

ADORJÁN VIKTOR

A dns másik spirálja

A lig néhány hónapja látott napvilágot a holstebroji Odin Teatret, a wroclawi Grotowski Institute és a máltai Theatre Arts Researching Foundation közös vállalkozásban alapított Ikarus Publishing Enterprising kiadásában Ludwik Flaszen Grotowski & Company című könyve, amely a Laboratórium-színház tevékenysége iránt érdeklődők számára fontos adalékok gazdag forrását kínálja. A szerző neve – bár szakmai körökben természetesen ismert – általában messze kevesebbszer említett vagy hivatkozott a wroclawi együttes tevékenységével kapcsolatosan, mint a társulatot vezető Grotowskié, pedig szerepe a munkában és a Grotowski-val való különlegesen szoros kapcsolat okán, akár lehetne is. Mielőtt tehát rátérnénk a kötet áttekintésére, érdemes egy kicsit közelebbről is áttekintnünk ezt a szerepet és kapcsolatot, hogy a könyv egyes írásainak jelentőségét ennek ismeretében tudjuk megítélni.

A szerzőről...

Ludwik Flaszen (1930 –), mint a Laboratórium-színház irodalmi munkatársa, a színházi korszak produkcióihoz fűzött kommentárok és ismertetőik szerzőjeként vált legnagyobb részben ismertté. Azt már kevesebben tudják, hogy meghatározó szerepe már korábban kezdődött és sokkal kevesebb az információnk a színházi korszak utáni, ugyancsak jelentős tevékenységéről is. Vegyük tehát sorba életének idevonatkozó fontosabb tényeit!

Nos, a húszas éveinek elején járó Flaszen már ismert újságíró Krakkóban, amikor 1954-ben egyetlen szervezetté vonták össze a krakkói színházakat, s a fiatal zsumnaliszta ezen „szerveződmény” irodalmi igazgatója lett. Egy év múltán azonban összekülönbözött az igazgatótanáccsal és megvált a posztjától. Nemsokára azonban az Echo Krakowa esti magazintól távozott a színházi recenzens, aki Flaszent ajánlotta utódjaul. A recenzent Sławomir Mrozek-

nek hívták. Sok minden történt tehát már fiatal éveiben, így amikor 1959 tavaszán egy újabb, ezúttal színházigazgatói felkérést kapott, már nem volt kezdőnek mondható a színház világában. Az ajánlat egy sziléziai kisváros, Opole, egy hónapokkal korábban az állami színház mellett létrehozott, kis kamaraszínház vezetésére szólt, s Flaszen, szinte azonnal úgy döntött, hogy a felkérést áttekintve Jerzy Grotowski-ra, aki akkor a krakkói Stary Teatr fiatal rendezője volt. Találkoztak, beszélgettek – ahogyan írja „mint az 1956-os Októberi Forradalom két hajótöröttje, vagy mint egyik csödtömeg a másikkal” – és beszélgetéseik során kialakult a Tizenháromsoros Színház, a későbbi Laboratórium-színház elképzelése. Vagyis az „opolei kaland” igazi elindítója valójában Flaszen, de legalábbis Flaszen és Grotowski volt.

Ám nem csupán a színház formális elindítása, az igazgatói-művészeti vezetői és az irodalmi vezetői pozíciók elvállalása köszönhető kettejük egyetértésének. A „két csödtömeg” diskurzusaiban, mind a Tizenháromsoros megalapítása előtt, mind pedig azt követően, viszonylag gyorsan formálódott annak a művészeti majd művészeti és kutatási programnak a víziója, amely aztán, a folyamatos kísérletek során organikusán fejlődve, az *Állhatatos Hercegig* és az *Apocalypsis cum Figurishoz* vezetett el.

Természetesen ennek a vízióknak a léte nem jelentette egyszersmind egy „munkaterv” létét is. Ilyesmit olyan emberek, akik a világszínház megújítására szánják magukat, nemigen szoktak csinálni, s persze elképzelni is lehetetlen. De felelősséggel gondolkodtak együtt a színház értékeiről, küldetéséről, a színház és az akkoriban induló televíziózás viszonyáról stb., vagyis a színház alapkérdéseiről. Felelősséggel és együtt gondolkodtak. Flaszen ebben az együtt-gondolkodásban általában az *Advocatus Diaboli*, az ördög ügyvédje szerepét vállalta magára, azt a nem kevésbé fontos szerepet, hogy az alkotó, előrevivő gondolatok megszületéséhez a „má-

sik pólus” legyen. Persze azt már nemcsak az idő múlásának okán, hanem a dolog természetéből következően is lehetetlen kiszűrni, hogy az így megszületett elveknek, gondolatoknak milyen hányada származott tőle, s mennyi Grotowskitól. Hiszen olyan lenne ezt firtatni, mintha azt kutatnánk, hogy egy gyermek mennyiben az anyjától s mennyiben az apjától való. Ahhoz azonban, hogy egy gondolat, egy eszme ilyen „organikus” módon szület-hessék meg, Grotowski mellé mindenképpen kellett a „második pólus”. Mondhatjuk tehát, hogy az a szellemi és művészeti teljesítmény, amely a Laboratóriumszínházban megszületett, nem csupán Grotowski munkája (amit egyébként Grotowski sem állított soha) és nem is csupán a Grotowski és a színészek közötti vibrálásnak köszönhető, hanem a Grotowski és Flaszen közötti vibrálásból is legalább annyira eredeztethető. Szerepe a Laboratóriumszínház életében és tevékenységében tehát sokkal nagyobb, mint amit mi, a produkciók kapcsán írt szövegeiből eddig megismerhettünk, vagy annál, amit mi egy dramaturg tevékenységének gondolunk. Sokkal közelebb járunk tehát az igazsághoz, ha ezeket a szövegeket úgy tekintjük, mint a közösen kialakított elveket, nézeteket és hipotéziseket – amelyeket Grotowski és a színészek a produkciókban tettek gyakorlattá – literális úton köz-zé tévő gyakorlatot.

Az *Apocalypsis cum Figuris* bemutatását követően Grotowski bejelentette, hogy nem készül több produkció, a munkát a színház „határterületein és azt meghaladva” folytatják. Ez és az ezzel járó társulat-bővítés stb. nagymértékben megváltoztatta a Laboratórium szellemi közegét is, következőképpen Flaszen szerepét is mássá tette. Mássá, de nem kevésbé fontossá, mert az új irány, a parateátrális kísérletek új céljai, metodikája, újfajta gondolkodást kívántak ugyan meg, de az alapelvek, célok és hipotézisek tisztázása nyilvánvalóan ugyanolyan fontos volt, mint a színházi korszak kezdetén. Ahogyan írja, „mint szimpatizáns írnok” segített Grotowski-nak a programadó *Holiday* (Swieto) című szöveg megjelentetésében is. Flaszen ugyanakkor a tisztán elméleti-irodalmi jellegű „státuszát” is feladta ekkor, s kezdetben mint a zártkörű kísérletek megfigyelő-tanácsadója vett részt a munkában, majd maga is nekilátott, hogy – a színész-animátorokhoz hasonlóan – kialakítsa a maga parateátrális műhelyét. Természetesen ez területét tekintve hozzá közel-lő témából, a verbalitásból indult ki, majd egy fokozatos belső fejlődés során egyre inkább a hang-

