorúan megvizsgáljuk a gyakorlatban, az aláássa a színházról alkotott számos elméletünket. Ez egy kihívás, a színház fogalmának, mint összetevő, de össze nem illő elemek – irodalom, szobrászat, festészet, építészet, fény, a „metteurs scene” szabályai szerinti előadásmód stb. – szintézisének részünkről való kihívása. Ez a szintetizáló színház, amelyet mi „Gazdag Színháznak” nevezünk – hibákban gazdag!

A „Gazdag Színház” függ valamiféle artisztikus kleptomániától, magába olvaszt más diszciplínákat, hibrid látványokat konstruál bármiféle gerinc vagy egység nélkül, mégis úgy jelenik meg, mintha egy szerves egységgel bíró művészi alkotás lenne. Megsokszorozva az összeolvasztott elemeket, a „Gazdag Színház” megpróbál kikecmeregni a zsákcucából, amelybe a mozi és a televízió juttatta. A mechanikus funkciók (a montázs-technika vagy a gyors helyszínváltások lehetősége) fejlődése révén, a „Gazdag Színházat”, a film és a televízió megjelenéséig „totális színháznak” nevezték. A kiala-

kult megoldások integrálódása (például a filmforgatókönyvek színrevitele) nagy mobilitást és dinamizmust eredményezett a színházban, de egy meghamisított technikai helyzetet teremtett. Ha a színpad vagy a nézőtér mobilissá válik, állandóan változó perspektívák jöhetnek létre, csak hogy ez az egész nonszensz.¹

Ami a funkcionalitás kérdéskörét illeti, e tekintetben egy sajátos gondolkodásmódra kell felfigyelnünk. Arra nevezetesen, hogy Grotowski és munkatársai nem egyszerűen meghatározni kívánták az általuk kialakítani kívánt színház társadalmi funkcióját, hanem meg kívánták találni azt. „Választhatak” volna egyet a lehetséges, az adott környezetben valóságosan betölthető színházi funkciók közül, mint például a „politikai színház”, az „irodalmi színház”, a „népművelő színház” vagy a többi – akkoriban meglehetősen divatos, gyakorta emlegetett színházi funkció (vagy csak „funkció”) közül. Ezzel szemben azonban következetesen feltételezték, hogy a színház művészete eleve bír egy funkcióval, amelyet betölteni csak a színház lehetősége, amely valaha életre hívta, amely tehát nem a későbbi korok spekulatív ráaggatott jelzője csupán. Ez a feltételezés és a belőle fakadó törekvés kezdettől fogva jelen volt a kutatásokban, amelyet egy, még 1959-ben megjelent Grotowski-nyilatkozat is bizonyít:

...ami minket ebben (tudniillik a színházban – A. V.) érdekel, a visszatérés a művészetnek ahhoz a periódusához, amikor még nem csak esztétikai dimenziói voltak²

Valójában ez a törekvés volt az, amely a Szegény Színház egészének tartalmi sajátosságát kialakította, amely – bár korántsem olyan egyenesen, mint a formai oldal színészközpontúsága – az alapvető emberi értékek érvényességének vizsgálatában, illetve abban jelöli meg a színjáték funkcióját, hogy az egyénnek lehetőséget biztosít arra, hogy ezen értékekkel, közösségi formában, ám mégis kellő intimitással, összemérhesse magát.

Szembeszökő, hogy ez a funkció, közösségi voltánál fogva, szertartássá alakítja az előadás aktusát, s ennek a jellegzetességnek semmi köze sincs ahhoz, hogy az előadás, anyagát tekintve szertartást mutat-e vagy sem. (Történeti áttekintésünk során már láthattuk, hogyan „függetlenedett” az előadás szertartásszerűsége az „előadás anyagául szol-

gáló anyag szertartás-mivoltától). A színházi előadás tehát nem attól válik szertartássá, hogy szertartásokat játszik újra, vagy egykori szertartásokra épülő anyagokat mutat be, hanem attól, hogy közösségi formában, a színészi cselekvés segítségével teremt meg annak a lehetőségét, hogy a közösség tagjai részesei lehessenek az aktuális életük szempontjából fontos, lelki vagy morális eseményben. Ebből következően az is szembeszökő, hogy mindez mennyire hasonlatos ahhoz a funkcióhoz, amelyet, egyebek mellett, a vallás – és nem csupán a keresztény vallás – az egyének és a társadalmak életében, évszázadokon át betöltött: a bűn és az erény meghatározottságának biztosítását, a bűnök megvallásának lehetőségét és a büntudattól való megszabadulás lehetőségét. Ez a funkció azonban, az ismert társadalmi és filozófiai folyamatok eredményeképpen, legalábbis az emberiség egy jelentős hányada számára, egyre inkább betöltetlen maradt, pedig ellátása továbbra is emberi-társadalmi szükséglet lenne. Valójában ennek a felismerése eredményezte a Szegény Színház illetén funkciójának kialakulását. Még akkor is ezt következtethetjük Grotowski szavaiból, ha ő a vallás hanyatlásának következményeként a kulturális krízist, nem pedig a társadalmi problémát jelöli meg, hiszen valójában ugyanannak az éremnek a másik oldaláról van csupán szó:

Nem hiszem, hogy a színház krízise elválasztható lenne a kortárs kultúra egyéb krízis-folyamataitól. Az egyik alapvető tényező jelesül a szakrálisnak és a kultúra rituális funkciójának eltűnése a színházból, a vallás nyilvánvaló és valószínűleg megállíthatatlan hanyatlásának következménye. Mi a világi szentség színházi megteremtéséről beszélünk. A kérdés az, hogy a civilizáció jelenlegi fejlődési üteme biztosítani tudja-e ennek a szükségletnek kollektív méretekben való realizálódását. Ezt a realizálódást elő kell segítenünk, hiszen úgy tűnik, hogy a vallásos tudatosság világra cserélése a társadalom pszichoszociális igénye. Ennek az átalakulásnak végbe kellene mennie, de ez nem jelenti azt, hogy végbe is fog menni.³

Ahhoz azonban, hogy ezt a funkciót a színház betölthesse, hogy tudniillik az értékekkel való összeméretés szertartása megvalósulhasson, szükséges egy olyan, közös „tengely” megléte, amely mindenki számára egyaránt elfogadható „viszonyítási

¹ Jerzy GROTOWSKI: „Towards a Poor Theatre” (A Szegény Színház felé). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 19.

² „11 pitary o 13 Rzedów” (11 kérdés a Tizenháromsorosról). B. Zagorska interjújából, „Echo Krakowa” 1959. No. 248. In Zbigniew OSINSKI: *Grotowski i jego laboratorium*. Panstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1980. 32. index

³ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 49.

pontot” jelent, amely vitathatatlan etalonként szolgálhat bárki számára az összevetéshez. Az egyházak ezeket igen pontosan meghatározták létezésük évszázadai alatt, ugyanakkor viszont a végbemenő társadalmi folyamatok és események meglehetősen erodáltak is ezeket az általános hivatkozási pontokat, s mára az értéktudat zavarai a különböző társadalmak egyik legégetőbb problémáivá váltak. Mivel tehát új értékek nem léptek a régiek helyébe, a régiek mai érvényességének vizsgálata teremtheti meg annak alapját, hogy ezen értékek mai megerősítése révén, ilyen „viszonyítási pont” a rendelkezésünkre álljon. Ezen az úton jutunk el az összevetés lehetőségét megteremtő egyik pólusig, az értéknorma meghatározódásáig, illetve – a praktikum szintjén fogalmazva meg ugyanezt – az ősi mítoszok által hordozott (ábrázolt, megjelenített) emberi magatartási normáknak a színpadi alakban való felhasználásához.

Ahhoz, hogy a színésszel való konfrontáció a nézőt önelemzésre készítse, szükség van valamilyen, mindkettejükben meglévő, közös alapra, valamire, amit egy közös gesztussal megtagadhatnak, vagy ismét szentesíthetnek. Ezért a színjátéknak valami olyan felé kell fordulnia, amit talán „a társadalom közös komplexusának” nevezhetünk; a kollektív tudatalattinak vagy tudatfelettinek (teljesen mindegy hogyan nevezzük) a legközepére, vagyis a mítoszokra, amelyeket nem a tudat hoz létre, hanem az emberek vérén, vallásán, kultúráján és környezetén keresztül öröklődött át.⁴

Nagyon fontos itt megjegyeznünk, hogy – amint az az okfejtésből kitűnik – valójában indifferens, hogy ezek milyen forrásokból származó magatartásnormák, egyaránt származhatnak vallásos vagy más értékrendből, a lényeg az, hogy normaként való funkcionálásuk, mai viszonyaink között is kívánatos legyen, (ami viszont korántsem egyenlő azal, hogy a mai életünkben ezeket be is tartjuk). Az is indifferens továbbá, hogy ezen morális norma mennyire ősi forrásban jelenik meg, s bár kétségtelen, hogy az ősi forrásokban gyakrabban vagy tisztábban jelennek meg ezek a magatartásformák, nem jelenthetjük ki kategorikusan, hogy onnan kell származzanak. Mint tudjuk, a romantika kora is bőséggel szolgálhat ilyen hősökkel – hogy csak az *Állhatatos herceg* példáját említsük, mint idevágót.

S mivel Grotowski és munkatársai, a kutatás folyamán, számtalan néven nevezték ezt a norma-jelleget, azt sem felesleges jelezni, hogy akár „archetípusok”-ként kerülnek említésre, akár „előző generációk kollektív tapasztalatának” nevezik, akár más szóval jelölik is ezt a kívánatosnak tartott morális normát, minden esetben a normatív jellege, általánosan kívánatosnak tartott mivolta az, amely a színházi szertartás során funkcionálisra teszi.

Fontos, hogy tisztán lássunk ebben a kérdésben, mert többek között ez az egyik olyan „hamis mítosz”, amely Grotowskival kapcsolatban igen erősen tartja magát, tudniillik, hogy az archetípusoknak a színjátékba való bevitele egyszerűen megoldja a szertartással kapcsolatos problémáinkat, ezért a siker zálogának tekinthetjük. Ráadásul egy-egy Grotowski-nyilatkozat – mint például egy, korábban, az I. részben a 19. index-szel általunk is idézett – hitelesíteni is látszik ezt a hamis tudatot, ha nem vesszük figyelembe, hogy az, milyen kontextusban s mikor hangzott el. Tegyük tehát ehelyt egy kis kitérőt, s tekintsük át kissé részletesebben az archetípusok kérdését!

Elsőként határozzuk meg, mi is az archetípus valójában, mit jelent ez a szó színházi értelemben!

Az archetípus kifejezésnek ma divatja van a kritikusok között, s volt idő, amikor maga Grotowski is állandóan ezt emlegette. A jungi kollektív tudatalatti értelmében egyébként nem túl világos kifejezés. Találébbnak érzem azt a felfogást, amely szerint az archetípus maga a szükséglet, mely különböző korokban és kultúrákban közös, és közös szálak, vagyis motívumok által fejeződik ki; általában azonban ezeket a motívumokat szokás archetípusnak nevezni, vagy ahogy Lévi-Strauss mondja, akitől távol áll a lelkesedés ez ügyben, „bizonyos mitológiai témákat, amelyekkel Jung szerint meghatározott jelentés fonódott egybe.”⁵

Ezen mitológiai témák, melyekhez meghatározott jelentés kötődik, egy színjátékban alapvetően háromféle vonatkozásban jelenhetnek meg: mint alakok (például Jézus, mint az áldozatvállaló ember), mint szituációk (például Jézus és a leprások viszonylata), vagy mint kompozíciók, asszociációkat megindító formák (például a Pieta formációja). Ugyanakkor ilyenfajta színjátékbeli megjelenítésre nem csupán pozitív tartalmú archetípusok alkal-

⁴ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 42.

⁵ Konstany PUZYNA: „Powrót Chrystusa” (Krisztus visszatérése). „Teatr” 1968. No 22. Fordította: PÁLYI András. In Jerzy GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. Kalligram, 1989. 155–156.

masak, hanem negatív jelentésűek is, mint például Mammon vagy Salome alakja stb. Ebből viszont az következik, hogy az összevetés szertartásának létrejöttéhez nem minden archetípus járulhat hozzá, hanem csak azok, amelyeknek jelentéstartalma, a közösség számára, morális normaként elfogadható. Más szóval, nem az archetípus archetípus volta az igazán fontos, hanem morálisan normatív jellege.

Ez viszont azt jelenti, hogy ha egy színpadi alak hordozza ezt a normatív jelleget, s az alak megformálása kellően intenzív, elég erős és sűrített, akkor az alak képes archetípussá válni, valahogy úgy, ahogyan Don Fernando alakja az állhatatosság archetípusává válhatott a Laboratóriumszín ház előadásában, noha azelőtt nem tartottuk számon alakját ilyen minőségként. Vagyis azt mondhatjuk, hogy a morális normát nem csak olyan alak hordozhatja, amely már korábban archetípusként létezett közös tudatunkban. Tehát az alak, normatív funkcióját akkor is be tudhatja tölteni a szertartásban, ha eredetileg nem archetípus, s ez megint csak azt a megállapításunkat erősíti meg, hogy a szertartás szempontjából a morálisan normatív jelleg a meghatározó, s nem az alak archetípus volta, még kevésbé mitológiai jellege.

Mindebből talán világossá válik, hogy a színházi szertartás létrejöttének szempontjából, nem az a kardinális kérdés, hogy a szertartás középpontjába archetípust állítunk, vagy sem, hanem az, hogy a központi alak be tudja-e tölteni normatív funkcióját, azaz mindenki által elfogadott és kívánatos erkölcsi normát hordoz-e. Ezért további elemzéseink során, a szertartás-szerkezetnek ezt a pólusát, mi egyszerűen csak normaként fogjuk majd említeni.

Mindezeket áttekintve előttünk áll a Szegény Színháznak, mint egy aktuális társadalmi funkciót betöltő, modern színházi szertartásnak a gondolati magva, amely

- a társadalmi értékrend érvényességének állandó vizsgálata folytán, az egyén számára az önvizsgálat lehetőségét, a vallásos meggyőződésnek, mint előfeltételnek a mellőzésével megteremtve, pontosan körülhatárolt társadalmi funkcióval bír,
- a funkciója betöltéséhez – illetve annak folytán – modern, színházi formában, szertartást valósít meg az előadás során,
- amelynek megvalósításához rendelkezik egy mindenki által elfogadható és kívánatosnak tartott magatartási norma felmutatásának a lehetőségével,

– s amely szertartás lefolytatását kizárólagosan a színjáték lényegével, a cselekvő emberi jelenléttel – pontosabban a többi résztvevőnek ezen cselekvéssel való találkozása által – valósítja meg.

Ez az az elméleti alap, amely a gyakorlatban – természetesen további elméleti megalapozottsággal – három fő szerkezeti terület együttes eredményeként valósulhat meg. Ez a három kérdéskör pedig:

(1) annak a sajátos kapcsolatnak a területe, amely a szertartás résztvevőinek két csoportját – közkeletűbb, színházi szóhasználattal élve a színész–néző viszonyt – jellemzi, továbbá

(2) az ezen viszonyon belül működő, szintén sajátos hatásmechanizmus, a „güny és apoteózis dialektikája”-ként ismertté vált jelenségnek, valamint

(3) a szertartást lefolytató, cselekvő ember – a „varázsló”-színész – munkájának kérdésköre.

További vizsgálódásunkban először ezt a három területet tekintjük át kissé részletesebben.

A színész–néző viszony megváltoztatása

A színész–néző viszony átalakítására, s az ebben a viszonyban rejlő lehetőségek kiaknázására, amint azt a történeti áttekintés során láthattuk, Grotowski és munkatársai már szinte a kezdetektől fogva törekedtek. Ez kezdetben a nézőtér „atomizálását” és a nézőknek az előadásba történő, cselekvő bevonását jelentette, majd a „passzív szerepbehelyezés” elméletének egyre hangsúlyosabb érvényesítésével a nézők csoportja egyre inkább újra elkülönültebbé és egységesebbé vált, miközben a társulat végképp lemondott a nézők cselekvő részvételéről. A folyamatnak ebben a második szakaszában azonban egy másfajta, addig sohasem tapasztalt, nézői részvétel alakult ki, s ez a passzív szerephelyzet pszichikai síkon megvalósuló részvétele.

Ez, mint láttuk, nem igényli a néző külső cselekvését az előadás során, ugyanakkor a nézőt is szereplőként helyezi bele az előadásba – mint például az elmegyógyintézet „ápoltságait” vagy Faustus „vendégeit”, hogy csak a legszembeötlőbbeket említsük. Ez a viszonylag konkrét szerephelyzet azonban tovább alakul a kutatás során, s így egyre általánosabban, egyre tágabban fogalmazódik meg – e tekintetben elég, ha az „élők” csoportjára gondolunk az *Akropolisz* esetében, vagy a „leselkedők” szerepkörére az *Állhatatos hercegben* – míg végül az *Apocalypsis cum Figurisban*, a „szemtanúk” csoportjában valósult meg. Csakhogy ez az általánosodás

csupán külsődleges formáiban mutat „elmosódást”, a látszólagos fellazulás valójában annak a belső konkretizációnak a kísérőjelensége, amelyben a nézők csoportja, minden felesleges külsőségtől megtisztítva kapta meg funkcióját az összevetés szertartásában.

Ez a „szerephelyzet” továbbra sem engedi meg a néző számára a hagyományos színház nézőjének pszichikailag passzív kívülmaradását, hanem – ha mégoly általánosan is, de – bekapcsolja a nézőt az előadás áramkörébe, pszichikailag aktív állapotba hozza, vagyis a végbemenő szertartás részesévé, résztvevőjévé avatja. Ugyanakkor, letisztult formájában, nem csupán fizikailag, de pszichikailag sem kíván tőle több aktivitást, mint amennyi feltétlen szükséges; nem kell „szereplőként” éreznie és gondolkodnia, nem kell mérlegelnie a passzív szerephelyzetéből adódó „dimenziókat”, lehetséges attitűdöket stb. Pszichikai aktivitásuk kizárólagosan az összevetés, az önvizsgálat aktusára koncentrálnak. Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a hagyományos színész–néző viszony, ezen átalakulások során elvezetett a szertartásban résztvevő közösség két, funkcionális csoportra való, tiszta felbontásához, a szertartás során az önvizsgálatot aktívan, fizikailag is cselekvően végzők (színészek), valamint az önvizsgálatot csak pszichikai aktivitás által végzők, látszólag passzív csoportjának (nézők) megkülönböztetésére, amely két csoportot a közös szertartásban való részvétel azonban mégis egy alkalmi közösséggé formál.

Praktikusan a színész–néző viszonyoknak ilyen szertartás-szerkezetűvé történő átalakításában a térszervezés és a dramaturgia terén végzett kísérleteknek volt alapvető jelentősége. A térszervezés területén végbement folyamatokat viszonylag könnyen követhetjük az előadások leírásában, amint a hagyományos nézőtérnek a többirányú játéktérre cserélése után, a nézőtér atomizálásán keresztül eljutottak először a szerepet sugalló, majd az attitűdöt sugalló, egyedi játékterek kialakításáig.

A tér problémájáról szólva: mi, minden előadásunk számára egy sajátos színész–néző viszonyt teremtő termékdoldást keresünk, amely a játéktér és a nézők helyének összefüggésében valósul meg. E téren már sokan estek túlzásokba a színművészetben. Különösen a nézőknek a játékba történő direkt bevonása vált egy új mí-

toszzá, egy csodatévő megoldássá, amihez sajnos, akaratunkon kívül, mi is hozzájárultunk. Tény, hogy a térbeli megoldások fontosak, de csak abban az esetben, ha az előadás struktúrájának szerves részét képezik. Ha ez nincs így, akkor a játéktérrel kapcsolatos minden kísérlet egy kifogássá degradálódik, amely arra szolgál, hogy megszabadítson bennünket az igazi kötelességeinktől. Csakhogy senkinek sincs joga ötletekkel zsonglőrködni, a hivatással járó kötelességek felvállalása helyett. Mintha bizony a színészek és nézők összeagyváltásával közvetlen részvételt tudnánk teremteni! (...)

*Minden, amit bizton mondhatok, az, hogy a mi civilizációnk színházaiban sohasem találkoztam közvetlen részvétellel. A Laboratóriumszínház keresi a tanúságtévő-nézőt, de a néző tanúságtétele csak akkor lehetséges, ha a színész autentikus cselekvéseket hajt végre. Ha nincs autentikus cselekvés, mit lehet akkor tanúsítani?**⁶

Amint a fenti Grotowski-nyilatkozatból is kiderül, a térszervezési kérdéseket egyre inkább háttérbe szorították a színészi cselekvés kérdései. Végül, az *Apocalypsis cum Figuris* esetében a tér kialakításának jelentősége már szinte teljesen lecsökken, az ekkor bekövetkező végleges letisztulásnak csupán az a fontossága, hogy a tér kialakítása már mindent felszámol, ami a „színházszerűsége” akár csak nyomokban is utalhatna, ezzel is aláhúzva a színész autentikus cselekvésének fontosságát, azt hogy nem egy előadás nézői vagyunk.

A dramaturgiai területen végbemenő folyamat talán kissé rejtettebb, nem annyira nyilvánvalóan jelenik meg az előadások leírásában. Kezdetben, a nézők aktivizálásának időszakában a leginkább tettenérhető, hiszen a cselekvésre való inspiráció mellett dramaturgiai is biztosítani kellett a néző(k) cselekvéseire az alkalmat, a cselekvés mikéntjét és irányultságát, továbbá az ezt hordozó információkat a nézőkkel közölni is kellett, s ezt szintén be kellett illeszteni az előadás dramaturgiai rendszerébe. (Gondoljunk például az *Ősök* esetére, ahol egy félmondat erejéig utaltunk is erre). A nézők cselekvő bevonásának elhagyása után látszólag egyszerűsödött a helyzet, hiszen a különlegesen kialakított játékterek szinte automatikusan sugallták a néző passzív szerephelyzetét, a „két együttes rendezésének” megvalósítása azonban sokkal körülményesebb dramaturgiai végiggondoltságot követelt meg. Sokkal pontosabban kellett ugyanis értelmezni a né-

⁶ „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli („Külső rend, belső intimitás” – Marc Fumaroli interjúja Jerzy Grotowskival). In *The Drama Review* T – 45. New York, 1969. ősz, 176–177.

zők passzív szerepkörének az előadás tartalmára, mondanivalójára való hatását. Ebben a tekintetben igen változatos sorozatot láthatunk, amelyben egyaránt megtalálható az „egzisztenciális megkülönböztettség” (*Akropolisz*), a bizonyos szerepcsoportnak – köztük a centrális alaknak – a nézőkkel való teljes azonosítottasága (*Kordian*), a centrális alak kivételével minden szerepnek azonosítása a nézők csoportjával (*Dr. Faustus tragikus históriája*). Ezek a változatok vezettek a szertartás-dramaturgia végleges kialakulásához, amely a nézők passzív szerephelyzetének általánosabb körülhatárolása révén lényegében az imént meghatározott két fő csoportot alakította ki, egyszersmind az aktívan cselekvő résztvevők (színészek) csoportját is két „félre”, a centrális alakra és a többi szerep csoportjára bontotta fel (a *Hamlet-tanulmány*, az *Állhatatos herceg* és az *Apocalypsis cum Figuris* esetében).

Ez a dramaturgiai tisztulás alakította ki tehát a Szegény Színház véglegesnek tekinthető szertartás-dramaturgiáját, amelyben a résztvevők közössége az említett két „együttesre”, illetve az aktívan cselekvők (színészek) „együttese” pedig további két „pólusra”, a centrális alakra és a többiek körére bontódik fel. Ennek a „két pólusra” történő felbontásnak, mint hamarosan látni fogjuk, döntő jelentősége van az összevetés aktusának megvalósítása szempontjából.

A kulturális értékeket magáénak valló néző időnként komolyabb repertoárral dolgozó színházakba is elmegy, esetleg még tragédiákat is megnéz, feltéve persze, hogy a darab nem mentes bizonyos melodramatikus elemektől. Ezesetben a néző elvárásai igen széles skálán mozoghatnak. Részint meg kívánja mutatni, hogy a jobb körökhöz tartozik, ahová a „Művészet” egyfajta belépőjegy, részint pedig olyan érzelmeket akar átélni, amelyek valamiféle önelégültséget biztosítanak számára. Még ha sajnálja is szegény Antigonét és averzióval viseltet a kegyetlen Kreón iránt, a hősnő áldozata és sorsa nem az övé, inkább csak erkölcsileg érzi magát vele egyenrangúnak. Számára tehát az egész csak annyi, hogy önmagát „nemesebbnek” érezhesse. Kétséges viszont az ilyen érzelmek didaktikai értéke. A közönség – mind Kreónok – az előadás alatt Antigoné mellett áll ugyan, de ez senkit sem gátol meg abban, hogy a színházon kívül Kreónként viselkedjék.⁷

Nyilvánvalóvá vált, hogy a centrális alakot dramaturgiailag (is) le kell választani az előadás többi szereplőjéről, annak érdekében, hogy a „nézők” csoportja a színpadon leképezhetővé válhassék.

Mikor a színház még csupán egy része volt a hitvallásnak, már színház volt; felszabadította a közönség szellemi energiáit, egységesítve és profanizálva a mítoszt a törzs számára, vagy még inkább a mítosz meghaladása által. A nézői így újították meg személyes igazságuk tudatát a mítosz igazságával; a rémület és szentség érzetén keresztül eljuthattak a katharzisig. Nem véletlen, hogy a középkor produkálta a „*parodia sacra*” gondolatát.

Csak hogy a mai szituációk merőben mások. Ahogy a mai csoportosulásokat egyre kevésbé határozza meg a hit, úgy változnak meg folyamatosan, eltűnve, majd újra testet öltve a hagyományos mitikus formák is. A nézőnek, a hagyományos mitikus formákhoz való viszonyát, mint területi igazságot vagy csoportmodellt, egyre inkább az elidegenedés jellemzi, s a hit egyre inkább intellektuális meggyőződéssé alakul át. Ez viszont azt jelenti, hogy még nehezebb kideríteni a szükségyszerű összeütközések minőségét, az élet-maszk mögött rejlő pszichikai törvényszerűségeket. A csoportnak a mítoszokkal való azonosítása – vagyis a személyes igazság és az általános igazság kiegyensúlyozása – tehát ma, gyakorlatilag lehetetlen.

Mi az, ami lehetséges? Inkább a szembefordulás, mint az azonosulás. Vagyis, miközben megőrizzük saját, egyéni tapasztalatainkat, megkísérrelhetjük újra megtestesíteni a mítoszt, lehátani annak felesleges burkát, hogy megérthessük relatív problémáinknak a „gyökerekhez” való viszonyát és a „gyökerek” relativitását, mai tapasztalataink fényében.⁸

Ennek a „szembefordulásnak” a lehetőségét van tehát hivatva biztosítani a centrális alaknak és a „többieknek” az elkülönítése a szerepeken belül, s így jön létre a „viszonyítási pont” ellenében az összevetés lehetőségének másik pólusa, a morális norma ellenében a viselkedési modell, a fizikailag nem cselekvők (a nézők) „együttesének” színpadi leképezése. S ez a két pólus együttesen teszi lehetővé, hogy a szertartás igazi célja szerint valósulhasson meg:

A világot nem a nézőktől elkülönülőként megmutatni, hanem a színház korlátain és határain belül, egy új világot alkotni velük együtt.⁹

⁷ Jerzy GROTOŃSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 28–32.

⁸ Jerzy GROTOŃSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 22–23.

⁹ Ludwik FLASZEN: „Documents on the Laboratory Theatre 13 Rzedów for International Theatre Institut” (Dokumentumok a 13 Soros Laboratóriumszínházról a Nemzetközi Színházi Intézet számára). In *Tulane Drama Review* T – 27. I. m. 158.

Ha mármost, egyetlen mondat erejéig visszautalunk a nemrég áttekintett archetípus-kérdésre, az ott kifejtettek alapján, a viselkedési modellt megjelenítő alakokkal kapcsolatosan is elmondhatjuk, hogy esetükben – különösen a kiforrott produkciók esetében – sohasem találunk archetípusokat, vagy velük egyenértékűen erős, tiszta, archetipális alakokat. Gyarló és esendő emberek ezek az alakok, hiúak, gonoszok, érzéketlenek, de sohasem a Hiúság, a Gonoszság, az Érzéketlenség ölt testet bennük. Mindvégig emberek maradnak, mint mi, magunk. S valójában ez az, ami elvezethet a velük való azonosulásunkhoz, ez a tipikusság az, ami az összevetés lehetőségét biztosítja számunkra. Másként ez nem történhet meg, hiszen, ha gonoszkodunk is néha, vagy érzéketlenek maradunk esetenként, sohasem vagyunk a Gonosz, vagy az Érzéketlenség maga; az efféle önazonosítás már-már perverzión is lehetne. Miután azonban ők is indítékokkal, „körülmenyekkel” és „felmentésekkel” élő, gyarló emberek csupán, hasonlítanak ránk, s az azonosulásnak nincsen akadálya: a kétpólusú szerkezet elérheti célját.

Visszatérve az eredeti kérdéskörhöz, azzal folytathatjuk, hogy alapvetően ennek a normát és modellt konfrontáló, kettős belső szerkezetnek a kevésbé látható letisztulása és megszilárdulása jelentette azt a „forrást”, amely a külső, térszervezési jellegzetességek „felpuhulásával” szemben tartalmi többletet tudott biztosítani, s a hatás tekintetében ellensúlyozni tudta a tér sugallta asszociációk általánosabbá válását. Jól kitapintható, hogy ez a két folyamat mennyire pontos párhuzamosságot mutat az időben egymást követő produkciók során. Ezzel a kettős folyamattal egyidejűleg azonban még egy igen fontos folyamat is végbement, amelynek a szerkezet-szerkezet jellegzetességei mellett, meghatározó jelentősége van a modern színházi rítus megvalósulásában.

A „gúny és apoteózis dialektikája”

A „gúny és apoteózis dialektikája” elnevezéssel ismertté vált hatásrendszer kialakulását a történeti rész során már megismerhettük, a szerkezet-szerkezet felvázolása után, most ennek a sajátos dramaturgiai, színészdramaturgiai és hatásmechanizmusnak a szerkezetét és „működését” kell áttekintenünk.

Amint azt láttuk, a „gúny és apoteózis dialektikája” kezdetben egy „színházi pillanat” volt, egy

olyan előadás-mozzanat, amelyben egységes hatásá sűrűsödött a nevetséges, buffószerű és a felemelően nagyszerű, s amely önmagán lényegesen túlmutató asszociációkat volt képes elindítani. Színészdramaturgiai jelentőségűvé akkor vált, amikor ez a dialektikus kettősség már egy teljes színpadi alak megformálásának jellegzetességévé lett, dramaturgiai jelentőséget pedig akkor kapott, amikor a kutatás végén, a teljes előadást meghatározó hatásmechanizmus alakult ki belőle.

Az előadás-szerkezet dramaturgiájának felvázolásában már eljutottunk addig, hogy a szerkezetben fizikálisan cselekvők (a színészek) „együttesben” elkülönítékként kezeltük az összevetés viszonyítási pontját képező morális normát hordozó centrális alakot és a társadalmi modellként funkcionáló „többiek” csoportját. Ez az elkülönítés azonban, önmagában még nem lenne elegendő arra, hogy a másik „együttes” (a nézők csoportja) tagjaiban az összevetés, az önmegmértetés effektusát kiváltsa, vagy – ahogyan Grotowski fogalmaz – kiprovokálja. Ha ugyanis visszagondolunk Grotowski nemrég idézett Antigoné-példázatára, világossá válik a nézők „gyarlósága”, az a sajátosságunk, hogy általában a szimpatikus, pozitív értékeket hordozó alakokkal azonosítjuk magunkat. A normát hordozó centrális alak és a modellt képviselő „többiek” világos elkülönítése mellett tehát szükség van egy olyan hatásrendszerre is, amely úgy gátolja meg a nézőt, a normát hordozó alakokkal való azonosulásban, hogy ezzel egyidejűleg a viselkedési modellt megformáló alakokkal való azonosulást nem gátolja meg. Úgy is fogalmazhatunk, hogy egy sajátos elidegenítési effektusnak kell működnie az előadásban, amely az azonosulásra való készséget a centrális alak viszonylatában, de csakis annak viszonylatában zárja ki. Ennek a hatásnak a kiváltására alkalmas a „gúny és apoteózis dialektikája”.

A sajátos, kettős hatásmechanizmus ugyanis úgy idegenít el bennünket a morális normát hordozó centrális alaktól a „gúny” effektusával, hogy ugyanakkor a morális normát továbbra is megerősíti az „apoteózis” effektusával. Mindez a gyakorlatban két szinten valósul meg. Az egyik viszonylag könnyen tettenérhető az előadásokban, s abban áll, hogy a morális normát megtestesítő centrális alak, olyan figuraként fogalmazódik meg, amellyel a néző eleve nem szívesen azonosítja magát. E tekintetben elegendő az *Apocalypsis cum Figuris* Együgyűjének alakjára utalnunk, akinek „falubolondja”-mivolta, bugyutasága eleve taszítóan hat ránk, bármennyi-

re elismerjük is a morális értéket, amit képvisel. A másik szintet meglehetősen nehéz meghatározni. Lényegében azt mondhatjuk talán, hogy egy morális norma következetes és radikális képvisellete eleve kiváltja bennünk az „ez nem normális!” érzetét, eleve taszítólag hat ránk, de csupán a személy vonatkozásában, s nem az érték tekintetében. Talán pontosabban meg tudjuk mindezt világítani, ha felidézünk egy, Hankiss Elemér által leírt kísérletet, amikor is egy nagyforgalmú úttestre, a forgalmat komolyan akadályozó, ámde egyébként könnyen eltávolítható tárgyat helyeztek el, s azt figyelték, ki – és milyen hamar – „áldozza fel magát” az autósok közül, hogy a forgalmi akadályt eltávolítsa.

Negyven-ötven autós került ki nagy ügyvel-bajjal az akadályt, míg végre akadt valaki, aki vállalta azt a csak látszólag kis hősiességet, hogy kikészülődjek a vezetőülésről, elszalasszon egy zöld lámpát, csak azért, hogy valami olyat csináljon, amiből neki semmi, csak az utána jövőknek, a többieknek van hasznuk.

Illetve, pontosabban, amiből csak akkor lehetne neki, közvetve haszna, ha működnének a társadalomban vagy akár csak az autós társadalomban a közösségnek valamiféle tudata. (...) S az erőfeszítés legjava nem is az akadálnak magának, hanem a körülállók, a többiek furcsálló, már-már rosszálló, a naív balekra, a csodabogárra, kiscserkészre rámeredő tekintetének elhárításához kell. Mert bizony, így bámulunk a hiányzó, ritka hősrre; önzővé fásultságunkban nem szeretjük, ha egy önzetlen gesztus arra figyelmeztet minket, hogy közösségi lényként is élhetnénk.¹⁰

Íme a „gúny és apoteózis dialektikája” a hétköznapokban.

Nos tehát, ha a centrális alak vonatkozásában működni képes ez a sajátos elidegenítési effektus, a „többiek” vonatkozásában viszont, a játékmódból eredően, az átélésre való ösztönzés érvényesül, a nézőknek, egyénenként csak a „többiekkel” való azonosulás lehetősége marad, s ennek köszönhetően – a játékban leképezett viselkedési modell átételén keresztül – megtörténhet a viselkedési normával való összehasonlítás.

Mindez talán nagyon „mechanikusnak”, idegesítően „iparszerűnek” tűnhet így leírva, de végül is a célunk éppen a szerkezet feltárása és „működé-

sének” felvázolása volt. Persze a valóságban mindez művészi fokon, korántsem ilyen rideg egyszerűséggel, s kinek-kinek a számára másként és másként megy végbe. Eric Bentley, egy Grotowskihoz írott, nyílt levelében, így jellemzi ezt a hatást:

Sokunk számára igen kellemetlen és nehezen megoldható feladatot okozott az Ön munkája. Kérem, ne válaszolja most, hogy ezt már sokan mondták Önnek és sokan bele is buktak már ebbe stb., stb. . . Enélkül is tudjuk, hogy ez így van, s ezért még nehezebb a dolgot megemészténünk. Ami engem illet, kihevertem a traumát. Csak az Ön harmadik előadása után kezdtem magamhoz térni az átélt sokkot követő megdöbbenésből. Ott, az előadás alatt – az *Apocalypsis cum Figuris* előadása volt ez – hirtelen rámtört egy érzés, s ezt olyan személyes módon kell elmondanom, amilyen személyes volt az élmény maga. Nagyjából az előadás felénél egy rendkívüli igazságot ismertem fel; hirtelen, ahogyan mondani szokás: a semmiből, egy gondolat villant belém a saját énemről, életemről. Ennek a gondolatnak titokban kell maradnia, hogy értékét ne veszítve, de maga a tény, hogy belémhasított, megítélsem szerint közérdekű jelentőséggel bír. Ezen felül hozzá kell még tennem, nem emlékszem, hogy színházban, valaha is megtörtént volna velem ilyesmi. (...) Önök egyrészt konzervatívak, néha talán még reakcióso is, másrészt viszont radikálisak, a szó legradikálisabb értelmében. A gyökerekig ásnak le, saját művészetük gyökeréig, és gyakran korunk sohasemlátott szenvedéseinek gyökeréig, az embernek egy másik emberrel szembeni, kifogyhatatlan embertelensége gyökeréig. (...) ¹¹

A Szegény Színház szertartás-szerkezetének felvázolása után immár megismerhettük ezen szerkezet „működését” is, így lényegében előttünk áll a modern színházi szertartás modellje. Rátérhetünk tehát a szertartást megvalósító színész munkájának áttekintésére.

A „szent színész”, mint a szertartás varázslója

Már a történeti áttekintés vége felé említést tetünk arról, hogy az *Állhatatos herceg* szerepében először Ryszard Cieslaknak, majd az *Apocalypsis cum Figuris*ban a társulat minden tagjának sikerült megvalósítania a „totális cselekvést”.

¹⁰ HANKISS Elemér: „A hősiesség kényszere”. In HANKISS Elemér: *Diagnózisok*. Gyorsuló Idő sorozat, Magvető Kiadó, Budapest, 1982. 141–142.

¹¹ Eric Bentley nyílt levele Grotowskihoz, „Amerikanie o Grotowski” (Amerikaiak Grotowskirol”). C. BARNES, E. BENTLEY, M. CROYDEN és W. KERR írásai a „Dialog” 1970. No 2. számában. In OSINSKI: i. m. 173–174.

Az imént idéztük Grotowski nyilatkozatát is a térről és a tanúságtévő nézővel kapcsolatban, amelynek végén Grotowski is utalást tett arra, mennyire fontos, hogy a színész „autentikus cselekvést” hajtson végre a szertartás során. Ismeretes az is, hogy milyen gyakran hivatkozott a Szegény Színház „szent színészére”, mint a modern színházi szertartás kulcsfontosságú alkotóelemére. Mindez elegendő ok arra, hogy megelégedjünk: a színházi szertartás megvalósításához egy sajátos, minden egyéb, eddig ismert színészi cselekvéstől különböző feladatról, illetve annak megvalósításáról van szó. Vizsgáljuk meg tehát kissé közelebbről, miben is áll ennek lényege!

Ne érts félre! Mint ateista beszélek a „szentségről”. „Világi szentséget” értek alatta. A színész, aki a nyilvánosság előtt kihívja önmagát és ezzel másokat is, kegyetlenül, gyalázaton és vérlázító szentségtörésen keresztül leveti a mindennapi álarcot és felfedi önmagát, s ezzel egy hasonló önvizsgálathoz teremt lehetőséget a néző számára is.¹²

Vagyis – ha a fentieket gondolatmenetünk logikájához igazítva megfordítjuk – annak érdekében, hogy a színházi szertartás lényege, a morális normával való összeméretés megvalósulhasson, a színésznek „le kell vetnie a mindennapi álarcot”, és „önmagát kell feltárnia”. Ezen a cselekvésen keresztül „provokálja ki” a nézőből ugyanennek a megítélését. S ezzel máris meghatároztuk azt a jellegzetes különbséget, ami a „szent színész” cselekvését, minden más színészi cselekvéstől megkülönbözteti, legyen az „átéló” vagy „elidegenítő”, „ábrázoló” vagy „megjelenítő” vagy akár bármilyen más. A különbség ugyanis abban áll, hogy – tudomásom szerint – minden eddigi színészi cselekvés arra irányult és irányul ma is, hogy a színész valaki mást, egy fiktíve létező színpadi alakot formáljon meg a színjáték során. Itt viszont éppenséggel arról van szó, hogy a „szent színész” önmaga legbensőbb, legtitkosabb énjét tárja fel s olyan érzéseiről, indulatairól stb. tesz nyilvános önvallomást, amelyeket egyébként talán még saját magának sem szívesen ismerne be. Eszerint a felfogás szerint tehát, nem a szertartás során megnyilvánuló „szent színész” viseli a maszkot, hanem éppen ellenkezőleg, mi, saját magunk, és persze ő maga is, a mindennapi élet során, eleget téve a szociológiai szerepeink elvárá-

sainak, vagy éppen csak saját gyarlóságunknak engedelmessé. Eszerint a felfogás szerint tehát éppen a színházi szertartás az az alkalom, ahol közösségi magányunkban megengedhetjük magunknak, hogy le vessük ezt a mindennapokban reánk kövesedett álarc-halmazt, s azzal a valakivel nézzünk szembe egy pillanatra, akik valójában vagyunk. Ehhez segít hozzá bennünket az imént felvázolt szertartás-szerkezet, a „gúny és apoteózis dialektikája”, s – talán elsősorban – az, hogy valaki(k), ott, akkor, ugyanezt teszi(k) meg, nyilvánosan, mielőttünk.