zás (mint a beszéd hordozója) s végül kifejezetten az emberi hang felé fordult. A program címe is ennek megfelelően változott a kezdeti Dialógus Csoport (Group Dialogues) később Hangos Meditációk-ra (Meditations Aloud) változott, végül pedig a Hangok (Voices) címet viselte, s vált a Laboratórium paraszínházi korszakának leghosszabban működő projektjévé. Végezetül pedig – miért is nem meglepő? – ahogyan maga írja „egyszer csak a Tree of People színész-animátorai között találta magát”, amely a Laboratórium paraszínházi korszakát lezáró, utolsó tisztán paraszínházi projekt volt. Ám ekkor már 1979-et írtunk. Mondhatjuk tehát, hogy Flaszen szerepe a Laboratórium életében megőrizte fontosságát, sőt – ha a saját szempontunkból tekintünk erre – mondhatni még fontosabbá vált, hiszen a gyakorlati tevékenységnek immár nem csupán szemtanúja, de azt a saját bőrén is megtapasztaló, gyakorlati megvalósítója lett. Ugyanakkor a folyamat egészére is komoly hatással bírt, s jelentős része volt abban, hogy a kezdetben „gazdag” projektek (értsd: az erdők, a kék ég, a holdfény, a tűz természetes „díszletezettségétől” gazdag) egy 1975 őszi, Velencében megfogant gondolat folytán, elindultak az egyszerűsödés felé. Hogy – mondhatni a szegény színház analógiájára – az eseménynek saját lényegére való redukálódása felé haladva vezet-tek el a Tree of People üres – pusztán emberi cse-lekvésekkel és kapcsolatokkal teli – terméig.

Mindezek mellett a Laboratóriumban Grotowski újabb kutatási területének a Források Színháza elnevezésű kutatási programnak a megjelenése is változásokat idézett elő. Eltekintve itt ennek alaposabb elemzésétől, elegendő csak arra utalni, hogy a világ különböző, távoli helyszínein zajló kutatás okán Grotowski egyre többet volt távol Wrocław-tól, így megtartva ugyan igazgatói státuszát, a Laboratórium tényleges vezetését, 1978-ban, mint megbízott igazgatóra, Zbigniew Cynkutisra bízta. Flaszen ettől kezdve, szintén Grotowski megbízásából, a további szakmai projektek „megfigyelője és tanácsosa” lett. 1980 őszién pedig ő váltja fel a megbízott igazgatói poszton Cynkutist, aki hosszabb időre az Egyesült Államok egyik egyetemén vállalt munkát. Így ténylegesen az ő vezetése alatt állt a Laboratórium a Jaruzelski tábornok által bevezetett hadiállapot kritikus hónapjaiban, s reá maradt a „végjáték”: a Laboratórium helyzetének elemzése, a további sorsáról való gondolkodás és gondoskodás. Az ő szomorú kötelessége lett a feloszlásról szóló közlemény megfogalmazása és közzététele is.

Végül pedig az „opolei kaland” kezdetének 25. évfordulóján „ő zárta be a kaput”.

Azóta Párizsban él. Rajta kívül, úgy tudom, már csak Rena Mirecka az, aki a kezdetektől a végig aktív részese volt ennek a huszonöt évnek. Méltán mondhatjuk tehát, hogy a Laboratórium negyedszázada alatt és a rákövetkező újabb negyedszázad során született írások kiemelt fontossággal bírnak számunkra, az „érdeklődő utókor” számára.

Mindazonáltal az élettörténeten túlmenően fontossá teszi ezeket az írásokat a „két csődtömeg” egészen különleges emberi kapcsolata is, amelyet manapság már Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko alkotó-baráti viszonyához hasonlatosként emlegetnek. Nehéz pontosabban meghatározni ezt a „master Jerzy”-hez fűződő viszonyt, amely végigkísérte életük közös dolgait, ám amely minden meghatározhatatlansága és ambivalenciája (vagy látszólagos ambivalenciája?) ellenére tisztán kiérződik az írásokból. Igaz, barátságáról és évődő csipkedésekről, gyémántkemény kritikáról és a másik teljes felvállalásáról, szeretettől áthatott szembefordulásról tanúskodnak ezek az írások, s mindez egészen emberközelivé, életszerűvé, s ezáltal megérthetőbbé teszik azokat az eseményeket és információkat, amelyeknek a Laboratóriummal kapcsolatban birtokába juthatunk. S a fentebb áttekintett életrajzi adatokon kívül ez a viszony az, amely meggyőzhet bennünket arról, hogy nem csupán a kortárs, a szemtanú, de még csak nem is a munkatárs írásait olvashatjuk, hanem – merjük kimondani! – a társalkotóét. Maga Flaszen is gyakorta váltogatja a minőségeket, amikor kettejük viszonyát említi, hol fegyvertársnak, kamerádnak, hol Advocatus Diabolinak, hol írónak, s ki tudja még miféle módokon határozva meg önmagát ebben a kapcsolatban. Valójában, azt hiszem, olyanok ők, mint a DNS kettős spirálja: két önálló létezés, amely egymással állandó szembefordulásban csavarodnak egymás köré, de egymással mindig összeköttetésben is. Ketten együtt alkotva meg az Életet.

... és Könyvről:

„**E**z a könyv töredékes összegzése (valóban egy összegzés lenne?) egy, a szó különböző értelmeiben vett utazásnak, amelyet a szerző tett Grotowskiival és amelyet Grotowski tett a szerzővel.

Több mint ötven éve íródik! S több mint a fele kifejezetten ennek a könyvnek a számára.”¹ – írja Flaszen a kötetet záró írásában, amelyből számunkra is világossá válik, hogy nem számíthatunk egységes narratívára, ha kezünkbe vesszük a könyvet.

Nos, valóban nem is az. Laza vezetőszála az időrend, ám olykor ez is töredezett, hiányok szabdaltják, máskor meg átfedésekkel kapcsolódnak egymáshoz az egyes írások, s egy ponton fel is cserélődik két fejezete. Tematikailag sem homogén az anyaga: visszaemlékezések váltják egymást a produktiókhoz kapcsolódó kommentárokkal és ismeretőkkel, esszészzerű gondolatfutamok a pályatársat méltató, személyes emlékek sorából összeálló pályarajzzal, amelyekben összefonódik a történeti-történelmi környezet az önvallomással, a Laboratórium belső eseményeinek szilánkjai a csak tágabb gondolati áttétellel azokhoz kötődő, filozofikus gondolatfűzérrel. Mindez azonban korántsem zavaró a könyvben, hanem éppen ellenkezőleg: varázsos, csapongó láncolattá fűzi az egymástól is különböző, s gyakran önmagukon belül is heterogén írásokat, hogy végül – talán éppen ennek a látszólag kuszának tűnő tematikának és szerkezetnek köszönhetően – egy sokszínű, részletekben gazdag, étellel teli és nagyon érzékletes képpé álljon össze az egész. Kétségtelen, hogy az olvasónak a végére megszületik az a totalitás-érzete, amelyet csak az igazán kiemelkedő írások tudnak nyújtani. Legáltalában esetemben ez így történt...

Az első fejezet, amely *A Laboratórium előtt* címet viseli, három írást fog össze.

Az „Október gyermekei nyugatra tekintenek” a legkorábbi évekre, az 1956-tól 1959 tavaszáig tartó időszakra tekint vissza, egy Párizsban ösztöndíjas-ként 1958 nyarán töltött hónap élményeibe ágyazva, s annak szemszögéből tekintve az ’56-os Lengyelország politikai válsághelyzetére és az azt követő, csekélyke liberalizációra. A 2007-ben született írásban a világ kulturális fővárosának hangulatai és színei keverednek a poszt-sztálinista környezetben rejlő lehetőségek latolgatásának emlékeivel, az irodalom és a költészet feladatán való elmélkedés, a művészeti Auschwitz utáni lehetőségének mérlegelésével, a Notre Dame tövében történt „egymásratalálások” emlékeivel a lengyel művészvilág hatalmat kiszolgáló „rinocéroszairól”, hatalommal játszó, taktikus „rökáiról” és lázadó, nagyhangú

¹ A Final Gloss (Egy utolsó glossza) – in: Ludwik Flaszen: *Grotowski & Company*, Ikarus Publishing Enterprises, 2010. 321. oldal.

„oroszlánjairól” való gondolkodással. Bizarrr kavalád, amely végül elvezet a krakkói színházak irodalmi igazgatóságáig, majd az Echo Krakowa színházi recenzensségén át az opolei felkérésig.

A „Bukás, avagy az öröm szükségletéről” egy 1957 augusztusában megjelent recenzió Grotowski egyik korai (társ)rendezéséről. Ionesco *Székek* című darabjának a krakkói Stary Teatrban való színrevitele és előadásai kapcsán arról gondolkodik, hogy vajon miért nem kíváncsi a közönség a produkcióra. A játéktéren a darabnak megfelelően elhelyezett üres székek ugyanis az előadásokon a nézőtéri székek ürességében folytatódtak, s ez elegendő volt, hogy a fiatal Flaszen mélyebb összefüggésekről is gondolkodni kezdjen.

A „Kortárs Csehov, és ami kiderül belőle” című recenziót már mint Mrozek utódja írja az Echo Krakowaban 1959 áprilisában. Ismét egy Grotowski-rendezésről szól, a Stary Teatr *Ványa bácsi* bemutatójáról, s meglehetősen elismeréssel állapítja meg, hogy a rendező lefosztotta a darabról a nyírfaágat és balaljkát, ugyanakkor leszámolt a távolságtartás (felteszem a brechti elidegenítés – A. V.) modernnek hitt eszméjével is és a darabban megjelenő attitűdök konfliktusaira koncentrálni hozta létre az előadást. A későbbi színházi tevékenységet ismerőknek mindkét recenzióban könnyen felismerhető mind Grotowski, mind pedig Flaszen színházi irányultságának első hajszálgökörei, s annak első jelei is, hogy miért éppen Grotowskit választotta Flaszen, s Grotowski miért mondott azonnal igent neki, amikor az opolei színház lehetősége – éppen azidőtájt – felmerült.

A második fejezet címe *A szegény színházban*, s nagyrészt azokat az előadás-ismertetőket, kommentárokat tartalmazza, amelyeket már például a „Towards a Poor Theatre” című Grotowski-könyvből is ismerhetünk. A fejezetet a „Kommentárok kommentárja” című, 2006 novemberében, Párizsban született írás nyitja, amely egy belső előszó gyanánt helyezi a ma perspektívájába a javarészt a '60-as években született szövegeket. A legfontosabb előadásokon, az *Orfeuszon*, *Káinon*, *Buffó-Misztériumon* és *Ősökön*, valamint a Kordianon, Akropoliszon, *Dr. Faustuson*, *Állhatatos Hercegen* és az *Apocalypsis cum Figurison* kívül azonban korábban kevésbé ismerhető írásokat is találunk ebből a korszakból.

Ilyen például az „Őrült; széljegyzetek Waldemar Kryger produkciójához” című, amelynek segítségével egy ritkán emlegetett, s nem Grotowski által rendezett

opolei produkcióról kapunk információkat. Ilyen a Tizenháromsoros Színházat 1961-ben bemutató ismertető is, amely már ekkor deklarálja a huszadik század első felében lezajlott nagy színházi reform keresését és a kortárs avantgárral való szembefordulást is, de ilyen az egy, Peter Brookkal és Charles Marowitz-cel kapcsolatban álló angol színházi újságnak 1964 elején íródott Hamlet tanulmány, amelynek publikálása akkoriban meglehetősen kockázattal is járt. Az írás Lengyelországban csak 1992-ben jelenhetett meg, s bizonyára sokan vagyunk, akik ezt a fontos háttéranyagot itt olvashatjuk először.

Mind történeti, mind elméleti szempontból fontos írásai ennek a fejezetnek „A játékmódról” (1964) és „Az avantgárd után” (1967) című ismerető leírások, amelyek közül az előző a színházfelfogásból levezetetten foglalja össze a színész munkájának, céljainak és feladatának lényegét, míg az utóbbi egy ismételt szembefordulás a kortárs avantgárral, s annak deklarálása, hogy ők inkább „rear-guard”-ként kívánják definiálni magukat. A fejezetet záró „Eklekticisták vagy doktrinerek” című írás egy Jan Blonskival 1971-ben folytatott beszélgetésének írásos foglalata. Két nagyszerű elme briliáns pengévtársa ez a beszélgetés, amely olvasóját is a témák (vagy valójában csak egy téma?) mélyebb véggondolására ösztönzi.

A *Hang-Szekér* (Voice-vechile) című, harmadik fejezet – a cím egyben utalás Peter Brook *Art as Vechile* (A művészet mint ekhószekér) elnevezésére – az utalás ellenére nem a rituális művészetek korszakával, hanem a parateátrális kutatások időszakával foglalkozó írásokat gyűjti egybe.

„A Könyv” című első írása a „Holiday” (Ünnep) címen ismertté vált Grotowski-szöveggel összefüggésben született meg 1973-ban. A 37 pontban összefoglalt gondolatfolyamot úgy is értelmezhetjük tehát, hogy a Holidayben az emberi kapcsolatok minőségére, a cselekvésekre vonatkoztatott tetteket mintegy „átfordítja” az írott szavak világába, s azon belül gondolja újra annak lényegét. Azt, hogy a Könyv a könyvhöz képest olyan, mint a Cselekvés a valamit csináláshoz képest. Hogy a Könyv ugyanúgy jelek kompozíciója, mint a Cselekvés, és hogy jelet alkalmazni egyenlő a jel-adással. Vagy a jellel való átváltozással. Vagy egyszerűen csak a jellel való létezéssel...

Ezzel a „felvezetéssel” következik a „Hangos meditáció” című, töredékes, naplószerű írás, amely a Flaszen által a parateátrális korszakban változó címeken vezetett projekttel kapcsolatos feljegyzé-

seket tartalmazza. A jegyzetek és beszédek az 1976 és 1981 közötti időszakban születtek, és a szerző személyes archívumából válogatódtak egybe 2000-ben, hogy az „Odra” című wroclawi folyóiratban megjelenhessenek. A gondolat sorok nem csupán általában adnak betekintést a parateátrális tevékenység világába, de megismertetnek bennünket azzal is, ahogyan ez a munka, a cselekvések világa mellett a nyelv és a hang világában is megvalósultak. Külön érteke, hogy mindezeket túl egy őszinte vallomás is arról, hogyan fejlődött a vezető a résztvevőkkel együtt ebben a folyamatban.

„A dialogizálásról és egyebekről” című írás egy Marek Miller által, 2000-ben Flaszennel készített interjú szöveges változata. A tárgyalt témák – a kommunikáció, mint emberi kapcsolat, lényegéről; Flaszén küldetéséről; a vitatkozás hiábavalóságáról; a nyelvi kommunikációról, mint a lényegi létezés egyik formájáról – mind megfontolandó kérdéseket érintenek, s tovább erősítik a cselekvésben és a hangban-beszédben megvalósuló parateátrális alapelvek analógiáját.