Kegyeltenség ez (tudniillik a színész önfeltárása – A. V.) nem csak a színész, de a néző vonatkozásában is. A néző, tudatosan vagy öntudatlanul, de megérti, hogy mindez felhívja az ő számára is, hogy megtegye ugyanezt. Mindez gyakran ellenkezést vagy indignációt vált ki belőle, hiszen mindennapos törekvésünk éppen az igazság elrejtésére irányul. De nem csupán a világ előli elrejtésére, hanem önmagunk előtti elrejtésére is. Menekülni akarunk az igazság elől, és itt éppen arra invitálnak bennünket, hogy álljunk meg és vessünk egy pillantást a dolgok mélyére. Attól tartunk, hogy Lót feleségéhez hasonlatosan, sóbálvánnyá dermedünk, ha megfordulunk.¹³

S noha Grotowski ezúttal is elsősorban a színészi cselekvésnek a nézőre gyakorolt hatását állítja a középpontba, érintőlegesen is újabb pontos megfogalmazását láthatjuk meg magának a színészi cselekvésnek is. Kétségtelen, hogy jogos erre a cselekvésre a „gyónás” analógiájának használata, s annak a kimondása is, hogy a színész, ezzel a cselekvésével, a közösség tagjainak érdekében vállalt áldozatot hoz. A „szent színész” megjelenés tehát mindenképpen több, mint egy hangzatos jelző, ami a mindenki mástól való megkülönböztetésen kívül semmi egyebet nem szolgál; több, mert sűrítetten hordozza a színészi cselekvés lényegét, az önkéntesen vállalt áldozathozatal aktusát.

Mivel pedig a színész munkája a szertartás-színházban, ettől kezdve e tanulmány központi témájává válik majd, most, a színházi szertartás általános elvi és szerkezeti rendszerének felvázolása okán szakítsuk meg itt a gondolatmenetet, s a kulcsfontosságúnak tekintett színészi munka tartalmi vonatkozásában csupán a most elmondott sajátosságot rögzítsük, s tegyünk említést a színészi cselekvés formai vonatkozásáról is.

¹² Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 34.

¹³ Uo 37.

Nyilatkozataiban Grotowski nem csupán a „szent színésről” beszél, de a színészi munka kapcsán gyakorta emlegeti a „varázsló színészt” is. A történeti áttekintés során mi is idéztünk olyan beszámolókat, amelyek említik, vagy egyenesen kiemelik a Laboratóriumszínház színészeinek hihetetlen technikai felkészültségét, s azt is hangsúlyoztuk, több ízben is, hogy a kutatás egyik fő törekvése az volt, hogy a „gazdag színház” eszközeit a színészi cselekvéssel cserélje fel, a színházi hatás lehetőleg minden elemét a színészi cselekvésből vezesse le. Mindez egyértelműen utal arra, hogy a színészeknek valóban „varázslóvá” kellett válniuk, annak érdekében, hogy a szertartás végbemehessen általuk. Mert, mint tudjuk, a színházi hatás igen erőteljes „gazdaságossági jelleggel” is bír. Nagyon leegyszerűsítve a kérdést, azt mondhatjuk, hogy minél kevesebb eszközzel minél gazdagabb jelentésű, minél sűrítettebb színházi pillanatot tudunk megalkotni, annál nagyobb lesz ennek a színházi pillanatnak a hatása. A korábbiakból pedig nyilvánvalóan kitetszik, hogy a szertartás céljának elérése érdekében – ahogyan Eric Bentley fogalmazott: hogy *hirtelen, ahogyan mondani szokás: a semmiből, egy gondolat villant belém a saját énemről, életemről* (a II. rész 11. idézete – A. V.) – igen komoly pszichikai gátakat kellett áttörni az egyes nézőkben, s az is, hogy ehhez különleges intenzitású hatások sorozatára volt szükség. Ehhez pedig arra, hogy a színész(ek) valóban különleges, a „gazdag színház” eszközárába tartozó megoldásokkal talán soha el nem érhető akusztikus és vizuális hatásokat tudjanak megvalósítani – csupán saját cselekvéseik által.

Ennél is fontosabb talán azonban, hogy a színész által a szertartás során végzett önfeltárás, önbevallás egyáltalán nem olyasmi, ami könnyűszerrel megvalósítható. Hiszen akkor mitől lenne áldozat? Utaltunk rá az imént, hogy ennek az önfeltárásnak a folyamatában olyan mély tartalmak is felszínre kerülhetnek, amelyeket legszívesebben a színész még önmaga elől is eltitkolna, s ezt nem csupán a hatásos fogalmazás kedvéért tettük, hanem, mert szó szerint erről (is) van szó. Abban az esetben viszont, ha a színész, a mondottak szerint, időnként „önmaga ellenében”, önmagát legyőzve kell cselekedjen, roppantul felértékelődik a kifeje-

zőeszközei gyorsaságának és képlekenységének szerepe, hogy a benne felébredő érzések, indulatok stb. lehetőleg azonnal artikulálódjanak is, még mielőtt a színész pszichikuma „meggondolná magát”. Grotowski és színészei ezt úgy fogalmazták, hogy a színésznek „transzban” kell cselekednie, és ez a szóhasználat sajnos iszonyatos mértékű és mennyiségű félreértéshez vezetett már eddig. Világosan tisztázni kell, hogy mindez semmi egyebet nem jelent, csupán azt, hogy a testi kifejezés, a külső forma megteremtődése olyan egyidejűséggel szülessen meg, hogy a racionális mérlegelésnek – „meddig megyek el?” – ne legyen módja beavatkozni és a tartalom artikulálódását leállítani.

*Úgy véljük, a morfémák azok az impulzusok, amelyek a test belsejéből fakadnak, hogy találkozzanak a „külsővel”. (...) Van az impulzus, ami a „külső” felé igyekszik, a gesztus pedig ennek a befejezése. A gesztus a végső pont. (...) az impulzus a test belsejéből indul el, s csak az utolsó fázisban jelenik meg a test gesztusa, ami mintegy végpont, a vonal belőről kifelé halad. A másokkal való élő kapcsolatban az ember ösztönzést kap és feleletet ad. Ezek az impulzusok: kapok és válaszolok; adok, vagy ha úgy tetszik, reagálok.*¹⁴

A színészi hatás intenzitásának megnövelése mellett tehát ennek a „transz-állapotnak” az elérése érdekében is szükség volt arra, hogy a színész – technikai képességei vonatkozásában – valóban „varázslóvá” váljék, teste, fiziológiai eszköztárszere, semmiféle akadályt ne gördíthessen impulzusainak kifejeződésével szemben.

Ha tehát a színészi cselekvésnek e tartalmi és formai oldalát összefoglaljuk, lényegében meghatároztuk mindazt, ami a Grotowski által említett „autentikus cselekvés” jellemzője, definiáltuk annak a „totális cselekvésnek” a fogalmát, amelyre a történeti áttekintés során, Cieslak „játékával”, majd az *Apocalypsis cum Figuris* színészeinek teljesítményével kapcsolatban már utaltunk. Nem más ez, mint a színészi cselekvés tartalmi oldalának – az önfeltárás totalitásának – és ugyanezen cselekvés formai oldalának – az azonnali, testi kifejeződés totalitásának – mindenkorai egysége.

Ennek a játéknak muszáj önfeltárulkozásnak lennie (...) Ezt a játékot csakis az egyén saját életének alapjain lehet megvalósítani. Olyan játék ez, amely lemezteleníti az embert, elvesz, feltár, felfed. A szí-

¹⁴ „Teatr a rytual” (Színház és rituálé). Jerzy Grotowski előadásának szövege a Lengyel Kulturális Akadémia párizsi központjában 1968. október 15-én. Lejegyezte C. LERY és J. SIRODEAU. „Dialog” 1969. No. 8. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 73.

nész nem játszhat; keresztülhatol saját tapasztalatainak szféráján, vagy inkább behatol abba (...) a teste és a hangja segítségével. (...) Abban a pillanatban, amint a színész véghezviszi ezt az aktust, egy jelenséggé válik, ITT ÉS MOST (kiemelés az eredetiben); nem történetet mesél, nem illúziót kelt – ő van ott, a jelenben. Feltárja magát. Egy latin szó, a „fiat” (legyen! – A. V.) adja vissza azt, ami történik, és ami történni fog. Felfedezi önmagát, de képesnek kell lennie ennek megalapozására és arra is, hogy ezt bármikor megismételje. (...) Ha ez az aktus lezajlott, akkor a színész, (ami emberi létet jelent) meghaladja a befejezetlenségnek azt az állapotát, amelyre a mindennapi élet ítél bennünket: a gondolkodás és az érzések, a test és a lélek megosztottságát. A különbség a tudatos és tudattalan, az éber és ösztönös, a szexuális és értelmi között eltűnik. Ha ez megvalósul, a színész megvalósította a totális cselekvést. (...) A reakció, amit ezzel belőlünk kivált, tartalmazza az individuális és a kollektív egy jellegzetes egységét. Az az emberi jelenség, akit magunk előtt látunk, a színész, aki felülemelkedett ezeknek a kettősségén is. Több ez, mint akciók sorozata, ez maga az akció, amely csak analógiája a mindennapjaink cselekedeteinek. Ez a „totális cselekvés” (amelyet egyesek szeretnének totális játéknak nevezni).¹⁵

A színházi szertartás pszichoszociális funkciója

A tekintettük tehát azt a szerkezetet, amely a „két együttes” rendszerével megteremtí a modern színházi szertartás térbeli és dramaturgiai kereteit, megvizsgáltuk azt is, hogy ebben a szertartás-szerkezetben, hogyan biztosítja a „gúny és apoteózis dialektikája” a morális normával való összevetés lehetőségét, s kitértünk arra is, hogy a „totális cselekvés” megvalósítása hogyan „működteti” ezt a modern színházi szertartást. Végezetül most arra is ki kell térnünk még, hogy miben áll ennek a modern színházi szertartásnak a társadalmi funkciója, hiszen fejezetünk kezdetén egy ilyen funkcióval bíró színházi modell felvázolását előlegeztük meg.

Nilvánvaló, hogy egy ilyen színházi szertartás fizikailag nem cselekvő résztvevője (a néző), ha a szertartás során egy általánosan elfogadott és kívánatosnak tartott viselkedési normával szembe-

sül, ebben az összehasonlításban csak alulmaradhat. Az összevetés eredménye tehát gyarló önmagunk számára, kisebb-nagyobb mértékben, de mindenképpen „kellemetlen” végkövetkeztetéssel zárul. Ugyanakkor viszont ez a kellemetlenség-érzet, mindenképpen párosul egyfajta „megtisztulás-érzettel” is, amennyiben egy magasabb szintű én-tudat, egy hitelesebb önreflexió érzete is megjelenik benne. Ez pedig gyakorlatilag egy olyan katarzis-élmény, amely úgy őrzi meg bennünk az összevetés eredményének tudatosságát, hogy lényegében megszünteti annak érzelmi kellemetlenségét. Mondhatni, hogy a „gúny és apoteózis dialektikájának” egy a bennünk végbemenő analógiájával találkozunk ekkor: a bennünk lévő gyarlóság felismerésének tudatossága a megerősödés és megtisztulás katartikus érzésével párosul. Ha úgy tetszik, a néző viszonylatában is kimondhatjuk azt, amit Grotowski a színésszel kapcsolatosan fogalmaz meg: az önfeltárás aktuusa után nyugodtabban tehetjük fel ismét a hétköznapi élet által megkövetelt szerep-álarcainkat, mert már tudjuk, hogy ki van valójában az álarcok mögött. S talán egy kicsit abban is reménykedhetünk, hogy alkalomról-alkalomra egy kicsivel „áttetszőbb”, a valódi önmagunkra egy kicsivel jobban hasonlító álarcot veszünk vissza, mint amilyet a szertartás során levettünk.

Mindezekből a modern színházi szertartás társadalmi funkciója egyenesen következik: a mindenki által kívánatosnak tartott morális normához közelebb jutott egyének egy társadalmi szinten is tökéletesebb közösséget alkothatnak, s egyben megújíthatják a kívánatos norma érték mivoltát, közvetve tehát megszilárdíthatják a társadalom egészének értéktudatát is.

*A pregnáns, jól körülhatárolt büntudat ugyanis azáltal, hogy ráirányul egy konkrét tényre, mulasztásra, vétekre, bűnre, vagyis önnön forrására, kiváltó okára, lehetővé teszi e tény kiküszöbölését, e véték vagy bűn jóvátételét, s ezzel előkészíti az emberen, illetve a közösségen belüli feszültség oldását, feloldódását.*¹⁶

Természetesen badarság azt remélni, hogy egy – vagy akár több – ilyen szertartás-színház mélyreható vagy látványosan gyorsan bekövetkező hatással lehet egy társadalom életére, értéktudatának kedvező változására, de azt el kell ismernünk, hogy

¹⁵ Jerzy GROTOWSKI: „Teatr a rytual” (Színház és rituálé). In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 55.

¹⁶ HANKISS Elemér: „A büntudatról, mint társadalmi jelenségről”. In HANKISS: i. m. 244–245.

mindenképpen az egyik reális lehetőség arra, hogy a meglehetősen nagyszámú és változatos erodáló tényezővel szemben, ha mégoly kis mértékben is, de kedvezően befolyásolja azt.

A SZÍNÉSZI MUNKA TARTALMI OLDALA

A Szegény Színház „rendszerének” átfogó felvázolása után, ezen „rendszer” legfontosabb elemére, a színész munkájára kell koncentrálnunk annak érdekében, hogy a Laboratóriumban folyó kutatásról némiképpen részletesebb és pontosabb képet alkothassunk.

Mint azt az előzőekben megállapítottuk, a Szegény Színház színésznének alapfeladata a „totális cselekvés” megvalósítása, amelynek tartalmi vonatkozása az önleplezés aktuusa. Azt is megállapítottuk már, hogy ez az önleplezés, mint a színészi munka alapvető iránya és célja, merőben más, mint az eddig ismert bármilyen színészi feladat, amennyiben nem egy másik, fiktíve létező alaknak, személyiségnek a színész általi megformálását jelenti, hanem a színész saját énjének, személyiségének a színészi cselekvésben történő artikulálódását célozza. Mindebből az következik, hogy a Szegény Színház „szent színésznének” munkája, annak gyakorlati, színészdramaturgiai sajátosságai is merőben eltérőek az eddigiektől. Számunkra pedig ez azt is jelenti, hogy a „szent színész” munkáját nem vizsgálhatjuk úgy, mint a különböző színészdramaturgiai „rendszerek” egyikét, hanem csakis azoktól világosan elkülönítve és megkülönböztetve, önmagában kell feltárnunk a lényegét. Először tehát el kell különítenünk minden egyéb „rendszer”ől, s ennek érdekében talán a legszerencsésebb, ha a színészparadoxonhoz való viszonyát próbáljuk meghatározni, miután minden színészdramaturgiai „rendszer” leglényegibb kérdése az, hogy „hogyan lehet a színész úgy másvalaki, hogy közben mégis önmaga maradjon?”

Mivel pedig a színház művészetének története során, ebben a tekintetben Sztanyiszlavszkij és Brecht volt az, aki a legátfogóbb, a leginkább teleologikussá fogalmazott, s legáltalánosabban ható színészdramaturgiai „rendszereket” alkotta meg, cél szerű a színészparadoxonhoz való viszonyt ezek vetületében megközelíteni.

Sztanyiszlavszkij, ahogyan ezt Grotowski is mondja, feltette magának az alapkérdéseket, s megadta rájuk a maga válaszát. Ezt a választ röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy a színész, játéka során, feltételezett körülmények között, a saját életét éli. Tehát nem csupán testét, fiziológiai adottságait és eszközeit „kölcsonzi” a színpadi alaknak, hanem pszichikai énjét, érzelmeit és indulatait is, amelyek meghatározzák a fizikai cselekvéseit, de amelyek viszont azon feltételezett körülmények által meghatározottak, amelyek a megformálandó színpadi alak körülményei, tehát a színész szempontjából fiktív körülmények, de amelyeket a játéka során a színész igaznak fogad el. A paradoxon feloldásának kulcsa, ez esetben tehát a feltételezett körülményekben van, pontosabban abban a mozzanatban, hogy ezen feltételezett körülményeket a színész a maga számára igaznak fogadja el.

Gyakran mondják, hogy a színésznek egyes szám első személyben kell cselekednie: „én” és nem a „szerep”. Ez volt Sztanyiszlavszkij tétéle. Így fogalmazott: „én – a szerep körülményeiben”.¹⁷

Csak hogy Sztanyiszlavszkij ezt a tételét egy drámai alapú színházi működés közegeben fogalmazta meg, amelyben az előadás során megvalósított színészi cselekvések értelmét, jelentését, irányát és nagyjából még az intenzitását is a dráma eleve adott, immanens rendszere határozta meg. Ez azonban, a feltételezett körülmények igaznak való elfogadása mellett, a színészi cselekvés meghatározása szempontjából, még a feltételezett körülmények megfelelő értékelésének, értelmezésének követelményét is magában rejt. A színésznek ugyanis – a rendező irányításával-segítségével – oly módon kellett felfognia, értelmeznie a feltételezett körülményeket, hogy abból a dráma szerkezetének és folyamatának megfelelő színészi cselekvés következzen. Ellenkező esetben a színészi cselekvés „láncszemeiben” jelentkező kisebb-nagyobb eltérések, a drámai szerkezet és folyamat jelentős módosulását eredményezték volna. Ez az értelmezési „kényszer” azonban még inkább felértékeli a feltételezett körülmények jelentőségét Sztanyiszlavszkij „rendszerében”.

¹⁷ Jerzy GROTOWSKI: „Odpowiedz Stanislawskiemu” (Válasz Sztanyiszlavszkijnak). „Dialog” 1980. No. 5. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 148.

Sztanyiszlavszkij azon törte a fejét, hogyan állítsa színpadra a megírt drámát, hogyan valósítsa meg a darabokat, hogyan hozza összhangba az írói szándékot és a színész emberi tapasztalatait. Ha a színész Hamletet játssza, akkor mindazt, ami a drámában történik, meghatározott körülményként kell elfogadnia: hogy vannak országok, amelyek olyanok, akár a börtön, hogy ezekben az országokban az atmoszféra igen feszült, hogy a trónörökös királyfi felettébb szereti az anyját, de az apját bizonyára még jobban, hogy az apját megölték stb. Ezek mind adott körülmények. Sztanyiszlavszkij feltette a színésznek a kérdést: ha ebben a helyzetben lenne, mit csinálna? Az első időszakban – nevezzük lélektaninak ezt a korszakát – Sztanyiszlavszkij ilyesféleképpen hangsúlyozott: mit fogsz átélni, mit fogsz érezni? A második időszakban – a fizikai cselekvések idején – másra helyezte a hangsúlyt: mit fogsz cselekedni, milyen lesz a viselkedésed? Azt mondhatnánk, hogy Sztanyiszlavszkij szerint a színésznek saját természete anyagából kellett kiformáznia a szerep fogalmát, képét, alakját. Ragyogó technika volt ez a **színház** számára. (kiemelés az eredetiben – A. V.).¹⁸

Tehát a **színház** számára, vagy, hogy még pontosabbak legyünk a drámai alappal dolgozó színház számára, s nem a modern színházi szertartást megvalósítani kívánó Szegény Színház számára. Grotowskinak és munkatársainak tehát merőben más választ kellett adnia az alapkérdésre.

Brecht teoretikája is másként viszonyul a színész-paradoxonhoz. Egészen sajátos módon, mondhatni „megkerüli” a kérdést, (természetesen nem pejoratív jelentéssel használva ezúttal a „megkerülés” fogalmát). Megkerüli abban az értelemben, hogy a színésznek nem kell – sőt nem is szabad – átlényegülnie a fiktíve létező színpadi alakká, mint Sztanyiszlavszkij színészének kellett, hanem „csupán” ábrázolnia, meg- vagy felmutatnia azt; hogy az alaktól való távolsága révén lehetősége nyíljon reflektálnia is az alak tartalmaira és / vagy cselekvéseire. A kérdésre tehát, hogy „hogyan lehet a színész úgy másvalaki, hogy közben önmaga maradjon”, Brecht válasza az, hogy nem kell másvalakinek lennie, „csak” játszania kell másvalakit.

„A színésznek be kell mutatnia valamit, és meg kell mutatnia önmagát. Természetesen úgy mutatja be azt a valamit, hogy közben önmagát mutatja meg; és önmagát úgy mutatja meg, hogy közben megmutat valamit. Bár ez a két dolog egybeesik, mégsem szabad úgy egybeesnie, hogy a két feladat között eltűnjék a különbség.” Másképpen kifejezve: A színésznek mindig meg kell őriznie annak a lehetőségét, hogy mesterségesen kiessék a szerepéből. Nem mondhat le az adott pillanatban arról, hogy (a szerepén túlmenően) a rezonórt játssza.¹⁹

Mint látjuk – és amint tudjuk is – ez a fajta színész-dramaturgia tehát korántsem egyszerűsíti le a színészi cselekvést utánzásá, a színészi feladat megvalósítása egyáltalán nem lesz könnyebb ettől (sőt?), ugyanakkor azonban az alapkérdés tekintetében kétségtelenül merőben más természetű választ kínál. Nem mondhatjuk, hogy egyszerűbbet, hiszen azt is figyelembe kell vennünk, hogy a színész, mint az általa ábrázolt színpadi alakra reflektáló rezonőr se lehet egészen önmaga, nem képviselheti privát énjének attitűdjeit, véleményét és gondolatait a reflexióban, ennek további fejtegetése azonban már elvezetne bennünket eredeti témánktól. Annak szempontjából elegendő most annyit rögzítenünk, hogy Brecht teoretikája szerint a színésznek nem kívánatos a színpadi alak cselekvéseit önmaga személyiségéből levezetnie. Mint láthatjuk tehát, Grotowski és munkatársai ettől is eltérő választ találtak a „szent színész” színész-dramaturgiájának kidolgozása közben.

Grotowski maga is hangsúlyozta, hogy e tekintetben kiindulópontját Sztanyiszlavszkij alapkérdése jelentette, de azt is mindig hozzátette, hogy erre a kérdésre ők merőben más választ adtak. Ez a máság abból ered, hogy a kutatás során, a „feltételezett körülmények között a saját életét éli” – válaszban, egyre nagyobb mértékben helyeződött át a hangsúly a feltételezett körülményekről a „saját életét éli”-kitételre. A Sztanyiszlavszkij „rendszerében” kulcsfontosságúnak bizonyult feltételezett körülmények jelentősége csupán annyiban maradt meg, amennyiben ezek a hétköznapiól eltérő, különös, sőt extrém környezetet biztosítottak ahhoz, hogy a

¹⁸ Jerzy GROTOWSKI: Az Ünnepek – 1970 decemberében, a New York University aulájában lezajlott találkozóon készült hangfelvétel megszerkesztett, autorizált szövege. Megjelent: Teksty, Teatr Laboratorium, Wrocław, 1975. Fordította: PÁLYI András. In *Színház, Színház*. I. m. 4.

¹⁹ „Mi az epikus színház?”. In Walter BENJAMIN: *Kommentár és profécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 186.

színész, mint szuverén személyiség „próbára tehesse magát” bennük, hogy választ keressen arra a kérdésre: „mit tennék én, ha ebben a helyzetben lennék?”

A folyamat döntő tényezője (...) a színész pszichés önvizsgálatának technikája. Meg kell tanulnia, hogy a szerepet, sebészkezs gyanánt, önmaga „felboncolására” használja fel. S ekkor nem arról van szó, hogy bizonyos, adott körülmények között képet adjon önmagáról, vagy hogy „átéljen” egy szerepet. De nem jelenti az epikus színházban szokásos, hideg kalkulációra alapozott, távolságtartó játékot sem. Egyedül arról van szó, hogy a szerepet olyan eszközként használjuk, amellyel tanulmányozhatjuk mindazt, amit hétköznapi maszkjaink mögé rejtettünk – a személyiségünk legbensőbb részét, azért hogy feltárhassuk és feláldozhassuk.²⁰

Az tehát, hogy a szerepet a színész, mint a sebészkezs, önmaga feltárására használja a Szegény Színház színészdramaturgiai alaptétele és az önbevallás aktusának a színházi szertartást megvalósító középpontja lett. Ez az, ami a színészparadoxonhoz való viszonyt meghatározza, s nemcsak megteremti a „totális cselekvés” (egyik) alapfeltételét, de azért, hogy a színészi cselekvés céljaként nem valamely más alak megformálását, hanem a színész saját személyiségének megmutatását teszi, el is különíti minden eddigi színészdramaturgiai „rendszerrel”

Azt is meg kell állapítanunk ugyanakkor, hogy azzal, hogy a feltételezett körülmények „csupán” az önvizsgálat terepét biztosítják, semmiben sem csorbult a színésszel szemben támasztott azon követelmény, hogy a feltételezett körülményeket önmagára nézve igaznak fogadja el. Más a helyzet azonban a feltételezett körülmények értékelése, értelmezése tekintetében, hiszen, mint láthattuk az is a színésszel szemben támasztott alapvető követelmény ebben a „rendszerben”, hogy önmagát tárja fel, s ezt saját énjéből eredő, autentikus cselekvésben artikulálja. Ez viszont nyilvánvalóan kizárja annak a lehetőségét, hogy a színész önmagából levezetett cselekvése egy előre meghatározott irányt kövessen, hogy igazodjék például egy írott dráma eleve adott szerkezetéhez és folyamataihoz.

Mindebből viszont az következik, hogy a Szegény Színházban, a színjáték-szertartás létrejöttének folyamata pontosan az ellenkezője, a fordítottja annak, ami a „hagyományos színházban”, a drámai alappal végzett alkotói folyamatot jellemzi.

Az írott drámát színrevivő, elemző-átélő metódika esetében ugyanis a színésznek az adott lélektani folyamatokat kell hitelesítenie, s ilyen szempontból Brecht teoretikája sem fogalmaz meg mást, attól eltekintve persze, hogy ott nem a lélektani hitelesítés a cél, hanem az ábrázolás és a reflexió, de az előre meghatározottság Brecht teoretikájában is ugyanúgy jelenvaló. Az is mellékes ugyanakkor ebből a szemszögből, hogy Sztanyiszlavszkij mások által írott műveket állított színpadra, míg Brecht döntő módon a maga által írott epikus drámákat vitte színre, s így némiképpen nagyobb mozgástere volt a rendezés számára kedvezőbb anyag használatára. Azért mellékes ez, mert a kérdés szempontjából az igazán lényeges momentum az, hogy a színrevitel megkezdésekor már adott egy írott anyag, amelyhez a színrevitel, akár a kisebb-nagyobb dramaturgiai beavatkozásokkal együtt is, de igazodik.

Nos, ilyen eleve adott irodalmi anyag a Laboratóriumszínház produkcióinak létrehozásakor is adott volt – mondhatnánk, s amint azt a történeti áttekintés során láthattuk, ez többé-kevésbé igaz is lenne. Csakhogy történeti vonatkozásban arra is emlékeznünk kell ugyanakkor, hogy Grotowski ezeket a színpadi szöveggönyveket (s nem dramaturgiailag itt-ott módosított drámákat) kezdettől fogva csak az eredeti darab „nyomán” szánta megvalósításra, s nem arra vállalkozott, hogy az eredeti művet mutatja be. Még fontosabb az, hogy a kutatás során egyre erősödik az a tendencia, hogy a Grotowski által írott színpadi szöveggönyvet csupán kiindulópontként használják a produkciók létrehozásában, s a játék kialakuló cselekményét egyre inkább nem ez az irodalmi kiindulópont, hanem a próbák során, az öntörvényű színészi cselekvések révén létrejövő játékanyag határozza meg. Vagyis a folyamat megfordul, s amint a feltételezett körülmények az önfeltárás keretévé alakulnak át, egy eleve létező, irodalmi anyag színrevitele helyett, a produkció létrehozása is egyre inkább a próbák során megszülető játékanyag strukturálásává változik.

A lényeg: a találkozás. A szöveg objektíve létező művészi valóság. (...) A szöveg teljes értéke attól a pillanattól jelen van, hogy leírták; ezt hívjuk irodalomnak, és a „színdarabokat”, mint az irodalom részét olvasuk. (...) A színház lényege a találkozás. Az önfeltárás aktusát végző emberről elmondhatjuk, hogy önmagával létesít kapcsolatot. Vagyis egészen extrém, ko-

²⁰ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 37.

moly, precíz, fegyelmezett konfrontációról van szó. A színész nem pusztán a gondolataival szembesül, hanem egész lényével, az ösztöneitől kezdve, a tudatalattiján át, egészen a legteljesebb öntudatig. (...)

A szöveggel való találkozásom hasonlatos a színésszel való találkozásomhoz. Az író szövege a színész és a rendező számára olyan, mint a sebészkezes, amely lehetővé teszi, hogy felnyissuk önmagunkat, túllépünk, önmagunkon, megtaláljuk azt, ami bennünk rejtőzik, hogy másokkal találkozzunk, egyszóval, hogy túllépünk magányosságunk korlátain. Mondhatni, hogy a színházban a szövegnek ugyanolyan funkciója van, mint amilyen a mítoszhoz volt az ókori költő számára. A „Prometheus” költője Prométeusz mítoszában felfedezte a kihívást, az ugródeszkát, és talán éppen ez ösztönözte az alkotásra őt magát is. Mindenesetre a „Prometheus” a személyes élményének terméke. És ez minden, amit elmondhatunk, a többinek nincs jelentősége. Ismétlem: a szöveget el lehet játszani a maga teljességében, meg lehet változtatni az egész szerkezetét, lehet belőle kollázszt is csinálni. Átdolgozhatjuk, vagy betoldásokkal élhetünk, de egyik eset sem a színházi alkotás problémakörébe tartozik, hanem az irodaloméba. (...)

Számomra, mint színházi alkotó számára, nem a szavak a fontosak, hanem az, amit ezekkel a szavakkal csinálni lehet, az, ami a szöveg élettelen betűsorait „A Szó”-vá formálja. (...)

Miért tanuljuk még most is az Iliászt és az Odüsszeiát? Vajon azért-e, hogy megismerkedjünk az akkori emberek kulturális és társadalmi életével? Lehet, de ez a professzorok feladata. A művészet perspektívájából nézve, ezek a művek örökké elevenek. Az Odüsszeia alakjai még mindig aktuálisak, hiszen ma is vannak zarándokok. Mi is zarándokok vagyunk. Az ő zarándoklása más, mint a miénk, ezért képes a mi körülményeinket új megvilágításba helyezni. A művészetben nem kell túl sokat töprengeni. A művészet nem a tudomány forrása. A művészet tapasztalás, amelynek úgy jutunk birtokába, hogy megnyitjuk magunkat mások felé, vagy éppen szembehelyezkedünk velük, hogy megértsük önmagunkat, de nem tudományos értelemben, újra létrehozva egy történelmi kor kontextusát, hanem elementáris, emberi értelemben.²¹

Minden bizonnyal ez az egyik legfőbb oka annak, hogy a Laboratóriumszínház produkciói egyre nagyobb viharokat kavartak irodalmár és filológus körökben, s annak is, hogy a „totális cselekvés”

igazából egy olyan produkcióban tudott kiteljesedni, amely nem egy írott dráma nyomán, hanem kollektív alkotásként, a különböző irodalmi anyagokat csupán forrásként hasznosítva jött létre.

Ezzel tehát egyrészt meghatároztuk a Szegény Színház színészdramaturgiai alapelveit, miközben elkülönítettük azt a többi, eddig ismert színészdramaturgiai „rendszerét”, majd pedig feltártuk azt a legfontosabb metodikai különbséget is, amely ezen színészdramaturgiai alapelvekből következően, az előadás létrehozásának alkotói folyamatában megnyilvánul, s amely egyben meghatározza a Szegény Színház „rendszerének” az írott drámához, illetve az irodalom egészéhez való viszonyát is. Ezek után immár lehetőségünk nyílik arra, hogy részleteiben tekintsük át a „totális cselekvés” tartalmi vetületének különböző aspektusait is.

A színész–színész viszonylat kérdései

Az a követelmény, hogy a színésznek a játékban autentikus cselekvést kell végrehajtania, továbbá az a tény, hogy az előadás során (de már a próbák során is) a színész ezen autentikus cselekvéseit nem egymagában, hanem más, ugyanilyen cselekvéseket végző színészek viszonylatában valósítja meg, feltétlenül indokoltá teszi ennek a viszonylatnak a kissé alaposabb vizsgálatát.

Ha a színész megelégszik a szerep magyarázatával, mindig tudni fogja, hol kell leülnie vagy felkiáltania. A próbák kezdetén rendszerint asszociációk ébrednek, de hiszen előadás után már semmi sem marad. A játék teljesen mechanikussá válik.

Hogy ezt elkerülhesse, a színésznek, mint a zenésznek is, partitúrára van szüksége. A zenész partitúrája hangjegyekből áll. A színház: találkozás. A színész partitúrája tehát az emberi kapcsolatok elemeiből épül, „adj és vegy”! Végy más embereket és állítsd szembe őket önmagaddal, saját élményeiddel és gondolataiddal és adj nekik választ. Ezekben a bizonyos fokig mindig intim emberi találkozásokban mindig megtalálható az adás és kapás eleme. Ez a folyamat ismétlődik ugyan, de mindig Hic et Nunc (Itt és Most – A. V.) azaz sohasem ugyanaz.²²

Amint az Grotowski magyarázatából is kiderül tehát, a Szegény Színházban is az akció – reakció lán-

²¹ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre is an Encounter” (A Színház: találkozás). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 55–59.

²² „The actor’s technique” Interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet (A színész technikája; Denis Bablet interjúja Jerzy Grotowskival. In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 209.

colat jellemzi a színész–színész viszonylatot, amint az Sztanyiszlavszkij „rendszerében” is meghatározó jelentőségű. (A partitúra jelentőségéről később még említést teszünk, jelenleg azonban fontosabb számunkra az idézet „adj és végy”-kitétele). A „totális cselekvés” színészdramaturgiai rendszerében tehát, a színészi cselekvés ugyanúgy egy kívülről érkező akció hatására születik meg, ugyanúgy egy másik cselekvés által kiváltott belső impulzus gesztussá válása és reakcióként való artikulálódása, mint Sztanyiszlavszkij „rendszerében”. S ez a reakció, a másik színész számára ugyanúgy akcióként értelmeződik, s ugyanúgy újabb reakciót vált ki, mint ott.

Van azonban egy igen lényeges különbség a két akció – reakció láncolat között. Jelesül az, hogy amíg Sztanyiszlavszkij „rendszerében”, az írott dráma szerkezetének és folyamatainak megfelelően, előre és tudatosan megszerkesztett akciók és reakciók követik egymást, olyan hitelességgel, hogy az a spontaneitás látszatát kelti, addig a Szegény Színház esetében valóban spontán akciókra adott, valóban spontán reakciókból épül fel a láncolat. Valóban spontánnak kell lenniük ugyanis ezeknek az akcióknak és reakcióknak, ha az önfeltárás követelményének megfelelően, a színész valóban a legőszintébb lelki impulzusait kívánja gesztussá formálni. Ehhez ugyanis – amint azt a „totális cselekvés” meghatározásakor már említettük – az kell, hogy a személyisége tudatos „fele” ne tudjon mérlegelni, s ezzel meggátolni az intim impulzus gesztusban történő kifejeződését. Ha viszont ez így történik, vagyis ha a színészek improvizálnak, a spontán akciókra adott spontán reakciók jelentése, intenzitása stb. gyakorlatilag kiszámíthatatlanná válhat, a színészek közös improvizációja tetszőleges és állandóan változó értelmet kaphat. Mivel pedig a „totális cselekvés” megvalósításáról nem csupán a próbák esetében, de az előadások vonatkozásában is beszélünk, evidensen vetődik fel az előadás megismételhetőségének kérdése, amit Sztanyiszlavszkij „rendszerének” esetében az akciók és reakciók gondos meghatározottsága és rögzítettsége automatikusan biztosít.

Ezen a ponton kell visszautalnunk az előbbi Grotowski-magyarázatra, s abban a „partitúra” kifejezésre. Mint tudjuk, ezt a kifejezést Sztanyiszlavszkij is használta, s ráadásul nagyjából azonos tartalommal, amennyiben a színész játékelemeit (külső és belső cselekvéseit) összefoglaló és rögzítő „kottázatot” értett alatta. Mégis meg kell külön-

böztessük az ő partitúra-fogalmát a Szegény Színházban használatos értelmezéstől, hiszen ha nem így tennénk, egy olyan előadási metodikát vázolnánk fel, amely improvizatív úton felszínre hozott játékelemekre épül ugyan, de maga az előadás már ezek véglegesre rögzített változatait tartalmazza. Kétségtelen, hogy ez is egy lehetséges előadási metodika, amennyire tudom, különböző változatait használják is egyes társulatok, a Szegény Színház előadási metodikája azonban nem ilyen.

Egy próban a színész elérheti a csúcst, amin aztán tovább dolgozik. Megtartja a gesztusait, a testhelyzeteit, de soha többé nem érheti el ugyanazt az intim csúcst. A FOLYAMAT TETŐPONTJÁT SOHASEM LEHET ELPRÓBÁLNI. CSAK A TETŐPONTHOZ VEZETŐ FOLYAMAT STÁCIÓIT SZABAD GYAKOROLNI. GYAKORLÁS NÉLKÜL A TETŐPONT NEM ÉRHETŐ EL, DE A CSÚCS SOHA NEM REPRODUKÁLHATÓ. (kiemelés az eredetiben – A. V.)²³

A „totális cselekvés” illetően definíciója egyértelműen azt jelzi, hogy a tetőpont (tudniillik az önfeltárás tetőpontja) előadásról-előadásra megvalósul ugyan, de sohasem megismételt, hanem mindig újjászülető módon valósul meg. Ez pedig csak egy olyan partitúra segítségével történhet meg, amely nem magukat a színészi játékelemeket rögzíti előre meghatározott módon, hanem a próbák során felszínre hozott improvizációs anyag „gyökereit”. A dolog természetéből eredően nehéz lenne közelebbről meghatározni, hogy mik ezek a „gyökerek”, jobban körülírható az, hogy mik nem lehetnek. Nem lehetnek sem akusztikus, sem vizuális jelek, tehát a színészi kifejezés külső formái, hiszen ezek, éppen az improvizációból eredően állandóan változóak. Nem lehetnek továbbá a gesztusokat meghatározó belső impulzusok sem, mivel ez azt jelentené, hogy egy adott pillanatban az adott színésznek „spontán kellene éreznie egy meghatározott dolgot” s ez nyilvánvalóan nonszensz. Ennél mélyebben fekvő dolgokra kell tehát gondolnunk, egy olyan „közös eredőre” amely a színészen kristályosodik ki, annak köszönhetően, hogy a próbákon végzett improvizációk során, ugyanazon feltételezett körülmények között, ugyanabban az extrém helyzetben, sok-sok esetben kipróbálta már önmagát, s az ebből eredő tapasztalatai kezdenek összegződni benne. Ez az a valami, ami olyan mélyen lakik benne, hogy bármikor változatlan „iránytűjévé” válhat a spontán cselekvésnek.

²³ Jerzy GROTOWSKI: Actors training–1966. (Színésztréning–1966). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 204.

*Lényegében az Apocalypsis magja olyan, mint egy folyóágy, változatlan, de a víz, amely benne hőmpölyög, mindig új és ismeretlen.*²⁴

Mindebből remélhetőleg az is kitűnik, hogy egy ilyen előadás megvalósításához nem csak rengeteg munka, sok-sok improvizáció tapasztalata szükséges, hanem komoly önfegyelem is annak érdekében, hogy ez a meghatározó „iránytű”, mindig és biztosan be tudja tölteni a feladatát. Mivel azonban ez a fegyelem valójában nem más, mint egy odaadó figyelem erre a mélyben állandóan jelenlévő „iránytűre” – amely szinte ugyanúgy jelenvaló a színészi munka során, mint a valóságos partnerek – ez a fegyelem csak látszólag áll paradox viszonyban az improvizáció spontaneitásával. Grotowski magyarázatainak talán legkönnyebben félreérthető, teljességében talán a legnehezebben felfogható állításai közé tartoznak az ezzel kapcsolatosak.