„A tabutól az allergiáig” valójában két, 1980-ban és 1981-ben elhangzott előadás szövege, amelyet Flaszén a szicíliai Trappetóban tartott szimpóziumon mondott el. A tabuk eltűnésének és korunk allergiáinak összefüggéseiről szóló szöveg napjaink krízisének részletezését és egy poetikus ontológiáját adja. Ugyanakkor a beszédekből információkat kapunk a Laboratórium aktuális tevékenységéről – a Polish Thanatoshoz vezető, akkor „Po Dosztojevszkij” munkacímével zajló előkészítő munkáról is, amely végül a Laboratórium utolsó nyilvánosság előtti produktuma lett.

Következőként Jeniffer Kumiega 1981-ben, még a szükségállapot bevezetése előtt, Flaszennel Wroclawban készített interjút olvashatjuk „A metafizika az utcára ment” címmel. Amellett, hogy érzékeltes közelpépet kapunk az akkori lengyel mindennapokról, s arról, hogy az utca rémálmai felülírják a művészet fikcióit – nem minden összefüggés nélkül – a spontaneitás és fegyelem összefüggéséről is szó kerül az interjúban.

A fejezetet záró „Grotowski és a csend” című írás magyarul is olvasható a *Színház* című folyóirat 2009. szeptemberi számában²

A kötet utolsó fejezetének címe *A vég után*. Valóban erről is szól – mindenféle értelemben.

Az első, 2003-ban született, „A színház – a szünetelés művészete” című töredékes gondolat sor általában rajzolja meg a „vég utáni” képet. A talán csapongónak tűnő, de valójában roppant feszes logikával vezetett, keserű-ironikus írás fordítását az összefoglaló után közöljük.

Az „Antek” Antoni Jaholkowskinak állít emléket 2001-ben, a Laboratóriumban a kezdetektől kitarító, kiváló színész, barát és munkatárs szabálytalan pályaképének megrajzolásával, továbbá a halála kapcsán feltoluló emlékképek és a temetés már-már allegorikus értékű, apró mozzanatainak összevagyításával.

A „Színház, avagy az Isten szeme” egy 2009-es emlékezés a paraszínházi kísérletek, majd az azt követő Grotowski-munkák legmélyebb – történetileg egészen Mickiewiczig visszanyúló – gyökereiről. A tárgyaltak valójában már nem is teoretikai kérdésként jelennek meg ebben a mélységben, hanem filozófiai-eszmei jellegű gondolatok az „élet-áramlásról”, a magasabbrendű emberi célokról, amelyek egyenesen vezettek Grotowski pontaderai kísérleteihez. Ugyanakkor vélelmezhetjük, hogy enélkül az eszmefuttatás nélkül azok elméleti lényege is nehezebben érthető lenne, ha az lenne egyáltalán.

A kötet talán egyik legérdekesebb, legvitalisabb írása a „Grotowski *Ludens*” következik ezután. Szeretlen emlék-tobzódás ez az írás a közös életük, alkotómunkájuk évtizedeiről, alnév-játékaik soráról, csipkelődéseikről, Grotowski „átváltozásairól”, politikai játszmáiról, közös olvasmányaikról, a művészetéről, vallásról, társadalomról formálódó gondolataikról, és ki tudja felsorolni, mi mindenről még. Mint cseppben a tenger, úgy jelenik meg ebben az írásba sűrítetten a kötet minden erénye, csapongása és belső logikájának feszessége. S a totalitása is.

Szomorú logikával követi ezt „Az utolsó találkozás” című írás, amely a Grotowski halálhírének hatására és a pontaderai urnával szemben állva született gondolatokra emlékezve íródott. Elgondolkodtató mondatok és mélyre ásó szavak. Elolvastam vagy tucatnyi nekrológot Grotowski halálával kapcsolatban, s mondhatom, a közelébe sem ér egyik sem Flaszén írásának. Ami egyébként nem is nekrológnak íródott. S amely – a megelőzővel együtt – ebben a kötetben olvasható először.

Ezek után a következő, „Végjáték” című írás lényegében lezárása ennek az utolsó fejezetnek.

² Ludwik Flaszén: Grotowski és a hallgatás, Fordította: Szántó Judit, *Színház*, 2009. szeptember, 17–22.

A Flaszen által szövegezett, a feloszlásról szóló proklamáció közlése után kesernyés tárgyilagos-sággal, egyszerű, pátoszmentes szavakkal kapunk képet a feloszláshoz vezető folyamatokról, egyre jobban feltárva a végzetes törésvonalak egyre korábbi, egyre kisebb és egyre jelentéktelenebbnek tűnő, kezdeti repedéseit, és a feloszlást közvetlenül előidéző belső zavarokat a hadiállapot rettenetét, a disszidálásokat és hazatéréseket, az otthoni paktumokat és megalkuvás-nélküliséget. Korábban szintén publikálatlan, fontos dokumentációja, ám érzelmileg is megrendítő elemzése és leírása mindannak, ami a Laboratórium megszűnéséhez vezetett.

S ahogyan az előző írás az utolsó fejezetet, a következő *Egy utolsó glossza* az egész kötetet zárja le, amely a kötetismertetőnk elején található mondatokkal kezdődik, és a következő sorokkal ér véget:

„Köszönhetően az UNESCO döntésének, 2009 óta Grotowski már az emberiség kulturális örökségének számít. Talán a szerző, ennek az emlékműnek a talapzatánál állva, nem használt túlságosan családias hangnemet, amikor a Mesterről beszélt, s meg sem kísérelte, hogy felmásson erre a talapzatra. Remélem, hogy Grotowski, esetleg még egy ilyen bensőséges megközelítés ellenére sem válik a Parancsnok³ szobrává, és soha többé nem fogja meg a kezemet.”⁴

*

Eugenio Barba, a könyvhöz írt előszavának első mondatában azt jósolja, hogy „sokan vagyunk, akik hálásak leszünk Ludwiki Flaszennek ezért a könyvért”. Remélem!

Ludwik Flaszen:

SZÍNHÁZ – A SZÜNETELÉS MŰVÉSZETE⁵

Az új színház mágiája, az új játékmód mágiája sem nem fehér, sem nem fekete. Szürke mágia.

Azt mondják, hogy a látványosságok korában élünk. Hogy minden spektakulum: a politika, a kereskedelem, a globalitás aktuális ügyei, a történelem. Hogy a realitás performatív kompozíciók formájában jut el hozzánk. De mi lehet a színház, ha olyan spektakulumokkal vetjük össze, mint a vég-

az afrikai gyermekeké, amelyben az emberi élet a tét? Vagy mint a Perzsa öbölben égő tankhajókéval, amin a globális hatalmi egyensúly múlik? Vagy az afganisztáni függetlenségi harcok képeivel, amelyek halott egy egész nép és egy egész ország? Vagy a világ részvénypiacain lejátszódó pánikéval, ahol valóban a szerencse és embermilliók létezése forog kockán – avagy meglehet, hogy az egész politikai berendezkedés túlélése? Ahogyan Khomeini örült követőinek bandái a gyűlölködés magvait hintik szét, hogy aztán mindannyian magunkban hordozzuk azokat, amikor szembekerülünk a holnap ürességével és bizonytalanságával. Vagy a nagy pápai szentmisék látványával, amelyeket minden kontinensen celebrálnak, ahol csak a Világ Legelső Színésze és publikuma az Élő Isten nevében összegyűlik... S mindez nem valamiféle nevetséges fikció. Mit jelenthet az ősi tragédiák összes hírnökének története az alázatos tel-avivi fodrászról szóló riport egyetlen sorához képest, aki csöndesen mosta hit-sorainak fejét a gázkamrák előterében? Mit nyújthat a színház a tömegdemonstrációk erejéhez képest, vagy azokkal a szórakoztató programokkal való összehasonlításban, amelyeket nézők milliói élveznek, és a főhőssel együtt elfogadják, szeretik és sóvárogják a gigantikus fényvetők által nyújtott „reflektorfény” kegyelmét?