Annál inkább így van ez, mert a fegyelem szükségességét Grotowski nem csak ebben a vonatkozásban, hanem a formai fegyelemmel összefüggésben is említi. Erre a maga helyén, a színészi cselekvés formai oldalának vizsgálatánál még ki fogunk térni, azt azonban most (is) fontos hangsúlyozni, hogy a fegyelemnek ez a két szintje alapvetően megkülönböztetendő egymástól. Mindkettő egyidejű jelenléte kell ahhoz, hogy az improvizációban a „totális cselekvés” újra és újra azonos jelentéssel legyen megvalósítható, de természetüket tekintve mégiscsak két különböző dologról van szó. Grotowski ezt is a metafora nyelvén fogalmazza meg, amikor azt mondja, hogy az improvizáció a **„precizitásom két partja között egy folyam, amely saját tapasztalataim autenticitásából ered és szélesen áradva vagy zuhatagként, sebesen áramlik tova”**. (a részkiemelés tőlem – A. V.)²⁵

Az elmondottakkal tehát nem csupán a színész–színész viszony jellemzőit sikerült felvázolnunk, de sikerült közelebb kerülnünk az improvizáció kérdésköréhez általában és az improvizált előadás konkrétabb problematikájához is. Minderre dolgozatunk során még bővebben is visszatérünk majd, most azonban tekintsük át a „totális cselekvés” tartalmi vetületének egy másik aspektusát!

Ebben a tekintetben ugyanannak a kérdésnek két oldalát kell megvilágítanunk. Mindkét kérdést a „totális cselekvés” önfeltáró, önbevalló jellege veti fel. Pontosabban az, hogy ennek ben-sőséges volta mindenképpen feltételez egyfajta intimitást és önkéntelenséget, ezek a jellegzetességek azonban egyértelműen szemben állnak a színházi előadás nyilvános voltával illetve azzal, hogy a színész közönség előtti játéka akaratlagos tevékenység. Mindenképpen fel kell tehát tárunk, hogyan oldja fel ezeket az ellentmondásokat a Szegény Színház rendszere, hogy ezzel, a modern színházi szertartás működésével kapcsolatosan, újabb lényeges ismereteket szerezzünk.

Az önbevallás intimitása és a szertartás nyilvános volta közötti ellentmondás lényegét maga Grotowski fejt ki számunkra a legvilágosabban:

A színész számára két lehetőség adódik. Vagy (1) a közönségnek játszik – ami teljesen természetes, ha a színház funkciójára gondolunk – ez azonban egyfajta flórhöz vezet, ami azt jelenti, hogy a színész valójában önmagának játszik, azért a kielégülésért, amit az elismerés, a szeretet és megerősítés nyújt neki. Az eredmény így nárcizmus lesz. Vagy pedig (2) közvetlenül játszik önmagának, vagyis figyeli saját érzelmeit, adott pszichés állapotának gazdagságát kutatja – és ez a hisztériához és hipokrizishez vezető legrövidebb út. Miért hipokrizis? Mert a megfigyelt pszichés állapot elveszti az átélést, hiszen a figyelemmel kísért érzélem nem érzélem többé. És mindig ott a kényszer, hogy nagy érzelmeket dagasszon magában. De az érzelmelek nem függenek az akaratunktól. Belül tehát imitálni kezdjük az érzelmeiket, és ez nem más, mint tiszta képmutatás. Ekkor a színész valami konkrét után kutat magában, és a legegyszerűbb dolog a hisztéria. Hisztérikus reakciók mögé rejtőzik, vad gesztusokkal és sikolyokkal előadott „improvizációk” mögé. Ez is nárcizmus. De ha a színészi játék nem a közönségnek és nem is önmagunknak szól, akkor kinek?

*Nehéz erre válaszolni. (...)*²⁶

A paradoxon akkor válik feloldhatóvá, ha a színész játéka sem a közönség, sem pedig önmaga felé nem irányul, hanem egyszerűen tudomásul ve-

²⁴ „Bez gry” Rozmowa z R. Cieslakiem. Rozmowial B. Gieraczynski („Pózo-lás nélkül”) B. Gieraczynski interjúja Ryszard Cieslakkal). „Kultúra” 1975. No 11, március 16. In OSINSKI–BURZYNSKI: I. m. 103.

²⁵ „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. („Külső rend, belső intimitás” Marc Fumaroli interjúja Jerzy Grotowskival). In *The Drama Review*. I. m. 174.

²⁶ Jerzy GROTOWSKI: „American Encounter” (Amerikai találkozás). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 246–247.

szi, mondhatni „eltűri”, hogy önfeltárása megvalósításakor mások is jelen vannak. (Egyszerű példát hozhatunk ennek megértésére, ha arra gondolunk, mennyire nehezen viselik el egyes színészek, ha a próbán kívülállóak is jelen vannak, bizonyos okokból azonban, időnként mégis hajlandóak „eltűrni” az ilyen helyzeteket. Bár a két dolognak még csak távrolról sincs köze egymáshoz, az „eltűrés” mégis mutat annyi hasonlóságot a két esetben, ami a példát jogossá teheti.) Ezesetben a színész nem a nézőnek, hanem a néző jelenlétében valósítja meg az önfeltárás aktusát, s ez a színészi attitűdben rejlő piciny különbség a színész–néző viszonylat gyökeres megváltozását eredményezi. Nem csupán feloldja az említett ellentmondást, de megerősíti a „szent színész” áldozatvállalását, amennyiben a színésznek a nézők jelenlétében való önfeltárását a nézők helyetti és a nézők érdekében tett aktussá emeli.

*Ha a színész a néző felé orientálódik, akkor bizonyos értelemben áruba bocsátja önmagát. Ebből exhibitionizmus lesz... a prostitúció egy formája... izléstelenség... elkerülhetetlenül. Egy háború előtti nagy lengyel színész publikotropizmusnak nevezte. Mégsem gondolom azonban, hogy a színésznek figyelmen kívül kellene hagynia azt a tényt, hogy a néző jelen van, vagy azt kellene elhítenie magával, hogy „nincs ott senki”, hiszen ez hazugság lenne. (...) A lényeg azt hiszem az, hogy a színésznek nem szabad a néző számára játszani, hanem a nézővel szembesülve, az ő jelenlétében kell cselekednie. Még inkább hiteles cselekvést kell végrehajtania, a közönség helyett, extrém és mégis fegyverezett, komoly és hiteles cselekedetet.*²⁷

Ezt végiggondolva máris megérkeztünk az újabb paradoxonhoz, azaz a színészi tevékenység akaratlagosságának és az önbevállalás önkéntelenségének ellentmondásához. Helyesen érezzük ugyanis, hogy nem lenne mentes a perverziótól az, ha valaki lépten-nyomon, mindenáron áldozatot akarna hozni értünk, s ez az akaratlagosság mindenképpen kiváltaná természetes ellenérzéseinket. Az akaratlagosan végrehajtott nyilvános „gyónás” valójában az exhibitionizmus egy súlyos esete. Ha viszont a színész nem hajlandó önfeltárását nyilvánosan elvégezni, meghíúsul az előadás-szertartás. Az ellentmondást ezesetben is egy finom fogalmi különb-

ség oldja fel, jelesül az, hogy a színész nem akaratlagosan viszi végbe nyilvánosan a „gyónását”, de lemond arról a jogáról, hogy ne tegye meg. S mint az előző esetben is, ez a finom kis fogalmi különbség szintén nem csak a paradoxon feloldását eredményezi, hanem egyszersmind megerősíti a „totális cselekvés” áldozatvállalás-jellegét is. Hiszen a „lemondani a meg-nem-tevésről” attitűdje egyértelműen azt jelenti, hogy valamilyen oknál fogva, mégiscsak hajlandóak vagyunk megtenni valamit, amit egyébként nem kívánnánk megtenni. Ez az ok pedig, esetünkben a közönség érdeke, a színész önfeltárása tehát a közönség érdekében hozott áldozat felvállalásává válik.

*Mi oldja fel a természetes és organikus lehetőségeket? Játsszani, vagyis reagálni kell. Nem vezetni a folyamatot, hanem a személyes élményekre visszacsatolni és hagyni, hogy az vezessen minket. Hadd ragadjon magával a folyamat! Ezekben a pillanatokban belül nagyon passzívnak, kifelé viszont aktívnak kell lennünk. A szabály, hogy „mondjunk le a meg-nem-tevésről” – egy inger. De ha a színész azt mondja, hogy „most elhatározom, hogy megtalálom az élményeimet és intim asszociációimat” és hogy „meg kell találnom a 'biztos partneremet’”, akkor nagyon aktív lehet ugyan, de úgy viselkedik, mint aki gyónni akar és csinos mondatokban jóelőre leír mindent. Gyón, de ez semmit sem jelent. Am ha lemond e nehéz dolog „meg-nem-tevésről”, ha valóban személyes dolgokhoz folyamodik, és hagyja, hogy ezek felszínre törjenek, akkor szembe találja magát egy nagyon nehéz igazsággal.*²⁸

Azt hiszem nyilvánvaló mindebből, hogy a színész–néző viszonylat áttekintésének kezdetén miért mondtuk azt, hogy valójában egyetlen probléma két vonatkozásáról fogunk beszélni, hiszen a „néző jelenlétében” és a „lemondani a meg-nem-tevésről” megfogalmazások valójában összevontan, együttesen jellemzik azt az attitűdöt, amely a „szent színész” és a közönség viszonyát a Szegény Színházban meghatározza. Azt azonban csak remélni merem, hogy mindez nem tűnik majd szofisztikának, üres szócsavarásnak egyesek számára, vagy esetleg nem szakmai, hanem etikai természetű problémának mások szemében. Mert bevallom, velük nehezen tudnék további vitába szállni, csak azt

²⁷ „The actor's technique” Interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet (A színész technikája; Denis Bablet interjúja Jerzy Grotowskival). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 213–214.

²⁸ Jerzy GROTOWSKI: „American Encounter” (Amerikai találkozás). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 249.

tudnám ismételtelen megerősíteni, hogy ezek az érzékeny különbségek a „szent színész” gyakorlati tevékenységét alapjaiban meghatározó tényezők, amelyek ugyanakkor a néző szempontjából is különleges jelentőséggel bírnak. Ezek a kis különbségek tovább erősítik ugyanis azt az érzetünket, hogy nem egy színházi előadás nézői vagyunk csupán, hanem egy szertartás résztvevőiként vagyunk jelen. Vagyis a „szent színész” ezen cselekvési attitűdje avatja a nézőt „tanúságtévővé”.

A színész önmagához való viszonyának kérdései

Ez a problémakör első látásra a mentálhigiénés kérdéseket takarja, s egyik kérdése valóban ilyen természetű is. Olyan gyakran s olyan jelentőséggel emlegettük már eddig is az „önfeltárás”, „önbevallás” aktusát, hogy szinte magától vetődik fel a kérdés, vajon nem veszélyezteti-e mindez a színész pszichikumának épségét? Nos az elsődleges válasz az, hogy nem. Korábban, a nézőre gyakorolt hatás általános áttekintésekor már említettük, hogy ha a szertartás során, a „totális cselekvés” hatására a néző leveti a mindennapok során, a szociológiai szerepei miatt hordott élet-maszkjait és szembetalálkozik a valódi énjével, ez pontosabb önreflexióval, tisztább én-tudattal vértézi fel, s elhagyva a szertartás színhelyét, valamivel nyugodtabban veheti fel újra ezeket a maszkokat, mert már tudja, ki az valójában, akit rejtenek. A színész munkájával kapcsolatban is ugyanezt mondhatjuk el: az önleplezés gyakorlata nemhogy veszélyeztetné a színész pszichikumát, hanem éppen ellenkezőleg, mentálisan meg is erősíti, kiegyensúlyozottabbá és harmonikusabbá teszi a személyiséget.

Mégis van azonban két pont ebben a tevékenységben, ahol a dolog veszélyessé válhatna. Az egyik ezek közül az „öngerjesztés” effektusa, amely valódi veszélyként nem elsősorban a Laboratóriumszínház színészeinek viszonylatában, mint inkább az őket (ügyetlenül és átgondolatlanul) követni próbálók körében merülhetett fel realitásként. Ennek a veszélynek a forrása az akaratlagossággal van összefüggésben, s a lényegét abban fedezhetjük fel, hogy a valódi önbevallásra képtelen, igazi autentikus cselekvést végrehajtani nem tudó színész, mivel mindenáron eredményre törekszik, valódi impulzusok nélkül gerjeszt érzelmeket, érzéseket ma-

gában. Nem az őt érő hatásokra ad adekvát reakciókat, hanem saját maga „termeli ki” cselekvéseinek impulzusait, és bizony, szélsőséges esetekben ezek „elszabadulhatnak”, még magának az illető színésznek a számára is ellenőrizhetetlenné válhatnak. Ettől a veszélytől a Laboratóriumszínház színészei azért voltak mentek, mert pontosan tisztában voltak mindazzal, amit e témában korábban már elmondtunk, s cselekvéseik pontos „akció / kiváltott impulzus és adekvát gesztus”-láncolata eleve kizárta ennek az öngerjesztésnek a lehetőségét.

A másik veszélyt rejtő pont a teljes odaadás hiányából ered, s azzal áll összefüggésben, hogy ha az akció nyomán születő belső impulzusból nem születik egyidejűleg gesztus is, a személyiség tudatos „felének” van ideje a mérlegelésre, s ez gátakat állíthat a gesztus, egyébként természetesen bekövetkező, megszületésének útjába. Grotowski mindezt a következőképpen foglalja össze:

Csak a felszívről, felületesen végzett munka okoz pszichés bántalmakat, csak ez boríthatja fel az egyensúlyt. Ha csak felületesen kötelezzük el magunkat ebben a feltáró és analízáló folyamatban – amely nagy művészi hatást tud teremteni – azaz, ha megtartjuk a hazugságok mindennapi álarcát, akkor valóban tapasztalhatjuk, hogy a maszk és önmagunk között konfliktus jön létre. De ha a folyamatban egészen extrém határokig veszünk részt, utána már nyugodt lélekkel tehetjük vissza a maszkunkat, hiszen tudjuk már, mire szolgál és azt is, hogy mi van mögötte. Ez pedig a bennünk rejlő pozitívum megerősítése, nem pedig a negatívumoké, nem a legszegényebb, hanem a leggazdagabb dologé. Majdnem ugyanúgy vezet el a komplexusok alóli felszabaduláshoz, mint egy pszichoanalitikai terápia. (...)

Vannak azonban veszélyei is a dolognak. Sokkal kevésbé veszélyes egy életen át Kovács úrnak maradni, mint Van Gogh-nak lenni.

Társadalmi felelősségünk teljes tudatában mégis azt mondjuk, bárcsak több Van Gogh lenne, mint Kovács úr, még akkor is, ha az utóbbiaknak sokkal könnyebb életük van.²⁹

A mentális veszélyek mellett van azonban ennek a kérdéskörnek egy másik vonatkozása is. Nevezetesen az, hogy az önleplezés következtében vajon nem válik-e a színész védtelenné a társadalmi kapcsolatok terén, nem lesz-e kiszolgáltatottá a hétköznapi életben attól, hogy a színházi szertartás során

²⁹ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 45–46.

bevallotta legintimebb énjét is. Vajon elegendő védelmet biztosít-e számára az, hogy áldozatvállalásáért tisztelet járna neki? Érdekes kérdés ez, s bizonyos értelemben a Van Gogh / Kovács úr dilemmára utal vissza. Az igazi védelmet azonban nem ez az elvárható tisztelet adja, (hiszen valamennyiünknek lehetnek az ilyesmivel kapcsolatos negatív tapasztalatai), hanem az a sajátos nézői reflex, amellyel a néző, a „szent színész” önelleplezését szerepjáteként realizálja. Ugyanabból az indíttatásból, amelyből eredően egy hitelesen megvalósított, átlényegülésre törekvő színészi „alakításban” elismeri a színész nagyszerűségét, a színész önelleplezésében is a színpadi alak megformáltságának kiválóságát látja meg. Érdekes módon még akkor is bekapcsol ez a reflex, ha olyan „szakmabeli” nézőről van szó, akinek pedig elvben tudomása lehetne a színészi cselekvés valódi mivoltáról. Szeretnék ezzel kapcsolatban visszautalni Jan Kreczmarnak, egy tekintélyes lengyel színésznek, az *Állhatatos herceggel* és Cieslak „alakításával” kapcsolatos írására (az I. rész, 26. idézete), amelyből egyértelműen kiderül, hogy a Cieslak által megvalósított „totális cselekvést” igen erőteljes és intenzív hatású játékként realizálta, amelynek során Cieslak „*olyan magasságokba* (vitte) *ezt az előadást, amennyire csak rendezés és alakítás mehet, a legmagasabb tökéletességig. Lebilincselő játéktapasztalat van benne, egy olyan színész zseniális alkotása, aki valóban művész*” (kiemelések tőlem – A. V.). De ugyanezt támasztják alá Jozef Krelának, a Laboratóriumszínház tevékenységét igen közelről és jól ismerő kritikusknak szintén Cieslak „totális cselekvésével” kapcsolatban leírt szavai is: „*Abban a színészi alakításban pszichikai világosság van.*” (az I. rész, 25. idézete, kiemelés tőlem – A. V.)

Az a cseppet sem elhanyagolható tény, hogy a szerep azért a szertartásban is jelenvaló, vagyis hogy a színész nem önmaga nevében, hanem a szerep által valószínűleg meg az önfeltárást, az imént említett nézői reflexszel együttesen tehát elegendő hivatkozási alapot, s így meglehetősen biztonságot ad a „szent színész” számára a „civil” életben, ugyanakkor nem oldja meg a saját kollégákkal szembeni „védttség” dolgát. Ennek érdekében olyan viselkedési normákat kellett evidenciává emelni, amelyek képesek ezt biztosítani. A kísérleteket végző színészek közössége számára ezeket sohasem kellett „törvénybe iktatni”, amikor azonban, a kutatás vége felé, több

gyakornok is érkezett a Laboratóriumszínházba, Grotowski szükségét érezte annak, hogy ezeket az „alapelveket” írásban is megfogalmazza számukra. Ez teszi lehetővé, hogy most idézzünk ezekből.

(...) *kötelességünk egy bizonyos természetes tartózkodással lennünk a munka során, de még a magánéletünkben is. (...) nem szabad dezorganizálnunk a munkát (...) nem szabad privát megjegyzéseket tenni, fecsegni, vagy éppenséggel tréfálkozni rajta. Egyáltalán, a tréfa privát voltának, a színész elhivatottságában, még gondolatban sincs helye. (...) Mások munkájának intim, vagy drasztikus elemei érinthetetlenek és még távollétükben sem kommentálhatók. Privát konfliktusok, ellenségeskedések, veszekedések vagy averziók természetesen minden emberi kapcsolatrendszerben elkerülhetetlenek. Az alkotás érdekében azonban kötelességünk ezeket ellenőrzésünk alatt tartani, amennyiben deformálhatják, vagy zátonyra futtathatják a munkafolyamatot. És kötelességünk, hogy még az ellenségünk előtt is felfedjük magunkat.*³⁰

Mint az az elmondottakból és az idézetből egyaránt kiderül, ebben az esetben sem etikai, hanem a gyakorlati munkát közvetlenül befolyásoló, szakmai kérdésekről van szó. Aminthogy valójában szakmai vonatkozású volt az a soha ki nem mondott, mégis minden pillanatban kézzelfogható valóságként érzékelhető általános „atmoszféra”, amelyet Sztanyiszlavszkij olyan érzékletesen fogalmazott meg a „Színészetika” című brossurájában. Nevezetesen, hogy ha az egyén kizárólag a saját védelmével törődik, akkor mindenki mással szemben védelmeznie kell magát, míg ha az egyén kizárólag másokat igyekszik óvni, mindenki más az ő biztonságán fog örködni. Ez a mások iránti figyelmesség és tisztelet – ami persze nem tévesztendő össze a szokványos udvariassággal, még kevésbé a modoros „kedveskedéssel” – olyan közösségi alkotómunka lehetőségét teremtette meg, amely komoly előfeltétele volt a kísérletek lefolytatásának. Vagyis: szakmai kérdés volt.

A színész–rendező viszonylat kérdései

Egészen nyilvánvaló, hogy a színházi előadás funkciójának, leglényegesebb alapelveinek, valamint a színészi munka céljának és színészdramaturgiai alapelveinek ilyen gyökeres megváltozása nyilvánvalóan vezet a színész–rendező viszony alapvető megváltozásához is. Mindez való-

³⁰ Jerzy GROTOWSKI: „Statement of Principles” (Alapelvek kinyilatkoztatása). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 258–259.

ban be is következett, s – amint ezt a történeti áttekintés során végig is követhettük – abból a Grotowskiból, aki a kutatás kezdetén még „a stratégiák szenvedélyességével csinált előadást”, a kutatás végére már olyan rendező lesz, aki gondosan figyeli a színészek által létrehozott játékanyagokat, értelmez, visszajelez, strukturál, és inspiratív további feladatokat ad a színészek számára. A korábbiakban elmondottakból mindez világosan végigkövethető, hogy amint változik a színjáték megvalósításának folyamata és a színészi munka alapvető jellege, akként alakul át a rendező funkciója is, míg végeredményképpen ki nem alakul az „alkotótárs-rendező” attitűdje és praktikus feladatköre.

Ha mindezt immár, mint végeredményt kívánjuk felvázolni, ismét csak akkor jutunk közelebb célunkhoz, ha nem azt próbáljuk meg definiálni, hogy milyen is a Szegény Színház alkotótárs-rendezője, hanem annak leírására teszünk kísérletet, hogy milyen nem lehet.

Ennek megfelelően az alkotótárs-rendező nem lehet sem a „gazdag színház” tipikus rendezőtípusa, akinek fő feladata a „gazdag színház” szintetizáló előadásainak összhangját megteremteni, de akinek – a Szegény Színház értékrendjének szemszögéből nézve – semmiféle önálló alkotói hozzájárulása nincs a leendő produkcióhoz. Ez a rendező-típus a wagneri elv hirdetője, aki

*Minden művészetek csúcán trónol, valójában viszont csak az egyes művészetek eredményeit legeli le, anélkül hogy különösebb alkotó munkát végezne, már ha beszélhetünk egyáltalán alkotó munkáról ilyen körülmények között.*³¹

Ebből máris levonhatjuk azt a következtetést, hogy a Szegény Színház alkotótárs-rendezőjének, Grotowski felfogása szerint, a szintézis megalkotása helyett, valami olyan többlettel kell hozzájárulnia a szertartás-előadás létrejöttéhez, ami a „gazdag színház” berkein belül ismeretlen, de legalábbis nem megszokott dolog.

Tovább haladva a kizárásokra alapozó „negatív úton”, a fentebb meghatározott rendezőtípus kétfelé, szélsőséges válfajának megkülönböztetésével találkozhatunk Grotowski megnyilatkozásaiban:

Rendezőként bratyizhatnék a csoport minden tagjával, szélsőségesen, a könnyekig meghatva exhibicionista

*vallomásokkal. Ezzel a kényelem egyfajta dimenzióját teremteném meg a munkában, a színészekkel együtt. (...) Nem. Amit tennem kell, az egy mező kialakítása, önmagam és a színész között, az alkotó kommunikáció területének megteremtése. Ez a mező létrejön, ha egymás felé fordulunk, ha szavak, megjegyzések vagy haveri gesztusok nélkül, egyszerűen elindulunk egymás felé. Ez a mező megjelenik, ha elfelejtem, hogy rendező vagyok, akinek szélsőségesen baráti gesztusokkal kell idomulnom a színészhez, tükörként megsokszorozva a lényét. Ez csupán alakoskodás lenne, az iránta való mély érdeklődés teljes hiánya. Ellenkezőleg, egy alkotó közösséghez való tartozás érzése, ami eltölt. Nem egy családhoz való tartozásé, amely kényelemben fürdet, és mint rendezőt, a személyes tekintélyem túlhangsúlyozására csábítana. Ebben a rendszerben, a munkaviszonylatok egy elfogadott és objektív rendben rögzítettek ugyan, csakhogy ez a rend, minden privilégiumát a rendező számára tartja fent, és minden kötelességet a színészre hárít. És ez így sem normális. Egy hipokrita, képmutató, haver-rendező helyett, a másik végletehez vezet, amelyet leginkább állatszelistító-rendezőnek lehetne nevezni. Mi jellemzi az ilyen típust? Sohasem folyamodik a színészhez, és sohasem fordul szembe vele. Nem szenteli neki azt a sajátos figyelmet, amely sugárzó és tiszta tudatossággal teli, azzal a tudatossággal, amely indokoltá teszi a rendező jelenlétét, egy gondos, mindenre kiterjedő, de előre semmivel sem kalkuláló figyelmet. Az állatszelistító-rendező az ellenkezőjét akarja: minden alkotó elemet erővel kicsikarni a színészből. Nem tartja tiszteltben a csírázást. Mindig tudja, mit kell tenni. Vannak színészek, akik szeretik az ilyen rendezőt, mert felmenti őket az alkotás felelőssége alól.*³²

Mind a „közvetlen(kedő)” rendező, mind pedig az „autokrata” attitűdje elutasított tehát. Ugyanakkor arra is fel kell figyelnünk, hogy körvonalaződött az idézetben egy olyan rendezőtípus, aki a színésszel való együtt-alkotás lehetőségét a saját „különállásában” és a színész számára adott, nem kalkuláló, de mindent alaposan megfigyelő és értelmező visszajelzések megadásában látja.

Az alkotótárs-rendező tehát nem direktívákat ad, amelyeknek megvalósítását várja (sőt elvárja) a színészektól, hanem a színészek által megalkotott játékanyag további formálódását visszajelzéseivel és inspiratív javaslataival befolyásolja.

³¹ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 28–32.

³² „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. („Külső rend, belső intimitás” Marc Fumaroli interjúja Jerzy Grotowskival). In *The Drama Review*. I. m. 174–175.

Visszajelzései arra szolgálnak, hogy a színészek hiteles információkat kapjanak az általuk megalkotott játékszerek pontos tartalmi jelentéseiről és formai érthetőségéről, művészi megformáltságáról, s ezek ismeretében alakíthassák tovább azokat.

Inspiratív javaslatok, a játékszerek strukturálásának reá háruló feladatából eredően, egyrészt a lehetséges strukturák felvázolásában, értelmezésében vannak, másrészt azon „hiányzó” játékszerek megjelölésében, amelyeket egy-egy lehetséges struktúra kidolgozása még, mint további „alkotóelemet”, megkövetel. (Ezekon kívül persze minden egyéb javaslatát is ide kell sorolnunk, például különböző irodalmi anyagok forrásként történő használatát, vagy egyéb ilyen ajánlásait, ezeket azonban azért nem említjük a fő területek között, mert ezek a formálódó előadást nem közvetlenül befolyásolják, hanem inkább a színész önálló alkotóképességének segítését célozzák, s így a készülő játékszere csak a színészi alkotáson keresztül, áttételesen van hatásuk.)

Mindebben jól megfigyelhető a rendezői funkcióknak a „gazdag színház” rendezőtípusaihoz viszonyított, sajátos átrendeződése. Nem „elképzeli”, amit mások megvalósítanak; nem irányítja valaminek a megvalósítását, hanem befolyásolja a születését; nem olvad be a többiek közé, de mégis „egy marad közülük”, miközben nem „felettesként”, hanem más funkcióban vesz részt a munkában, mint ők. Az egységen belüli különbözőség ez, olyan más-ság, amely éppen az azonosságot igazolja... Nehéz ezt pontosabban definiálni.

Azt hiszem, tulajdonképpen „a munka művészetével” foglalkozunk, ami nem bontható formulákra, s amit nem lehet csak úgy megtanulni. Ahogyan nem minden orvosból lehet jó pszichiáter, úgy nem minden rendező alkalmas arra, hogy ilyen színházat vezessen. Tanácsul és figyelmeztetésül szolgálhat azonban az az alapelv, hogy „primus no nocere!” (elsősorban ne árts! – A. V.) Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy szerencsésebb hangokkal, gesztusokkal javasolni valamit a színésznek, mint előjátékkal vagy intellektuális magyarázatokkal irányítani őt; jobb, ha a csend útján, vagy egy szemhunyorítással fejezzük ki magunkat, mintha instrukciókat adunk. Jobb megfigyelni a színészt pszichés letörésének és összeomlásának pillanataiban, hogy

a segítségére lehessünk. Szigorúnak kell lennünk, de úgy, mint egy apa, vagy mint egy idősebb testvér. A második követelmény viszont közismert: ha valamit megkövetelsz, magadtól kétannyt követelj!³³

S hogy a fent vázolt rendezői attitűd mellé a színészi attitűdöt is példázzuk, idézzük ismét Grotowskit:

A lényeg, hogy megadjuk a színésznek azt a lehetőséget, hogy „biztonságban” dolgozzon. A színész munkája veszélyben van; folytonos felügyeletnek, megfigyelésnek van kitéve. Olyan munkalétkört kell teremtenünk, és olyan módszereket kell alkalmaznunk, amelyben a színész érezheti, hogy bármit tehet, megértik és elfogadják. Gyakran abban a pillanatban tárja fel önmagát, amikor ezt megérti.

Az nem lehet kérdés, hogy a színésznek azt kell-tennie, amit a rendező mond. Éreznie kell, hogy azt csinálhat, amit akar, és ha a megoldásait végül nem is fogadják el, sohasem fogják ellene fordítani azokat.

*Emberként kell elfogadni, hiszen az.*³⁴

Mindez persze a hagyományos színészi feladatokon túlmenően, további és igen nehéz terheket ró a Szegény Színház színészére: megfosztva az előre megírott dráma reá osztott, szavaiban már megformált szerepétől, rendezői magyarázatok, instrukciók nélkül, önmagának és önmagából kell alkotnia. Az „azt csinál, amit akar”, alkotói szabadságával együtt óriási felelősség is a nyakába szakad, s valljuk be, a „gazdag színház” színészt általában nem erre készítették fel. Ezért is fontos az a – félve írom le, mert annyiszor lejáratták már! – „munkalétkör”, amit Grotowski, előző idézetében említ. A fogalom további félreértésének lehetőségét viszont talán sikerült némiképp csökkenteni azzal, hogy a fentiekben kissé konkrétan sikerült felvázolni a rendező – színész viszony legfontosabb attitűdjeit. Mert azok – maga a „munkalétkör”.

A SZÍNÉSZI MUNKA MÓDSZERTANI OLDALA

A korábbiakban feltehetően sikerült rávilágítanunk, hogy a „totális cselekvés” megvalósulásának egyik sarkalatos feltétele a belső impulzusoknak azonnali gesztussá formálódása, vagyis az improvizáció. Úgy is fogalmazhatunk te-

³³ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 47–48.

³⁴ „The actor’s technique” Interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet (A színész technikája; Denis Bablet interjúja Jerzy Grotowskival). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 211.

hát, hogy az improvizáció, a „totális cselekvés” megvalósulásának módszere, metódusa. Ha tehát a Szegény Színház színészeinek tevékenységét vizsgáljuk, a fentieknek megfelelően, nem kerülhetjük meg, hogy kissé alaposabban áttekintsük az improvizáció kérdéskörét.

Az improvizáció és az „improvizáció”

Legelsősorban azt kell e tekintetben tisztáznunk, hogy a szó, az utóbbi évtizedek során meglehetősen „divatossá” vált szakmai körökben, s olyanokban is, amelyeket csak idézőjelben nevezhetünk „szakmainak”. Következésképpen hihetetlen gyorsasággal kopott el és üresedett ki. Szerencsés tehát, ha mindenekelőtt a téveszmék tömegétől határoljuk el a fogalmat. Talán a leghitelesebb, ha ez ügyben – akár kicsit hosszabban is – magát Grotowskit idézzük, aki nem minden elkeseredettség nélkül, ugyanakkor nagyon érzékletesen és pontosan nyilatkozik erről:

(...) Az emberiséget fenyegető legnagyobb veszély az egyén terméketlenségében rejlik, amely nem egyéb, mint az alkotás előli megfutamodás. (...) Ha nekem, mint színésznek, a kényelem válik a legfontosabb szempontommá, könnyen megfedkezem arról, hogy a próbák színpadi tények megalkotására valók, és hogy ennek kell determinálnia az egész tevékenységemet. Eltölthetne annak a csábító ígérete, hogy én, másokkal egyetemben, felszabadíthatom saját spontaneitásomat. Ennek fennkölt és nagyszerű megerősítése aztán a legteljesebb egyetértés kényelmét biztosítja számomra, nem pedig a valós munka lehetőségét, hogy, teszem azt, munkához is lássak a próbateremben. Tévedéseim, vagy inkább tehetetlenségem melléktermékei csupán egyfajta eredményre vezethetnek: minden személyes és magánjellegű lelepleződéséhez. „Munkaléghör” kreálásával tölteném az időmet, ahelyett, hogy igazán elkezdene dolgozni. A próbák így emelkedett és egzaltált témáknak szentelt szeánszokká alakulnak át. Aztán végre nekilátnék a munkának is. Ezt hívják „improvizációnak”. Valamikor talán ez a szó is jelentett valamit. Ma már csupán egy hatásvadász kifejezés a munka helyettesítésére.

Ideáljaim alapján tehát tudom, hogy csak a saját természetemmel összhangban „improvizálhatok”. Hála a „munkaléghörnek”, immár egy nagy család tagjának érezhetem magam, egy meleg fészekben, minden felelősségemtől megszabadítva. Hiszen itt a csoport, amely helyettem alkot! Érdekesnek találnám magam. Arra törekednék, hogy önmagam legyenek. Sétálgatnék,

bömbölnék, ordítóznék és feloldódnék a csoportban.

Amikor emberi megnyilatkozásra szánnám el magam, kapcsolatokat teremtenék: markolásznom a partnereim kezét, és meredt szemekkel bámulnék rájuk. Nem látnám ugyan semmi értelmét, de az nem számít. A lényeg, hogy önmagam legyenek és „improvizáljak”! S mivel ez nem túl megerőltető, hát csinálnám. Eljatszanék egy állatot: négykézláb mászkálva hamis, artikulálatlan hangokat hallatnék. Ami biológiai, az spontán! A lihegéssel is önkifejezném magamat, és még ezt is „improvizációnak” nevezném. Aztán, ha elfáradnék, lefeküdnék, hiszen ez az embernek jogában áll, s hagynám a társaimat, hogy beteljesítsék az Evangélium szavait: „Temessék a holtak a halottakat!” Tehát lefeküdnék és lazítanék. Hiszen én egy zaklatott világban élek, kint ott a pénz, amit meg kell keresnem, vagy az, amit már megkerestem, hála az emberiség fejlődéséről vallott merész nézeteimnek. És muszáj kutyaként csaholnom a mindenható vélemény-csinálók körül is.

Csak hogy valamennyien tudjuk a valós és tettetett munka közti különbségeket. A lelkiismeretem legmélyén, titokban talán készen állnék a hiteles megjelenésre, de az alap, amelyen életem nyugszik, sajnos meddő, terméketlen. Ez az alap csupán arra elegendő, hogy meggátoljon abban, hogy a legnagyobb szerűbet adjam magamból... Elismerem, lehetséges, hogy valaki hazudhat a szavaiban, de hogy valakinek az egész élete egy hatalmas hazugság legyen, az már egy sokkal nagyobb katasztrófa. (...)

Ha én az önmaga után kutató embert eszményítem, akkor kötelességem, hogy tudatos legyek, de nem csupán szavakban, hanem a játékomban s annak tényeiben is. Kötelességem, hogy precízen dolgozzam. Mert, ami feltárja a tudatosság meglétét, az a struktúráltság, a tisztaság, a munka pontos vonala. Ennek a precizitásnak, struktúráltságnak a hiánya a munkában, gyakori megsértése a tudatosságnak, következképpen az emberi méltóságnak is, ami ellen, szándékom szerint harcolni szeretnék.

Ha én az önmagammal való összhang állapota utáni kutatást, a totalitás keresését eszményítem, (...) akkor ez egyenértékű a saját testemtől, ösztöneimtől, tudatalattimtól való elkülönülésem elutasításával, a saját spontaneitásomtól való elkülönülésem elutasításával. A szomorú csak az, hogy mindez egy hazug látványosságba torkollhat, egy brutális és triviális vízióba, egy dzsungelbe, amelyben négy lábú emberi barmok bömbölnék és taszigálják egymás farát. Az igazi spontaneitás szabad futást enged egy fizikális áradatnak, amely egész személyiségem tapasztalataiból tör fel, és szoros összefüggésben van a tudattal, nem

szakad el attól, mert mindig rendezett. Az „én” ugyanolyan távol van ekkor a mechanikusságtól, mint a káosztól; **precizitásom két partja között egy folyam, amely saját tapasztalataim autenticitásából ered és szélesen áradva vagy zuhatagként, sebesen áramlik tova.** (kiemelés az eredetiben – A. V.) Minden előadás ugyanolyan kockázat, ugyanolyan hazardírozás, mint egy próba. Bármennyi szubjektívást mobilizáltam is létem mélységeiből ennek a folyamatnak a feltöltésére, semmi sem véd meg annak a kockázatától, hogy egy előadáson mindent elveszítsek ebből. Ilyen állapotok vannak az általam spontánnak és totálisnak nevezett folyamatokban, amelyek minden autentikus cselekvésben megjelenhetnek. (...)

A rend szükséges állapot, amely lehetővé teszi számunkra, hogy az alkotásra figyeljünk. Kölcsönösen tiszteletben tartjuk egymás munkáját, mert egy alkotó közösségben mindenkinek megvan az alkotáshoz való joga. Ugyanakkor, mindenkinek kötelessége is, hogy felelősségteljes individuumként cselekedjék a szerepében. Van egy találkozási pont, egy kölcsönös csere, de ez, az alkotómunka lényegében élő. Semmi közük a sokat emlegetett „munkalétkörhöz”³⁵

Improvizáció és rögtönzés

Van ugyanakkor még egy, a dilettantizmusnál sokkal rejtettebb, de nem kevésbé fontos félreértés az improvizációval kapcsolatban, jelesül az, hogy nekünk, magyaroknak, a „rögtönzés” szó is rendelkezésünkre áll egy hasonló fogalom jelölésére, amelyet az improvizáció divatossá válásának évtizedei alatt mintha elfelejtettünk volna. Pedig egyedülálló lehetőség lenne arra, hogy a valódi improvizációt megkülönböztessük a hozzá nagyon hasonló, ámde lényegileg mégis különböző jelenségtől, amelyet a „rögtönzés” szó jelöl(hetne).

Miben is áll tehát a kettő közötti különbség?

Amint azt a korábbiakban már kifejtettük, az improvizáció – abban az értelmében, amelyben eddig is használtuk – lényegileg azt célozza, hogy az önfeltárás aktusa során, a „szent színész” valóban autentikus belső tartalmait tudja felszínre hozni és cselekvéssé formálni. Ez pedig csak úgy válik lehetségessé, ha az agynak, a „rációnak” nincs módja mérlegelni, és adott esetben a kifejeződést megátoltni, „letiltani”. A „szent színésznek” tehát ösz-

tönösen, ma divatos szóval élve „zsigerből” kell cselekednie, bármi is bukkan felszínre a személyisége mélyéről. Vagyis az agy mérlegelő lehetőségének eliminálása, tervező és irányító funkciójának „megelőzése” s ezáltal, mondhatni, „kikapcsolása” az improvizáció sajátja, meghatározó jellemzője.

Ezzel szemben a rögtönzés – az az improvizációhoz hasonló jelenség, amelyet mi ezzel a szóval jelölünk – kifejezetten racionális tevékenység. Gondoljunk csak például a commedia dell’arte-színészek rögtönzéseire, akár még azokra is, amelyeket nem a kanavászba előre betervezett és beillesztett „patent-rögtönzéseként” adtak elő, hanem a valóban a színpadon, abban a pillanatban születő ripsztrokra, amelyek játékok, színészi teljesítményük csúcsait jelentették, akár verbálisan, akár nonverbálisan kerültek kifejezésre. A verbalitás ugyanis mindig a ráció jelenlétéből fakad, minden esetben a tudat, a fogalmi gondolkodás működését feltételezi, vagyis az agy tervező és irányító funkciójának nemhogy „kikapcsolt állapotát”, hanem éppen ellenkezőleg, annak nagyon is felfokozott, hihetetlenül felgyorsult működését. A szópárbajok szellemessége ez, amelyet természetesen semmiképpen sem szeretnénk az improvizáció ösztönös reakcióinál csekélyebb értékűnek feltüntetni, csupán a kettő közötti óriási és lényegi különbségre szeretnénk rávilágítani.

A másik lényegi különbség az improvizáció és a rögtönzés között, a kétféle színészi cselekvés eltérő céljában rejlik. Abban konkrétan, hogy míg a rögtönző színész valaki másnak, egy fiktíve létező színpadi alaknak a megjelenítésére (ábrázolására, felidézésére stb.) törekszik, addig a „szent színész” improvizációjának célja és értelme a „totális cselekvés” megvalósítása, vagyis önmaga feltárása, s nem valaki másnak az eljátszása.

Nem rejthetjük el személyes és lényegi dolgainkat, még akkor sem, ha bűnök. Sőt, ellenkezőleg, ha ezek bűnök, vagy esetleg csak kísértések, akkor nagyon mélyen gyökereznek bennünk és megindíthatnak egy asszociációsort. Az alkotó folyamat nem csupán önmagunk leleplezése, hanem a feltárt dolgok strukturálása is. Ha ezekkel a kísértésekkel együtt fedjük fel önmagunkat, egyszersmind túl is lépünk rajtuk, tudatosságunkkal leszünk úrrá felettük.

Ez az etikai probléma valódi lényege: ne rejtss el azt, ami alapvető, mindegy, hogy az anyag erköl-

³⁵ „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. („Külső rend, belső intimitás” Marc Fumaroli interjúja Jerzy Grotowskival). In *The Drama Review*. I. m. 173–174.

csős-e vagy sem, első kötelességünk a művészetben, hogy önmagunkat, a legszemélyesebb motívumainkat fejezzük ki.³⁶

Ami talán közösnek tekinthető az improvizációban és a rögtönzésben, az a színészi akció azonnalísága, s valószínűleg ez az alapja annak, hogy más nyelvek nem is különböztetik meg a kettőt. Az imént feltárt két lényegi különbség azonban – úgy gondolom – elegendő okot ad arra, hogy élve a nyelvünk adta lehetőséggel, legalább szakmai vonatkozásban elkülönítsük egymástól a két fogalmat.

Az improvizáció, mint próbametodika

Ha mármost, ezek után az improvizációt, mint metodikát kívánjuk kissé alaposabban megvizsgálni, a próbamunka vonatkozásában azt mondhatjuk, hogy az improvizáció maga az a „sebészkes”, amely a „szent színész” önfeltárásának eszköze. E tekintetben tehát Grotowskit roppant könnyű félreérteni, amikor azt mondja: „Legyen a szerep sebészkes”. A szerep, s elsősorban annak extrém, feltételezett körülményei, mint láhattuk, valójában inkább az önvizsgálat terepét – ha a metaforánál akarunk maradni: a „boncasztalt” – biztosítják az önfeltáráshoz, de a sebészkes, az önfeltárás eszköze, egyértelműen az improvizáció. Mert az improvizáció az, ami „feltár”; ami biztosítja azt, hogy a belső impulzusok születésükkel egyidejűleg gesztussá formálódjanak, de azt is, hogy az egyes színészi gesztusok az improvizációban összekapcsolódjanak, a hatás – belső impulzus / külső gesztus „veszek és adok” láncolatává váljanak, s így, végső soron a szertartás struktúráját alkotó nagyobb játékegységeket létrehozzák.

Fontos tényező ebben a folyamatban a vezérfonal pontos kidolgozása a forma számára, a művésziesség. Az önvizsgálatot végző színész hangok és gesztusok jelezte utazásra indul, és ezzel kihívást intéz a néző felé is. De ezeknek a jeleknek megformálnak kell lenniük. Az expresszivitás mindig összefüggésben áll bizonyos ellentmondásokkal és diszkrepanciákkal. A fegyelem nélküli önvizsgálat nem felszabadítás, hanem a biológiai káosz egy formája.³⁷

Ezen a ponton azonban meg kell állnunk egy pillanatra, s vissza kell térnünk a racionalitás kérdés-

köréhez. A fegyelem ugyanis, amely nem engedi, hogy az önfeltárás – vagyis az improvizáció – dilettantizmusba, ahogyan Grotowski fogalmaz, „biológiai káoszba” fulladjon, tudatosságot igényel. Hogy az ellentmondás látszatát eloszlassuk, vissza kell utalnunk arra, hogy az imént, amikor az agy „megelőzéséről” beszélünk, csupán a tervező és irányító funkció „kikapcsolását” említettük, s nem pedig a ráció teljes hiányát. Éppen ellenkezőleg: a tervező és irányító funkció háttérbe szorulásának az érzékelő és ellenőrző funkció előtérbe kerülésével kell párosulnia, amit, furcsa – vagy talán nem is furcsa – módon, éppenséggel az előbbi funkció háttérbe kerülése tesz lehetővé, mondhatni az indukál. Orvostudományi ismereteim teljes hiánya sajnos meggátolja, hogy ezt a jelenséget pontosabban kifejtssem, így csak saját tapasztalataimra támaszkodhatom, amikor a jelenséget leírom. Mindenesetre tény, hogy az improvizáció közben létrejön ez az állapot, amelyben az ember ön- és környezeti kontrollja hihetetlenül felfokozódik, tökéletes biztonsággal uralhatja teste minden porcikáját, és pontosan érzékeli mindazt, ami körülötte – akár a háta mögött, általa nem is látottan-halottan – történik.

Ennek a jelenségnek természetesen alapvető jelentősége van az improvizációs folyamatban, a tekintetben, hogy a „vevés és adás” láncolata kialakuljon az improvizáló színészek között. Utóbbinak értelemszerűen a hatások érzékelése és (egyidejű!) értékelése, tehát a saját belső impulzus kiváltódása vonatkozásában, az előbbinek, az önkontrollnak pedig a belső impulzus (szintén egyidejű!) gesztussá formálódása tekintetében. Hiszen nyilvánvaló, hogy az ébredő belső impulzust a gesztus közvetíti a partnerek felé, akik számára abban a pillanatban hatássá válik. Alapvetően fontos tehát, hogy a gesztus a lehető legpontosabban formázza meg a belső impulzus értelmét, jelentését, intenzitását, s ennek evidens előfeltétele a test kifejezőeszközeinek tökéletes ellenőrzés alatt tartása.

Az improvizációnak, mint módszernek tehát nem csupán az önfeltárás aktusában van jelentősége, az agy tervező-irányító funkciójának háttérbe szorítása által, hanem a színészi cselekvések összekapcsolásában is, amennyiben ennek előfeltételét, az agy érzékelő-ellenőrző funkciójának előtérbe ke-

³⁶ Jerzy GROTOWSKI: „American Encounter” (Amerikai találkozás). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 243–244.

³⁷ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 38–39.

rülését is biztosítja. Jelentősége van továbbá az így létrejövő játékelemek strukturákká szervezésében is, ez viszont már átvezet bennünket az improvizációnak, mint az előadás-szertartás játékmódjának a vizsgálatába.

Az improvizáció, mint az előadás játékmódja

A mennyiben nem csupán az előadás anyagául szolgáló játékelemek megteremtése történik improvizatív úton, hanem maga az előadás-szertartás maga is improvizáció, két kérdés vetődik fel. Ezek közül az egyiket, a folyamat azonos értékű, értelmű és hatású megismételhetőségének kérdését, az előző fejezetben, a színész–színész viszonylat kapcsán már a lehetőség szerinti alapos-sággal érintettük, ezúttal tehát csak a másik kérdésre koncentrálhatunk. Ez pedig az előadás-szertartás strukturálásának kérdése, amelynek valószínűleg szintén improvizatív úton kell megtörténnie. Természetes persze, hogy az improvizatív úton létrehozott anyag egyes elemei spekulatív úton is dramaturgiai rendszerré szervezhetőek lennének, ám erősen kérdéses, hogy az anyag elemeinek ez a pusztán racionális „megszerkesztése” létre tudja-e hozni azt a bizonyos „folyóágyat”, amelyről Cieslak is említést tesz, amelyet mi, a színész improvizatív cselekvéseit meghatározó „irányítóként” említünk. Erre nézve nincsen információnk, mert ilyen jellegű kísérlet, a Laboratóriumszínház kutatási folyamatában nem történt és tudomásom szerint máskor sem próbálkoztak vele. Ugyanakkor, azon az alapon, hogy ez az improvizatív folyamatot mederben tartó „irányítói” igen mélyen gyökerezik az előadás-szertartás megvalósítóiban, feltételezhetjük, sőt valószínűsíthetjük, hogy a spekulatív szerkesztés nem képes ilyen mélyen beivódni a színész személyiségébe.

Erre enged következtetni Stanislaw Scierski beszámolója is az *Apocalypsis cum Figuris* munkafolyamatáról (az I. rész, 27. idézete), amelyből világosan kiderül, hogy Grotowski, a munka során „segített az etűdök fejlesztésében, válogatta azokat és nagyon inspiratív szerkezeteket hozott létre belőlük” továbbá, hogy „(a mi) etűdjeinkből és azokból, amelyeket ő csináltatott meg velünk, ő megint egy új szer-

kezetet hozott létre. Ebben a minden szövegtől mentes szerkezetben ő is, mi is számos új javaslattal élünk.” Vagyis láthatjuk, hogy az egyre gazdagodó anyag folyamatos strukturálásában mindvégig jelen van a tudatos elem, a spekulatív konstruálás, de azt is láthatjuk, hogy mindez csak, mint inspiráció, mint egy-egy újabb kiindulópont van jelen, akár mint egy-egy újabb etűd témájának javaslata, akár mint az előadás-szertartás egészére vonatkozó javaslat. Nem kérdés, hogy ezek a javaslatok, Grotowski részéről verbálisan fogalmazódtak meg, fontos viszont tisztáznunk, hogy a színészek „javaslataival” nem ez a helyzet. A színészek „javaslatai” a Grotowskinak adott „válaszokként”, a cselekvéseikben öltöttek testet. (Más kérdés, hogy ezt követően természetesen megtörtént az ő verziójuknak a pontos elemzése és értelmezése is, s ez megint csak verbális folyamat volt.) Vagyis a spekulatív elem, mint javaslat, minden esetben az improvizatív folyamatban forrta ki magát, s a racionalitással való állandó szembesítése mellett, a végleges szerkezet az improvizációban formálta meg önmagát. Ezért tekinthetjük az improvizációt mind az előadás-szertartás anyagának strukturálása szempontjából, mind pedig az előadás-szertartás ismételt megvalósítása szempontjából, alapvető fontosságú metodikai elemnek.

...megfigyeltem, hogy amikor a színész valóban keresi az önmagával való számvetés lehetőségét, szükségét érzi, hogy e keresésnek meglegyenek a maga kérései, meglegyen a helye az előadásban. Van egy munkaszakasz – és elég hosszú – amelyben minden színész cselekményvázlatokat készít, s bár ez elsősorban a színészt segíti a tájékozódásban, mégis kapcsolatban áll az előadás további sorsával; a színész saját életét, saját tapasztalatait tudatosan meghatározott irányba fordítja, másrészt a többi színészt egyfajta filmvásznonak tekinti, amelyre a saját élete alakzatait rávetíti. Amikor a vázlat étellel telítődik, megkeresi benne a sarkalatos pontokat, az impulzusokat, amelyeket feljegyezhet, természetesen nem a noteszébe, hanem a testébe. Ha jól rögzítette, többször meg tudja ismételni őket, mindig elhagyva belőlük, ami lényegtelennek bizonyult; így születik meg a „feljegyzett” pontokra alapozott, feltételes reflex, s e vázlat már a mű kisebb részletét alkotja;...³⁸

³⁸ „Teatr a rytual” (Színház és rituálé) Jerzy Grotowski előadásának szövege a Lengyel Kulturális Akadémia párizsi központjában 1968. október 15-én. Lejegyezte C. Lery és J. Sirodeau. „Dialog” 1969. No. 8. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 74.

Mindaz azonban, amit eddig az improvizáció természetével és jelentőségével kapcsolatosan feltártunk, nyilvánvalóvá teszi, hogy a „szent színész” által megvalósított improvizáció egy igencsak összetett pszichofizikális cselekvés, amelyet nem tekinthetünk a színészen – még csak egyes színészekben sem – eleve adottnak. Felmerül tehát a kérdés, hogy tanítható-e az improvizáció? Ez pedig, első pillantásra, egy újabb paradoxont rejt magában, merthogy úgy is fogalmazhatnánk, hogy tanítható-e az ösztönös cselekvés.

Erre nézve a Laboratóriumszínház kollektívája, az általunk tárgyalt időszakban csak érintőlegesen végzett kísérleteket, s azokat is csupán a „színházi korszak” végén, amikor gyakoronokok is bekapcsolódtak a Laboratóriumszínház munkájába. A „színházi korszakot” követő, úgynevezett „paraszínházi kísérletek”, majd valamelyest az „aktív kultúra” projektjei is szükségszerűen érintették ezt a területet, amennyiben az előbbieket a szertartás-színház eszköztárával kíséreltek meg nem-színházi eseményeket realizálni (innen a „paraszínházi” elnevezés), s az „aktív kultúra”-projektek tevékenységében is sok volt az ilyen jellegű elem (hogy csupán a „Tree of people” programot említsük, amely effektíve a közös improvizálásra való lehetőség volt, s ott is zajlott a Laboratórium korábbi előadótérjében). Ugyanakkor nyilvánvalóan szembekerültek ezzel a problémával azok a munkatársak, akik létrehozták a Második Wrocław Stúdiót, és a színházon túli kutatások mellett a színházi munka területén való kutatást is tovább folytatták, amíg tehettek. Ezért, bár ezek az ismeretek kívül esnek a tárgyalt időszakon, mégis a témánkhoz tartozóak, s mert a kérdés alapjaiban érinti a Szegény Színház „rendszerének” szellemi hozadékát, érdemes tehát egy gondolatmenet erejéig kitérni rájuk.

A válasz tehát: igen, tanítható, mert a paradoxon csak látszólagos, s a „negatív útként” említett gondolkodásmód révén feloldható. Minden tanulási folyamat velejároként tételezzük ugyanis, hogy a tanulás során valami új, valami többlet elsajátítása történik, amiből egyenesen következik a kérdés, hogy „mit kell tennem”, annak érdekében, hogy valamit meg tudjak csinálni. Ez a kérdésfelvetés azonban direktívákhoz vezet, s azonnal felállítja a paradoxont az irányítottágot nem tűrő improvizációval szemben. Ha viszont az ösztönös cselekvést az ember – s így a színész – eleve adott sa-

játjaként tételezzük, azt kell megkérdeznünk, hogy „mit nem szabad tennem” annak érdekében, hogy az élő, ösztönös folyamatot fenn tudjam tartani. Ez a megközelítés ugyanis bizonyos „betartható tiltásokhoz” vezet, s nem pedig direktívákhoz, tehát nem állítja fel az említett paradoxont. Annak részletesebb ismertetése, hogy mit is takarnak ezek a bizonyos „betartható tilalmak” – már amennyire leírható lenne egyáltalán! – egy újabb tanulmány anyaga lehetne, így behatóbb tárgyalásukra semmiképpen sem kerithetünk sort.

Jellegüknek, természetüknek valamelyes érzékeltetése érdekében azért mégis megemlítenék egy példát. „Tilos” például az utánzás, úgy a magam által létrehozott formaké, mint a partner(ek) cselekvéseit. Utóbbi esetében a „tiltást” az indokolja, hogy az utánzás tönkreteszi a „végy és adj” élő és állandóan inspiráló folyamatát, mert az utánzó állandóan csak „vesz” és sohasem „ad”, mondhatni tehát, hogy elszívja az alkotó energiát, s ez felér egy „gyilkossági kísérlettel”. Ugyanakkor a „tilos” szót azért tettük idézőjelbe, hogy éppen a „tiltás” relativitását hangsúlyozzuk, hiszen, mint jel, az utánzás éppenséggel alkalmas lehet a „gyilkos szándék” kifejeződésére. Analógiában ezzel, saját cselekvéseink utánzása, az organikus cselekvés mechanikussá tétele miatt „öngyilkosságnak” számít, ezért „tilos”, viszont ki is fejezheti ebbéli szándékunkat, amely, mint hatás, kiválthatja a partner(ek) reakcióit is.

Visszatérve tehát az alapkérdéshez, láthatjuk, hogy a „negatív úton” haladva, fegyelmezett és kontroll alatt végzett cselekvések sorával az improvizáció képessége valóban elsajátítható, illetve pontosabban fogalmazva: felfedezhető önmagunkban. S ez a pontosítás az, ami magyarázatot ad arra, hogy miért nem leírható ez a folyamat, miért nem lehet módszertanná fogalmazni, miért csak a gyakorlatban valósíthatóak meg ennek az önfejlesztésnek az állomásai.

Az, ami nehéz és csak a mesterség titkainak megismerését célzó, hosszas munka eredménye lehet, a kőkerek kezében átalakult egyfajta amöbyszerűséggé, valamivé, amit percek alatt könnyű elérni, a lehető legegyszerűbb módon, azt a meggyőződést táplálva, hogy léteznek csodatévő receptek, amelyek megszabadítanak a problémáinktól. Ilyen csodatévő recept az „érezd a tárgyat” és más ehhez hasonlók. Mindig és mindenütt felbukkan ez a vágy és ez a hamis hit, hogy található ilyen, minden alkotói problémát megoldó receptek. Holott ilyen receptek nincsenek. (kiemelés az eredetiben – A. V.) Csak a tudatosságot, bátorságot és sok

*apró cselekvést – nem akarom azt a kifejezést használni, hogy erőfeszítést – megkövetelő út van, a saját szükségleteinkhez szabott apró cselekvések útja.*³⁹

S ez ad okot arra is, hogy módosítsuk a kezdetben adott válaszunkat: nem, az improvizáció képessége nem tanítható, ellenben hosszas és fegyelmezett munkával és hozzáértő segítséggel felfedezhető önmagunkban.

A Szegegy Színház „rendszerében” alkalmazott improvizáció pontos definiálásával, a rögtönzéstől való elkülönítésével, az impulzus gesztussá formálódásától az előadás-szertartás megvalósításáig, minden szinten megmutatózó kulcsszerepének megvilágításával, s a színészdramaturgiai képzésre való alkalmasságának felvázolásával, az improvizációnak, mint a színészi munka módszertani vonatkozásának megismerését befejeztük, s egyben befejeztük a „totális cselekvés”, mint egy sajátos, csak erre a színházi „rendszerre” jellemző pszichofizikális cselekvés pszichikai vonatkozású vizsgálatát is. Rátérhetünk tehát a színészi munka formai oldalát áttekintő fejezetünkre, amelyben ezen pszichofizikális cselekvés másik összetevőjét, a fizikális oldal sajátosságait próbáljuk meg áttekinteni.

A SZÍNÉSZI MUNKA FORMAI OLDALA

A képlékeny test

Abból kiindulva, hogy ez a sajátos pszichofizikális cselekvés csakis a Szegegy Színház „szent színészére” jellemző színészi munka, nyilvánvalóan megelőlegezhetjük, hogy ennek fizikális oldala is ugyanolyan különleges sajátosságokkal bír, mint a pszichikális terület. Ezt támasztják alá azok a beszámolók is, amelyek a Laboratórium-színház színészeinek nem mindennapi formai megoldásairól és technikai felkészültségéről tudósítanak bennünket, s ezt igazolják azok a megállapításaink is, amelyeket az előző fejezetben, az improvizáció tárgyalásakor, arra nézve tettünk, hogy a színészen születő impulzusnak, egyidejűleg és

adekvát értelemmel, jelentéssel és intenzitással kell megformálódnia. Ezen utóbbi indok azonban arra is figyelmeztet bennünket, hogy a színészi munka formai oldalának sajátosságait illetően, felületesen járnánk el, ha ezen sajátosságokat csupán a mozgástechnika vagy a vokális képességek terén látnánk meg. S valóban, az igazán fontos jellegzeteségeket mélyebben kell keresnünk.

*A test egyszerre valami túl értékes dologként és egyfajta intim ellenségként funkcionál. Nehézségeket terem, nem létezik eléggé, mégis túlságosan létezik. Az a helyzet, hogy minden bajunk és a teljes élet hiánya rávetül a testünkre, amely mindenért felelős. (...) A létezés egyfolytában az „én”-re és a „testemre” oszlik, mint két különálló dologra. (...) Nem-megosztottan létezni: ez nem csak a színészi alkotás magva, hanem az élet magva is, a lehetséges teljességé.*⁴⁰

Vitathatatlan, hogy ebben van a probléma gyökere: a „nem megosztottan való létezésben” hiszen az improvizáció – mint a „totális cselekvés” lehetőség – is ezt a követelményt, a pszichikum és a fizikum, a lélek és a test egységének követelményét támasztja a színésszel szemben. Az impulzus azonnali (egyidejű) gesztussá formálódásának igénye olyan testet feltételez, amely semmiféle ellenállást nem fejt ki a gesztus megformálódásával szemben, hogy a test, a belső impulzus „parancsára”, még az agy mérlegelését megelőzően, egyidejűleg formát legyen képes alkotni. S ezen a ponton, mint láthatjuk, ismét a „negatív úton” járunk, hiszen nem azt mondtuk ki az imént, hogy a testnek „képesnek kell lennie valamire”, hanem azt, hogy a testnek nem szabad(!) akadályokat gördítenie egy egyébként természetes módon lezajló folyamat elé. Olyan testre van tehát szükségünk, amely tökéletesen képlékeny, azonnal (egyidejűleg), és „feltételek nélkül” hozza létre a belső impulzus adekvát külső formáját. Milyen paradox, hogy ehhez az egységhez éppenséggel a lelket és a testet megkülönböztető, különvalóságukat hangsúlyozó gondolatmenettel jutottunk el. Mégis azt kell mondanunk, hogy enélkül a különválasztás nélkül nehezen tudtuk volna meghatározni a test alapvető „kötelességét”, azt, hogy „feltételek”, vagyis fiziológiai ellenállás nél-

³⁹ „Cwiczenia” (Gyakorlatok). Jerzy Grotowski külföldi ösztöndíjasoknak tartott előadásának szövege a Laboratórium-színházban 1969. májusában. Sajtó alá rendezte Leszek Kolankiewicz. „Dialog” 1979. No. 12. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 85–86.

⁴⁰ „Cwiczenia” (Gyakorlatok). Jerzy Grotowski külföldi ösztöndíjasoknak tartott előadásának szövege a Laboratórium-színházban 1969. májusában. Sajtó alá rendezte Leszek Kolankiewicz. „Dialog” 1979. No. 12. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 93–94.

kül legyen a lélek „partnere” a belső impulzus születe külső forma, a gesztus létrejöttében.

A testet minden ellenállása alól fel kell szabadítani. Jóformán meg kell szünnie létezni. Ami például a hangot és a légzést illeti: nem elegendő, ha a színész megtanulja a különböző rezonátorok használatát, vagy a gégefő felnyitását, vagy a különböző légzésmódok kiválasztását. Meg kell tanulnia mindezt öntudatlanul alkalmazni a játéka tetőfokán. Ez viszont egészen új fajta gyakorlást igényel. (...)

És ez nem szórásalhasogatás. Ez a különbség dönti el a sikert. Azt jelenti ez, hogy a színész nem rendelkezik zárt, állandó technikával, hanem minden önvizsgálati szakaszban, minden kihívásnál, minden kegyetlenségénél, rejtett korlátainak minden ledöntésénél, egyre magasabb szinten, mindig új technikai problémával találja szemben magát. Bizonyos alapgyakorlatok segítségével ezek legyőzését is meg kell tanulnia. Vonatkozik ez mindenre: a mozdulatra, a test képlékenységre, a gesztusokra, az arcizmok által teremtett maszkokra, a színész testének minden porcikájára.⁴¹

Az „aktív állapot”

A testet tehát képlékennyé kell tenni a „totális cselekvés” érdekében, s ez nem is lehet más-ként, ha figyelembe vesszük, hogy a „szent színésznek” nem egy fiktíve létező szinpadai alakot kell megjelenítenie, amelynek megvalósítására a testét akár fel is tudhatja készíteni, hanem a színész lelkének feltárásában kell eszközzé válnia, a megformálendő tartalom tehát sohasem tudható előre. Vagyis bárminek a kifejezésére felkészültnek kell lennie, s az azonnalóság (egyidejűség) követelménye csak nehezíti mindezt. A fenti Grotowski-idézet arról is szól, hogy ezzel a problematikával a „szent színésznek”, minden egyes esetben, újra és újra szembe kell néznie, ezért állandó tréningezettiségre van szüksége. De mit kezdetünk azzal a problémával, hogy a képlékenységek minden fizikális tényezőre, a test minden porcikájára ki kell terjednie? Hiszen, ha alaposak próbálunk maradni, ez szinte végtelen számú izom, rezonátor stb. „partnerségét” jelenti, s mindezt odafigyelni, mindezeket a gesztus megszületésének szolgálatába állítani lehetetlenségnek tűnhet.

Ezt a problémát oldja fel az úgynevezett organikus testegész felfedezése, s ennek az organikus testegész-

nek a kifejeződés szolgálatába állítása. Ez az organikus testegész valójában nem más, mint a teljes fizikum összehangolt működésének, mondhatni „automatikus” biztosítása, annak a színész általi felismerése, hogy „teste minden porcikáját” összehangoltan tudja a kifejezés szolgálatába állítani, amennyiben a testén belül két erő folyamatos működését tudja előidézni, s minden mozgását, de még a mozdulatlanságát is, ennek a két erőnek a viszonyából vezetni le. Ennek a két belső erőnek a folyamatos meglétét, működését nevezték Grotowski színészei „aktív állapotnak” amelyben a nyugalmi állapotot nem az elmozdító (egyetlen) erő hiánya, hanem a testben működő két erő egyensúlya eredményezi, s a mozgást nem egyetlen, mozdító erő, hanem a két erő egyensúlyának felborulása hozza létre.

Ha mindez túlságosan bonyolultnak tűnne, képzeljük el példaképpen (de jobb, ha kipróbáljuk), hogy erős ellenszélben kell mennünk. Két lehetőségünk adódik: vagy eljártsszuk, hogy erős szél fúj szemben, valamelyest előre dőlünk, a kezünkkel úszó mozdulatokat végzünk, s így megpróbáljuk utánozni az erős szélben haladni akaró embert, vagy azt a képet, amely erről bennünk él. A másik lehetőségünk, hogy – mivel körülöttünk semmiféle szél sem fúj – a „szél” erejét is a saját testünkben próbáljuk megteremteni, s természetesen azt az erőt is, amelyet „mi” próbálunk kifejezni a „szél” erejével szemben. Ebben a pillanatban működni kezd a testünkön belül a két erő, s csupán e két erő pillanatnyi viszonya dönti el, hogy előre haladunk-e, vagy a következő pillanatban, egy erősebb „széllökés” hátratántorit-e bennünket, netán, noha teljes erőnkkel nekifeszülünk a „szél” erejének, mégis mozdulatlanok maradunk, mert a „szél” is pont olyan erővel fúj, amelyet mi ki bírunk fejteni. Ha ezt a második utat vállaljuk, azt vesszük észre, hogy semmit sem kell játszanunk többé, csupán cselekednünk kell.

Ugyanakkor azt is észrevevesszük – s a témánk szempontjából most talán ez a fontosabb – hogy nem a törzsünk dől előre, nem a kezeinkkel teszünk úszó mozdulatokat, hanem a cselekvésben az egész testünk, „minden porcikánk” részt vesz, ráadásul anélkül, hogy a különböző testrészeink „irányításával” vagy összehangolásával törődnünk kellene. A testünk organikus testegésszé vált, „ön-maga” harmonizálja egészé magát, s állítja ezt az organikus testegészt az egyetlen cselekvés – a szél-

⁴¹ Jerzy GROTOWSKI: „Theatre’s New Testament” (A Színház új testamentuma). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 36.

ben való haladás – szolgálatába mindaddig, amíg az „aktív állapot” fennáll, vagyis amíg a testünkben működő két erő létezik.

Talán ennek az egyszerű példának a segítségével sikerült megvilágítanunk azt is, hogy miben rejlik az a „titok”, amelynek révén – amint arról több néző is beszámol – a szertartás-előadások során nem színészeket látnak, akik csinálnak valamit, hanem mozgó szobrokat, minden pillanatban csodálatos kompozíciójú, eleven szoborcsoportokat, tehát olyan lenyűgöző formai expresszivitást, amely a legkisebb reális cselekvést is művészivé, költőivé emeli, s a kifejeződő tartalmakat olyan ellenállhatatlan erővel közvetíti a néző felé. Nos a „titok” – természetesen erős leegyszerűsítéssel – mindössze annyi, hogy a „szent színész” mindezt nem „csinálja”, hanem ez a formai világ – az improvizáció „aktív állapotának” következményeként – létrejön. Mindez – még a legapróbb, realista cselekvés esetében is – hordoz valamit a tánc jellegzetességeiből, illetve a vokális cselekvések esetében a zenéből, énekből, de mégsem mondhatjuk, hogy tánc vagy zene, ének lenne, hiszen szemmel láthatóan cselekvés, alkalmasint meglehetősen hétköznapi cselekvés, már ami a jelentését, s nem a formáját illeti. Így valósul meg modern módon a Szegény Színházban a színjáték ősi „zene-tánc-cselekvés” formai hármassága, amelynek vágyában, mondhatni a „gazdag színház” wagneri elvei is gyökereznek, de amely ezúttal minden külsődleges eszköz nélkül, kizárólag a „szent színész” által születik újjá, s válik a Szegény Színház formavilágának semmivel össze nem téveszthető jellegzetességévé.

A „passzív diszponálhatóság állapota”

Az organikus testegész felfedezésének és „használatának” azonban nem az az egyetlen jelentősége, hogy az organikus test az „aktív állapotban” önmagát harmonizálja, s állítja a színészi cselekvés szolgálatába, hanem az is fontos vele kapcsolatban, hogy ebben az állapotában a test, egyetlen ponton válik kontrollálhatóvá. Hogy a teljes test feletti ellenőrzés folyamatosága és mindenre kiterjedő volta mennyire fontos a gesztus adekvátsága és az improvizáció egyéb tényezői szempontjából, azt előző fejezetünkben már elmondtuk. Akkor azonban még csak utalást sem tettünk arra nézve, hogy mindez hogyan valósítható meg. Most viszont mód van rá, hogy megvilágítsuk: az „aktív állapotnak” nem csupán az a jellegzetessége, hogy a cse-

lekvésben, mondhatni automatikusan, a teljes testegész részt vesz (beleértve a vokális cselekvéseket is, amelyek egyébként mindig a mozgás által meghatározottak), hanem az is, hogy az „aktív állapotban” cselekvő színész úgy tarthatja egyetlen ponton keresztül ellenőrzés alatt a teljes testét, ahogyan az ember az egész láncot tartja a kezében, ha egyetlen láncszemet megragad. Ez a pont a testen belül van, nagyjából a deréktájon, ott, ahol a gerincünk a leghajlékonyabb.

Anatómiailag ennél pontosabban nemigen határozható meg, egyes vélemények szerint az emberi test súlypontja is egyben, ami csak még bonyolultabbá teszi az anatómiai hely megjelölését, hiszen anatómiailag (is) egyediek vagyunk, s azt sem állíthatjuk, hogy testünknek akár csak az arányai is egyformák lennének. Ugyanakkor viszont nem is különösebben fontos ennek a pontnak az anatómiai elhelyezése, kellő mennyiségű, alapos és figyelmes gyakorlás során ugyanis, előbb-utóbb, ki-ki megtalálhatja önmagában, s attól kezdve biztonsággal támaszkodhat rá. Képletesen fogalmazva ez az „aktív állapotban” lévő színész energiáinak központja, a két erő találkozási pontja a testében, ezért lehetséges, hogy ezen az egyetlen ponton keresztül működtessük önmagunkban ezt a két erőt, vagyis másként fogalmazva, ezen keresztül tartjuk ellenőrzésünk alatt azokat, s rajtuk keresztül az egész testet.

Ennek a két erőnek az egyensúlytalanságából születik minden mozgás, ahogyan már említettük, s a mozdulatlanság sem nyugalmi állapot (erőhiány), hanem ennek a két erőnek az egyensúlyából ered. Azért fontos ide visszatérnünk még egy pillanatra, hogy rávilágíthassunk egy újabb analógiára, amely egyben összefoglalója is a „totális cselekvés” pszichikai és fizikális összetevőinek. Ha elfogadjuk ugyanis, hogy minden mozgás alapja, kiindulópontja a mozdulatlanság, s figyelembe vesszük az imént mondottakat is, nevezetesen, hogy az „aktív állapot” mozdulatlansága nem nyugalmi helyzet, hanem a két erő egyensúlyi állapota, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a „szent színész” akkor sincs nyugalmi állapotban, ha mozdulatlan, ha éppen „nem csinál semmit”. Egy „készenléti állapotban” van ilyenkor: mozdulatlan, de folyamatosan készen áll arra, hogy a következő pillanatban akár a legdinamikusabb mozdulattal, a legelementárisabb vokális gesztussal reagáljon az őt érő hatásra. Mozdulatlansága, csöndje csupán a hozzá érkező hatás hiányából (esetleg e hatás tudatos és akaratlagos nem-tudomásulvételéből) ered, de ez az

állapot, egy őt érő hatás esetén azonnali reakcióba válthat át. Grotowski és színészei a „passzív diszponálhatóság” állapotának nevezték ezt az állapotot, amelynek, a fentiek szerint lényege, hogy a színész nem „akar” cselekedni, nem törekszik arra, hogy mindenáron „csináljon valamit”, de olyan állapotban van, hogy ha hatás éri – azonnal reagál. Ez pedig nem más, mint a „lemondani a meg-nem-tevésről” tartalmi vonatkozású elvének formai vonatkozású párja, ha úgy tetszik, a lelki-pszichikai alapelv testi-fizikális megfogalmazódása, illetve e kettő totális egysége. Ennek az analógiának a révén tudjuk tehát megfogalmazni azt a testi-lelki totalitást, azt a pszichofizikális egységet, amelyet Grotowski, a fentebbi idézetben, mint a „nem-megosztottan létezés” egyedül kívánatos alkotói – és emberi – állapotként jelöl meg.

Folytathatnánk még az „aktív állapot” további elemzését, elméletileg azonban már nem juthatnánk sokkal messzebbre, mindinkább beleütköznénk a gyakorlati tapasztalás hiányába. A felmerülő kérdések – bármennyire is érdekesek ugyan, hogy például mi válthatja ki az első, az eredendő reakciót? – már egyébként is a fentebb felvázolt sajátosságok részkérdéseit jelentenék, így, a jelenlegi elemzésünk szintjén, igazán jelentős hozadékuk nemigen lehetne. Ezek taglalása helyett inkább fordítsuk a figyelmünket a „totális cselekvés” formai oldalának legpraktikusabb s egyben – vagy talán éppen ezért – a szavak által legkevésbé megragadható területére, a tréning problematikájára!

A TRÉNING ALAPELVEI

A tréning személyessége és mindenkori „aktualitása”

A hogyan az improvizáció egyre inkább „divatba jött”, bizonyos szakmai körökben úgy vált a tréningmunka is „divatossá”, sőt, mondhatni, a gyakorlatok „mindenhatóságának” hamis mítoszává, s ezzel egyidejűleg rohamosan megnőtt a gyakorlatanyag iránti „kereslet”. Mindez abból a kapitális tévedésből táplálkozott, hogy bizonyos – lehetőleg minél extrémebb – gyakorlatok folyamatos ismétlése automatikusan eredményre vezet. Ennek következtében a tréningmunka végzése „ildomossá”, mi több, a művészeti eredmény elérésének hamis „garanciájává” változott. Mindjárt fejezetünk elején ki kell tehát ábrándítanom azokat, akik e fe-

jezettől a „csodatévő gyakorlatok bőségétárát” várják, mert ilyen gyakorlatok nincsenek. Mert kétségtelen, hogy a „totális cselekvés” megvalósítására alkalmas, ellenállások nélküli test kimunkálása és képlékenységek folyamatos megőrzése igen komoly és állandó tréningezést igényel, s ilyen értelemben az is igaz, hogy ez a „siker (egyik) titka”, vagyis a „totális cselekvés” megvalósításának (egyik) alapvető előfeltétele, ám ez nem indokolná, hogy a tréning alapelveinek valódi megértését bármiféle gyakorlatanyag leírásával helyettesítsük. Nem csak indokolatlan és felületes lenne azonban ebbéli törekvésünk, hanem kivitelezhetetlen is ugyanakkor. Amint ugyanis azt már az előző fejezet is példázza, minél inkább távolodunk a fogalmilag megragadható, elvi-elméleti kérdésektől, úgy hagynak bennünket cserben a szavak, úgy válnak egyre nehezebben megfogalmazhatóvá azok az ismeretek, amelyek segítségével a Szegény Színház sajátosságait megvilágitathatnánk. Nem véletlen, hogy maga Grotowski is roppant szűkszávúvá válik ezen a téren, s ha a technikai kérdések kerülnek szóba, előbb-utóbb elkanyarodik válaszában az önfeltárás tartalmi kérdései felé. Ilyenformán semmiképpen sem vállalkozhatunk arra, hogy a „szent színész” tréningjének „rendszerét” részletesen ismertessük, netán egyes gyakorlatokat írjunk le, amiként azt például Eugenio Barba is tette, véleményem szerint eléggé értelmetlenül. Ráadásul pedig van egy még fontosabb tényező is, amely a tréning „rendszerének” ismertetését lehetetlenné teszi, az ugyanis, hogy ez a „rendszer”, mint a gyakorlatok összefoglalt és rendezett egésze, gyakorlatilag nem is létezik. Nem létezik egyrészt azért, mert a „szent színész” által végzett önfelkészítés olyannyira individuális, hogy még ha létezne is ennek valamilyen „rendszere”, az csakis és kizárólag rá lenne vonatkoztatható. Másrészt pedig még ez az „egyéni rendszer” sem létezik, nem is létezhet, hiszen az egyén fizikális állapota is relatív, tehát időben változó dolog, amelyhez a gyakorlatoknak folyamatosan alkalmazkodniuk kell, vagyis, mondhatni, „nincs idejük” rendszerre állandósulni.

Barba „mentségére” azért jegyezzük meg, hogy amikor ő bizonyos gyakorlatokat, gyakorlatsorokat ismertetett, a Laboratóriumszínházban még valóban volt rendszere a tréningnek, olyannyira, hogy a tréningmunka egyes területeinek egy-egy színész volt a „felelőse” például, akinek feladata volt a maga területében való elmélyedés, majd eredményeinek a többiekkel való megismertetése, vagyis saját területén a közös tréningek levezetése. Ez azonban a

kutatás korai szakaszában volt, s ahogyan a kísérletek előre haladtak, úgy foszlott szét a kollektív fejlesztés ideája, s vele együtt a tréning rendszerszerűsége, s váltak a gyakorlatok egyre inkább személyesé és az egyén éppen „aktuális” fizikai állapotához igazodóbbakká. Mi pedig ezúttal a végeredményként kiforrott ismérvekkel foglalkozunk, amikor a Szegény Színház „rendszerét” s benne a „szent színész” munkájának sajátosságait tekintjük át.

Visszatérve tehát eredeti gondolatmenetünkhöz, a tréninggel kapcsolatosan csak annyit tűzhetünk ki célul, hogy a tréningmunka alapelveit illetve az ezekben rejlő sajátosságokat tekintjük át.

Ezek egyikét pedig – mondhatjuk talán, hogy a legfontosabbikát – már meg is állapítottuk, jelesül azt, hogy a gyakorlatok végzése kizárólagosan személyes szempontok szerint történik, sőt ezen túlmenően, mindig igazodik a színész éppen adott fiziológiai állapotához.

A „negatív út” elvének érvényesülése a tréningben

Másik alapelveként a „negatív út” gondolkodásmódjának a tréning során való gyakorlati alkalmazását tekinthetjük. A kutatás korai szakaszában ugyanis a gyakorlatok végzéséhez evidensen kötődött valamiféle képesség-többlet megszerzésének gondolata, éppen úgy, ahogyan a mi, hétköznapi gondolkodásunkban is ez társul a „tanulás”, a „gyakorlás”, a fejlődés” fogalmihoz. Évek teltek el, amíg ez a szemlélet átalakult, s ennek a „többletnek” a megszerzésére való törekvés helyett az impulzusok gesztussá válását gátló tényezők kiiktatásában, a fiziológiai akadályok eliminálásában jelöltetett ki a tréningmunka alapvető célja.

A színésznek meg kell találnia, fel kell fedeznie magában azokat az ellenerőket, gátló tényezőket, amelyek megakadályozzák az alkotó folyamat végrehajtásában. Így a gyakorlatok a meghaladást célozták, és elvezettek a személyes akadályokhoz. A színész arra kíváncsi: Hogyan tudom megcsinálni? Ehelyett azonban azt kell megtudnia, mi az, amit ne tegyen, mi az, ami gátolja őt. A gátak feloldása érdekében pedig, a gyakorlatok személyes adaptációjának segítségével, rá kell találnia a gátak kiküszöbölésének lehetőségére, ami azonban minden egyes individuális színész számára más és más.