Mit tehet a színház – minden látványosságok ősapja s mindmáig e birodalom uralkodója – egy olyan helyzetben, amelyben már minden spektakulummá vált?

Egynehány házi készítésű képet nyújthat csupán, amelyek oly szegényesek, akár egy másik korból való laterna magica képei az erőteljes és eleven vizualitás mindent elsőpró áradatához képest.

Lehet, hogy a színháznak az a végzete, hogy kilépjen a spektakulumoknak ebből a lavinájából, amelyet saját korunk zúdít ránk. Lehet, hogy végzete az átmeneti szünetelés bejelentése. Az univerzális spektakulumban való szünetelés.

*

A háború utáni, első avantgárdban a színház – Beckettől és Ionescotól egészen Grotowskiig és Kantorig – felvállalta a közösségi öntudat megin-

³ Flaszen itt Moliere *Don Juan* című drámájára utal, amelyben a Parancsnok megragadva a főhős karját, magával viszi Don Juant a pokolba.

⁴ A Final Gloss (Egy utolsó glossza) – in: Ludwik Flaszen: *Grotowski & Company*, Ikarus Publishing Enterprises, Holstebro-Malta-Wrocław, 2010. 322. oldal.

⁵ „Theatre – the Art of the Interval” i.m. 184–193. oldal

gatásának feladatát. Ez indította el az elfogadott értékek kigúnyolásának keresztshadjaratát, a minden axióma elleni keresztshadjaratot: üresek vagyunk, s ez az üresség szól belőlünk szegény és ügyetlen szavak által. Olyanok vagyunk, akár a mit sem tudó Jóbok a magunk trágyadombján, nem mi szólunk, hanem valaki más beszél rajtunk keresztül – úgy tűnik, hogy ez volt Beckett üzenete. Grotowski pedig azt mondta (s én vele értek egyet): más dolog a bennünk létező, s megint más a mentális különöségeink udvariassági kódexe. Ezért lehet a színház a hamisságok elleni sokkterápia helyszíne, a totális cselekvés helyszíne, ahol feltárhatjuk létezésünk érvényességét – az ellentétek szétrobbantásában, a mítoszok és a szentség többértelműségében. Más színművészek pedig – mint például Beckett francia követői vagy Ariane Mnouchkine és az anarchista Living Theatre – akár a társadalom egészét is érintő, forradalmi változásokat hirdettek.

Egykor mindez megtehető volt: Európa és az USA a növekvő prosperitás, a stabilizáció és a személyes biztonság korszakát élte. Ekkoriban mindenekelőtt az emberi lény bensőségesebb aspektusai voltak veszélyben. Az anyagi túlélés problémái – az emberiség történetében először egészen magas arányban, szinte univerzálisan – kimaradhattak a napi ügyek közül. A színház pellengérré állította a fogyasztó büszkeségét, trivialisitását és az önelégült emberek eredendő ostobaságát, az emberi szabadság csalárdtságát, a maszk és az arc közötti konfliktust. A színház a Nemlégit levetkőztette az emberi lényeket, hogy megmutassa hiúságukat – vagy a mezeten testükig vetkőztette őket, hogy a túllépés borzongásában, az őszintte egy extrém cselekedetén keresztül megalopozza hitelességüket: fekete – mint Beckett műveiben és fénylő – mint Grotowskiében.

Amikor nem kell aggódnunk alapvető túlélésünk felől, kérdéseket teszünk fel létünk értelméről. A színház pedig, épp, mint a fajunkra s annak végzetére adott emberi reflexió, destabilizálja magát, és minden félelem nélkül teszi kérdéssé a saját, tulajdon, társadalomban betöltött funkcióját. S mindez már elérte a magot, a lényegét. Minden előadás a közönségnek az igazságban való, igaz ki-vetítődése volt; szuverén személyiségek közötti, valós adás és kapás, amely során és amellyel, egy szó szerint vett cselekvés által kiszabadították magu-

kat a csalárdtságból. A színház meghaladta a mimézist s az Igazság és az Illúzió között megalkotta a saját feszültségét. Mindez mutathat egy fekete lyuk irányába is, a halott szentséget leváltandó, de az organikusság egy sajátos cselekvésén át fel is élesztheti ezt a szentséget. A színház a gúny és az elragadtatottság között találta magát, a szarkazmus és a szívéllyesség között, Erosz és Caritas között.

A nem-látványos és a nem-központi vált uralkodóvá. A színházi forradalom Párizsban kezdődött – egy kicsiny, rosszul fűtött helyiségben a Théâtre de Babylonban, ahol a *Godot-ra várva* bemutatója volt, és néhány év múltán egy apró teremben, Opolében, egy provinciális lengyel kisvárosban, ahol a Laboratóriumszínház Wyspianski *Akropolisz*ának sajátos interpretációját mutatta be. A nagyot és erőteljeset felváltotta a kicsi és gyenge. Ennek eredményeként a nagy és elegáns színház-épületeket detronizálták az ócska kis szobák.

Ha Guy Debordnak igaza van és minden csak spektákulum – a társadalom, az állam s az egész földkerekség egy szimultán tévé-helyszín csupán – mi akkor a színház, minden spektákulumok őse? Egy vénember csak, aki hirtelen megszaporodott, és gyakran illegitim ivadécai között ádázul harcol az őt megillető helyért. Akinek néha még egy kis helyet is szorítanak a leszármazottak, de csak alimizsnaként, a vén troli korábbi érdemeinek az utódok általi elismeréseként. A nagyapa még mindig jól tartja magát, nem? Ma is olyan fiatalosnak látszik... Ő pedig felújított ruhát visel, divatos parfümöktől illatos, s eléggé elevenen szónokol és mozog a körötte lévőkhöz megbátorodott hangjai közepe, akik viszont színlelésükkel fenntartják jogukat – mint Gombrowicznál...

*

A mi korszakunknak nincsen színháza, a mi korszakunknak performanszai⁶ vannak. Ám a performanszok produktumai – a szegényesek, a meglehetősek vagy a kiemelkedőek akár – nem elégségesek a színház létezéséhez. A színházi korszakok embe-rei megkérdézték maguktól: „Mire való a színház?”, és válaszoltak is rá nélkül, hogy szabályokat hoztak volna a színház művészetére, s annak meghaladására. A nem-színházi korok, amilyen a miénk is, nem tesznek fel ilyen alapvető kérdéseket, hanem csak térdre rognak a Produkció istene előtt.

⁶ Az angol *performance* egyaránt fordítható előadásra és a performatív eseményt jelentő performansz szavunkra is. Flaszen itt nyilvánvalóan pejoratíve, mindkettőt érti alatta, így a fordítás során én is ebben a kettős értelemben használok a szót. (A. V.)

Alkalmazzák a teatralitás szabályait, azok dinamikus ellentéte nélkül – az azon való túllépés nélkül. A tehetetlenségi nyomaték erejétől hajtott performanszokat produkálnak, amelyekben vagy az örökévaló értékekre és a tradicionális gyakorlatra, vagy az állandó értékekre és a modern gyakorlatra hivatkoznak, számítva a játzsma, a játék és az imitáció iránti örök emberi hajlandóságra. Lehetséges, hogy ebből is kisül valami: némi szórakozás vagy megérintő este vagy a Szavak alázatos szolgálata.