*Ez az, amit én negatív úton értek.*⁴²

Ebből a szemléletváltásból több, igen fontos következmény is származott, amely nem csak megerősítette a tréningmunka hatékonyságát, de lehetővé tette azt is, hogy a tréningtevékenység igazodjon a „totális cselekvés” sajátos követelményeihez s így a színészi munka ezen területe is, szervesen illeszkedjen bele a Szegény Színház „rendszerének” egészébe. Nagyon fontos következmény például, hogy ily módon konkrétan meghatározhatóvá váltak az egyes gyakorlatok feladatai, vagyis, hogy pontosan értjük: nem magának a gyakorlatnak az elvégzése volt a feladat (amint ez általában lenni szokott), hanem a gyakorlat elvégzése eszközzé lett egy konkrétan megvalósítandó feladatnak, egy elérendő célhoz való eljutásnak.

A „pozitív úton” haladva ez nemigen valósítható meg, akkor ugyanis olyan konkrét célokat tudunk megfogalmazni, hogy „meg kell tanulnom vívni”, „meg kell tanulnom szaltót ugrani” vagy „meg kell tanulnom spárgát csinálni”, s ugyanilyen példákat hozhatnánk a vokális képességek területéről is. Ezeknek a feladat-meghatározásoknak a konkrétsága azonban erősen kétséges. Bizonyos esetekben az adott szerepfeladat konkrétta teheti őket, csak hogy a Szegény Színház „rendszerében”, mint azt már láttuk, nincs ilyen értelemben vett szerepfeladat, a „szent színész” önfeltárása folyamán bárminek a kifejezésére készen kell lennie. S ha nincs ilyen szerepfeladat, a spárga vagy a vívás megtanulására való törekvés máris elveszíti konkrétségét, s a gyakorlat végzése válik céllá. A „negatív úton” haladva mindez nem következik be. Az egész olyan, mintha a színész „párbeszédet folytatna” a saját testével: „Meg tudod nekem tenni, hogy 'teletalppal' leguggolsz? – Nem. – Miért? – Mert hátraesem, nehéz a fenekem. – Nem az a baj, hanem, hogy a súlypontod nincs eléggé elől, nincs a talpaid felett. – De nem vihetem előrébb, mert bokából nem tudok eléggé előredőlni. – Tehát rövid az Achilles-inad, azt kell megnyújtani!” S ez már konkrét feladat, felderítődött a fiziológiai gát, majd ennek megszüntetése után a test ellenállása is megszűnik.

Természetesen szándékosan hoztam ilyen banális példát, s nem csak a könnyű megérthetőség kedvéért, hanem azért is, hogy valamelyest érzékeltessem, hogy a lényeg nem a gyakorlat extremitásában, hanem céljának konkrétségében és a végre-

⁴² „Actor’s Training 1959–62” (Színésztaréning 1959–1962). In *Towards a Poor Theatre*: i. m. 133.

hajtás minden pillanatának tudatosságában rejlik.

A másik ilyen fontos következmény, hogy – mint láthattuk – ezzel a szemlélettel a színész nem „eszköztárat” alakít ki magának, amelynek elemeiből összerakja alakításának formáit, hanem bármire felkészültté, alkalmassá teszi a testét és a hangját. S ez nem csupán a fizikális lehetőségek szempontjából, de pszichikailag is fontos következmény, amennyiben megerősíti a színész saját testébe – művészetének eszközeibe – vetett bizalmát. Nem tudja, hogy „totális cselekvés” közben milyen formáknak kell majd a testéből megszületnie, ám, ha kellően tréningezett állapotban van, bizonyos lehet benne, hogy képes lesz a megvalósításukra.

További fontos következmény, hogy a tréning-folyamatot és a próbamunkát szoros kölcsönhatásba kapcsolja, s így szinte automatikusan biztosítja a test kifejezőeszközeinek állandó ellenőrzöttségét. A színész ugyanis a próbamunka során – annak improvizatív jellegéből adódóan – azonnal jelzést kap a testétől, ha az időközben újra kifejlesztette volna a kifejezés gátjait, vagy arról, ha a kifejezés eddig fel nem derített akadályba ütközik. Ezeknek a jelzéseknek a figyelembevételével már a tréningmunkáé a feladat, hogy a gátakat (újra) kiküszöbölje. (Hogy az előző példákra visszautaljunk, ebből a szempontból (!) a próbamunka is ugyanolyan „tesztelése” a fiziológiai képességeknek, mint a tréningmunka „párbeszéd-helyzete”)

Láthatjuk tehát, hogy a „negatív útnak”, mint alapelvnek, a tréning során való gyakorlati alkalmazása milyen döntő módon változtatja meg a tréning rendszerét, s remélhetőleg arra is eléggé rávilágít, hogy az eredmények kulcsa nem a gyakorlatok extimitásában van, hanem ez a szemlélet és a tudatosság az, ami az – egyébként valóban különleges – formaalkotás készségét eredményezi. S azt is rögzíthetjük, hogy a kutatás során kialakult gondolkodásmód, a „negatív út” szemléletmódja, hogyan hatja át a Szegény Színház „rendszerének” nem csupán elvi-elméleti vagy módszertani területeit, hanem megvalósulásának egyik legpraktikusabb vonatkozásában, a tréningmunka gyakorlatát is.

A tréninggyakorlatok „igazolásának” elve

Rátérve ezek után a tréning harmadik fontos alapelvére, ismét Barbához kell visszatérnünk, aki „A kísérletek színháza” című könyvében (brossurájában?) azt írja, hogy a színésznek a tréninggyakorlat minden pillanatát „igazolnia kell”.

Bevallom, sokáig nem tudtam mit kezdeni ezzel a kitételrel, nem tudván nyomára jutni, hogyan lehet egy tréninggyakorlatot „igazolni”. A legmegfoghatóbb válasznak az tűnt számomra, hogy a gyakorlat végzése során végrehajtott cselekvéseket idővel valamiféle jelentéssel, tartalommal kell feltölteni, de nem voltam erről szilárdan meggyőződve. Csak jóval később, Zbigniew Cynkutistól kaptam meg a valódi választ: „A gyakorlatod végrehajtásának igaznak kell lennie. – mondta – S igaz az, ami nehéz.”

Ilyen egyszerű a tréning követelménye: a színésznek nem szabad könnyű feladatokat állítania maga elé, nem szabad olyan dolgokkal próbálkoznia, amelyet nyilvánvalóan, önmaga által is tudottan, meg tud valósítani, mert ebben az esetben „próbálkozása” nem igazi próbatétel, nem hiteles, nem igaz. Nincs benne valódi kockázat, tudniillik annak a kockázata, hogy az önmagam elé tűzött feladatot nem tudom végrehajtani. Ha pedig nincs benne kockázat, nem hozhat kudarcot (!), viszont ha nincs kudarc, nincs információ sem, nem deríthető fel semmi a testben rejtőző akadályról, s így kiiktatása, megszüntetése is lehetetlenné válik. Amikor tehát Grotowski – bár nem a tréning vonatkozásában – a színész kockázatvállalásáról, a valódi kihívások fontosságáról beszél, erről is beszél, s amikor erről beszél, láthatóan nem üres frázisokat pufogat, de még csak nem is a munka morális-etikai vetületeit emlegeti a szakmai kérdések helyett, hanem éppenséggel a gyakorlati problémák egyik kulcskérdését taglalja. Ha nem ekként kezeljük – s ez, mint láthattuk nem is mindig egyszerű – semmit sem érthetünk meg a mondandójából.

Az alapelv visszatréve, végső soron azt mondhatjuk, hogy „gyakorolni tilos”. Ha egy gyakorlat, minden apró mozzanatában megvalósíthatóvá vált, tehát már nem rejt magában a kudarc kockázatát, azonnal túl kell lépni rajta és meg kell nehezíteni a feladatot. Itt azonban ismét meg kell állnunk egy pillanatra, hogy tisztázzuk: a gyakorlat nehezítése sohasem a gyakorlat bonyolultabbá tételét jelenti. Az igazán nehéz dolgok nem az egyre bonyolultabb variációkban, hanem a gyakorlat „mélyén” az egyre egyszerűbb változatokban, vagy az egyre pontosabb végrehajtásban rejlenek. Hogy ismét csak két „banális” példával világítsunk rá a mondottakra, kezdjük ott, hogy két lábon állni mindenki tud. Fállábon megállni azonban, bizonyos életkorokban már körülményesebb dolog (s ezt nem tréfának számom, hanem utalásul a test által állított akadályok viszonylagosságára), de egy egészséges, felnőtt em-

bernek ez sem okoz problémát. Ha azonban tovább csökkentjük az alátámasztási felületet, s azt a lábujjakra, majd csupán bizonyos lábujjakra, végül akár egyetlen lábujj hegyére csökkentjük le, máris nyilvánvalóvá válik, hogyan nehezedik egyre képtelenebb mértékűvé – ugyanaz a feladat. Ami pedig az egyre pontosabb végrehajtást illeti: Egy egyszerű fejkörzést szintén bárki el tud végezni. Ha ezzel a körzessel viszont a fej mozdulatterének határait próbáljuk meg felderíteni, a kiindulópont megkeresésekor tapasztalni fogjuk, hogy egy „fájdalomszál” jelenik meg a nyakunkon, például a vállunktól a fültövünkig húzódóan. Ha mármost az egyébként semmitmondó kis fejkörzésünket úgy próbáljuk meg végrehajtani, hogy ezt a kis „fájdalomszál” egy pillanatra se veszítsük el, s az a fejünkkel ellentétesen, „körbejárja” a nyakunk minden pontját, akkor egyetlen kör megtétele is igen komoly koncentrációt igénylő, valódi feladattá válik. Ebben a két, egyszerű kis példában ugyanakkor ismételtelen felfedezhetjük annak bizonyítékát is, hogy nem a gyakorlatok extremitásán van a hangsúly, nem a gyakorlat maga az eredmény kulcsa, hanem annak, mint feladatnak és természetesen a végrehajtásának „igazsága”.

E kis kitérő után ismét erre az „igazságra”, pontosabban a „gyakorlás tilalmára” fordítva vissza a figyelmünket, felfigyelhetünk arra az analógiára is, amely e között a követelmény között és az improvizáció vizsgálata kapcsán említett „utánzási tilalom” között van. Ez ugyanis ismét bizonyítja számunkra, hogy milyen szoros kölcsönhatásban áll egymással a próbamunka és a tréning folyamata, mennyire ugyanazok az elvek határozzák meg mindkettőt. Ha ugyanakkor azt is felidézzük, hogy az improvizatív játékmódnak köszönhetően az előadások sem megisméltései, hanem újra-megvalósításai a szertartásnak, még tágabb összefüggésekre deríthetünk fényt. S ha ehhez még azt is hozzávesszük, hogy a kutatás során minden egyes előadás újabb és újabb kísérletet jelentett a társulat számára, hogy sohasem készült még egy, újabb produkció az előzővel azonos módon, sőt, hogy az *Apocalypsis cum Figuris* után nem készült újabb előadás, érzékletes példáját kapjuk annak, hogy a Szegény Színház „rendszerének” minden szintjén ugyanazok az alapelvek munkálnak. „Mint fent, úgy lent”. Miképpen a legátfogóbb elvekben, úgy a legapróbb gyakorlati kérdésekben is ugyanazt az alkotói attitűdöt fedezhetjük fel, amely alapelv, elméleti alap, módszer és praktikus gondolkodás-

mód egyszerre, ámde még mindig nem etikai kérdés, hanem szoros értelemben vett szakmai jellegzetesség. Ennek köszönhetően mondhatjuk ki ugyanis, hogy a Szegény Színház „rendszere” valóban szerves és teleologikus egész.

A tréning alapelveinek felvázolásával, valamint ennek kapcsán az általános összefüggések megvilágításával nem csupán fejezetünk végére értünk, de befejeztük a Laboratóriumszínház kutatásainak elméleti-szerkezeti szemléletű áttekintését is. A korábbiakkal együttesen tehát teljesült tanulmányunk szorosabb értelemben vett célkitűzése, a wroclawi társulat színházi kutatásainak feltárása. Ugyanakkor azonban az eddigiek több olyan kérdést is felvetnek, amelyek érintése nélkül ez a feltárás mégsem lenne teljes, így az utolsó fejezet során ezekre térünk ki.

ZÁRÓ GONDOLATOK

Bizonyára az olvasónak is feltűnt a korábbi fejezetek során, az a már-már bizonytalannak is mondható fogalmazás, amellyel élünk kellett, amikor az előadás-szertartás jelenségét vagy ebben a színész (a szertartás aktívan cselekvő résztvevője) illetve a néző (a szertartás külsődlegesen nem cselekvő résztvevője) fogalmait próbáltam meg körülírni, s valamelyes pontossággal használni. Mindez természetesen abból a jelenleg még nem eléggé tisztázott helyzetből adódik, amelyet az előadás-szertartás szókapcsolat jelez a legtömörebben. Azt ugyanis valószínűleg sikerült érzékeltetnünk, hogy ez az előadás-szertartás mennyiben más, mint a „hagyományos” színház előadásai, hogy ebben az esetben az előadás egy sajátos szertartássá válik. De vajon nem szűnik-e meg színház lenni?

Az ontológia kérdései

Az ontológia kérdésköre tehát megkerülhetetlen, s ebben kiindulópontként mindenképpen azt a definíciót kell alapul vennünk, hogy színjáték mindig, amelynek során valaki (a színész) mások számára (a nézőknek) olyan valakit játszik, aki nem ő.

Az eddigiek ismeretében első pillanatra szemet szűr a definíció „játszik” és a „nem ő” kitétele, hiszen végig azt állítottuk, hogy a színész nem játszik, hanem autentikus cselekvést hajt végre, továbbá hogy a színészi munka célja nem egy fiktíve

létező színpadi alak megformálása (aki nem ő), hanem az önfeltárás, vagyis saját személyisége rejtett érzelmeinek és indulatainak feltárása. Ha tehát azt akarjuk megválaszolni, hogy ontológiailag színjátéknak tekinthető-e az előadás-szertartás, ebben a két kérdésben kell tisztán látnunk.

Célszerű gondolatmenetünket a „nem ő” -kitéttel kezdenünk, mivel ennek tisztázása jelentősen közelebb vihet bennünket a másik problémakör tisztázásához is. Nos, ebben a tekintetben, s anélkül, hogy korábbi állításainkat bármiben is módosítanánk, máris leszögezhetjük, hogy a „szent színész”, önfeltárásakor, nem önmagát játssza. Sohasem állítottuk ennek az ellenkezőjét, csupán – s a fogalmazásra is gondosan ügyelve – azt mondtuk, hogy a színész, az önfeltárás során, személyisége rejtett indulatait, érzelmeit hozza felszínre, azokat az ösztönösen megnyilvánuló reakcióit mutatja meg, amelyet a hétköznapok során elfed az élet-maszk. Ez pedig két vonatkozásban is azt jelenti, hogy a színész nem önmagát jeleníti meg. Először is azért, mert a színész, az önfeltárás során, s éppen ebből eredően, nem lehet azonos a hétköznapi önmagával, amely az élet-maszkok megannyi változatát viseli. Az áttételt Konstanty Puzyna, az *Apocalypsis cum Figuris*-ról szóló írásában így mutatja be:

A színész nem mutat itt meg többet önmagából, mint sok író, s ugyanúgy aláveti magát a kompozíció szigorú törvényeinek. Többet viszont, mint a „hagyományos” színészek; ahol az átélés inkább a szerep képzeletbeli kidolgozását jelenti, s nem annyira a rejtett traumák, emlékek, élmények felszabadítását. (...) Bár sajátos kreativitás ez: a színészi cselekvés szinte pszichoanalitikus indulatátvitel, „behelyettesítés”.⁴³

Másrészt pedig nem önmagát, nem rejtett személyiségének egészét tárja fel, hanem ahogyan említettük, annak csupán egyes érzelmeit, indulatait, éppenséggel azokat, amelyek szerint, a szerep körülményei között, ő maga, autentikusan (az élet-maszkok által rákényszerített megfontolások nélkül) cselekedne. Ezek az érzelmeik és indulatok, vagy a belőlük fakadó autentikus cselekvések azonban semmiképpen sem azonosíthatóak, sem az élet-maszkot viselő, hétköznapi, sem pedig az alkotás során feltárt, rejtett személyiségének egészével. Ha

a példa kedvéért elfogadjuk Popper Péternek éppen a „Színes pokol” című esszéjében megkockázott feltevését, amely szerint a személyiség nem struktúra, hanem halmaz, vagyis hogy személyiségünkben több rejtett személyiség lakik, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy nem a színészi „én”, hanem egy benne lakozó „te” artikulálódik.

Ha ez megvalósul, ha megformálódik a „te”, akkor a színész már másvalaki, mint aki a hétköznapokban volt, és ezt mutatja fel ideogrammaiban, eleven formákban.⁴⁴

Mint láthatjuk tehát, a korábban mondottakat, ontológiai szempontból, mélyebben is megvizsgálva, tisztázódik, hogy az előadás, a színész munkája folytán nem veszíti el színjáték-voltát, bár mindazt is igaznak fogadhatjuk el, amit szertartás-jellegről mondtunk.

Ha viszont ennek a „másvalakinek” a meglétét tisztáztuk, a „játék” fogalmába evidensen beletartozik az önfeltárás eszköze, a „totális cselekvés” is.

Az ugyanis a jelentések generalására szolgáló és nem létbeli tényező, hogy a színész saját mélységeinek – Grotowski értelmében vett – „te”-jét valósítja meg, és nem jellemet, allegóriát, szócsövet, lírai képmást, és nem színpadi szerepkört. Az ontológiai alaphelyzetten az sem változtat, ha a színház lényegét jelölő mondatban – valaki másvalakit játszik – a játszik szó más konkrét fogalommal pontosítható. A „játszik” fogalmába azért fér bele bármily megoldásforma vagy megoldásmódozat, mert a másvalaki mindig játék révén születik meg.⁴⁵

Lételeméleti szempontból tehát tisztáztuk, hogy a Szegény Színház szertartás-előadása egyértelműen a színjáték ontológiai közegébe tartozik. Ezzel a megerősítéssel azonban még inkább fenntartjuk a korábban mondottakat, tekintettel arra, hogy alapvető célunk szerint nem e sajátos színjátéktípus lételeméleti elemzése, hanem éppen egyedi jellegzetességeinek feltárása, s a többi színjátéktípustól való megkülönböztetése volt.

Azt gondolom, hogy az ontológiai tisztázottságból következő két további kérdéskört, az egyediség és a teleologikus rendszer-jelleg kérdéskörét, az eddigiekben elegendően alátámasztottuk már, így ezen két témával, már nem foglalkozunk újra. Fel-

⁴³ Konstanty PUZYNA: „Powrót Chrystusa” (Krisztus visszatérése). „Teatr” 1968. No. 22. Fordította: PÁLYI András. In GROTOWSKI: *Színház és rituálé*. I. m. 163.

⁴⁴ BÉCSY Tamás: Grotowski! – Grotowski? In *Theatron – színháztudományi periodika*, 1999 tél / 2000 tavasz, OSZMI. Budapest, 90.

⁴⁵ *Uo.*, 90–91.

merül viszont egy másik kérdés, nevezetesen az, hogy ha egy sajátos, de önálló és teleologikus színjátéki rendszerrel van dolgunk, vajon elegendően nagy-e ennek a színjátéki rendszernek a tartalmi „hatóköre” ahhoz, hogy joggal nevezhessük színjátéktípusnak, avagy e rendszer csak igen sajátos, jellegének megfelelő téma (témakör) színjátéki megfogalmazására alkalmas csupán.

Színjátéktípus-e a Szegény Színház „rendszere”

E tekintetben ugyanis felmerültek kételyek: *El-lenfelei azt állítják Grotowskiról, hogy bármilyen darabot mutasson is be, mindig Krisztus passióját látjuk magunk előtt.*⁴⁶

Vagy: *Van valami igazság abban az – egyébként rosszmájú – megjegyzésben, hogy Grotowski mindig ugyanazt viszi színre; Krisztus halálát.*⁴⁷

A kérdéssel tehát mindenképpen foglalkoznunk kell, s e tekintetben azt mondhatjuk, hogy mindez helytálló is, meg nem is. Abban az értelemben mindenképpen el kell ismernünk a megállapítások helytállóságát, hogy a Laboratóriumszínház produkciói – ha nem is minden esetben és nem is éppen Krisztus passióját – de több esetben is, valamilyen az áldozatvállaló ember kálváriáját állítják elénk, ez történeti áttekintésünkben világosan kiderül. Mindez ugyanakkor nem vezethet egyértelműen arra a következtetésre, hogy a Szegény Színház ezen túl másra nem is alkalmas. Jó példa erre az „Acropolis” és bizonyos értelemben a *Dr. Faustus tragikus története* előadása, vagy a *Hamlet-tanulmány* is, ám az ezen példákra való hivatkozás nem dönti el a kérdést, mivel ellene vehető, hogy ezek a produkciók nem a kutatások végén, a Szegény Színház „rendszerének” teljesen kiforrott formációjában jöttek létre. Vagyis az igazi érveket nem a történetiség terén találjuk meg, hanem feltehetőleg a színjáték funkciójával kapcsolatosan bukkanhatunk rá. Újra az e témakörben már idézett Hankiss Elemérhez kell fordulnunk tehát:

... csökken az embereknek az anyagi világgal szembeni autonómiája; mindenféle értékrend vonzókörén kívül élve, az értékek vezérlő hatásától megfosztva ugyanis túlon túl erős függőségbe kerülhet az ember önmaga anyagi létének körülményeitől, változásaitól s

önmaga közvetlen, rövid távú érdekeitől; hiányzik a másik pólus, az életnek a pillanatnyi körülményektől függetlenül tartást, irányt, célt adó, az embert a pillanatnyinál tágabb összefüggésekbe behajszoló értékek rendje. Értékek nélkül nincs mihez mérnie magát az embernek, s következésképpen megrendül vagy föl sem épül önmaga értékének, értékességének tudata, szükségszerűen elakad személyiségének kibontakozása. Normák nélkül megzavarodik, állandó sűrűlődések, sérelmek, feszültségek forrásává válik a mindennapi együttélés rendje. (...)

És parancsoló szükségé válik, válhat mindinkább, a nyugat-európai és kelet-európai társadalmakban egyaránt, az adott értékrendek és általában a társadalmi tudat, az életmód és a kultúra bizonyos fokú, vagy akár jelentős méretű átalakulása. Olyan értékrendek, értékrendi mozzanatok kerülhetnek előtérbe, amelyek a megváltozott helyzetben is szabályozni tudják a társadalmi együttélést, értelmet, formát tudnak adni az emberi életnek. Amelyek képesek megfékezni az elvárások, vágyak, illúziók inflációját anélkül, hogy lefékezzenek az emberi életet alkotó lendületét.

*A nálunk iparilag fejlettebb s gazdagabb országokban már sok jele mutatkozik annak, hogy a társadalom, ha egyelőre még csak tétován is, de keresi az ilyen értékeket, értékrendeket.*⁴⁸

Az idézeteket azért tekinthetjük érveink kiindulópontjának, mert világosan rávilágítanak arra, hogy a társadalomnak, pontosabban a társadalomban élő embereknek, a mai életünkhöz igazodó, hitteles értéknormákra van szüksége, hogy ahhoz igazíthassa életvitelét. Szó sincs azonban arról, hogy ez egyetlen norma érvényesítését jelentené-jelenthetné, arról pedig különösen, hogy ez éppenséggel a közösségért való áldozatvállalás lenne konkrétan. Ellenkezőleg, bizonyosra vehetjük, hogy Hankiss – közelebről ugyan nem meghatározott, de – mindenképpen több, változatos tartalmú és jelentőségű normára gondol, amelyek körében egyébként ott lehet a közösségért való áldozatvállalás is. Ez pedig röviden azt jelenti, hogy a társadalomban élő ember igényeinek-szükségleteinek terén semmi olyat nem találunk, amely a Szegény Színház funkciójának említett beszüküléséhez, beszükkítéséhez vezetne.

A funkció betöltésének, a szertartás-előadás megalkotásának vonatkozásában pedig ugyancsak nem találunk ilyen okot, hiszen a néző számára az

⁴⁶ Emile Coppermann interjúja Roger Planchonnal, „Le Lettres Francaise” 1966. január 17. In *A színház ma*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. 480.

⁴⁷ Jan Blonski cikke. In *A dráma művészete ma*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1974, 498.

⁴⁸ HANKISS Elemér: „Az érték tudat kiforratlanságáról”. In HANKISS: i. m. 116–117. és 129.

önmegméretés, a normával való összeméretés lehetőségét, a már elmondottak szerint, döntő módon a „gúny és apoteózis dialektikájának” az előadás egészében való működtetése biztosítja. Ennek működésében pedig semmi sem korlátozza, sem a központi alaknak a normával – bármilyen normával! – való összekapcsolását, sem pedig a „többieknek” mint viselkedési modellnek az ábrázolását. Elméletileg tehát sem a befogadói, sem az alkotói oldalon nincs olyan ok, amely a Szegény Színház tartalmi korlátait szükségszerűen előlídné. Így azt, hogy Grotowski és társulata már a *Kordianban* majd végül az *Állhatatos hercegben* és az *Apocalypsis cum Figurisban* is, a közösségért hozott áldozatvállalást választotta témául – amelyet a keresztény-európai kultúrkörben valóban nem nehéz Jézus Krisztus alakjával összekapcsolni – valójában inkább művészeti érzékenységük irányultságának kell tekintenünk, mint a színjátéktípus immanens sajátjának. A Szegény Színház tartalmi „hatókörét” pedig úgy határozhatjuk meg ezek után, hogy a színjátéktípus elméletileg bármely olyan emberi viszonyrendszer és viszonybeli változás szertartás-színjátéki megfogalmazására alkalmas, amelyben egy közösség által érvényesnek és kívánatosnak tartott normának s a közösség valóságos viselkedési modelljének szembenállása illetve összeütközése jelenik meg.

A kutatás hatása a színházművészetre

Ennel ismeretében azonban egy újabb kérdés merül fel: Ha ez így van, miért, hogy a Laboratóriumszínház egyébként hihetetlen hatású és világszerte, több mint egy évtizeden át, rendkívüli visszhangot kiváltó produkciói, nem eredményeztek olyan elméleti-módszertani-gyakorlati hatást, mint amelyet a maga korában, sőt azon túl is, Sztanyiszlavszkij „rendszere” vagy Brecht teoretikája eredményezett az európai és amerikai színházművészetben. S ezzel összefüggésben az is felmerül, hogy vajon – az ismert, politikai-ideológiai okokon túl – miért, hogy a magyar színházművészetre lényegében semmiféle hatással nem volt mindezidáig?

Mert igaz ugyan, hogy több magyar – akkoriban még az alternatív színház berkeiben alkotó – rendezőre és csoportjaira volt hatással a wroclawi kutatás, a magyar színházművészetre, rajtuk illetve alkotásaikon keresztül nem tudott igazán hatni. Paál István, Halász Péter, Ruszt József és mások, tapasztalatainknak, benyomásaiknak sok elemét beépítettek ugyan különböző rendezéseikbe, de a magyar színházművészet akkoriban „hivatalos” és „amatőr” körökre való mesterséges és erőszakos felbontása miatt, ezek az ismeretek és benyomások, rajtuk és rendezéseiken keresztül nem tudtak hatni színházművészetünk egészére. A „hivatalos-hivatásos” szakma, megtámogatva a bevezetőben érintett kultúrpolitikával, s nem kis szakmai göggel védte a saját bástyáit. Később, amikor az említett rendezők maguk is hivatássósá lettek, elveszítették azt az alkotói közeget, amely talaja lehetett volna a saját, további kísérleteiknek. Így aztán, korábbi tapasztalataik, mondhatni „interiorizálódtak”, saját művészi egyéniségük, alkotói eszközrendszerük részeivé születtek, vagyis „magánüggyé” váltak. Az említettek közül talán a legszívósabban Ruszt „örizgette” magában a tapasztaltakat, s a vágyat, hogy visszatérjen egyszer a megkezdett útra, olyannyira, hogy még az *Állhatatos herceg* wroclawi színrevitelét is megkísérelte rekonstruálni a Budapesti Kamaraszínházban, de be kellett látnia, hogy próbálkozása – több okból is – eleve kudarcra volt ítélve.

Másrészt, ahogyan azt már többször is jeleztük, a magyar színházelmélet-írás és a fordítói-kiadói érdeklődés sem szentelt elegendő figyelmet a wroclawi kutatásnak. A „hivatalos-hivatásos” álláspontot Barba könyvének – és Almási Miklós előszavának – „zártkörű” kiadásával, a hivatalos művészetpolitika kialakítottjának és lezártnak tekintette, az „amatőrök” körében pedig inkább csak mendemondák és legendák keringtek, s nem annyira az ismeretek. Így alakulhatott ki az a szerény és teljességgel rendezetlen és rendszeretlen ismerethalmaz, amely, némi bővüléssel jelenleg is a rendelkezésünkre áll. Közben pedig a téma is „kiment a divatból”, a színházi kutatások lezárulásával a jelenség „aktualitását veszítette”, s ma már szakmai körökben is sok olyan fiatal van, aki minderről semmit sem tud.

Mindezek csak súlyosbították a Szegény Színház hazai „gyökértelenségét” – amelyet Bécsy Tamás igen körültekintően mutat ki „Grotowski! – Grotowski?” című írásában (Theatron, 2. évfolyam 1. szám, 1999. Tél / 2000. Tavasz) – s azokat az egyéb gátló tényezőket, amelyek a színjátéktípus szélesebb körű elterjedésével szemben, a világ színházművészetében általánosabban – s így persze nálunk is – hatottak.

Mind Sztanyiszlavszkij, mind pedig Brecht ugyanis, a maguk színházi rendszerét a hagyományos, re-

Mind Sztanyiszlavszkij, mind pedig Brecht ugyanis, a maguk színházi rendszerét a hagyományos, re-

pertoár-színház körülményei között dolgozták ki és alkalmazták. Ennek köszönhetően elveiknek és módszereiknek átvétele és alkalmazása, Európa és Amerika, döntő módon szintén repertoár-rendszerben működő színháza számára, lényegesen könnyebb volt, mint a Szegény Színház esetében lett volna. Először is, mert a hagyományos repertoár-színház, üzemszerűsége miatt nem tud mit kezdeni a Szegény Színház tevékenységével. Eleendő, ha csak a produkciók létrehozásának munkájára utalunk, amely a repertoár-színházakban – mivel drámai alapú – többé-kevésbé kiszámítható időtartamú. És ebben ráadásul nem is a próbafolyamat hossza az elsődlegesen mérvadó, hanem a bemutató időpontjának legalább hozzávetőleges meghatározhatósága. A Szegény Színház produkciói esetében ez egy teljesíthetetlen feltétel, mivel a próbák „hozadéka”, a játékműve strukturalása közben felmerülő újabb alternatívák, lehetőségek és problémák stb. előre nem láthatóak, tehát nem is tervezhetőek. Ez pedig alapvetően borítja fel a repertoár-színház üzemszerűségét, vagyis a Szegény Színház munkamódszereit annak közegében megvalósíthatatlanná teszi.

Problemátikus ugyanakkor alkalmazása a nem-repertoár rendszerű (alternatív) színházi közösségek számára is, mivel a Szegény Színház működése, a professzionális tevékenység minden jegyét magán viseli, sőt feltételezi. Olyannyira, hogy munkatársainak lényegében semmiféle egyéb, művészeti vagy nem-művészeti jellegű tevékenységre nem juthat idejük és energiájuk, ami igazán érthető, ha a napi tréningek, próbamunka és az előadások időtartamát összegezzük csupán, s még figyelembe sem vettük a tevékenységnek, a megszokottól alapvetően különböző szellemi-pszichikai jellegét. Vagyis a „szent színés” és persze minden egyéb munkatárs megélhetését teljes egészében ennek a tevékenységnek kell biztosítania, ami a nem hivatalos színházi formációk esetében, mint tudjuk, a világ bármely pontján, meglehetősen problematikus.

Végezetül van még az a kevés számú, ám nagy múlttal és viszonylag biztos egzisztenciával működő, nem-hivatalos színházi együttes, akiknek viszont jól kialakult, határozott művészeti arculata és programja van, semmi sem indokolta-indokolja tehát, hogy felcseréljék azt egy másikra.

Így tehát a Szegény Színház elveinek és módszereinek alkalmazhatósági köre, már kialakulásának idején erősen beszűkített volt, s az is maradt, mivel a fent vázolt alapstruktúrákon, az azóta el-

telt idő sem változtatott. Így, annak ellenére, hogy az előadásokon túlmenően, a módszerek iránt is igen nagy volt az érdeklődés a maga idejében, s hogy Grotowski és munkatársai számos hosszabb-rövidebb kurzust is tartottak akkoriban a világ különböző pontjain, az alkalmazásnak ezt a szükség-szerűen szűk lehetőségét nem tudták tágítani.

További akadályként kell megjelölnünk a közönségigényt, amelyet akkor is, azóta is, döntően a hagyományos repertoár-színházak, drámai alapú műsorkínálata határozott-határoz meg. Ezért a Szegény Színház egyedi funkciójú és a nézőjétől ráadásul még sajátos szellemi jelenléte is kívánó előadásai iránti igényt sem nevezhetjük túlságosan erősnek. Ez pedig semmi esetre sem az imént említett strukturális problémák feloldásának irányában hat, hanem ellenkezőleg „igazolja” a Szegény Színház produkcióinak – sokak szemében – „partikuláris” voltát, s ez sajnos akkor is tény, ha meggyőződés szerint nagy kár, hogy így van.

Újabb problémát okoznak a színészképzés gyakorlatának sajátosságai, amelyeket – éppen Sztanyiszlavszkij „rendszerének” elterjedtsége és a repertoár-színházak képzési igényei miatt – inkább többé, mint kevésbé, mindkét kontinensen a Sztanyiszlavszkij-módszer, vagy annak valamely változata határoz meg. Az ilyen képzettségű színészen pedig, ha nem is lehetetlen, de meglehetősen nehéz olyan szemléletet és gyakorlati készségeket kialakítani, amelyek képessé tehetnék a „szent színés” feladatainak ellátására.

Mindez, összegzödve, már önmagában is olyan akadálytömeget jelent a színjátéktípus elterjedésének útjában, amelynek „áttörése”, belátható időn belül, szinte kilátástalan.

Van azonban egy minden eddiginél jelentősebb akadály is, amelyet saját lényegéből eredően, maga a színjátéktípus állít fel önmaga elterjedésének útjába. Ez pedig az, hogy maga a „rendszer” utánozhatatlan, vagyis eredeti, a Laboratóriumszínházban kialakult formájában nem átvehető mások számára. Magukból a „rendszer” meghatározó és működésének minden szintjén ható alapelvekből ered ez, hiszen az állandó meghaladás követelménye, a reprodukálás radikális elutasítása, amely a „rendszer” vitalitását, összetevőinek létét és működését biztosítja, nyilvánvalóan vonatkozik magára a „rendszer” egészére is. A Szegény Színház „rendszere” tehát nem azért utánozhatatlan, mert – ahogyan ezt némelyek gondolják – mások képtelenek

olyan elméleti-módszertani-gyakorlati magasságokba emelkedni, mint ahová a Laboratóriumszínház munkatársai már eljutottak a kutatás során. Ez már-már fetiszizálás lenne és természetesen nem igaz. A valódi ok az, hogy a „rendszer” másolása értelmetlen, mert éppen a másolásból eredően, annak egyenes következményeként, mondhatni, „önmagát semmissíti meg”.

*Grotowski nagysága abban áll, hogy egy új, logikusan összefüggő színpadi jelzésrendszert talált. Kinyitott egy kaput, de ez a kapu a hagyományos színház számára zárva van. Felfedezéseiből semmi sem vehető át.*⁴⁹

Az általunk elmondottaknak Roger Planchon általi summázatával azonban mégis vitába kell szállnunk. Egyrészt, mert – mint láthattuk – a „kapu” nem csupán a hagyományos színház, hanem bárki számára zárva van, aki másolni kívánná a Szegény Színházat, másrészt viszont azt sem feltétlenül fogadhatjuk el, hogy „semmi sem vehető át”. Mert ez így azért túlzottan leegyszerűsítő megállapítás. Vessünk is fel tehát néhány dolgot ellenvetésünk alátámasztására!

Ami átvehető (lehető)

Mindenekelőtt, ami bizonyára átvehető, az a színésztéreny szemlélete, a „negatív út” és a gyakorlatok „igazságának” elve, illetve gyakorlati alkalmazása. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az ellenállások nélküli test kialakítása és képlékenységeinek folyamatos fenntartása a „szent színész” munkájának előfeltétele ugyan, de azért a más játékmód szerint alkotó színész számára sem „ártalmas”. Ugyanis minden (!) színésznek, alkosson bármilyen módszer szerint is, egyetlen kifejezési eszköze a teste és a hangja, minden egyéb – jelmez, kellék stb. – az alkotásának járulékos eleme csupán. És ez a „hagyományos” színház színészenek vonatkozásában éppúgy igaz, mint bármilyen másik színészre: a színész teste és hangja az alkotás eszköze és a műalkotás maga is egyben. Ha tehát például egy „hagyományos” színházban dolgozó színész nem érzi szükségét annak, hogy alkotásának egyetlen eszközét, a saját fizikumát és vokális képességeit fejlessze és „karbantartsa”, önmagát minősíti, és csak magát okolhatja, de semmiképpen sem hivatkozhat arra, hogy a Szegény Színház tréningelvi alkalmazhatatlanok.

Minden további nélkül átvehető lennének az improvizációnak, mint módszernek az alapelvei és „technikája” is, kinek-kinek olyan mélységben, amennyire azt a saját művészeti irányultsága igényli / lehetővé teszi. Ezek ugyanis – talán sikerült ezt korábban valamelyest érzékeltetnünk – lényegében ugyanolyan objektívek, mint a tréning alapelvei, s az már az alkotói attitűdön múlik, hogy akár magában az előadásban is alkalmazni kívánja-e az improvizációt, vagy csupán, mint a tréningmunka kiegészítőjét akarja használni, hogy csak a két végpontot említsük. Ehhez azonban leelőször is az improvizáció fogalmának és lényegének tekintetében kellene tisztán látni, ez a tisztázottság pedig valóban mindenki számára átvehető.

Bizonyos mértékig – a Szegény Színház tartalmi hatókörén belül – átvehető a „gúny és apoteózis dialektikájának” alkalmazhatósága is. Bármilyen furcsa ugyanis, ez a mechanizmus, akár a „hagyományos” színház keretein belül is, alkalmas dráma, vagy megfelelően kialakított színpadi szövegkönyv – tehát előzetesen létező irodalmi anyag – alapján, és átélő-átlényegülő játékmód alkalmazásával is működtethető. Bizonyítja ezt egy általam rendezett előadás (Sancho Pansa királysága; Lengyel Menyhért azonos című drámája nyomán – Dunaújváros, 1985.), amely éppenséggel ezirányú kísérleteim eredményeként valósult meg.

Ugyanakkor, a forrásdramák állandó átdolgozásai, s az ebből eredő perpatvarok azt a kérdést is felvetik, hogy miért ne lehetne alkalmas témából olyan drámát írni, amely jelentősebb beavatkozások nélkül is megfelelő lenne arra, hogy belőle egy előadás-szertartás jöjjön létre. Ez is csak írói érdeklődés és szándék kérdése lenne szerintem, s a „gúny és apoteózis dialektikájának” írott drámai műben való alkalmazása bizonyára lehetséges lenne.

Feltétlenül átvehető és átvételre érdemes lenne a Laboratóriumszínház, mint működési modell is, ahogyan Grotowski és munkatársai számára modellül szolgált a Bohr Intézet vagy a „Reduta”, amely nyilvánvalóan Sztanyiszlavszkij műhelyének lengyel változata volt. Meggyőződésem, hogy egy olyan szerény létszámú és igényű kutatócsoport létrehozása, és működtetése, mint amilyen a Laboratóriumszínház volt, ma már nem csupán országos léptékekben, de akár egy egyetem vagy főiskola szintjén is csupán szándék, döntés és aka-

⁴⁹ Emile Coppermann interjúja Roger Planchonnal, „Le Lettres Francaise” 1966. január 17. In *A színház ma*. I. m. 478.

rat kérdése lenne. Persze tisztában vagyok vele, hogy ilyen szándék nem nagyon van és ilyen döntés nemigen lesz, csupán arra szeretnék rávilágítani, hogy egy ilyen munkaközösség felállításának, vagyis a modell átvételének, elvben semmiféle akadálya nincsen. Tekintsük az Odin Theatre-t, Holstebroban!

Megannyi szintje és területe mindez a dráma- és színházművészet világának, amelyen a Laboratóriumszínház kutatása és eredményei kiindulópontot, és útmutatást is nyújthatnának esetleg, de mindenképpen inspirációt jelenthetnének arra, hogy a jelenlegi állapotok meghaladásának lehetőségeit keressük.

Bécsy Tamás, már idézett, „Grotowski! – Grotowski?” című írásában nemigen cáfolható érvekkel és következetességgel vezeti le a Szegény Színház hazai gyökértelenségét, s azt is, hogy saját színházi múltunk szerint milyen tendenciák lennének megalapozottak a művészeti ág itthoni fejlődésében. Mindezzel nem nagyon lehet vitába szállni, s nem is szükséges szerintem, mert egészséges és helyes irányt, lehetőségeket fogalmaz meg. Az előzőekben vázoltak ismeretében csupán annyival egészíteném ki az általa elmondottakat, hogy meggyőződésem szerint mindazt csak megerősítené, elősegítené a Grotowski és társulata által végzett színházi kutatásnak a színházi szakembereink általi alaposabb ismerete, amint hogy a magyar szín-

művészet általános palettáját is csak gazdagítaná az ilyen inspirációból születő színházi tevékenység megjelenése. S bizonyos vagyok benne, hogy ezzel a kis „toldalékkal” ő maga is egyetértene.

*

A záró gondolatok megfogalmazásával, témakörünk feldolgozását tágabb értelemben is befejezettek tekinthetjük. Úgy gondolom, hogy alapvető célunkat – hogy tudniillik ne csupán újabb anyagokkal és ismeretekkel gazdagítsuk a hazai szakirodalomban Grotowski színházi kutatásairól fellelhető, meglehetősen szerény mennyiségű anyagok tárát, hanem ezen túlmenően, egy eddig hiányzó, átfogó ismertetéssel segítsük a meglévő anyagok és ismeretek rendezését, értelmezését és egységes ismeretanyaggá való formálódását – lényegében sikerült elérnünk. Nem állíthatjuk, hogy mindezt nem lehetett volna alaposabban, részletesebben vagy más témakörökre – például Grotowski munkásságának további szakaszaival való összefüggések vizsgálatára – kiterjesztve, még átfogóbban megtenni, mégis bízom abban, hogy a hozzáférhető anyagok értelmezéséhez, s az esetleges további ismeretek rendszerezéséhez értékes kiindulópontul szolgálhat mindaz, amit elmondtunk. S ha csak egy valaki is akad, akinek ez segítheti a munkáját, már nem volt hiába belefogni.



62. Ryszard Cieslak (Együgyű) és Antoni Jaholkowski (Simon Péter) az *Apocalypsis cum figuris*ban

Függelék



63. Jerzy Grotowski egy varsói konferencián, 1969. december 22-én



64. Jerzy Grotowski 1971. márciusában

Időrendi átekintés

A mint azt dolgozatunk első felében láthatuk, a Szegény Színház felé vezető utat, lényegében a legfontosabb produkciók vázlatos ismertetésével tekintettük át, s azon szakmai sajátosságok kiemelésével érzékeltettük, amelyek, mint jelentős állomások mutatták meg a Szegény Színház „rendszerének” kialakulását. Ennélfogva a Laboratóriumszínház története, a társulat életében, a tárgyalt időszakon belül történt legfontosabb események, lényegében kimaradtak a szakmai szemléletű áttekintésből, illetve csupán egy-egy utalás erejéig kaptak helyet abban. Indokoltnak tűnik tehát, hogy a kötetünk végén kitérjünk ezen események és adatok legfontosabbjainak ismertetésére is. Célszerű ezt azért is megtenni, mert a következőkben közölt adatok nem csupán száraz tényekkel egészíthetik ki a szakmai szemléletű anyagot, de bizonyos vonatkozásban árnyalhatják is azt. Hírt adhatnak nekünk például a társulat körüli sajtópolémiaikról, a gazdasági nehézségek mértékéről, az egyes turnékon való megfeszített munkáról, amelyre az adott időszakban teljesített előadásszámok utalnak, vagy ezen előadások időnként valóban nem mindennapi hatásáról stb. Végezetül pedig valamelyest kirajzolódik az a folyamat is, amelyben a kutatás centruma már a színházon túli területekre tevődött át. Ezen „háttér” érzékeltetésének szándékával adjuk tehát közre a tárgyalt időszak legfontosabb eseményeit.

A válogatás persze korántsem a teljesség igényével készült, az egyes adatok csupán „nyomjelzői” egy folyamatnak. Az adatok, döntő többségükben Zbygniew Osinski „*Grotowski i jego Laboratorium*” című (Panstwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1980.) kötetének adatanyagából származnak, amelyek fellelhetőségét, az egyes adatok után, () zárójelbe tett oldalszámokkal jelzünk. Az adatok kisebb hányadának forrása Zbygniew Osinski–Tadeusz Burzynski *Grotowski’s Laboratory* című (Interpress

Publishers, Warszawa, 1979.) kötete, amelyek fellelhetőségét, az egyes adatok után, [] zárójelbe tett oldalszámokkal jelzünk. Az egyes anyagokban idézetként megjelenő szövegeket természetesen külön is adatozzuk.

Mindezek ismeretében, lássuk tehát a tényeket!

1959.

Szeptember 1. Opolében, a Piac tér 4. számú házban, a Lengyel Kulturális és Művészeti Minisztérium engedélyével és közvetlen irányítása alatt, megkezdte működését a Tizenháromsoros Színház mindössze tíz főből álló művészeti csoportja. Igazgató – művészeti vezető: Jerzy Grotowski, irodalmi munkatárs: Ludwik Flaszen. [10.]

Október 8. Az első produkció, az „*Orfeusz*” bemutatója, Jean Cocteau drámája nyomán. Fordította: Roman Koloniecki, a színpadi szövegkönyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski, szcenika: Jerzy Jelenski, zenei konzulens: Jerzy Kaszicki, a rendező munkatársa: Stanislaw Szreniawski.

A szereposztás: Orfeusz – Adam Kurczyna; Eurydiké – Barbara Barska; Heurtebise – Zygmunt Molik; Ló, Rendőrfőnök – Stanislaw Szreniawski; Halál – Rena Mirecka; Azrael, Írnok – Antoni Jaholkowski; Rafael, a Postás hangja – Tadeusz Bartkowiak. (363.)

Október 13. „*Krétakör*” címmel rádiójáték bemutatója a „*Klabunda*” (ókori kínai legenda) alapján, a krakkói rádióban, a Lengyel Rádiószínház című programban. (363.)

November 15. „*Éjszakai vállalkozás*” címmel rádiójáték Maxim Gorkij elbeszélése alapján, a krakkói rádió 2. Programjában. (364.)

1960.

Január 30. A „*Káin*” bemutatója, lord Byron drámája nyomán, lengyelországi bemutató. Fordította: Jozef Paszkowski, a színpadi szövegkönyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski, szcenika: Lidia Minticz

és Jerzy Skarzynski, zenei konzulens: Jerzy Kaszicki, a rendező munkatársa: Stanislaw Szreniawski.

A szereposztás: Alfa és Omega – Zygmunt Molik; Káin – Tadeusz Bartkowiak; Ábel – Stanislaw Szreniawski; a Bárány, Enoch – Adam Kurczyna; Ádám – Antoni Jaholkowski; Éva – Rena Mirecka; Adah – Barbara Barska. (364.)

Március 20. „*Nagardzunna*” címmel rádiójáték az ókori tibeti legenda alapján, M. Bielicki átdolgozásában, a krakkói rádióban. (364.)

Április 13. Grotowski egyetlen vendégrendezésének, a Goethe drámája nyomán készített „*Faust*”-nak bemutatója Poznanban, a Teatr Polskiban. Grotowskit, ebben a produkcióban az ember – sámán viszonylat érdekelte elsősorban, a rendezés tehát meglehetősen illeszkedik az „*Orfeusz*” és a „*Káin*” által megkezdett sorba. (364.)

Ugyanebben az időben, amikor Grotowski Poznanban dolgozott, a Tizenháromsoros Színháznak komoly gondjai támadtak a látogatottságot illetően. A nézők gyakorta otthagyták a produkciót, előfordult, hogy a színészek csupán két-három nézőnek játszottak, de az is, hogy az előadásokat törölni kellett érdektelenség miatt. [17.]

Május 3. A fent leírtakon változtatandó megalakították a Tizenháromsoros Színház Baráti Körét, mintegy hetven taggal és Jozef Szajna tiszteletbeli elnökletével. A kör kéthetenként tartotta összejöveteleit, amelyeket általában Jerzy Grotowski és Ludwik Flaszen vezetett, s a színház műsorpolitikáját és a modern színházi törekvéseket, a színművészet általános tendenciáit beszéltek meg. A szakmai kérdéseket taglaló előadások témái között már megtalálhatóak a színház autonomitásának és a drámai szöveghez való viszonyának kérdései, a tragikus és a groteszk elemek keveredésének problémája. Mindez nagyban hozzájárult a társulat számára kedvezőbb befogadói környezet kialakításához. [17.]

Május 15. A „*Blazeja Sartra*” kabaréest bemutatója. Írta: Adam Kurczyna, dalszövegek: Antoni Jaholkowski, jelmez: Zygmunt Smandzik, rendezte: Zygmunt Molik.

A szereplők: Barbara Barska, Rena Mirecka, Adam Kurczyna, Stanislaw Szreniawski, Tadeusz Bartkowiak, Antoni Jaholkowski, Zygmunt Molik. (369.)

Július 31. A „*Buffó-Misztérium*” bemutatója. Vlagyimir Majakovszkij „*Buffó-Misztérium*” és „*Gőzfürdő*” című műveit fordították: Anatol Stern és Artur Sandauer. A színpadi szövegeknyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski, a jelmezeket Hyeronimus

Bosch munkáinak nyomán Wyncenti Maszkowski tervezte, a rendező munkatársa: Rena Mirecka.

A szereplők: Rena Mirecka, Tadeusz Bartkowiak, Andrzej Bielski, Antoni Jaholkowski, Adam Kurczyna, Zygmunt Molik. (365.)

December 13. A „*Shakuntala*” bemutatója. Fordította Stanislaw Schayer, a színpadi szövegeknyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski. A jelmezeket az Opoli Művészeti Általános Iskola, Wyncenti Maszkowski osztályába járó tanulói tervezték. Építész: Jerzy Gurawski, a rendező munkatársa Rena Mirecka.

A szereposztás: *Shakuntala* – Rena Mirecka; Duszanta király – Zygmunt Molik; Vidusaka és a Halász – Antoni Jaholkowski; Anasula – Barbara Barska; Prijamvada – Ewa Lubowiecka; Első jögi kommentátor: Andrzej Bielski; Második jögi kommentátor – Adam Kurczyna. (365.)

1961.

Március 31. „*Turisták*” és „*Agyaggalambok*” címmel két hang- és fénymontázs kerül bemutatásra a Tizenháromsoros Színház Esztrádszínpadán. Az esztrádszínpad ettől kezdve három esztendőn át készíti bemutatóit, munkája párhuzamosan folyik a színház főtevékenységével. Bemutatóit részint a színház műsorpolitikájának kiegyensúlyozására való törekvés, részint pedig a színészeknek a más irányú munka iránti igénye hozta létre.

A „*Turisták*” alkotócsoportja: Jerzy Grotowski, Jerzy Gurawski, Andrzej Bielski, Ludwik Flaszen, Antoni Jaholkowski, Bernard Juszcak, Adam Kurczyna.

Az „*Agyaggalambok*” alkotócsoportja: Barbara Barska, Ewa Lubowiecka, Rena Mirecka, Ludwik Flaszen, Jerzy Grotowski, Jerzy Gurawski, Jerzy Tribulla. (365.)

Június 18. Az „*Ősök*” bemutatója. Adam Miczkiewicz drámái tetralógiája nyomán, a színpadi szövegeknyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski, jelmezek és kellékek: Waldemar Kryger, építész: Jerzy Gurawski, a rendező munkatársa: Rena Mirecka.

A szereposztás: Varázsló – Zbigniew Cynkutis; az Eljövendő – Antoni Jaholkowski; Gustaw / Konrad – Zygmunt Molik; valamint: Ewa Lubowiecka, Rena Mirecka és Andrzej Bielski. (366.)

Július 9. „*Sziléziai emlék*” címmel, az Esztrádszínpad harmadik bemutatója. A hang- és fénymontázs alkotói: Jerzy Falkowski, Zygmunt Molik, Ryszard Hajduk, Jerzy Gurawski, Andrzej Bielski, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski, Ewa Lubowiecka és Rena Mirecka. (369.)

Szeptemberben, a Tizenháromsoros Színházban megjelenik Eugenio Barba, aki rendező-gyakornokként két esztendő telt el a társulatnál, majd később is kapcsolatban marad Grotowskiékkal, és figyelemmel kíséri a kutatásokat. (97.)

Október 22. A „*Félkegyelmű*” bemutatója. Fjodor Mihailovics Dosztojevszkij regénye nyomán a színpadi szöveggönyvet írta és rendezte Waldemar Kryger, jelmez: Krisztóf Puchalokowej, a rendező munkatársa: Rena Mirecka.

A szereposztás: Miskin herceg – Zbigniew Cynkutis; Aglaja – Maja Komorowska; Nasztaszja Filippovna – Ewa Lubowiecka / Rena Mirecka; Radomszkij – Andrzej Bielski; Rogozin – Antoni Jaholkowski; Theodor – Zygmunt Molik; Maurycy – Alexander Kopcewski. (369.) Jerzy Falkowski írja az előadásról: *Ha az „Ősök”-et egy kétéves kutatás tiszta és alkotó szintézisének tekinthetjük, akkor a Dosztojevszkij regénye nyomán készített „Félkegyelmű”, Waldemar Kryger színrevitelében egy görbe tükör, egy sajátos karikatúrája a „szertartás-színháznak”, amely fogadatlán prókátorként a Tizenháromsoros Színház művészi útkeresésének ellaposodása, intellektuális igazságának devalválása ellenében lép fel.* (96)¹

Decemberben, a színház kiadásában, Ludwik Flaszten tollából, angol és francia nyelven megjelenik a Tizenháromsoros Színház Programfüzete. Ekkoriban már az országos lengyel sajtó is foglalkozik a színházzal, aminek következtében annak pozíciója megerősödik. (99.)

1962.

Január 16. A Tizenháromsoros Színház, a Lengyel kulturális Minisztérium közvetlen irányításából átkerül az Opoli Vajdasági Tanács Kulturális Osztálya irányítása alá, amely a színház működési engedélyét további egy évre hosszabbítja meg. (98–99.)

Február 13. A „*Kordian*” című produkció bemutatója. Juliusz Slowacki drámája nyomán a színpadi szöveggönyvet írta és rendezte Jerzy Grotowski, építész: Jerzy Gurawski, a rendező munkatársa: Rena Mirecka.

A szereposztás: Doktor, Sátán, Felügyelő, Kertész, Pápa, Cár és az Ismeretlen – Zygmunt Molik;

Felügyelő, Elnök – Antoni Jaholkowski; Kordian – Zbigniew Cynkutis; Cárnő, Laura – Rena Mirecka; Udvarhölgyek és Violetta – Maja Komorowska és Ewa Lubowiecka; 1. Őrült, Mefisztofilisz, Gregorz, Pap, Látomás – Ryszard Cieslak; Öregember, Félelem – Andrzej Bielski; 2. Őrült, Gregorz – Alexander Kopcewski. (366.)

A „*Kordian*” bemutatójával egyidőben jelentették be a két előkészületben lévő produkciót: Wyspianski „*Akropolisz*”-át és Krasinski „*Befejezetlen poema*” című művét, valamint azt, hogy a társulat foglalkozik Norwid „*Cleopatra*” című művének színreviteli lehetőségeivel is. (99.)

Február 27. „*Munkásoratórium*” címmel mutatják be az Esztrádszínpad negyedik produkcióját, amely a Lengyel Egyesült Munkáspárt megalakulásának 20. Évfordulója alkalmából készült. Rendezte: Waldemar Kryger, zene Stanislaw Michalek.

A szereplők: Rena Mirecka, Maja Komorowska, Andrzej Bielski, Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski és Zygmunt Molik.

Az előadásban közreműködött az Opoli Szimfonikus Zenekar, Stanislaw Michalek vezetésével. (370.)

Ugyancsak **februárban** jelenik meg egy Grotowski által írott, munkanapló-jellegű brossura, „*A színház lehetőségei*” címmel. Három témaköre: az archetípusok problémája a színházban, a „két együttes rendezésének” térbeli lehetőségei és a szöveghez való alkotó viszony kérdésköre. Ezen témakörök megfogalmazódása és kifejtése, már pontosan jelzi a színházban folyó kutatás alapvető irányait. (103–104.)

Március 1. A társulat, a színház hivatalos nevét Tizenháromsoros Színház – Laboratóriumra változtatja. [10.]

Május 20–22. A társulat, versenyen kívül, egy előadást tart az „*Ősök*”-ből és két előadást a „*Kordian*”-ból a Wrocław Színházi Fesztiválon. A zsűri, a „*Gazeta Rabotnyica*” különdíjával honorálja az előadásokat. (104.)

A társulat ekkoriban már gyakran tart tájékoztatókat, elsősorban Krakóban, Wrocławban és más sziléziai városokban, de eljutnak az ország távolabbi pontjaira is. Varsóban azonban nem lépnek fel. A vidéki turnék általában feszített munkát jelen-

Tekintettel arra, hogy Osinski, a forrásul szolgáló „*Grotowski i jego Laboratorium*” című könyvében egy meglehetősen bonyolult, kettős indexálási rendszert alkalmaz, a könnyebb fellelhetőség érdekében, forrásainak megjelölésekor először a jegyzet oldalszámát adjuk meg, majd ezt követően az általa alkalmazott indexet, s végül az általa megjelölt forrást. Az a jegyzetünk, amelyik nem ezt a rendszert követi, nem ebből a kötetből való, s ilyenkor mindig adatozunk a saját forrásunkat.

¹ 333. oldal / 266: FALKOWSKI: Dostojewski pozarty. „Wspolczesnosc” 1962. nr. 3.

tenek, rendszeresek a mindennapi előadások, az esetleges szabadnapokon Grotowski közönségtalálkozókon vesz részt, előadásokat tart a színművészet általános kérdéseiről és a társulat művészeti törekvéseiről. (104.)

Június 1. A társulat megkapja a lengyel Rádió Opolei Stúdiója által alapított Nívódíjat *fontos művészeti eredményeiért, amellyel a lengyel kultúra fejlődéséhez, Opole város képviselőletében hozzájárult.* (104–105.)²

Július 29–augusztus 6. Grotowski, a lengyel delegáció tagjaként részt vesz a Helsinkiben megrendezett VIII. Világifjúsági Találkozóon. Itt, a kísérleti színházak szemináriumán beszél a Tizenháromsoros Színház – Laboratórium törekvéseiről, eredményeiről és tapasztalatairól. Gyakorlatilag ez váltja ki először a színház iránti nemzetközi érdeklődést. Hamarosan külföldi látogatók érkeztek Opoleba és cikkek jelentek meg a dán, finn, norvég, spanyol, francia, román, svájci, svéd és magyar sajtóban is. Európa jelentős része felfigyelt tehát a kis opolei társulatra. (105.)

Augusztus 15–szeptember 15. Grotowski, a Lengyel Kulturális és Művészeti minisztérium színházi szakemberekből álló delegációjának tagjaként Kínába utazik, ahol *közelebbi kapcsolatokat teremt a modern kínai színművészet alkotóival és tanulmányozza a kínai színművészet témáit, stílusát, formáit és tradícióit.* (105.)³

Október 10. Az „Akropolisz” első változatának bemutatója. Stanislaw Wyspianski drámája nyomán, a színpadi szöveggel írt és rendezte Jerzy Grotowski, társrendező: Jozef Szajna, építész: Jerzy Gurawski, a rendező munkatársa: Eugenio Barba.

A szereposztás: Jákob és a Hegedűs – Zygmunt Molik; Rebekka és Cassandra – Rena Mirecka; Izsák és Csász – Antoni Jaholkowski; Ézsau és Hektor – Ryszard Cieslak; Lábán, Páris és az Angyal – Zbigniew Cynkutis; Heléna – Maja Komorowska; valamint Andrzej Bielski. (366.)

Október 18. Grotowski, egy Kudlinskihoz írott levelében beszámol az első színész-gyakornokok érkezéséről. (110.)

November 12–december 11. A társulat az „Akropolisz”-szal turnézik Wroclaw–Poznan–Gliwice–Katowice útvonalon. A turné során, november 24-

én mutatják be az „Akropolisz” második változatát, amelyben a társulattól távozó Maja Komorowska szerepét (Heléna) Maciej Prus vette át. A férfi szereplő Heléna-alakítása új dimenzióba helyezi az érintett epizódokat és gazdagítja az előadást. (366.)

A bemutató előtti napon kapja meg Grotowski Dr. Hont Ferenc levelét, amelyben a Magyar Színházi Intézet számára, publikációs céllal, anyagokat kér tőle. Az eset nem egyedülálló, több európai ország könyvtára, egyeteme és színházi intézete fordul hasonló kéréssel Grotowskihoz. (110.)

December 25. Raymond Temkine, a „Combat” című francia napilapban bejelenti egy avantgarde színházi biennálé tervezetét. Eugenio Barba Párizsba utazik és rendezőkkel, kritikusokkal és más színházi szakemberekkel tárgyal. Raymond Temkine kifejezi reményét, hogy Grotowski és társulata részt vesz majd a biennálén. (110.)

Ugyanakkor Opolében fokozódnak a problémák, a színház egyre nehezebb körülmények között működik. (110.) Jozef Klimcik így számol be erről: *Egy ilyen típusú színház működése az aránylag kicsiny (60.000 lakost számláló) városkában – Opoleban – rendkívül behatárolt azáltal, hogy nincsenek színházi tradíciói, s ebből következően állandó közönsége sem. (Opoleban ugyanekkor működik egy másik színház is – A. V.) A Tizenháromsoros Színház ezért csak mintegy 1.500 nézőre számíthat legfeljebb, akik minden produkciót megnéznék, s így minden produkció csak mintegy 30 előadást élhet meg. (...) Közönségét általában a fiatalabb korosztály alkotja, a középkorúak és az idősebbek megmosolyogják, és figyelmen kívül hagyják a produkciókat. (...)*

A vajdasági tanács dotációja nem elegendő az alapvető felújítások elvégzésére sem, amelyek a tevékenységet egyáltalán csak lehetővé is tennék. A nehéz munkakörülményekkel párhuzamosan megoldatlanok a társulat tagjainak lakáskörülményei is Jelen pillanatban a Tizenháromsoros Színház működési költségvetése a legalacsonyabb Lengyelországban. (...)

A helyi, városi tanács kulturális osztálya teljes mértékben figyelmen kívül hagyja a létezésüket. (111.)⁴

Minden apróságot, minden lépést, minden hülyeséget abszurd erőfeszítéssel kell kiharcolni. – nyilatkozta Grotowski is. (111.)⁵

² 347. oldal / 23: Opolskie anteny. „Radio i Telewizja” 1962. nr. 27.

³ 347. oldal / 25: Kronika Kulturalna VII–XII. 1962. „Kwartalnik Opolski” 1963. nr. 2. 85.

⁴ 336. oldal / 329: KLIMCZYK: Opolski Teatr Awangardowy? O Teatrze 13 Rzedów – nieateatralnie. „Kwartalnik Opolski” 1963. nr. 1. 108, 110–112.

⁵ 337. oldal / 364: KUDLINSKI: Dawne i nowe przygodki. „Teatrala” Kraków, 1975. 115, 303–319.

Klimcik cikke arról is beszámol, hogy a Baráti Kör vitaestjeit is felfüggesztették, továbbá arról is, hogy a külföldi érdeklődés növekedésével párhuzamosan növekszik a hazai sajtó bojkottja, sőt kifejezetten ellenséges magatartása is. A társulat ennek ellenére dolgozik, novembertől már folynak a „*Dr. Faustus tragikus históriája*” előkészületei és próbái. (112.)

1963.

Január 3. „*Maszkok*” címmel bemutatják az Esztrádszínpad ötödik produkcióját. Rendezte: Ryszard Cieslak, scenikus: Jerzy Gurawski, a szereplők: Rena Mirecka, Andrzej Bielski, Antoni Jaholkowski és Maciej Prus. (370.)

Február 20–március 3. A társulat Lódzban tart előadásokat, Grotowski pedig négy ankéton találkozozik az érdeklődőkkel. Először értesülhetünk arról, hogy a társulat a vendéjáték alatt is rendszeresen végzi a színészfejlesztő gyakorlatokat. A naponta két-három órán át tartó tréningeket, témakörönként más-más színész irányítja. Így például Rena Mirecka a mozgás-, gesztus- és plasztikus gyakorlatok felelőse, Cynkutis a ritmikai gyakorlatoké, Cieslak területe az akrobatika és a testkontroll. Ezen kívül, a korábbi gyakorlatanyag kiegészítéseként, Grotowski bevezeti a kompozíciós gyakorlatokat, az etüdkészítést is. A tréning szerepe már feltétlenül túlnőtt a színészek fizikális kondicionálásán, a társulat tagjai már tudatosan kutatják a színészi munka lehetőségeit. (112–114.) Grotowski így számol be erről: *A próbákon és az előadásokon kívül a színészek napi két-három órát tréningeznek. Ez kissé a tudományos kutatómunkára emlékeztet. Megpróbáljuk felderíteni azokat az okokat, törvényszerűségeket, amelyek az emberi kifejezésben, objektív hatnak.* (114.)⁶

Április 23. A „*Dr. Faustus tragikus históriája*” bemutatója, lengyelországi bemutató. Christopher Marlowe drámája nyomán, a színpadi szöveggönyvet írta és rendezte: Jerzy Grotowski, építész: Jerzy Gurawski, jelmez: Waldemar Kryger, a rendező munkatársa: Eugenio Barba.

A szereposztás: Dr. Faustus – Zbigniew Cynkutis; a kettős Mefisztófilisz – Rena Mirecka és Antoni Jaholkowski; Wagner, Waldes és Benvolio –

Ryszard Cieslak; Jakab – Maciej Prus / Mieczyslaw Janowski; Öregember, Sutyó – Zygmunt Molik; Cornelius, Kardinális, Császár és Friderik – Tune Bull (norvég színészgyakornok); Heléna szelleme – Andrzej Bielski. (366.)

A bemutatóhoz kapcsolódóan megjelenő, Ludwik Flaszen által írott, „*Materialy – Dyskusi*” (Anyagok – Beszélgetések) című kiadványban, a produkció ismertetője és a színház hazai és külföldi sajtóvisszhangjának összefoglalója mellett, megtalálhatók a jövő tervei is: Dante „*Isteni színjáték*”-a és Shakespeare „*Hamlet*”-je. (114.)

Bár a hazai sajtó tekintélyes részének ellenszenvé tovább fokozódik, a bemutató után még az ellenséges kritikusok sem tagadhatták, hogy *ennek az együttesnek a színészi technika vonatkozásában elért eredményei, előadásról-előadásra nőnek és már ma is imponálóak.* (118.)⁷ Ugyanakkor Kudlinski felhívja rá a figyelmet, hogy *a társulat mély összhangban él együtt azzal a koncepcióval, amelyet megvalósít. Olyan konfraternitás ez, amelynek fegyelme a jógát vagy a szerzetesrendek szabályait juttatja eszünkbe.* (118.)⁸

Az ezekre a megállapításokra adott Grotowski-reflexióban kerül megemlítésre először a „Reduta”, mint a társulat szakmai-etikai „öröksége”. (118.)

Június 8–15. A Nemzetközi Színházi Intézet X. Kongresszusának Varsóban ülésező résztvevői Lódzban látták a „*Dr. Faustus tragikus históriájá*”-t, és az előadást követően meghívták a társulatot az 1964-es Nemzetek Színháza Fesztiválra Párizsba, de a meghívásnak végül az együttes nem tudott eleget tenni. (117–118.)

Szeptemberben, Eugenio Barba vezetésével, megkezdődnek az „*Isteni színjáték*” próbái, amelyek aztán, egy egyhónapos munkát követően, egy nyilvános próba után félbeszakadnak. Barba ugyanis ekkor Indiába utazott, és a társulathoz többé már nem is tért vissza. Indiai útját követően, Oslóban megalakítja saját társulatát, az Odin Teatret-et, majd 1966-ban színházával a dániai Holstebroba költözik át. Grotowskival és a társulattal azonban továbbra is jó kapcsolatot tart fenn. (118–119.)

Grotowski ugyanezekkor az „*Emberi sors*” és a „*Peer Gynt*” színrevitelét látolgatja. (118.)

⁶ 323. oldal / 68: Godzina niekopoju. Rozmowa z Jerzym Grotowskim, rozmovial Falkowski. „Odra” 1963. nr. 6. 55–58.

⁷ 337. oldal / 374: MASLINSKI: Kustosz Jerzy Grotowski. „Zycie Literackie” 1963. nr. 23.

⁸ 347. oldal / 29: Oltre in realismo verso nuovi miti. Cyt. wg. Teatr Laboratorium 13 Rzedów. Wprowadzenie w metode. (Opole 1964.)

Novemberben megkezdődnek a „Hamlet-tanulmány” próbái. (119.)

1964.

Januárban, miközben folynak a „Hamlet-tanulmány” próbái, a társulat körülményei és munkalehetőségei rendkívüli mértékben megromlottak. (119.) Falkowski, a Polityka című hetilapban keserűen vázolja a helyzetet: *Az újságcikkek a Tizenháromsoros Színház – Laboratóriumot, mint kísérleti műhely emlegetik. A megjelölés mögött egy minden háttérrel nélkülöző, tizenegy fős társulat és egy mikroszkópikus méretű előadótér áll, valamint évadonként három-négy, rendkívül nehéz munkával és igen alaposan kidolgozott előadás, amely felrüg minden eddigi színházi praktikát. (...) Felmerül a kérdés: vajon a művészeti jelenség körüli polémiáknak törvényszerű velejárói-e azok a kérdőjelek, amelyek a színház további sorsát és létjogosultságát teszik kérdésessé? Mert egy idő óta ez a helyzet. Amikor Galinski miniszter úr Opolében járt, személyesen nyilatkozott ugyan arról, hogy a Tizenháromsoros Színház – Laboratórium folytathatja tevékenységét, de az újabb keletű pénzügyi problémák ezt az ügyet ismét nyitottá teszik.* (119–120.)⁹

Osinski például arról számol be, hogy a társulat tagjainak semmiféle garanciájuk nem volt arra, hogy a következő hónapban is megkapják a fizetésüket. Egyesek egyszerűen nem bírták ezt a feszültséget, és elhagyták a társulatot. (120.)

Március 17. A „Hamlet-tanulmány” bemutatója. William Shakespeare drámája nyomán és Stanislaw Wyspianski tanulmányának felhasználásával a színpadi szöveggönyv és a rendezés a Jerzy Grotowski vezette társulat munkája. Grotowski munkatársa: Ryszard Cieslak.

A szereposztás: Hamlet – Zygmunt Molik; Gertrudis és Ophélia – Rena Mirecka; Claudius – Antoni Jaholkowski; Polonius stb. – Gaston Kulig; Hamlet apjának szelleme, Rosencrantz stb. – Ryszard Cieslak; Guildenstern stb. – Andrzej Bielski; Laertes stb. – Mieczyslaw Janowski. (367.)

A bemutatóra, a pénzihiány miatt, nem tudott megjelenni a következő „Materialy – Dyskusi”, csupán a színlapra és Flaszen ismertetőjére futotta a keretből. Ugyancsak pénz híján, a nyilvános próbákról egyetlen fotó sem készült. Mindössze

20 nyilvános próbát tarthattak, 630 néző előtt, mivel a társulat, anyagi okokból nem hagyhatta el Opolét. Ugyanakkor külföldön egyre fokozódik a színház iránti érdeklődés. (122.)

Márciusban, erre a helyzetre reagálva vetődik fel Boleslaw Iwaszkiewicz professzor kezdeményezésére a javaslat, hogy a társulat költözzön át Wrocławba. Jozef Kelera, a wrocławai „Odra” munkatársa, felhívással fordul a wrocławai hatóságokhoz: *Az együttesnek rendkívül nagy nehézségei támadtak az utóbbi időben. Teljesen kétségessé vált a létezése ennek a kiváló társulatnak, amelyről már több kontinensen is szuperlatívuszokban írnak a kritikusok, ahová, a saját költségén, egyre több fiatal színművész érkezik a különböző európai országokból, hogy a gyakorlatban működjenek együtt a társulattal, s szerezzenek tapasztalatokat. Opole, amely éveken keresztül csöndes zug és menedék volt a hangyaszorgalmú laboratóriumi munka számára, ma már nem a megfelelő hely az ütőtörő színházi tevékenységhez. Ismeretes előttem, hogy a Laboratórium Wrocławba történő áttelepítésére reális lehetőség van. Elismerem, hogy a színház sorsát szívügyemnek tekintem, de arról is meg vagyok győződve, hogy ez az esély Nyugat-Lengyelország legnagyobb kulturális központja, Wrocław számára is esély. Remélem, hogy ennek a lehetőségnek a jelentőségével tisztában vannak városunk vezetői is, akiknek a részéről szintén született egy javaslat a társulat áthelyezéséről. Állítólag ez a javaslat is – mint mindig – elakadt valahol, s most is az „objektív nehézségek” miatt! Hát olyan nagyon nehéz ezért kiállni?!*

Grotowski együttese végül is tízegynéhány ember, a művészeti és irodalmi vezetőket is beleértve. Nem sok kell nekik. Nagyon nehéz iskola áll valamennyiük mögött, rengeteg lemondás, ám még mindig hatalmas lelkesedésük elfogyhat egyszer. A mostani lehetőséget akkor már nem lehet feléleszteni. Ezért fordulok hát kérelemmel a wrocławai városi tanács és a kulturális osztály vezetőihez: *ne várakozzanak, ne vesztegessék el ezt a lehetőséget!* (123.)¹⁰

Áprilisban a problémák megoldására bizottságot hoznak létre, amelynek tagjai: J. Jasenski, a Kulturális és Művészeti Minisztérium Színházi osztályának vezetője, K. Kuzin, színházi szakértő, Kozanyewski, a Varsói Színművészeti Akadémia rektora és J. P. Gawlik színikritikus. A bizottság véleménye támogatja az áttelepítést. (124.)

⁹ 348. oldal / 30: FALKOWSKI: Opolskie notatki kulturalne. Parc miejsc w krajozbrazie. „Polityka” 1964. nr. 4.

¹⁰ 336. oldal / 321: KERELA: Hamlet i inni. „Odra” 1964. nr. 5. 77–79.

Ugyanekkor Krakóban megjelenik Eugenio Barba kiadványa, „A Tizenháromsoros Színház Opolében, avagy a színház, mint önpéldázó kollektíva” címen. A hatszáz példányban kiadott, francia nyelvű broszúra, Barba és Flaszen válogatott írásait és külföldi kritikarészleteket tartalmaz. Flaszennek az „Akropolisz”-ról szóló írásában jeleik meg először a „Szegény Színház” kifejezés, amely később, a Laboratórium által kidolgozott színjátéktípus elnevezésévé vált. (124.)

Április 18–26. Nancyban megrendezésre került az I. Egyetemi Színházi Világfesztivál. Grotowski a nemzetközi zsűri tagja volt, és előadást tartott a fesztivál szemináriumán, amelynek központi témája a színészfelkészítés volt. Előadását Rena Mirecka és Ryszard Cieslak bemutatói demonstrálták, óriási „sikert” aratva.

Nancyból Grotowski Párizsba utazott, ahol részt vett a Nemzetek Színháza Konferenciáján. (124–125.)

Május 1. „Énekek” címmel bemutatják az Esztrádszínpad hatodik, s egyben utolsó produkcióját. A lírai összeállítás szerkesztője és rendezője Andrzej Bielski, szereplői: Rena Mirecka, Antoni Jaholkowski, Mieczysław Janowski és Gaston Kulig. (370.)

Június 10. Elkészül az „Akropolisz” harmadik változata. A rendező munkatársa ebben a munkában Ryszard Cieslak, a szereposztásban Zbigniew Cynkulis szerepeit (Lábán, Páris és az Angyal) Mieczysław Janowski, valamint Maciej Prus szerepét (Hélén) Gaston Kulig veszi át. (367.)

Ugyanakkor megkezdődnek az „Állhatatos herceg” próbái, s ettől kezdve, az együttes meghatározó tevékenységévé az ezen a darabon végzett kísérletek válnak. (125.)

Október 23–25. A társulat Wrocławban játssza az „Akropolisz”-t. A helyi újság a következőképpen közli a három előadás időpontját: Az Óvárosházában, az opolei Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, amely az új évtől Wrocławba költözik, bemutatja Wyspianski „Akropolisz”-át. (125.)¹¹

November 26. J. A. Sztjepanski gúnyos cikkben reagál Flaszen és Raszewski írásaira, amelyek az ősz folyamán megjelent „Színházi emlékeztető” című periodika portré-rovatában kaptak helyet. Cikkének címe: „Ha már ilyen nagy csoda, mutassátok meg nekünk, Varsóban!”

Lehet, hogy a Tizenháromsoros Színház az egész világon ismert, de Varsóban nem az! Szinte nem múlik el hónap, hogy a főváros közönsége ne látna jobbrosszabb előadásokat, amelyek szerte Lengyelországból érkeznek Varsóba, és amelyekre a központi sajtó is reagál. Hogyan történhetik tehát, hogy egy ilyen kiváló és kitüntetésekkel dekorált színház, mint a Tizenháromsoros, öt éve, folyamatosan kerüli a fővárost? Szeretnénk megismerni, már csak azért is, hogy hitelt adhassunk annak a magasztalásnak, amely a kifejezetten tudományos igényű szaklapban, a Színházi Emlékeztetőben kapott helyet. És, mivel nem valószínű, hogy a varsói ORBIS iroda (a lengyel IBUSZ – A. V.) által, „Ismerd meg a Tizenháromsoros Színházat” elnevezéssel, Opoléba szervezett kirándulásokra tömeges jelentkezés lenne – annál inkább követeljük, hogy az opolei színház ne rejtőzködjön előttünk. Türelmetlenül várjuk a Tizenháromsoros Színház előadásait, Varsóban! (125–126.)¹²

Az 1960-as sajtóhadjárat „főhősével”, Sztjepanskival ellentétben, az éppen akkor Lengyelországban tartózkodó szovjet dramaturg, Izidor Stock, elismerően nyilatkozik az „Akropolisz”-ról: A fiatal Jerzy Grotowski nagy kockázatot vállalt, amikor színre vitte ezt a darabot (...) és együttesével olyan előadást alkotott, amely nagyon mélyen megmarad az emlékezetben. Egyesek a formalizmust és az abszurditást túlbujánoztatását vetik a rendező szemére. Pedig lényegében olyan eszközöket alkalmaz, amelyek engem a fiatal Eisensteinre, Meyerholdra emlékeztetnek (...) és Ohlompokov elképzeléseire, aki pedig realista színházban tevékenykedett (...)

Egyidejűleg a Tizenháromsoros Színház valami újat is ad nekünk. Azt a gondolati töltést értem ezen, ami betölti az egész előadást, annak történelmi epizódjait és bibliai legendáit. Ez az a gondolat, amely megmozgatja a nézőt és rengeteg modern asszociációt ébreszt. Ha nem lett volna Krakó és a Wawel, ha Lengyelország ezredéves történelmének lapjai nem vérrel íródtak volna és ha nem lett volna a legutóbbi háború és Auschwitz, akkor nem jött volna létre ez az előadás sem, amint-hogy maga a Tizenháromsoros Színház sem. (126.)¹³

Ennek ellenére a „Zolnierz Wolnostry” cikkírója, J. Czulinski mégis „aggódik”: Attól tartok, hogy az opolei kísérlet után nem marad más csak „őcskavas és csönd, s a nemzedékek gúnyos mosolya” (126.)¹⁴

¹¹ 348. oldal / 35: ZOF (Z. FRACKIEWICZ): 5. Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych. „Słowo Polskie” 1964. nr. 252.

¹² 348. oldal / 35a: „Trybuna Ludu” 1964. nr. 327.

¹³ 348. oldal / 37: Izidor SZTOK: W polskich teatrach. „Nowe Czesy” 1965. nr. 5.

¹⁴ 348. oldal / 36: CZULINSKI: Hrabina niewinność i malpy. „Zolnierz Wolnostry” 1964. nr. 277.

November 29. Grotowski táviratban üdvözi a volt Reduta-tagok találkozójának résztvevőit, akik a Reduta első premierjének 45. évfordulója alkalmából rendezték meg összejövetelüket Varsóban. (126.)

December 28. Grotowski levele Osinskihoz: *Január 2.-től installálunk Wrocławban. Új körülményeink változó lehetőségeket rejtenek magukban, (jókat is, rosszakat is) de az esemény szinte bibliai exodus. A gyakorlatok és a próbák terén teljesen új szakasz következik. (Illetve már elkezdődött Opolében). Provizórikus élet. Pillanatnyilag az Óvárosháza alatti pincében székelnünk. (Piwnica Swidnicka).* (128.)¹⁵

1965.

Január 2. Az együttes megkezdí a működését Wrocławban. Ezzel egyidőben a társulat hivatalos neve Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, Játékmetodikai Kutatóintézetre változik. A kiegészítés világosan tükrözi, hogy a tevékenység súlypontja az előadások létrehozásáról a kutatásra helyeződött át. A társulat új székhelye a Rynek-Ratusz 27-ben került kialakításra, amely ettől kezdve végleges otthona lett az együttesnek. [10.]