Egyébként pedig lehetséges-e, hogy ma a kérdést, „Mire való a színház?”, a színházcsinálás maga válaszolja meg? Grotowski válasza nemleges; ő felhagyott a színházi aktivitással. Én, korábbi küldetésében fegyvertársa, nem tudom. De ez a „nem tudom” vajon jelenti-e azt, hogy bennem még van némi remény?

A mimézis uralmának megtöréséért a művészetben nagy árat kell fizetnie annak, aki végig akar menni ezen az úton. Az elűzött Mimézis Nemezis-ként tér vissza. Sok évvel ezelőtt, az Abszolút Színházi ideájától elbűvölten, vagy a színház tiszta forrását keresve, ezt a megjegyzést írtam le: „a színház öngyilkossága a saját forrásaiba való elmerülés által”. Azidőtájt úgy éreztem, hogy a színház egy halott diszciplína. Így utolsó, hűséges mesterembereinek megéri végigjárniuk az utat: *az utolsó esély egy öngyilkos merülés a forrásba, egy ikarusi zuhanás a nap közeléből.*

*

Józan és pragmatikus korban élünk. Kinek jutna itt eszébe Abszolútot keresni? A színház még nem halt meg, például a performansz-produkciók gyakorlata még nem hunyt ki. Egyedül Párizsban kétszáz jut egy estére. A színház még nem halt meg, ám ez nem szükségszerűen jelenti azt, hogy él. Lévén halhatatlan, *in bardo* állapotban van, ahogyan a tibeti buddhisták hívják azt az átmeneti teret, ahol a lelkek léteznek a halál és a következő inkarnáció között. Szerintük a halott nincs tudatában, hogy halott; erőfeszítéseket tesz földi életének folytatására, és kapcsolatba lép földi létezésének társaival. Hogy felismerhesse létállapotának megváltozását, a szent Halottak Könyve versszakait kell kántálnunk a fülébe. A színház jelenlegi helyzete is hasonló: létezik és nem létezik egyszerre, vagyis amit tennünk kell, az a kántálás a fülébe az állapotáról – lehetőseg szerint elősegítve a következő inkarnációját.

Az élő színház – az, aminek Üzenete van. Mi manapság Üzenet-nélküli színházzal találkozunk. Sokáig éljen a pragmatizmus! Hosszú életet, mester-

ség! Egy Üzenet-nélküli színház tipikus jellegzetessége a színészek rekedtes, tönkrement hangja – művészien halkítva vagy erősítve – mert hogy józanul, pragmatikusan használják. Láttak-e már kidagadó vénákat a színésznnyakakon, amelyeknek egyetlen üzenete a Produkcióban való részvétel csupán?...

Franciaországban rengeteg panasz éri a színészek szegényes tréningjét és általánosan alacsony mesterségbeli tudását. Ennek pragmatikus ideája: lehetséges, hogy nem sok mondandónk van, de legalább gondot fordítunk a mesterségre. De lehet-e a mesterséget csupán a mesterség kedvéért birtokolni – egy szakmát, amely a szakmán kívül semmit sem szolgál –, lehetséges-e a mesterség Üzenet nélkül? Egy emberi lény Üzenet nélkül rekedt, és mindaz, amit „mesterségnek” hívunk, nem más, mint ennek a rekedtségnak az álcázása.

*

A nem-színházi kor egyik jellemzője az a kiemelt szerep, amit a társadalom az operának és a balettnek tulajdonít. A kollektív képzeletet az énekesek és a táncosok uralják. Ontológiai anomáliák az Univerzális Spektákulumot szolgálják. S az örökévaló reményt, hogy Párizst vagy New Yorkot a moszkvai Bolsoj Opera és Balett Színház fogja megmenteni. Avagy a Bolsoj egy helyi változatának néhány csodálója.

*

Mi az, ami a mimetikus gyötrődés és a rítus gyötrődése között lehetséges? A játék szenvedése és a drammatikus indulat szenvedése között?

A színház territóriumait már idegen hatalmak hódították meg és vetették uralmuk alá. A színház megmaradhat ugyan az idegenek által uralt földjén, és egy félreeső zugban még játszhat is; sápadt arca ellenpontozza a hódítók primitív és durva egészségességét. Még némi szegyenpirt is lehet festeni az orcájára. Sőt időről-időre akár valami kis reális szín is megjelenhet ezen a szenvedő arcon...

Lehet ebből a játszmából visszavonulni – és a száműzetést is lehet választani. Akár a saját városában, akár a tulajdon előadótermében, a színház már kizárattatott és megfosztatott a saját területétől – csavargó a saját hazájában. Ilyenképpen viselje hát a saját sorsát bátran – a végsőkéig követve ennek logikáját, felelősséggel felvállalva, elfogadva és viselve ezt a számkivetettséget. *A Színház – a spektákulumok csavargója.*

*

Mindenki azt akarja megtanulni, hogyan adjon elő színpadi karaktereket, miközben a valódi problé-

ma az, hogy tudd, ki vagy, mit gondolsz, és hogyan érzel valójában. Hitelesnek lenni – ma – a *Hamlet*-ben. Színpadi motorbiciklizés nélkül egy Victor Hugo-darabban; Pireusz kikötői utcagyerekei nélkül Aiszhülosz *Agamemnónjában*. Historikus rekonstrukció nélkül és modern konstrukció nélkül. Hitelesnek lenni napjaink jövőbe mutató mérföldkövénel. Mint Arthur király a középkorban. Mint Chaplin a huszadik század első felében – és mint Beckett anti-hősei a másodikban. Grotowski nagy felfedezése a taps nélküli színház volt. Amikor a közönség összecsapdosta a tenyerét, mi tudtuk, hogy szegényes volt az előadás. Hogy csak előadás volt, semmi több. Hogy nem vált a túllépés aktusává. Manapság még a pápa megjelenését is a tolongók tapsa fogadja. Az emberek a *szentség* megjelenésekor is tapsolnak, szemben a hit misztériumával, szemben az igazsággal. Nápolyban, San Gennaro ünnepén, amint a püspök felmutatja a szent Januarius vérével telt fiolát a mediterrán spektakulum szabályai szerint, a tenyerek összevérese és a csókdobálás a sokadalom reakciója.

A nagy mesterek, mágusok és guruk már eltávoztak. Ha léteznek is valahol, művészetük alázatos mesterembereinek álruháját kell felöltöniük. Leváltották már őket a pragmatikusok, a realisták, a drámairodalom szerény szolgálói. Nem olyan idők járnak, hogy tükröt tartsunk kortársaink elé, nem olyan időket élünk, hogy utópista társadalmakat építsünk. Ilyeténképpen minden visszatért a normalitáshoz. Szégyentelen és profi cinikusok jelentek meg, s megkezdték a színművészet attrakcióinak kiárusítását. A színházat vizionálókat és az ideák követőit leváltotta a reklám és a „public relations”. A csomagolás már egyenlő, sőt fontosabb lett a tartalomnál. Senki sem vesz szegényesen csomagolt dolgot, viszont bizonyosan sokakat vonz a pusztá csomagolás, a minden tartalom nélküli átverés.

*

A párizsi közönség fenséges! Olyan tiszteletteljes. Olyan türelmes. Öregember lévén én elaludtam egy előadáson, ám ők állhatatosan ébren maradtak. Mindazonáltal ami a legérdekesebb tapasztalatom, hogy az a néhány előadás, ahol nem hallani hülye röhögéseket a nézőtéren, az idioták valódi, kristálytisztá otrombasága! Moglehet, hogy van azért

ebben némi lehetőség. Tárjunk ajtót a *fin de siècle*⁷ emberi metafizikája előtt!

*

Veszélyes a színház korlátainak túllépése vagy eltörlése – a „minden színház” vagy a „semmi sem színház”. Az ilyen kutatásnak nincs technikája és nincs gyümölcse sem, semmi eredménye sincs, csak küldetése van. Bármit csinálnak (de valójában semmit sem tesznek) csak tétován keresgélnek – s ezt még mindig alkotó tevékenységnek tekintik. Grotowskit ez kivette a színházból és a paraszínházból; ő megértette a „vagy-vagy”-ot. Mások viszont minden eredmény vagy cél nélkül enyésznek el bármi ósdiságban és a végeérhetetlen *rêchêrché*⁸-kbe. Így aztán semmi különös nincs abban, hogy minden visszatért a normalitáshoz: a színház, bármennyire ómódi és szégyentelen is, már csupán a színházcsinálás kedvéért létezik. *Produire!*⁹ Grotowski távozása megnyitotta az utat minden ósdiság számára. A maximalizmus terrorja véget ért. Itt vagyunk, konkrétan és pragmatikusan. És szégyentelenül.

*

A párizsi színházakat járva gyakran az a benyomásom támad, hogy Lengyelországban vagyok, és igényes, nagyratörő előadásokat nézek – úgy 1957 vagy 1958 táján, s nem Krakkóban vagy Varsóban, hanem valamely provinciális kisvárosban: Bydgoszczban vagy Rzeszówban. A hatalmas igény és óriási nagyratörés annyit tesz, hogy „csak így tovább”, tartani a lépést, nem lemaradni.

*

Hát nem furcsa, hogy a néző nem akarja, hogy megmutassák neki a saját ábrázatát, hogy feltépjék a sebeit, hogy felrázzák őt – hogy önön képét és helyzeteit mutassák fel neki? Hogy azt akarja, magasabb rendű lények sorsa érintse meg, szerelmesek büvöljék el; az érzelmeiktől és a nevetés megtisztító hatásától várja a feledést. Hódolni akar a Kultúra hatalma előtt, amely nem az övé, ám nagyszerű, amit a saját szomorúságával, a saját legmélyebb szorongásaival való bármiféle kapcsolat nélkül csodálhat – éppen úgy, ahogyan tették azt a megelőző generációk is. Azt akarja, hogy a mások sorsa érintse meg, hogy a tragédiák megtisztítsák, s hogy nevetessen a mások tökéletlenségén. Egyszóval – mint mindig – igényli a többé-kevésbé nemes szórakozást. Ez a bizonyítéka annak, hogy a színház

⁷ = századvég (francia)

⁸ = kutatás, keresés (francia)

⁹ = termelés, készítés (francia)

örök mindennapjaiban vagyunk. A kiindulópontnál. Kiinduló – de hová? Milyen irányba?

A néző az ő állandó bársonyszékét igényli. A Szépség, a Jóság és az Igazság dzsigolója akar lenni. A tökéletesség dzsigolója. Az illúzió dzsigolója. S a színházi emberek – a maguk akaratából – a formai tökély vagy a drámai szöveg mögé rejtve, professzionális kiszolgálóivá váltak ezen igényeknek. A szöveg hatalma mögé bújva – mivel az eleve adott, s mert úgy tűnik, a formai tökély is ezen múlik.

Egy apokaliptikus próféta azt mondhatná, hogy napjaink művészete és napjaink színháza nem egyéb, mint tánc a Titanicon. Az utasok, a tengerészek, de még a kapitány és az első tiszt is – mind táncolnak. A legeslegjobb zenekar húzza a talpalávalót. A hajóhoz egy jéghegy közeledik a sötétben. De még volna idő elkerülni. Ez az apokaliptikus optimista változata.

A pesszimista változatban ez a tánc már a jégheggyel való ütközés után folyik. A legjobb tehát tovább táncolni éjről-éjre.

*

Manapság a színházban minden lehetséges. Lehet irodalmi show-t csinálni, de lehet nagyszabású, 1200 reflektorral dolgozó produkciót is. Lehet színházat csinálni nagy színháztermekben, és lehet kamaratermekben is. Lehet szabadtéren is. Az utcán is. A szavak színházat. A test színházat. A képzetek színházat.

Manapság a színházban minden lehetséges. Peter Brook mondta egyszer, hogy a testek színháza éppen olyan bőbeszédű lehet, mint a szavak színháza.

Amikor minden kimondható, s amikor mindent ki is mondanak, az a gyanúnk támadhat, hogy a ki nem mondottak a legfontosabbak. Van némi eredménykeltő ebben a gyanakvásban.

*

A színész egy hasznos robot. Ez tény. Lehetne háziúr, a ház haragos és védelmező szelleme is. Lehetne összekötő két realitás között. A látható és a láthatatlan között, a szó szerinti és a szimbolikus között, az általános és a túlzó között, az illuzórikus és a bétű szerinti között.

Mára a „színházszerűség” fogalma darabjaira törtött; a „teatralitás” mindenféle koncepciója legitim és egymással párhuzamosan létező. A legfőbb értéknek még a színházi gigantomania tűnik: az idő-

ben elnyújtott, térben kiterjesztett s a fények és masinériák sokaságában tobzódó produkciók. Ideális számukra egy roppant építmény, az operai pompa és a gépek gerjesztette erősítés. Vagy ennek a fordítottja: a szövegre és az irodalmi aspektusokra való fókuszálás. Pedig az erő kategóriái, a hitelesség és gazdagság hatóereje mint vezető ideák – néha valójában az egyszerűségben és szerénységben rejlik.

Mi a központi fontosságú és mi a periférius? Mi a vezérlő és mi a marginális, a kisebb jelentőségű?

A gigantomania igénye: birodalmi színház. Théâtre du Prince.¹⁰

Egyenlőségjel van a *Pompiérisme* [pompázatosság, önhittség] és az avantgárd között. Illetve – hogy pontosak legyünk – a poszt-*Pompiérisme* és a poszt-avantgárd között. Vagyis, ami valójában van: a modernizált Pompiére, az avantgárd és a *Pompiérisme* összezagyaltsága.

Az előző generációk egyetlen kirekesztett hagyománya az 1960-as éveké. Ám a „teatralitás” koncepciójának megingatása, szerepének relativizálása és a színház határainak manipulálására való fogékonyság: ez lett a végkifejlete az 1960-as évek reformjainak. A destabilizáció munkája stabilizálódott. S eklekticizmust eredményezett.

*

„Mi az igazság?” – kérdezte Poncius Pilátus. A válasz annak az Embernek az élete és mártíruma volt, aki feláldozta magát az emberiség megmentéséért.

*

A tolakodó faggatózás és az igazság keresése nagy hajszát eredményezett a művészetben, beleértve a színházat is. Az igazság érintése *örömet* okoz. A művészet nagy törekvései az illúzió kereséséből származnak – egy felszabadult illúzió kereséséből. Egy ilyen illúziót megalkotni és kiteljesíteni örömet ad (a mindenütt jelenlévő francia *plaisir*¹¹-t!). S ez így van rendjén. Mindaddig, amíg az illúzió fogalma impliciten magába foglalja vonatkoztatási pontját is: valami reálisat az illuzórikus ellenében. Nincs illúzió a reális létezéséből fakadó bizonytalanságérzet nélkül. A realitás és az illúzió csak az Igazság manifestációjának két aspektusa csupán. S a feszültség, a köztük lévő dramatikus folyamat az, ami a színházat színházzá teszi.

¹⁰ = Hercegi Színház (francia), itt kb. a „királyi” színház (mint a hatalom, az állam színháza, a „királyi” televízió kifejezésünkkel analóg szerkezet) megfelelője. (A. V.)