Január 6. Opolében az egyetlen hír az együttes elköltözéséről, a Trybuna Opolske című lapban jelent meg: *A néhány évvel ezelőtt, Opolében, a helyi képzőművészek javaslatára és támogatásával létrehozott Kísérleti Laboratóriumszínház (sic!), e hó elsejével megváltoztatta székhelyét és Wrocławba költözött. Nagyon fáj nekünk elválni egy ilyen sajátos művészegyüttéstől, amely városunknak nagy hírnevet szerzett nem csupán Lengyelországban, de külföldön is. Am a döntés, hogy lemondjunk róluk a közel félmillió alacsony jövedelmű város javára – így helyes. A néhány tízezer lakosú Opole már nem tudta biztosítani Grotowski és társulata számára az évi egy-két premier és az előadások megfelelő látogatottságát. A Tizenháromsorosok által kidolgozott, rendkívül figyelemreméltó, de ugyanakkor nehezen befogadható formák szélesebb körű érdeklődést keltenek maguk iránt. Hosszabb ideje ez a színház, inkább az általa meglátogatott nagyvárosok – Lódz, Krakkó, Poznan vagy Wrocław – közönségére alapozhatta bemutatóit. Hogy Grotowski és társulata elvesztette létjogosultságát az anyavárosban, az tehát Opole város közönségének csökkenő érdeklődése váltotta ki. Ilyen helyzetben a Tizenháromsoros Színház*

további fenntartása és szubvencionálása ésszerűtlen lenne. Reméljük azonban, hogy a Tizenháromsoros együttese, amely együtt élt Opolében az opoleiekkel, időről-időre visszalátogat majd hozzánk újabb előadásaiival. Egy, talán szerény létszámú, de hűséges szimpatizánsokból álló közönséget hagynak itt. (127.)¹⁶

Osinski beszámol róla, hogy a Piac tér 4-ben üresen maradt „fekete termet”, az együttes előadótermét átfestették és klub-kávéházat nyitottak benne. A korábbi „házigazdákra” utaló névfeliratot, még a távozó együttes szeme láttára verték szét, és megsemmisítették azt a feliratot is, amely a színházterembe nyíló ajtó fölött, több mint öt éven át fogadta a nézőket: *... mert minden, ami elágazó, az szétágazik, s az egymástól különböző dolgokból a legszébb harmónia jön létre, és minden, ami létrejön, az ellentétekből jön létre.* (Herakleitosz) (127.)

Január 10. Wrocławban, egyetemista közönség előtt bemutatják az „Akropolisz” negyedik változatát. Ezzel, és a január 16-i előadással hivatalosan is megkezdődik a társulat wrocławwi tevékenysége. Április közepéig minden hétvégén tartanak előadásokat, hétköznapokon pedig, a rendszeres színészténing mellett, folynak az „Állhatatos herceg” próbái. (127.) **Februárban**, a padovai Marsilio Editori kiadásában megjelenik Eugenio Barba „Az elveszett színház kutatása közben” című könyve. Ez az első könyv, amely Grotowski és társulata munkásságával foglalkozik. Gyakorlatilag Barbának a társulatnál töltött két éves munkájának tapasztalataira és a Grotowskival való beszélgetéseire építve összegzi a társulat tevékenységét, a megalakulástól 1963-ig. Első része a rendezői és színészi módszerek részletes ismertetését tartalmazza, a második részben a tréningprogram leírása valamint kiegészítő anyagok – Flaszen írása az „Akropolisz”-ról, lengyel és külföldi sajtószemle – található. 1968-ig ez a könyv szolgál alapvető forrással az együttes tevékenységével kapcsolatban. (127.)

Április 20. Az „Állhatatos herceg” zártkörű bemutatója. (128.)

Április 25. Az „Állhatatos herceg” hivatalos bemutatója. Calderón de la Barca drámájának Juliusz Slowacki-féle átdolgozása alapján a szövegkönyvet írta és rendezte Jerzy Grotowski, építész Jerzy Gurawski, jelmezek Waldemar Kryger.

¹⁵ Zbigniew OSINSKI: *Grotowski i jego laboratorium*. Panswoy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980. 128. (A kötetben külön indexe nincs, mivel a szerző saját forrása.)

¹⁶ **348. oldal** / 38: rok. (R. KONIECZNA): Teatr 13 Rzedów przeniósl sie do Wrocławia. „Trybuna Opolska” 1965. nr. 4.

A szereposztás: Don Fernando – Ryszard Cieslak; Fenixana – Rena Mirecka; Fez királya – Antoni Jaholkowski; Tarudant – Maja Komorowska; Mulej – Mieczysław Janowski; Henrik – Gaston Kulig. (367.)

A produkció bemutatójára megjelentetett kiadványban, a szorosan a darabhoz tartozó információk mellett, a társulat működésének és tevékenységének alapelveit is nyilvánosságra hozták:

1.§.

1. A Tizenháromsoros Színház – Laboratórium azt a kutatási célt állítja maga elé, hogy gyakorlati kísérletek sorával a színművészet technikai-alkotói problémáit vizsgálja, különös figyelemmel a színész alkotó művészeti munkájára.

2. Ezen problémák vizsgálatának célja a színészi tevékenység és a színházi műhelymunka fejlődésének elősegítése.

2.§

1. A Tizenháromsoros Színház – Laboratórium tehát más színházaktól eltérő jelleggel bír, mint olyan gyakorlati kutatóintézet, amelyben a színész alkotó technikája áll az érdeklődés fókuszában.

2. A Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, sajátos kutatási területén belül, együttműködik olyan személyekkel és intézményekkel, amelyek a megfelelő tudományok területén (pszichológia, esztétika, kulturális antropológia stb.) kutatásokat folytatnak.

3. A Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, saját kutatási eredményeit előadások formájában mutatja be; előadásai tehát nem színházi-szolgáltató tevékenységet jelentenek, hanem a kutatási folyamat szerves részét képező vizsgálatok.

3.§

1. A Tizenháromsoros Színház – Laboratórium, feladattát a következő tevékenységi formákban tölti be:

a. az alkotó színészi technika területén végzett kísérletek, különös tekintettel a színészfelkészítő tréningre.

b. stúdió-előadások készítése, amelyekben, mint munkamodellekben, a színészek kipróbálhatják és ellenőrizhetik a kidolgozott technikai és tréningelemek hatásait.

c. a kidolgozott és ellenőrzött eredmények dokumentálása, leíró anyagok készítése a színészi gyakorlatok köréből és minden olyan egyéb dologról,

amely fontos a szerep megformálásának folyamatában.

d. más, hazai és külföldi színházak, színházi intézetek által küldött ösztöndíjasok oktatása, az aktuális szükségleteknek megfelelően és az adott lehetőségek korlátain belül. (135–136.)¹⁷

Április 25–május 3. Grotowski a II. Egyetemi Színházi Világfesztivál díszvendége Nancyban. Tagja a zsűrinek is és emellett több szemináriumot is tart, amelyet Rena Mirecka és Ryszard Cieslak bemutatói demonstrálnak komoly sikerrel. (május 1–2.) Hasonló bemutatókat tartanak Párizsban is, közvetlenül a nancy-i fesztivált követően, a Nemzetek Színháza Fesztiválon is. Ezután Grotowski Strasbourgba utazik, ahol az ottani drámaiskola hallgatóinak tart bemutató foglalkozást, akik számára a módszerek nem ismeretlenek: az előző évben, az iskola két professzora járt ösztöndíjasként Opolóban. (138–139.)

Május 25–június 5. Grotowski és Cieslak, Padovában, Milánóban (Strehler színházában, a Piccolo Teatrobán) és Rómában tartanak szemináriumokat. (139.)

Augusztus 3. Grotowski, Peter Brook meghívására Londonba utazik, ahol megnézi a „Dr. Faustus tragikus históriája”-ról készült filmet, amelyet még 1963-ban, Lódzban forgattak. Ezután Grotowski, a jelenlévő rendezőknek, színészeknek és kritikusoknak tart előadást, amelyet vita követ. (139.)

Ezenközben felerősödik az együttes tevékenységével kapcsolatos, lengyel sajtóvisszhang is: *Ebben a színházban, amely a személyiség legmélyebb rétegeibe hatol be, az önmagunkkal való szembenézés, kivédhetetlen szükségletté válik. (...) A felszínes humanisták felháborodnak ennek a színháznak a „galád-ságán”, mert megfelelnek a távol-keleti bölcsességről: a démonok elleni harcban, a jó lelkek időnként éppen azok szörnyűséges maszkjait öltik magukra.* (Kriština Komarska) (139.)¹⁸

Föltétlenül szükséges különbséget tenni az itt-ott felbukkanó, újszerű ötletek és a hosszútávú kísérleti munka között, amely meghatározza az együttes elképzeléseit. (...) Lehet egyet nem érteni Grotowskival, akár teoretikájának egészét illetően is, ám nem helyes figyelmen kívül hagyni, hogy az általa kifejlesztett színészi kifejezőmód kidolgozása a színház lehetőségeit tágítja ki. (Andrzej Wirth) (139–140.)¹⁹

¹⁷ 323. oldal / 79: Z „Zasad funkcjonowania Teatru Laboratorium 13 Rzedów we Wrocławiu”. In Materialy – Dyskusji.

¹⁸ 336. oldal / 343: KOMARSKA-LOSIOWA: Teatr 13 Rzedów „Wież” 1965. nr. 4. 117–119.

¹⁹ 341. oldal / 459: WIRTH: Narodowa perspektywa eksperymentu. „Teatr” 1965. nr. 9.

Szeptember 1. Megjelenik két, Grotowskitól származó publikáció, „A szegény színház felé” („Odra” 1965. nr. 9. 21–27. oldal) és „A lemeztelenített színész” („Teatr” 1965. nr. 17.) címmel. Ezekben Grotowski, a színházzal kapcsolatos koncepcióját és színészdramaturgiai elveit foglalja össze. A lengyel sajtóban erre ismét gunyoros hangvételű recenziók jelennek meg: Egy ilyen rendező előadása lírikus vinnyogások halmaza lesz. Így van ez a Tizenháromsorosan is. Mindezt azonban ismerjük a szecesszió korából, az Emplói-tól a neuraszténikusokig. (...) Kár, hogy egy ilyen ember, akinek ekkora alkotó energiái vannak, nem gondolkodott el akár Brechten is eddig. (J. Maszłinski, „A szegény színház felé”-re) (140.)²⁰

Grotowski nagyon szereti az olyan kifejezéseket, hogy „mintha”, „talán”, „bizonyos mértékig”. Magának vallja a mágiát és a kuruzslást, megfoghatatlan és kifejezhetetlen folyamatokról papol, a szent színész küldetéséről prófétál. Én térdet hajtok, de egy kis kérdőjel azért van a homlokomon: nem túl sok-e ebből a hőkuszpókuszból? (a „Kierunki” című lap cikkirója „A lemeztelenített színész”-ről) (141.)²¹

Ez volt a lengyel sajtó reakciója a Szegény Színház koncepciójára. Ugyanakkor a „Tulane Drama Review” című amerikai folyóirat egy teljes számot szentel Grotowski színházának bemutatására. (141.)

Szeptember elején az „Odra” című lap vitafórumot rendezett „A wroclawi színházak perspektívái” címmel. Ezen Grotowski, társulatának beilleszkedési problémáiról beszél: ... most úgy érzem magam, mint egy fakír, aki eddig csak üldögélt a sivatagban a szögein, aztán hirtelen Bagdadba került, és ott nem csak meg kell szoknia a mecsetbeli életet, de még tovább is kell fejlődnie. Ez a helyzet veszélyekkel teli, ugyanakkor Wroclaw kétségtelenül nagy lehetőség is a számunkra ... (142–143.)²²

Az „Odra” vitafórumával szinte egyidőben jelennek meg a „Teatr” című folyóirat hasábjain azok a válaszok, amelyeket különböző színházi szakemberek, a lapnak arra a kérdésére adtak, hogy kinek a képét helyeznék el saját színházukban, illetve a Varsói Nemzeti Színházban, az igazgatói irodában, mint az adott színházat reprezentáló portrét. (144.)

Grotowski válaszból: Nagy nehézséget jelentett számomra első kérdésük megválaszolása. Először is, nekem nincs igazgatói irodám. Másodszor, ha lenne sem helyeznék el benne semmiféle portrét. Ami a Varsói Nemzeti Színház igazgatói irodáját illeti, úgy gondolom, hogy a választás az igazgató kizárólagos joga kell legyen. Ha viszont valami látomást kellene elhelyeznem (...) akkor szükséges lenne exponálni Osterwa és Limanowski urak (a Reduta alapítói és vezetői – A. V.) portréit, hogy azok között az úgynevezett színházi emberek között – akik pukkadásig nevetik magukat Osterwa babonáin, Limanowski furcsa ötletein és a Redutában végzett, rigorózus és kolostori munkán – jelen lehessenek. Ott legyenek, hogy mindazok, akik bármikor készek kinevetni mindazt, amit a csendes munkáldoklás és a szakmához való tisztességes viszonyulás hoz létre, akik bármikor készek kinevetni mindazt, amit egykor hivatástudatnak neveztek, hogy ezek az emberek elgondolkodhassanak azon, hogy a hajdani igazságok, amelyekre a Reduta is épült, még nem is olyan régen, nem mentek ki a divatból, s hogy nem ártana néha, ismét az emlékezetünkbe idézni őket. (144–145.)²³

November 14. Az „Állhatatos herceg” második változatának bemutatója, a lengyel nemzeti színjátszás megszületésének 200. évfordulója alkalmából. Az együttesből távozó Gaston Kulig (Henrik) szerepét Stanislaw Scierski veszi át. (367.)

A bemutató alkalmával jelentik be az előkészületben lévő új darab tervét, a Juliusz Slowacki drámája alapján készülő „Samuel Zborowski”-t. Ennek a darabnak a színrevitele már 1959 júniusától szerepelt Grotowski és Flaszen terveiben, ezúttal azonban, ugyancsak az ünnepi alkalmából, 1965. november 16-án, a krakkói Slowacki Színház mutatta be. Flaszen ennek a krakkói előadásnak az egyik recenzense is volt. (146.)

Decemberben megkezdődtek a „Samuel Zborowski” próbái. Grotowski a munkában mindenekelőtt a kutatásokra koncentrált: Pár szóban összefoglalva a dolgot, elmondhatjuk, hogy munkánk arra irányul, hogy minden színész, a maga saját módján, le tudja győzni saját pszichofizikális korlátait. Ez segít hozzá a színészt gátló tényezők feltáráshoz. Speciális gyakorlatok segítségével próbáljuk felszabadítani a színészben a spontán pszichikai folyamatokat. (146–147.)²⁴

²⁰ 348. oldal / 3: M. A. Styks (Maszłinski) Ostatecznosc mozliwaosci. „Zycie Literackie” 1965. nr. 38.

²¹ 348. oldal / 4: Obserwator (J. Szczypka) Dziekuje nie skorzystam z pentaamaksylenu, „Kierunki” 1965. nr. 42.

²² 323. oldal / 84: Perspektywy wroclawskich teatrów. „Odra” 1965. nr. 11. 29–36.

²³ 323. oldal / 83: Grotowski (Wypowiedz w ankiecie) Czyj portret? „Teatr” 1965. nr. 21.

²⁴ 324. oldal / 91: 10 minut z Jerzym Grotowskim. Rozmowiala K. Zbijewska. „Dziennik Polski” 1966. nr. 86.

1966.

Január 11. A gyakornoki státuszra pályázók számára felvételit tartanak Wroclawban. (147.)

Február 6–március 25. A társulat első külföldi turnéja. A turné elején Grotowski, Cieslak, Jaholkowski és Mirecka szemináriumokat tart Svédországban, Norköpingben (február 6–10), Stockholmban, a Skara Drámaiskolában (február 12–16), továbbá más színiiskolákban (február 17–20). Grotowski így számol be erről a munkáról: *Az ország minden színművészeti iskolájában „átvettük az irányítást” néhány napra és a saját módszerünk szerint tartottunk foglalkozásokat. Ezek mindent felöleltek, a légző- és hanggyakorlatokat, a plasztikus mozgásgyakorlatokat, a kompozíciós gyakorlatokat, az arc-maszk felépítést, az etüdkészítést, helyzetgyakorlatokat, mindent, ami a színészek egyéni gátjainak feltárására és kiküszöbölésére szolgált.* (147–148.)²⁵

Az ezt követően kiegészülő társulat tíz előadást tartott az „*Allhatatos herceg*”-ből a stockholmi Modern Musee épületében (február 21–március 3), majd Dániába utazott.

Koppenhágában ugyancsak tíz előadást tartottak az „*Allhatatos herceg*”-ből, az ottani műszaki egyetemen (március 5–14), ezután tovább utaztak Norvégiába.

Oslóban három alkalommal játszották az „*Allhatatos herceg*”-et, ugyancsak az ottani műegyetemen (március 20–23).

Grotowski a dán és a norvég fővárosban is tartott módszertani előadásokat (március 7–9 és 16–17), majd hazatérve így nyilatkozott: *Javasolták, hogy hosszabbítsuk meg a turnénkat néhány héttel, de sajnos ez, egyéb kötelezettségeink miatt, lehetetlen volt. Saját magunk számára is meglepő volt a sikerünk.* (148.)²⁶

Április első napjaiban a társulat adoptálja a Reduta emblémáját, a „Reduta-hurkot”, ezzel is kinyilvánítva, hogy Osterwa és Limanowski munkásságának szellemét, saját eszmei-történeti örökségének tekinti. (148.)

Május 15–23. Wroclawban hetedik alkalommal rendezik meg a Modern Művészetek Színházi Fesztiválját. A fesztivál kísérőrendezvényeként, 20–22. között, Grotowski elméleti szekciót vezetett a színeszi műhelymunka témakörében. Az erre szóló meghívó az első dokumentum, amelyen az átvett „Reduta-hurok” is megjelenik. A szekció programjában az egyik téma megjelölése – „*A színész partitúrája*” – már a színészdramaturgiai elvek kristályosodására utal. (148.)

Június 18–július 4. A társulat második külföldi turnéja, amely a párizsi X. Nemzetek Színháza Fesztiválon való részvétellel kezdődött, amelynek keretében az együttes öt előadást tartott az „*Allhatatos herceg*”-ből, a Le Odeon Theatre de France átalakított színpadán (június 21–25). Flaszen folyamatosan tudósítja a wroclawi sajtót az eseményekről: *Jean Louis Barrault jóslatának megfelelően, a wroclawi színház iránti érdeklődés minden várakozást felülmúlt. Az előadásokra bejelentették jegyigényüket a francia kultúra élenjáró képviselői: Louis Aragon, Eugene Ionesco, Claude Roy. Az eredetileg tervezett három előadás helyett ötöt kell tartani.* (149.)²⁷

Jerzy Grotowski ajánlatot kapott egy párizsi vendégrendezésre. Az előadáson résztvevő belga küldött meghívta az együttest egy liege-i vendégjátékra. (149.)²⁸

Grotowski és Cieslak nyilatkoztak az itteni televízióknak. (...) A délutáni órákban, az Odeon Színház foyerjében elméleti tanácskozás volt (...) A konferenciát megnyitó Jean Louis Barrault a legnagyobb elismerés hangján szól a Laboratórium módszeréről és munkájáról. (149–150.)²⁸

Az előadáson jelen volt Saint-John Perse Nobel-díjas költő és a híres francia rendező, Godard is. (150.)³⁰

Pénteken, április 14-én, a párizsi tudományos körök vitát szenteltek az előadás és a Calderon–Slowacki dráma kapcsolatának és a szövegkezelés problematikájának. A vitán megjelent az ismert francia polonista, Jean Burilli, a Sorbonne professzora is. (150.)³¹

Szombaton, az „Allhatatos herceg” utolsó előadása után, a francia rádió már a negyedik riportot készítette Grotowskival és Barrault-val. A bevezetőben a ri-

²⁵ 324. oldal / 91: 10 minut z Jerzym Grotowskim. Rozmowiala K. Zbijewska. „Dziennik Polski” 1966. nr. 86.

²⁶ 324. oldal / 91: 10 minut z Jerzym Grotowskim. Rozmowiala K. Zbijewska. „Dziennik Polski” 1966. nr. 86.

²⁷ 324. oldal / 95.a. Teatr laboratorium budzi wielkie zainteresowanie w stalucy Francji. „Słowo Polskie” 1966. nr. 145.

²⁸ 324. oldal / 95.b. Inauguracja paryskiej przedstawienie Teatr 13 Rzedów. „Słowo Polskie” 1966. nr. 146.

²⁹ 324. oldal / 95.c. Prasa paryzka o występie Teatr 13 Rzedów. „Słowo Polskie” 1966. nr. 147.

³⁰ 324. oldal / 95.d. Entuzjastyczne recenzje o Teatr Laboratorium. „Słowo Polskie” 1966. nr. 148.

³¹ 324. oldal / 95.e. Przedstawienie Grotowskiego tematem dyskusji w środowiskach naukowych. „Słowo Polskie” 1966. nr. 149.

porter a Laboratórium fellépéseit a fesztivál legfontosabb eseményeként exponálta. Barrault a színház lebilincselő, semmilyen más színházzal össze nem hasonlítható technikájáról beszélt és arról a hihetetlen elményről, amelyet az „Állhatatos herceg” előadása adott. (150.)³²

... Brook állította, hogy (...) „színházam színészeinek és az angol embereknek feltétlenül konfrontálódnia kellene saját munkájukban az önök technikájának hatásával, mert az bebizonyította, hogy amit a színész munkájában lehetetlennek hittünk, az mégiscsak lehetséges. (150.)³³

A fesztiválsikert követően az együttes Amszterdamba utazott, ahol a Holland Fesztivál résztvevőjeként, szintén öt előadást tartott az „Állhatatos herceg”-ből.

A turné tehát gyakorlatilag a világhírt alapozta meg az együttes számára. A párizsi fellépésekkel egyidőben, franciául is megjelent „A szegény színház felé” című írás. Grotowskit magát azonban kissé zavarta a siker. (149.) Évek múltán így emlékezik vissza a párizsi eseményekre: Még '66-ban, amikor a Nemzetek Színházán voltam Párizsban, találkoztam újságírókkal, akiknek azt mondtam: „Jó, jó. Most mindenfélét mondtok, kérdéseket szegeztek nekem, de én tudom, hogy mi lesz néhány év múlva. Néhány év múlva, itt, az Odeon Színházban, ezeken a lépcsőkön egy olyan valaki fog lefelé jönni, aki mondjuk a „vad színházat” fogja kitalálni. Lehet, hogy egy montreali lesz és Dupreynek fogják hívni, de lehet, hogy Kumba lesz a neve, és az Aranypartról jön majd. Itt fog lejönni, ti meg itt fogjátok várni a fotóapparátokkal, és azt fogjátok mondani: mindennek vége, most már semmi sem számít, most már csak a „vad színház” létezik! Én meg ott fogok állni a lépcső aljában, egy kalappal a kezemben, és azt mondom neki: Adj öt frankot, Kumba, én is híres voltam valaha. (151.)³⁴

Július 15–30. Grotowski, Cieslak, Jaholkowski és Mirecka, a dániai Holstebroban tartanak szemináriumot színészek, rendezők és kritikusok számára, akik a skandináv államokból érkeztek. Innen Jaholkowski és Mirecka hazatér, Grotowski és Cieslak pedig továbbutazik Angliába. (151.)

Augusztus 1–10. Peter Brook meghívására, Grotowski és Cieslak, Londonban, a Royal Shakespeare Company színészei számára tart tanfolyamot. Ennek nyomán született meg Brook írása Grotowskiról,

amely 1967. őszén jelenik meg a „Fluorish”-ban, a Royal Shakespeare Theatre-Club információs lapjában. Ez az írás lesz két év múltán, „A szegény színház felé” című Grotowski-könyv előszava is (152.):

Grotowski egyedülálló!

Miért?

Mert senki más a világon, tudomásom szerint Sztanyiszlavszkij óta senki nem vizsgálta a színjáték természetét, annak jelenségeit, jelentőségét, lelki-fizikai-érzelmi folyamatainak törvényszerűségeit és természetét olyan mélyen és átfogóan, mint Grotowski.

Grotowski laboratóriumnak nevezi a színházát. Valóban az! A kutatás központja. Ez talán az egyetlen avantgarde színház, amelynek a szegénysége nem jelent hátrányt, ahol a pénz hiánya nem mentség a hiányos eredményekre, amelyek automatikusan aláásnak a kísérleteket. Grotowski színházában – mint minden igazi laboratóriumban – a kísérletek tudományos értékűek, mert az alapvető állapotokat figyelik. Színházában egy kis társulat, teljes koncentrátsággal dolgozik ezeken, határidők nélkül. Így, ha érdeklik Önt a felfedezések, el kell mennie Lengyelországra.

Vagy tegye azt, amit mi: hozza Grotowskit a saját helyébe!

Két héten át dolgozott a társulatunkkal. A munkát nem tudom leírni. Miért nem? Mindenekelőtt, mert ha egy munka ennyire bizalmas, ezt a bizalmat nem sérthetjük meg azzal, hogy kibeszéljük. Másrészt pedig, mert ez a munka lényegében nonverbális volt. Túlságosan komplikált lenne elmondani, továbbá ez a szavakba kényszerítés szétrombolná a gyakorlatokat, amelyek világosak és egyszerűek, amikor egy gesztusban teljesülnek ki, amikor a testi és a szellemi egységében jelennek meg.

Mit adott ez a munka?

Minden színész számára a sokkok sorozatát.

Az egyszerű és megcáfolhatatlan kihívás sokkját, ami őt, a színészt, önmagával konfrontálja.

A saját trükkjei és kliséi kiiktatásának sokkját.

A saját, óriási és kihatás nélküli lehetőségeire való ráébredés sokkját.

A kikényszerített kérdés – Végül is mitől színész ő? – sokkját.

A kikényszerített felismerés sokkját, hogy ezek a kérdések léteznek, és hogy – a különbségeket a színház-

³² 324. oldal / 95.f. A jednak furora. „Slowo Polskie” 1966. nr. 150.

³³ 324. oldal / 95.g. Teatr Laboratorium 13 Rzedów udal sie Amsterdamu. „Slowo Polskie” 1966. nr. 151.

³⁴ 329. oldal / 159: Rozmowa z Grotowskim. Rozmowial A. Bonarski. „Kultura” 1975. nr. 13. 25–26.

ban is kerülő, nagy angol hagyományokkal ellentétben – eljön az idő, amikor szembe kell néznünk velük. És rájönni arra, hogy mi akarunk szembenézni velük.

A felismerés sokkját, hogy valahol a világon a színművészet egy totális, szerzetesi elhivatottságú, teljes értékű felajánlás. Hogy Artaud mára már elkoptatott kifejezését – kegyetlenül, önmagam felé! – a teljes életmód hitelesíti valahol, alig egy tucatnyi ember számára.

Egyetlen fenntartással. Ez a hitelesítés nem jelenti a dolog végét. Ellenkezőleg, Grotowski számára a színészet egy út megtétele. Hogyan érthetjük ezt? Úgy, hogy a színház nem egy szökési kísérlet, nem egy menedék. Az élet útja, ami út az élethez. Nem úgy hangzik ez, mint egy vallási szólam? Hangozhat! Mégis minden eszerint történt. Az eredmény? Hihetetlen. Jobbak lettek a színészeink? Jobb emberek lettek? Nem ilyen kézzelfoghatóan, ahogyan azt bárki is elvárja. (Természetesen a színészek sem mindannyian voltak elragadtatva a tapasztalatoktól. Néhányan bosszankodtak is.)

Ám, ahogyan Arden mondja:
Hogy az almák növekedjenek
Élőn és hosszú boldogságban
Gyarápítván a gyümölcs viruló fáját
Örök időkre és egy napig.

Grotowski munkája és a mienk, kapcsolódási pontokkal, párhuzamosan futott. Túl ezen, túl a szimpátián, túl a tiszteleten – összeharatóztunk.

De a mi színházunk élete minden tekintetben különbözik az övétől. Ő egy műhelyt vezet, néha csekély számú közönségre is szüksége van. Neki katolikus hagyományai vannak – vagy anti-katolikusak, ilyen szempontból ez a két véglet ugyanaz. S ő a szolgálat egy formáját valósítja meg.

Mi más országban, más nyelven, más hagyományokkal dolgozunk. A mi célunk nem egy új mise létrehozása, hanem az erzsébetkori színház modern értelmezése: összekötése a személyesnek és a nyilvánosnak, az intimnek és a tömegekhez szólónak, a titkosnak és nyilvánvalónak, a vulgárisnak és a mágikusnak. Mindehhez a színpadon és a nézőtérén egyaránt tömegekre van szükségünk, hogy a tömeg tagjaként fellépő individuumok a legsajátabb igazságait ajánlják fel a tömeg tagjaként figyelő individuumoknak. Ily módon téve őket egy közös tapasztalat részesévé.

Megfelelő úton voltunk egy összefoglaló minta kifejlesztéséhez, hogy ezt a két tömeget egy csoportként, egy egüttesként képzelhessük el.

De munkánk túlságosan sietős és túlságosan felületese ahhoz, hogy egyesítse, csatlakoztassa azokat is, akik egyébként nem alkotói az előadásnak.

Mint tételt persze tudjuk, hogy minden színésznek, naponta, új kérdéseket kell felvetnie a saját művészetével kapcsolatban – mint bármely zongoraművésznek, táncosnak vagy festőnek is – és ha ezt elmulasztja, szinte bizonyos, hogy megragad a kliséknél, és végül leértékelődik. Mindezt tudjuk, és mégis olyan kevés, amit ez ügyben tehetünk. Állandóan friss vér, fiatalság, életerő után kutatunk, kivéve a legtehetségesebbeket, akik megőrzik adottságaikat, megkötve az elszállt idő legjavát.

A Stratford Studio a problémák nagy felismerése volt, de állandóan ütközött az amúgy is túlfeszített repertoárral, a túlterhelt társulattal és egészen egyszerűen a fáradtsággal.

Grotowski munkája figyelmeztetés volt, hogy az, amit ő egy maroknyi színésszel, csodával határos módon megvalósít, az minden egyes embertől ugyanazt várja el, a mi két, hatalmas társulatunkban is, a két, egymástól 90 mérföldnyire lévő színházunkban is.

Munkájának intenzitása, becsületessége és precizitása csak egy dolgot tudott maga után hagyni. A kihívást. De nem csupán két hétre, s nem csak egyszer az életben. Hanem naponta!³⁵

Szeptember 1. A társulat hivatalos neve „Laboratóriumszínház – Játékmotodikai Kutatóintézet”-re változik. Noha valójában semmi más nem történt, mint, hogy az aktualitását veszített „Tizenháromsoros” jelző eltűnt a hivatalos névből, többen mégis felhasználták az alkalmat néhány gunyoros cikk megjelentetésére. (152.)

Szeptember 26–30. Az egüttes négy alkalommal játssza az „Állhatatos herceget” Liege-ben a Fiala Színházak Fesztiválján, majd ennek végeztével Grotowski és Cieslak Brüsszelbe utazik. (153.)

Október 1–6. A brüsszeli École Superior des Artes de Spectach hallgatói számára Grotowski és Cieslak színészfelkészítő foglalkozásokat vezet. (153.)

1967.

Januárban jelenik meg Jan Blonski fordításában „A színház és a mása” című Artaud-kötet. Ennek aporójából, az „Odra” című folyóiratban, „Nem volt egészen önmaga” címmel megjelenik Grotowski Artaud-ról szóló cikke is. (153.)

³⁵ Jerzy GROTOWSKI: *Towards a Poor Theatre*. Touchstone Books, New York, 1968. 13–14.

Február 24–március 10. Grotowski, Cieslak és Jaholkowski, Nancyban, a Centre Universitate International de Formation et de Recherche Dramatiques-ben elméleti és gyakorlati foglalkozásokat tart. (153–154.)

Ugyanekkor Flaszen, Párizsban tartózkodik, és február 26-án felszólal a Fiatal Írók Nemzetközi Találkozóján. Felszólalásában a Laboratóriumszínház szemszögéből elemzi a világszínház helyzetét. (153.)

Március 16–22. Jan Kopecki professzor vezetésével, a prágai Károly Egyetem Színházművészeti Szakának huszonnyolc hallgatója tanul Wrocławban, a Laboratóriumszínházban. (154.)

Március 20. A Jan Kopecki vezette csoport, az „*Allhatatos herceg*” előadásán kívül, megtekinthette a készülő „*Evangélium*” című produkció nyilvános próbáját is. Ez az „*Evangélium*” című produkció az az anyag, amely a „*Samuel Zborowski*”-n megkezdett munkából fejlődött ki, s amely majd elvezet az „*Apocalypsis cum Figuris*” megvalósulásához.

Az „*Evangélium*”: készült a Biblia alapján. A színpadi szövegkönyvet írta és rendezte Jerzy Grotowski, jelmezek Waldemar Kryeger.

Szereposztás: a Kószikla – Antoni Jaholkowski; Lázár – Zbigniew Cynkutus és Zygmunt Molik; János – Stanislaw Scierski; Mária Magdaléna – Rena Mirecka és Maja Komorowska; Asszonyok – Sylvie Belai és Elizabeth Albahaca (gyakornokok); A Kedvenc – Ryszard Cieslak; továbbá: Mieczyslaw Janowski, valamint Ewa Benesz, Bernadette Landra, Czeslaw Wojtala, Andrzej Paluckiewicz és Henryk Klameczki (gyakornokok) (368.)

Március 27. Grotowski – a wroclawi Drámai Színház vezetőivel együtt – a Wroclawi Sajtó Díját kapja eddigi tevékenységéért. (154.) Tadeusz Burzynski ebből az alkalomból a következőket írja az együttesről: *A Laboratórium ma már az egész világon hatalmas visszhangot vált ki. Csupán 1966-ban mintegy ezer recenzió, cikk és egyéb publikáció jelent meg külföldön Grotowski színházáról és módszereiről. És Lengyelországban? Valahogy elhallgattak a sajtóviták – ami nem minden szempontból szerencsés – amelyek eddig a színház születését és fejlődését kísérték. Ugyanakkor egyre gyakrabban látogatják meg különböző országok színházi szakemberei, színiakadémiák hallgatói és tanárai a lengyel intézményt. Remélhetőleg hamarosan megjelenik az első lengyel monográfia*

is a társulatról, amely talán alkotó viták kiváltója és bizonyos téveszmék eloszlatója is lehet. Például a kísérletek költségeit illetően. A Laboratórium fenntartása, az államnak évente 1,4 millió zlotyba kerül (5–7-szer olcsóbb más nagyszínházaknál) s egy ideje kizárólag devizabevételt hoz a számunkra, nem is beszélve az eszmei nyereségről, amelyeket még fel sem bírunk mérni. Van tehát min elgondolkodni és vitatkozni. (154.)³⁶

Május 2–9. Wrocławban első ízben rendezik meg az Egyetemi Színházak Fesztiválját. Az együttes előadást tart az „*Allhatatos herceg*”-ből és Grotowski szemináriumot tart a Laboratórium munkájáról és a kutatás további irányairól és lehetőségeiről. (154.)

Május 17. Az „*Akropolisz*” ötödik változatának bemutatója. Ebben a változatban Ryszard Cieslak szerepeit (Ézsau és Hektór) Czeslaw Wojtala is játssza, Labán, Páris és az Angyal szerepeit újra Zbigniew Cynkutus játssza, Gaston Kulig szerepét (Heléna) Stanislaw Scierski veszi át, Andrzej Bielski szerepkörébe pedig Andrzej Paluckiewicz lép be. (368.)

Az előadáshoz kiadott programfüzetben található Grotowski írása „*A színházi módszerek kutatóintézeté*”-ről. (154.)

Ugyanakkor a „*Polska*” című folyóirat, néhány éppen Wrocławban tartózkodó gyakornok nyilatkozatát közli: *Más színházaknál szerzett, különböző tapasztalataim alapján mondhatom, hogy a wroclawi színház kivételes hely. (...) Ez már nem is színház, hanem maga az élet, a minket körülvevő, gyönyörű mindenség megfelelője, amely előtt megnyílunk és amit megragadunk.* (Elizabeth Albahaca – Venezuela)

A Grotowski által vezetett foglalkozások egyik legjelentősebb vonása egyfajta felelősségvállalás. Mindenkinek tisztában kell lennie azzal, hogy olyan biztonságban van, mint egy kisgyermek, hogy semmit sem erőltetnek rá, ami meghamisítaná őt magát, az ő „igazságát”. Ugyanakkor a követelmények – amelyek szöges ellentétei bármiféle pressziónak – arra készítetik az embert, hogy egyre nagyobb feladatokat állítson maga elé. (Sylvie Belai – Franciaország) (155.)³⁷

Június 16–július 12. Az együttes harmadik külföldi turnéja, amely a Holland Fesztiválon való részvétellel kezdődött, s amelynek keretében az együttes két alkalommal játszotta az „*Akropolisz*”-t, Amsterdamban, majd további egy előadást tartott Utrechtben és két-két előadást Hágában és Rotterdamban. (június 18–24.)

³⁶ 349. oldal / 15: TTB. (T. BURZYNSKI): Jerzy Grotowski. „Gazeta Robotnicza” 1967. nr. 159.

³⁷ 341. oldal / 457: R. WASITA: W laboratorium Teatru. „Polska” 1967. nr. 6. 24–25, 36.

Ezt követően az együttes Belgiumba utazott. Brüsszelben a Palais des Beaux-Arts épületében ugyancsak két előadást tartottak az „Akropolisz”-ból (június 26–28), amelyek egyikét a Flamand Televízió teljes egészében felvette. (156.)

A turné végül Olaszországban fejeződött be, a spoletói Festival del Duo Mondii-n való részvétellel, amelyen a társulat hét előadásban játszott a „*Allhatatos herceg*”-et. (július 2–8.) (156.)

A hollandiai tartózkodás idején, Grotowski, néhány napra Kanadába utazott, ahol a Montreali Nemzetközi Színházi Kollokvium meghívottjaként, „*A színház – találkozás*” címmel tartott előadást. A rendezvény a montreali „Expo – 67” világiállítás része volt. (156.)

A spoletói fellépésekkel egyidőben, az olasz „*Teatro*” című folyóiratban megjelent „*A szegény színház felé*” című cikk olasz fordítása, valamint Emile Kopfermann riportja Roger Planchonnal. A „*Történelem és metafizika Grotowskinál és a Living Theatre-nél*” című riportban Planchon meglehetősen bíráló hangvétellel nyilatkozik mindkét társulatról. (156.)

Mindazonáltal az általános sajtóvisszhang rendkívüli sikerről tanúskodik, a társulat munkáját a Brecht vezette Berliner Ensemble és Jean Villard TNP-je jelentőségéhez hasonlították. (156.)

Július 10–30. Grotowski és Cieslak, Holstebroban hivatásos színészek számára tart foglalkozásokat, majd rögtön ezután Stockholmba utazik. (157.)

Időközben, **Július 21-én**, Grotowski, a Lengyel Kulturális és Művészeti Minisztériumtól a Harmadosztályú Művészeti Díjat kapja „*a színészfejlesztés terén elért eredményeiért*”. Ezen alkalomból Flaszen egy riportot készít vele, amelyben Grotowski a következőket mondja: *Nem szabad, hogy a sikereink elaltassanak bennünket. Továbbra is meg kell őriznünk alázatunkat a színházi szakma iránt. Szerencsére sokkal kevesebbet tettünk, mint amennyi még hátra van.* (157.)³⁸

Augusztus 1–10. Grotowski és Cieslak a stockholmi Királyi Színházban, a holstebroihoz hasonló kurzust vezet. (157.)

Szeptember 6–11. A társulat részt vesz a Kísérleti Színházak I. Nemzetközi Fesztiválján, a BITEF-en, amelyet a belgrádi „Atelje – 212.” Kísérleti Színház szervezett. A fesztiválon három előadást tartottak az „*Allhatatos herceg*”-ből (szeptember 9–11.) A produkció, a kilenc országból (Jugoszlávia, Cseh-

szlovákia, Franciaország, India, Nagy-Britannia, Svájc, Egyesült Államok, Románia és Lengyelország) érkezett tizenegy társulat előadásai között a legjobbnak bizonyult, s megkapta a BITEF Nagydíját. (157–158.)

November 6–30. Grotowski és Cieslak módszertani kurzust tart a New York University-n, a School of the Arts meghívására. Közben megnéznék néhány előadást, amelyeket olyan társulatok hoztak létre, amelyek a Laboratóriumszínház irányelvei és módszerei szerint dolgoztak. Grotowskinak ezek közül egyedül az „*Amerika, hurrá!*” című produkció tetszett, amelyet az Open Theatre mutatott be, Joe Chaikin rendezésében. (158.)

December 1. Grotowski egy átfogó interjút ad Richard Schechnernek, Theodore Hoffmannak és Mary Tierney-nek a megtartott kurzusról, amely „*Amerikai találkozás*” címmel, 1968. őszén jelenik meg a „*The Drama Review*”-ban, teljes terjedelemben. Grotowski ezután Franciaországba utazik. (158.)

December 2–15. Franciaországi tartózkodása alatt találkozik Peter Brookkal, akivel a színészi módszerek további fejlesztésének lehetőségeiről tárgyal, majd Aix-en-Provence-ban, az ottani színművészeti főiskolán folytat megbeszéléseket, mivel a főiskola be kívánta illeszteni tananyagába a Laboratóriumszínház módszereinek megismertetését. A tervek szerint, a Laboratóriumszínház tagjai, négy-hat hetente, konzultációs gyakorlati foglalkozásokat tartanak az iskolában. (159.)

Hazatérése után, a Laboratóriumszínház helyzetéről a következőket nyilatkozza: *A színészek folytatják a gyakorlatokat, tartunk előadásokat is, jelenleg főként az „Allhatatos herceg”-et játsszuk, és mint mindig, rengeteg gyakorlornak van nálunk. Úgy döntöttünk, hogy nyárig szakítanunk kell a külföldi utazások gyakorlatával, nem csak azért, mert új bemutatóra készülünk, hanem azért is, hogy el ne szakítsuk a gyökereinket, s ne téjünk le a munkánk természetes ösvényéről sem.*

A riporter kérdése: *Új bemutató?*

Általánosságban csak annyit mondhatok, hogy az Evangéliumok anyagára fog épülni. (159.)³⁹

1968.

Januárban végül is elmarad a tervezett bemutató az „*Evangélium*”-ból, amelynek már volt egy nyilvános próbája is 1967. március 20-án. Az Újszö-

³⁸ 325. oldal / 108: stom, Z. Ludwikiem Flaszenem o Teatrze Laboratorium. Sukeeszy – zadania – zamiary. „Wieczór Wrocławia”. 100.

³⁹ 325. oldal / 109: M. K. (Kosinska) Odpowiada Jerzy Grotowski po powrocie z USA i Francji. „Zycie Warszawy” 300.

vetségre és Dosztojevszkij „A Karamazov testvérek” című művére épülő előadás próbái, a külföldi turnék és Grotowski utazásai miatt rendkívül elhúzódtak és szétforgácsolódtak. A bemutató időpontját többször is elhalasztották, s ez egyre növekvő türelmetlenséget és feszültségeket okozott (159.): Grotowski már legbőszőbb ellenségeit sem irritálja, s nincs mivel megtartani a híveit sem. Már nem inspirálja a színházi lét, ma már csak abból él, amit korábban alkotott. Egy éve csak az „Állhatatos herceg”-et játssza és az új bemutatóra, az „Evangélium”-ra, a türelem végső határát is átlépve várakoztat minket. (...) Így aztán arra kell gondolnunk, hogy ímé, Grotowski híres lett, szilárd pozíciót küzdött ki magának, s most, miután megszerezte amit akart, nyugodtan exportálja áruját és besepri a hasznot. A művészből, a nyughatatlan alkotóból, szépen lassan didaktikus előadó lett. (159.)⁴⁰

Március 18. Az „Állhatatos herceg” harmadik változatának bemutatója. Ebben a változatban Maja Komorowska szerepét (Tarudant) Zbigniew Cynkuis, valamint Mieczysław Janowski szerepét (Mulej) Zygmunt Molik vette át. (368.)

Március 20–25. Grotowski az esedékes konzultációt tartja az aix-en-provence-i Centre National Dramatique-ben, amikor a francia kulturális minisztérium javaslatára kinevezik az École National Supérieur an Provance professzorává. (160.)

Július 19. Az „Apocalypsis cum Figuris” zártkörű bemutatója. Az előadás a „Samuel Zborowski”-n alapuló, két és fél éve megkezdett, majd az „Evangélium” című produkcióban folytatódó munka eredményeként jött létre. Az előadás szöveganyaga időközben Simone Weil műveinek részleteivel és T. S. Eliot verseivel egészült ki. (160–161.)

Július 25–augusztus 14. Grotowski és Cieslak, Holstebroban, skandináv, belga és amerikai színészek számára tart kurzust. Az előadások szöveganyagát az olasz „Teatro” című lap közli, a „The Drama Review”-ban pedig Marc Fumaroli publikálja Grotowskival készített interjút, (164.) amelynek több részletét ebben a kötetben is idéztük. Fumaroli, az interjúban kérdést tett fel a Laboratórium-színház nézőinek korlátozott számával kapcsolatban is, s azt firtatta, vajon nem rejti-e ez az a ve-

szélyt, hogy a közönség az elite korlátozódik. Egészítsük ki tehát az eddig idézettek, Grotowski erre a kérdésre adott válaszával: Minden egyes nézőnek különbözőek az igényei, s ezek az élete során változhatnak is. A mi feladatunk, hogy olyan nézőknek játsszunk, akik a mi alkotásainkat igénylik, hogy megkeressük ezeket. Ami a múltban bizonyos társadalmi csoportok kiváltsága volt, az mára az utca emberének privilégiumaként fogható fel: a választás jogaként, ennélfogva az arra való jogként is, hogy valaki olyan jellegű színházat, olyan jellegű alkotást válasszon a maga számára, amilyennek szükségét érzi. Azt is hiszem ugyanakkor, hogy ha valaki, az egységes publikummal való kontaktus helyett, az egyes nézőkkel való találkozás lehetőségét keresi, mint ahogyan mi tesszük, az előrevetíti, hogy nézőinek száma nem lesz túl magas. Mi tehát olyan számú közönségre tervezzük az előadásainkat, ahány embert az valójában érdekelhet. Más kérdés, hogy a mi wroclawi helyiségünk meglehetősen kicsiny és természetesen ez is befolyásolja az előadás előtt játszunk, amelynek száma negyven és száz fő között mozog. Ha most valaki összeveti New York és Wroclaw lakosainak számát, s a különbséget a nézőszámra vetíti, látható, hogy mi, New Yorkban, mintegy hatszáz- vagy ezerfős nézőtér előtt játszánk. Mondhatná bárki is, hogy ez egy elit színház? Másrészt, milyen fajta elit?

Otthoni nézőink különböző korúak, különféle társadalmi osztályokhoz tartoznak, különböző háttérrel bírnak. Vannak egyetemi tanárok, akik nagyon érdeklődők, s vannak mások, akik sohasem tennék be a lábukat a mi színházunkba, vagy ha mégis, közömbösek maradnak. Vannak munkások, akik nagyon-nagyon érdeklődők és fogékonyak, míg mások semmibe vesznek bennünket.⁴¹

Augusztusban, Holstebroban, az Odin Teatret Forlagnál megjelenik Grotowski könyve, „A szegény színház felé”. A kötet Grotowski elméleti írásait, beszédeit és interjút, valamint Flaszen és Barba előadás- és munkaleírásait tartalmazza, s Grotowski az eltelt évek „hajónaplójának” nevezi. Tekintettel arra, hogy a könyv angol nyelven kerül kiadásra, roppant gyorsan terjed el, majd hamarosan lefordítják franciára, spanyolra, japánra,

⁴⁰ 349. oldal / 22: B. CZARMINSKI: Wroclawska szansza. „Kultúra” 1968. nr. 26. Por. tez. Z. Osinski, Grotowski: Teatr laboratorium. „Polityka” 1968. nr. – y. 1, 9. (sprot)

⁴¹ „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. – „Külső rend, belső intimitás” Marc Fumaroli interjúja Jerzy Grotowskival. In *The Drama Review* T 45. New York, 1969. Fall, 176.

németre, perzsára, portugálra, szerb-horvátira, szlovákra és olaszra is. Ennek köszönhetően csakhamar a világ kísérleti színházainak egyfajta „bibliája” lett. (164) és [87.]

Nagyjából ugyanekkor jelenik meg Peter Brook könyve, „Az üres tér”, Londonban. Ebben a kötetben, Brook, egy teljes fejezetet szentel a Laboratóriumszínház ismertetésének. (164.) Mivel a kötet magyarul is elérhető (Modern Könyvtár Sorozat, 234., Európa Kiadó, Budapest, 1972.), így itt csak egy kis részletet idézünk, amelyben Brook igen pontosan ragadja meg az addigi kutatás eredményeinek lényegét: *Van egy kis csoport Lengyelországban. Vezetőjük egy látnok, Jerzy Grotowski, akinek ugyancsak szent céljai vannak. Szerinte a színház önmagában nem végcél. Akárcsak a tánc vagy a zene bizonyos dervisrendekben, a színház az önképzés, az önfeltárás eszköze, közege. (...) a színész nem habozik olyannak láttatni magát, amilyen, mert tudja, hogy szerepe megköveteli tőle a teljes kitárulkozást, titkai felfedését. Úgyhogy maga az előadás áldozat, azt áldozzák fel, amit az emberek általában elrejtenenek a világ elől – ez az áldozat a színész ajándéka a nézőnek. (...) A pap a szertartást saját magáért és másokért mutatja be. Grotowski színészei szertartásként ajánlják előadásukat mindazoknak, akik részt akarnak venni benne; a színész megidézi és feltárja azt, ami minden emberben ott van és amit elfed a mindennapi élet. Ez a színház szent, mert célja is szent; az emberi közösségben pontosan meghatározott szerepe van, s olyan szükségleteket elégít ki, amelyre a templomok már nem képesek. Grotowski színháza a lehető legközelebb van Artaud ideáljához. Minden színésznek a teljes életet jelenti és szemben áll az összes többi avantgarde illetve kísérleti együttessel, amelyek munkája zagyva és eszközök híján általában hitelét veszti. (...) A szegénység a panaszuk és a mentségük. Grotowski a szegénységet eszménnyé teszi; színészei mindent feladnak, kivéve a saját testüket; az emberi hangszer és a korlátlan idő áll a rendelkezésükre; nem csoda, ha úgy érzik, ők a világ leggazdagabb színháza.*⁴²

Augusztus 22–november 26. A társulat negyedik külföldi turnéja Anglia – Mexikó – Franciaország útvonalon.

A turné a XXII. Edinborough-i Nemzetközi fesztiválon való részvétellel kezdődött, amelyen nyolc alkalommal játszották az „Acropolis”-t (augusztus 22–24 és 26–30.).(166.)

Ezután a társulat Mexikóba utazott, ahol a XIX. Olimpiai Játékok kísérőrendezvényeként szervezett Kulturális Olimpia rendezvényei keretében tizenkét előadást tartottak az „*Allhatatos herceg*”-ből. (szeptember 4–18.)

Innen az együttes egy hathetes utat tett volna az Egyesült Államokban, de a társulat tagjainak vízumkérelmét az amerikai hatóságok elutasították. Az amerikai kulturális élet mintegy hatvan kiválósága, a Külügyminisztériumba küldött táviratban tiltakozott a döntés ellen, amelyet a „*New York Times*” vasárnapi melléklete, 1968. szeptember 18-án nyilvánosságra is hozott. Az aláírók között találjuk Arthur Millert, Edward Albeet, Walter Kerrt, Jerome Robbinst, valamint New York-i színgazgatók, producerek, kritikusok és színészek neveit.

Így a társulat, a turné útvonalát megváltoztatva, Franciaországba utazott, hogy az ottani meghívásoknak tegyen eleget. A franciaországi tartózkodás harminc „*Akropolisz*” – előadással kezdődött a Theatre de l’Epée de Bois-ban (szeptember 23–október 26.), majd a társulat rövid időre Londonba utazik át, ahol a Twickenham Studióban, egy amerikai televíziós társaság elkészíti az „*Akropolisz*” felvételét (október 26–november 2.). Ezután az Aix-en-Provence-ban megrendezett „Action Culturelle du Sud-Est”-en való részvétellel, folytatódott a franciaországi turné, amelynek keretében huszonhárom „*Akropolisz*”-előadást tartottak. (november 4–26). Eközben Grotowski, Párizsban, a centre Nationale de la Recherche Scientifique konferenciatermében előadást tart „*A színész technikája*” címmel. (november 13.).(166.)

Decemberben, Lausanne-ban, a La Cité kiadónál megjelenik Raymond Temkine könyve a Laboratóriumszínházról. Ezt a második könyvet, a későbbi évek során, számos más tanulmánykötet is követi, szerte a világon. (168.)

1969.

Január 12. A New York Television 13. csatornáján adásba kerül a Londonban forgatott „*Akropolisz*”-film. A fogadtatása meglehetősen hideg, ami Stanley Kaufmann, a „The New Republic” című hetilap munkatársa szerint az élő előadás és a technika hordozta film közötti óriási különbségből adódott. (168.)

⁴² Peter BROOK: *Az üres tér*. Modern Könyvtár Sorozat 234. Európa Kiadó, Budapest 1972. 72–73.

Február 11. Az „*Apocalypsis cum Figuris*” első változatának bemutatója Wrocławban. Készült a Biblia, valamint F. M. Dosztojevszkij, Simone Weil és T. S. Eliot műveinek felhasználásával. A szöveggönyvet írta és rendezte Jerzy Grotowski, társrendező Ryszard Cieslak, rendezőasszisztens Stanislaw Scierski, jelmeztervező Waldemar Kryger.

A szereposztás: Simon Péter – Antoni Jaholkowski, Júdás – Zygmunt Molik; Lázár – Zbigniew Cynkutis; Mária Magdaléna – Rena Mirecka vagy Elizabeth Albahaca; János – Stanislaw Scierski; a Sötét [Ciemny] illetve az angol színlapokon az Együgyű [Simpleton] – Ryszard Cieslak. (368.)

Minden Grotowski-produkció közül ez formálódott a legtovább, ennek a legmélyebbek a gyökerei, ez jelentette a legnagyobb erőfeszítést alkotói számára, s ez hozta meg a kutatás eredményeinek összegződését is. Ugyanakkor ez a produkció az, amely az első bemutatót követően, a legtöbb változáson megy majd át a későbbi előadások során, s ez volt az a produkció, amelyik a további, immár a színház határterületei felé tartó kutatásokat megalapozta. Nem tudhatni, hogy a bemutató idején érzékelhetőek voltak-e már a későbbi változások csírái, Tadeusz Rozewicz azonban így fejezi be az előadásról írott recenzióját: *Mély meggyőződésem, hogy ennek a színháznak, még jónéhány esztendeig, változatlan formában kellene működnie. Jobban meg kellene ismernünk Lengyelországban is, mielőtt még más alakot öltene. Ezt a színházat még mindig csupán legendákból, pletykákból és ízetlen tréfákból ismerik nálunk. Nem tud róla rengeteg kritikus sem. És ez borzasztó rossz így.* (168.)⁴³

Április 15–május 2. Grotowski és Cieslak, Aix-en-Provence-ban, a Centre Dramatic National de Sud-Est szervezésében, külföldi színésznövendékek számára tart kurzust. (168.)

Május 10. Grotowski, a Kultúra Napja alkalmából, Wrocław város és a vajdaság vezetőitől „*Arany Erdemkeresztet*” vesz át. (169.)

Május 16. A „*Le Monde*” hasábjain megjelenik egy interjú Grotowskival, amelyet Claude Sarat készített vele, még a legutóbbi francia turné alkalmával. Az interjú címe: „*Grotowski és epigonjai*”, s lényegében Grotowski éles hangú kritikája mindazokról, akik mechanikusan próbálják másolni a Laborató-

riumszínház előadásainak külsőségeit, semmit sem adva önmagukból. (169.)

Június 16–30. Grotowski és Cieslak tanfolyamot vezet Varsóban, a Színművészeti Egyetem másodéves színészhallgatói számára. A tanfolyam szervezője az a Jan Kreczmar, aki az „*Allhatatos herceg*” előadása után, őszinte elragadtatással számolt be a produkcióról és Cieslak alakításáról. (az I. rész 26. számú idézete) (169.)

Szeptemberben Grotowski, a Belgrádban harmadik alkalommal megrendezett BITEF 212. diszvendége. Franco Quadri, a „*Scipario*” című olasz folyóirat kritikusa, így számol be erről: *Jerzy Grotowski, akit a fesztivál díszvendégéként hívtak meg, jött, látott, megsemmisített és elutazott. Más fesztiválokra hivatkozva, mindössze négy órát szánt a BITEF-re. De ez a négy óra a világszínház elismerésre méltó, befejezetlen analízise volt. A lengyel rendező rendkívül élesen számolt le az egész aktuális avantgarde-dal, kivéve Barbát és különösen Schechnert, akinek a Performance Groupal végzett munkáját, útkereső céljait egyértelműen dicsérte. (...) Nagyon veszélyes lenne rábizni a Nagy Inkvizítor szerepét, de igazságtalanság lenne, ha nem ismernénk el az állításait.* (170.)⁴⁴

Szeptember 16–december 17. A társulat ötödik külföldi turnéja. Az út Londonban kezdődött, ahol a Lengyel Kulturális és Művészeti Minisztérium valamint a londoni Lengyel Kultúra Intézete által szervezett „Kultúrával Lengyelországból” című rendezvényt sorozat keretében ötször játszották az „*Apocalypsis cum Figuris*”-t (szeptember 18–22) és ugyancsak öt alkalommal az „*Allhatatos herceg*”-et. (szeptember 25–29.). (170–171.)

Az Angliai turné folytatásaként, az „*Allhatatos herceg*”-ből további négy előadást tartottak Manchesterben (október 2–3 és 6–7.) valamint két előadást Lanchesterben (október 10–11.). Nem jött létre viszont a két liverpooli előadás, mert az ottani helyiség nem volt alkalmas az előadás megtartására. (171.)

A turné az Egyesült Államokban folytatódott, ahová az együttes Ninon Tallon és Ellen Stewart meghívására utazott, akik a Brooklyn Academy of Music igazgatói és a La Mamma társulat alapítói voltak. New Yorkban, a Greenwich Village-beli Washington téren lévő methodista templomot ala-

⁴³ 339. oldal / 414: T. RÓZEWICZ: Margines ale... „Apocalypsis Cum Figuris” w laboratorium Jerzego Grotowskiego. „Odra” 1969. nr. 7–8. 152.

⁴⁴ 349. oldal / 29: ju. (J. Ugniewska) BITEF 212. por az frzeci. „Dialog” 1970. nr. 2. 145–146.

kíttarták át az előadásnak megfelelően, amelyben aztán a társulat, a tervezett harmincnégy előadás helyett negyvennyolc alkalommal lépett fel. Huszonhárom előadás volt az „*Allhatatos herceg*”-ből (október 6–november 2; november 29–december 3 és december 5–7. között), tizenegy alkalommal játszották az „*Akropolisz*”-t (november 4–15.) és tizennégy előadást tartottak az „*Apocalypsis cum Figuris*”-ből (november 18–26. és december 10–15. között). (171.)

Az amerikai tartózkodás ideje alatt Grotowski négy ankéton vett részt a Brooklyn Academy of Musicban (november 7, 22, 30. és december 6.). Az itt tartott előadásaiban már előrevetítődik a Laboratóriumszínház tevékenységében, előbb-utóbb bekövetkező változás. (171.)

A turnénak hatalmas és hosszantartó visszhangja van. A „*Times*” című hetilap, az év és egyben az évtized végének apropójából, 1969. évi utolsó számában listát közöl az évtized során történt legfontosabb eseményekről. A színházi listán, az évtized legfontosabb eseménye, a szavazatok alapján a Laboratóriumszínház látogatása lett. Ugyanezen a listán, New York vezető kritikusa is 1969. év legjobb off-broadway színészenek minősítették Ryszard Cieslakot, két kategóriában is: mint a jelenleg legkreatívabb színészt, és mint a legnagyobb jövővel bíró színészt is. Cieslak volt az első, aki nem angol anyanyelvűként valaha is első helyre került a listákon, s ugyancsak ő volt az első, aki egynél több kategóriában került az első helyre. (173.)

1970.

Február 7. Az előadásokkal párhuzamosan megjelenő kritikákat összegezve, a „*Saturday Review*”-ban, a következőket írja Stuart W. Little: *Két hónap telt el, amióta Grotowski és a Laboratóriumszínház, egy nyolchetes szerződést teljesítve, három produkcióját bemutatta, de a színházi világ még mindig emlegeti ezt az eseményt. Grotowski ideái visszhangoznak, a színészi megoldások kitörölhetetlenül rögzültek az emlékezetben, és most mindenki azon tűnődik, mi marad meg eredményként ebből a rendkívüli előadásból.* (171.)⁴⁵

Február 25. Grotowski, a wroclawi városházán, az „*Apocalypsis cum Figuris*” egyik előadását követően,

a lengyel sajtó kulturális rovatvezetőivel találkozott. Tájékoztatója már határozottan jelzi a tevékenységben várható változás közeledtét: *Színház utáni korban élünk. Ami következik, az már nem a színház egy új korszaka lesz, hanem valami más, ami betölti majd a színház helyét.* (175.)⁴⁶

A „vajúdnak” ezt az időszakát, később így jellemezte: *Az az időszak volt ez, amikor a tehetetlenség, a természetes tehetetlenség, amely az embernek veleszületett tulajdonsága, az ismeretlentől való félelem, az érzés, hogy elhagyunk egy szférát, a jól megtanult, klasszikus diszciplínák közeget, őrzítőt volt... hogy esetleg rossz vége lesz... ez volt az oka annak, hogy semmit nem tudtam folytatni, semeddig sem. Tudtam, hogy egy nagyszerű fejezetet zártam le, de nem volt elegendő erőm és bátorságom, hogy az újat megnyissam. Mit lehet ilyenkor tenni? Lehet tovább erőszakolni a régit, de ehhez igen erős ember kell, mert ez valami borzasztó dolog, mintha az ember egy rettentő terhet cipelne; vagy elrejtőzni, ami nem rossz megoldás, professzorra, rektorra vélni és létrehozni valami féle extra-sziniuskolát, még erre is gondoltam. Tudtam, mire volna szükség, és jótanáccsal is tudtam szolgálni másoknak, amikor azt mondtam nekik, hogy menjenek el csavarogni. Aztán rájöttem hogy, mint már annyiszor életemben, éppen azt tanácsolom másoknak, amit nekem kellene megtennem.* (176–177.)⁴⁷

Június 20–július 10. Grotowski és Cieslak, Aix-en-Provence-ban, a Centre Dramatic National de Sud-Est-en tanít. Itt történik az eset, hogy az egyik hallgatót elküldi csavarogni. Ő maga pedig, közvetlenül Franciaországból, hat hétre, Indiába utazik. Amikor augusztus 23-án találkozik a társulattal a shirazi repülőtéren, a saját színészei sem ismernek rá. Negyven kilót fogyott, szakállat növesztett és teljes egészében más ember lett. (177.)

Augusztus 23–október 12. A társulat hatodik és egyben tisztán színházi értelemben vett utolsó turnéja Shirazban kezdődött, ahol a társulat a Shiraz-Persepolisi Művészeti Fesztiválon hat alkalommal játszotta az „*Allhatatos herceg*”-et (augusztus 26–szeptember 5.). Ezután a Beirut közelében lévő, ősi Emir el Amin-palotában tartottak további öt előadást (szeptember 6–10) végül a turné, tizenhat előadással Teheránban zárult (szeptember 17–október 11.). (177.)

⁴⁵ 337. oldal / 371: S. W. LITTLE: Grotowski – odpowiedz poruszonogo teatru amerykanskiego. „Kultúra USA” (Ambasada Amerykanska, Warszawa) 1970. nr. 4. 2–11.

⁴⁶ 326. oldal / 122: W poszukiwaniu szczerosci. Opracovala Z. Raducka. „Tygodnik Demokratiezny” 13 / 20.

⁴⁷ 329. oldal / 159: Rozmowa z Grotowskim. Rozmowial A. Bonarski. „Kultúra” 1975. nr. 13.

Ugyanakkor, **szeptemberben**, a New York-i Színházi Szövetség, az „Apocalypsis cum Figuris” előadását ítélte az 1969 / 1970-es évad legjobb produkciójának, s a Laboratóriumszínház társulatának adományozta a „Drama Desk” Díjat. Ebből az alkalomból írta Eric Bentley az általunk is idézett nyílt levelét, (a II. rész, 11. számú idézete) noha azt megelőzően – a „Times” 1969. október 30-i számában – még komoly averziókat fogalmazott meg a társulat előadásaival kapcsolatban. (173.)

Ugyancsak **szeptember elején**, Lengyelországban, „Együttműködési javaslat” címmel megjelenik Grotowski felhívása a fiatalokhoz. Ezt a felhívást néhány népszerű időszakos periodika és egy fiataloknak szóló rádióprogram közvetíti azokhoz, ... akik – egyszerűen azért, mert szükségét érzik – odahagynák személyes kényelmüket, hogy önmaguknak a munkában, találkozásban, eseményekben és szabadidős tevékenységben való feltárásának lehetőségei után kutassanak. (178.)⁴⁸

Az említett Libanoni–Iráni turné ideje alatt egyébként Grotowski maga a kolumbiai Manizalesben, a Latin-Amerikai Fesztiválon vett részt, mint a fesztivál díszelnöke. A fesztiválra, különböző országokból, igen sok csoport érkezett, olyanok is, amelyek nem vettek részt a programban, csupán találkozni szerettek volna vele. Grotowski, az előadások megtekintése után, egy többórás találkozón elemezte a látottakat. Ennek nyomtatásban is megjelent szövege a „What was” (Ami volt) címet kapta és Grotowski szerint „a benyújtott számla”, amely részint saját színházi tapasztalatait, a színházról alkotott véleményét tartalmazza, részint pedig kijelöli a színház területén kívüli kutatás alapvető kiindulópontjait is: *Különleges találkozás ez, és az én életemben is egy különleges pillanat jött el. Kettős jelentősége van tehát. Az, ami a színház technikája, metodikája, immár mögöttem van. Évek óta egy új horizont felé töreksem, és most ez megoldódott bennem. Nem azért váltam hivatásossá, hogy most amatőr legyek, de úgy tűnik, nem is azért, hogy megmaradjak hivatásosnak. Az, ami a színházban útkeresés volt, a technikában, a professzionalizmusban, – amelyet mi valóban hivatásként értelmeztünk – számomra rendkívül értékes. Ez vezetett engem oda, ahol jelenleg tartok. Kivezetett a színházból, a technikából, a*

professzionalizmusból. Mindez olyan élő, mint az élet-tapasztalatok. De ma már egészen más levegőt szívok. A lábaim már más talajon állnak és a gondolataim már egy másik kihívás felé kalandoznak és visznek engem. Oda tartok. Hallgatom az önök hangját, kérdéseiket a színházról. Feléjük fordulok, a színház felé. S ez a múlt. Most arról beszélek már, mi volt, mit kutattam abban az életben. (...)

Ha színházat akartok csinálni, föl kell tennetek magatoknak a kérdést, hogy vajon a színház elengedhetetlenül szükséges-e az élethez. Nem, mint „teátrum”. Nem, mint intézmény, épület, szakma, hanem mint egy csoport, közösség és egy hely. Ha igen, ha lehet ez elengedhetetlenül szükséges az élethez, akkor ezt ott találjuk meg, ahol nem hazudunk magunknak, nem bújunk el, ahol olyanok vagyunk, mint valójában, ahol a cselekedeteink olyanok, amilyenek, ahol semmit sem próbálunk eljátszani, tehát az a terület, ahol nem vagyunk megosztva. És ez, egy ponton túl, ki fog bennünket vezetni a színházból. (...) A „nem-elbújni” és a „nem-megosztottan létezni” problémája egyként és alapvetően vezet ide. (177–178.)⁴⁹

Ezen elveknek megfelelően, fokozatosan átalakul a Laboratóriumszínház tevékenysége is. Lássan, mindenféle komoly cezúra és erőltetett váltás nélkül, öntörvényű természetességgel, de folyamatosan távolodik a színházi munkától.

Novemberben, még mindig a '69-es turnéval kapcsolatban, az előadások után egy évvel (!) is jelenik meg cikk Anthony G. Bowman tollából, az „America” című folyóiratban: ... 1923 óta, amikor Sztanyiszlavszkij először jött New Yorkba a Moszkvai Művész Színházzal, gyakorlatilag sohasem volt külföldi színháznak és rendezőnek ilyen erőteljes hatása itt. A legtöbb kritikus – akik egyetértenek Grotowski koncepciójával, s azok is, akik nem osztják a nézeteit – a Laboratóriumszínház előadásait az évad legfontosabb eseményének tekintette... sőt talán az évtized legfontosabb eseményének is... 1969. október 16-án, az „Állhatatos herceg” New York-i bemutatójával, egy magávalragadó, új fejezet kezdődött az amerikai kontinens modern színművészetének történetében. (173.)⁵⁰

December 1–12. A társulat részt vesz a Nyugat-Berlinben megrendezett Polische Wochen rendezvénysorozaton, amelynek keretében hét alkalommal játsszák az „Állhatatos herceg”-et. (december 3–

⁴⁸ 326. oldal / 125: J. GROTOWSKI: Propozycja współpracy. „Słowo Polskie” 1970. nr. 215. stb.

⁴⁹ 328. oldal / 144: J. GROTOWSKI: Co było. Kolumbia – lato 1970. Festival Ameryki Laciniski. „Dialog” 1972. nr. 10. 111–118.

⁵⁰ 331. oldal / 192: A. G. BOWMAN: Teatr grotowskiego w USA. „America” XI. 1970. nr. 142. 14–15.

6 és 8–10.), a St. Nikolas Székesegyházban. A december 10-i előadás a produkció utolsó előadása volt. (179.) és [95.]

December 12–14. Grotowski a New York University meghívására New Yorkba utazott. A professzorokkal és hallgatókkal való találkozás során konkretizálja a színház utáni korszakról alkotott elképzeléseit. Itt vázolódnak fel először a később „Ünnepe” címmel megvalósított projekt körvonalai is. (179.) és [101.]

1971.

Májusban, egy kolumbiai színház Jerzy Grotowski nevét veszi fel. [95.]

Júniusban, Wrocławban megkezdődnek az „Apocalypsis cum Figuris” második változatának próbái. A nézőtér lócai kikerülnek a teremből, a nézők ezután a falak mellett ülhetnek, vagy állhatnak. A törekvés nyilvánvaló: gyengíteni az előadás produkció-jellegét és erősíteni az esemény-hatást. (183.)

Júliusban, Grotowskit, a marseilles-i École Supérieure d'Art Dramatique címzetes professzorává avatják. [95.]

1972.

Június elején a színészek már utcai ruhákban játszanak. (193.)

Július 22. Grotowski megkapja a Lengyel Állami Díj Első Fokozatát, a *Laboratóriumszínházban, a színházi produkciók létrehozásának és az előadóművészetek fejlesztése terén kifejtett alkotó tevékenységéért, különös tekintettel az „Apocalypsis cum Figuris”-ra.* [95–96.]⁵¹

1974.

Március 28-án, egy turné során, Sydney-ben mutatták be az „Apocalypsis cum Figuris” harmadik változatát. (206.)

Október 12. A harmadik változat wroclawi bemutatójára, az előadóterem feketére festett vakolatát eltávolítják és az előadás a nyerstégla falak természetes-rusztikus környezetében zajlik le. Semmi

sem maradt immár, ami a szó szoros értelmében „előadásszerű” lett volna. Csupán az autentikus cselekvés és néhány „szemtanú”. (211–212.)

1975.

Január 1. A társulat hivatalos elnevezéséből eltűnik a „színház” szó. Az új név: Laboratórium – Intézet. A névváltoztatással együtt a társulat szervezete is átalakult. [10. és 107.] És bár az „Apocalypsis cum Figuris” harmadik változatát még éveken át előadják időnként, a figyelem ekkor már egyértelműen a „Holyday”, a „Special Project”, a „Venture Mountaine” programok kialakítására és az általuk megvalósítható kísérletek lefolytatására irányult.

Mondják néha a táncművészekről, hogy ideje lenne felhagyniuk a táncolással. Hát én most felhagytam azzal, hogy az „Apocalypsis” után rendező legyek. Átálltam egy másik munkaterületre. S itt most megválaszolandó kérdés marad az a kérdés, hogy mi is érdekel engem valójában, mi az ami csábít. Mi az ami rág? Mi az, ami a színházi munka volt, a színház, amilyenek a mi civilizációnk ismeri, egy termék, amelyet az emberek megtekinthetnek a megvásárolt jegyükért. Az „Apocalypsis” esetében ez így van. Ilyen szempontból nézve tehát ez még mindig színház. Itt feltehetném magamnak a kérdést, hogy meg tudnék-e csinálni egy előadást, most is. Egy színházi minőségében vett előadást. Talán jobban, mint valaha, de biztosan csak lazításképpen csinálnám. Én ilyen munkához már nem tudnék igazán hozzáfogni. Amit a színház territóriumán belül kutattam, a magam és a hozzám közelálló irányítúje szerint, már meglettem, megvalósult. Megismételni? Konzerválni, hogy még egyszer legyen és még egyszer és még egyszer?

Mindig csak ugyanazt, és még egyszer ugyanazt? Az a hivatásom, hogy most más horizontok felé induljak, amelyek vonzanak engem. Ezután, a következő lépések már nem jelentenek majd elrugaszkodást, mert ha nem lettek volna az előzőek, akkor a jelenlegi távlatok sem nyíltak volna meg előttem. (181.)⁵²

Jerzy Grotowski – 1975-ben.

⁵¹ Zbigniew OSINSKI–Tadeusz BURZYNSKI: Grotowski' s Laboratory, Interpress Publishers, Warszawa, 1979. indexelés nélkül, 95–96.

⁵² 329. oldal / 159: Rozmowa z Grotowskim. Rozmowial A. Bonarski. „Kultúra” 1975. nr. 13.



65. Tovább...

A képek és ábrák forrásai

1. Fotó: Z. Ruplewski. In *Grotowski's Laboratory*. 2. index.
2. Fotó: M. Holzman. In *Grotowski's Laboratory*. 88. index.
3. Terv: J. Jelenski. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 3. index.
4. Fotó: L. Olejnik. In *Grotowski i jego laboratorium*. 405. 6. index.
5. A „Káin” plakátja. Ismeretlen forrás.
6. Jerzy Gurawski vázlata. In *Towards a Poor Theatre*. 160. 52. ábra
7. Fotó: M. Kopydlowski. In *Grotowski's Laboratory*. 6. index.
8. Fotó: M. Kopydlowski. In *Grotowski's Laboratory*. 5. index.
9. Fotó: M. Kopydlowski. In *Grotowski's Laboratory*. 4. index.
10. Terv: Wincenty Maszkowski. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 4. index.
11. Fotó: L. Olejnik. In *Grotowski's Laboratory*. 7. index.
12. Fotó: Z. Olejnik. In *Grotowski's Laboratory*. 8. index.
13. Terv: Wincenty Maszkowski és az általa vezetett művészeti iskolai osztály. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 5. index.
14. Jerzy Gurawski vázlata. In *Towards a Poor Theatre*. 160. 53. ábra
15. Fotó: L. Olejnik. In *Grotowski's Laboratory*. 10. index.
16. Fotó: L. Olejnik. In *Grotowski's Laboratory*. 12. index.
17. Fotó: L. Olejnik. In *Grotowski's Laboratory*. 11. index.
18. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 8. index.
19. Jerzy Gurawski vázlata. In *Towards a Poor Theatre*. 160. 54. ábra
20. Jerzy Gurawski rajza. In *Towards a Poor Theatre*. 159. 51. ábra
21. Fotó: Z. Mozer. In *Grotowski's Laboratory*. 13. index.
22. Fotó: Z. Mozer. In *Grotowski's Laboratory*. 16. index.
23. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 12. index.
24. Jerzy Gurawski rajza. In *Towards a Poor Theatre*. 162. 58. ábra
25. Fotó: E. Weglowski. In *Grotowski's Laboratory*. 21. index.
26. Fotó: E. Weglowski. In *Grotowski's Laboratory*. 20. index.
27. Fotó: E. Weglowski. In *Grotowski's Laboratory*. 19. index.
28. Fotó: E. Weglowski. In *Grotowski's Laboratory*. 18. index.
29. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 14. index.
30. Az „Akropolisz” térvázslatai. Jerzy Gurawski rajzai. In *Towards a Poor Theatre*. 163. 59–60–61. ábra
31. In *Grotowski's Laboratory*. 32. index.
32. In *Grotowski's Laboratory*. 26. index.
33. Fotó: W. Hudon. In *Grotowski's Laboratory*. 27. index.
34. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 72.
35. Fotó: Laboratóriumszínház,. In *Towards a Poor Theatre*. 72.
36. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 15. index.
37. Jerzy Gurawski rajzai. In *Towards a Poor Theatre*. 164. 62. ábra
38. In *Grotowski's Laboratory*. 35. index.
39. Fotó: A. Moskwiak. In *Grotowski's Laboratory*. 40. index.
40. In *Grotowski's Laboratory*. 34. index.
41. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 17. index.
42. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 18. index.
43. Jerzy Gurawski rajza. In *Towards a Poor Theatre*. 164. 63. ábra
44. Fotó: Agence de Presse Bernard. In *Grotowski's Laboratory*. 57. index.
45. Fotó: Agence de Presse Bernard. In *Grotowski's Laboratory*. 60. index.

46. Fotó: Agence de Presse Bernard. In *Grotowski's Laboratory*. 59. index.
47. Fotó: Agence de Presse Bernard. In *Grotowski's Laboratory*. 56. index.
48. Fotó: Agence de Presse Bernard. In *Grotowski's Laboratory*. 58. index.
49. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 107. 28. kép.
50. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 111. 34. kép.
51. In *Grotowski's Laboratory*. 62. index.
52. Terv: Waldemar Kryger. In *Grotowski i jego laboratorium*. 408. 20. index.
53. Fotó: P. Baracz. In *Grotowski's Laboratory*. 78. index.
54. Fotó: H. Rosiak. In *Grotowski's Laboratory*. 75. index.
55. Fotó: H. Rosiak. In *Grotowski's Laboratory*. 76. index.
56. Fotó: P. Baracz. In *Grotowski's Laboratory*. 83. index.
57. Fotó: P. Baracz. In *Grotowski's Laboratory*. 82. index.
58. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 71. 9. kép.
59. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 71. 12. kép.
60. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 71. 10. kép.
61. Fotó: Laboratóriumszínház. In *Towards a Poor Theatre*. 71. 11. kép.
62. Fotó: P. Baracz. In *Grotowski's Laboratory*. 85. index.
63. In *Grotowski i jego laboratorium*. 407. 39. index.
64. In *Grotowski i jego laboratorium*. 407. 40. index.
65. In *Grotowski's Laboratory*. 117.

Tartalom

ELŐSZÓ 3

Első rész 5

A SZEGÉNY SZÍNHÁZ FELÉ 7

Bevezető gondolatok 7

Témánkról, konkrétan 9

Történeti áttekintés 9

A történelmi – társadalmi – művészeti háttér 9

A közvetlen „örökségek” 11

Úton a Szegény Színház felé 13

ORFEUSZ 15

KÁIN 17

BUFFÓ-MISZTÉRIUM 21

SHAKUNTALA 25

ŐSÖK 29

KORDIAN 35

AKROPOLISZ 39

DR. FAUSTUS TRAGIKUS HISTÓRIÁJA 45

HAMLET-TANULMÁNY 49

AZ ÁLLHATATOS HERCEG 52

APOCALYPSIS CUM FIGURIS 59

Második rész 65

A SZEGÉNY SZÍNHÁZ 67

Elméleti – szerkezeti áttekintés 67

A „rendszer” elméleti kiindulópontjai 67

A színész – néző viszony megváltoztatása 70

A „gűny és apoteózis dialektikája” 73

A „szent színész”, mint a szertartás varázslója 74

A színházi szertartás pszichoszociális funkciója 77

A színészi munka tartalmi oldala 78

Sztanyiszlavszkij – Brecht – Grotowski 78

A színész–színész viszonylat kérdései 81

A színész–néző viszonylat kérdései 83

A színész önmagához való viszonyának kérdései 85

A színész–rendező viszonylat kérdései 86

A színészi munka módszertani oldala	88
Az improvizáció és az „improvizáció”	89
Improvizáció és rögtönzés	90
Az improvizáció, mint próbametodika	91
Az improvizáció, mint az előadás játékmódja	92
Az improvizáció, mint színészdramaturgiai „rendszer”	93
A színészi munka formai oldala	94
A képlékeny test	94
Az „aktív állapot”	95
A „passzív diszponálhatóság állapota”	96
A tréning alapelvei	97
A tréning személyessége és mindenkori „aktualitása”	97
A „negatív út” elvének érvényesülése a tréningben	98
A tréninggyakorlatok „igazolásának” elve	99
Záró gondolatok	100
Az ontológia kérdései	100
Színjátéktípus-e a szegény színház „rendszere”	102
A kutatás hatása a színházművészetre	103
Ami átvehető (lehetne)	105
Függelék	109
IDŐRENDI ÁTTTEKINTÉS	111
A KÉPEK ÉS ÁBRÁK FORRÁSAI	133