¹¹ = gyönyör (francia)

A színházi törekvés egy mélyreható vizsgálat aktusa, nyomozás; a végzet és a realitás gyakorlati vizsgálója. Az anyagi és érzéki felől (például, hogy ami *hic et nunc*¹² van, az valóban az-e, ami), a mimézis illuzórikus valóságán keresztül (hogy ami itt és most reprezentál valamit, az más időben, máshol, egy más realitásban hiteles vagy álombéli), arra hivatott, hogy egy fantasztikus realitásba váltsa át, amelyben a színpadon létező, a benső képzetek sűrítettségével és a benső vízió realitásának közvetítésével, a néző belső realitásába fordul át.

Van egy másik lehetőség is – hogy ami teljes érzéki megragadhatóságában itt és most van, az a realitásnak áthelyeződött, átalakított formája, a valóság egy transzmutációja. S lévén, hogy olyan, amilyen, átformálja és besűríti a tudatunkat. Az marad, ami, de ugyanakkor mássá is válik. Ilyen átalakulásra csak a színész lehet képes: a teste, a hangja, a pillantása teszi átváltozottá, úgy alkotván meg a realitást, hogy az önmaga maradjon, s ugyanakkor egy másik realitássá is váljék.

Megkülönböztetem tehát az utánzó színházat attól a színháztól, amely a szemünk láttára, az orrunk előtt változtatja meg a realitást; átalakítva, transzformálva és egy *másféle* *halmazállapotába ragadva azt*. Sem a realitásnak, sem az illúzióknak nincs jelentősége – *csak a kettő közötti oszcilláció visz bennünket, mint Khárón lakója, a folyó két partja között*. Ilyen módon a színész sem imitátorrá, sem performerré, sem a töltőtollat gyíkká változtató mágussá nem válik – hanem a két Realitás közti közvetítővé lesz.

*

Ha egy színész játszik a színpadon – ki cselekszik és beszél általa? A nagy többség azt válaszolná: a színpadi alak. Mások hozzáténnék: a színpadi alak, az emberi értékektől áthatottan és az előadó pszichofizikális adottságaiból táplálkozva. Mások azt mondanák: a színész mélyebb „Énje”, megtalálva a saját strukturáját vagy indítékát vagy ugródeszkáját a szerep és a produkció szerkezetében. Megint mások meg azt mondhatnák, hogy az emberi lényben rejtőző mágus és szemfényvesztő. Némelyek szerint, mintha a színész üres lenne, megnyitja képességeit, hogy feltöltődjék a szereppel. Mások állítják, hogy a színész igenis feltöltődött már, a saját tulajdon tartalmaival teli, s az alkalmas szerepet, mint a saját manifesztációjára alkalmas eszközt választja ki. Vagy, amint Artaud és Grotowski ese-

tében, a színész az emberi lényben látenszen lapangó, „kozmosz” energiák átalakítója és katalizátora. Ezen energiák ellenőrzött kirobantása teszi, hogy a színész szentté válik, a beavatás mára talán már feledésbe merült, de örök ritusának papjává. A színész és mása a „kozmosz” világművészek titkos vevőkészüléke. Hívhatjuk ezt – Artaud nyomán – „Más”-nak, vagy józanabban – Grotowski nyomán – *totalis embernek*.

A szerepjátszó-színész és a mágus-színész, az imitátor, egy ideális majom (ahogyan Nietzsche definiálta a színészt) – ők a színész és a színház hivatásának általános kliséi. Amit Artaud és Grotowski javasolt, az ősi és megújító egyszerre.

De itt van Beckett esete is. Ő új módon fogalmazza meg a „ki beszél?” kérdését: miféle „Én” beszél és cselekszik? Szerinte az alany az Üresség, aki az individuumon keresztül beszél és cselekszik, a Semmi, egyfajta lélekharang, avagy az, ami cselekszik és beszél, az a ember külső körülményeinek, szociális tükörképeinek és mítikus belső Lényegének elvetése után maradó „ontológiai lény”. Ez az Üresség, ami az emberi lényben megszólal. Beckett nem a színésztől beszél, hanem az emberről vagy – hogy pontosak legyünk – arról, ami az emberből minden ürügy és ámitás elhagyása után megmarad. De ami zseniálisan formulázott ebben, az meglátásom szerint nem csupán az individuum létproblémája a Létezés Nagy Színpadán, hanem a színház mikro-színpadán a színész problémája is. Ki az, aki cselekszik és beszél?

Grotowski válaszul: a Teatrum Mundiban a *totalis ember* manifesztálja önmagát, mintha a rejtett lényeg robbanna ki egy monumentális detonáción át – a *totalis cselekvésben*. Grotowski „lényegista”, Beckett egzisztencialista.

Ez a két álláspont egymással tökéletesen szembenálló, ám ugyanakkor mélységesen összecsengő is. Mindkettő a színésznek nevezett emberi lény lételméleti önazonosságának problémájával birkózik.

*

Az erőfeszítések enyészete. Talán ez az enyészet a színházi élet szerveződésének eredménye, amely ritkán lát stabil csoportokat; egyik produkción dolgozik a másik után; az eseményeknek a Tünetenyesség Démona által hajtott, pillanatnyi forgandóságát követi. Ugyanakkor a Tünetenyesség Démona egy tengely hiányát is jelenti, az *idees forces*¹³ hiá-

¹² = itt és most (latin)

¹³ = szellemi, gondolati erők (francia)

nyát, a pillanat hatásosságának hajszolását, egyfajta művészeti *carpe diem*¹⁴ is.

A koncentráció szükségessége a kreatív önkorlátozás érdekében, a határok megvédése érdekében. Egy szöveg felfedezése. A keskeny beckett-i vagy kaffkai ösvény, továbbá Claudel irodalmi gigantizmus felé tartó tendenciája.

Talán a francia színház nagy szükséglete, hogy a tradícióban gyökerezzen, s hogy találjon néhány definiált és szilárd értéket. Bizonyára néhányan gondolnak a tradíció modernizációjával is. Ám ennek a modernizációnak felszínes folyamatnak kell maradnia, hullamosdatásnak, a homlokzat újramázolásának. A Racine-hoz vezető ösvény nem a modernizáción, hanem az archaizáláson át visz: a bűn és a tabu felfedezésén át, a Port Royal¹⁵ érzékenységén át. Corneille erős hangvételét hallván, meg kell kérdeznünk, hogy vajon mit jelent ma hősnek lenni Franciaországban. Máskülönben megrekedünk a retorikus, vagy a legjobb esetben is csupán esztétikai mulatságnál. S Gombrowicz önbecsülés-mechanizmusa: a néző érez megbecsülést, merthogy egy ilyen nemes helyen lehet, hogy nagy sztárok tolmácsolják neki nagy költők szavait. Az önbecsülés játéka zajlik a színház és a közönség között. S ez az, amivel az eufórikusan menydörgő taps elérhető. Én pedig, egy idegen, egy más rendszerből, egy másik időből való – egy

pterodactylos – megláthatom, hogy a király, aki én lennék, meztelen.

Van egy olyan tendencia is, hogy játsszunk egyszerűen. De Phaedra és Hippolytos nem M et Mme Dupont.¹⁶ S nem is szépen kalligrafált szavaik.

*

A kis színházaknak és csoportoknak nagy bűne, hogy kicsik. Éppen úgy, mint az 1960-as években a nagy színházaknak és társulatoknak nagy bűnük volt a nagyságuk. Ma – a Királyi Színház, vagy a színház, ahol a tömegközönség a király – egyaránt leborul az erősítő és a fekevesztett pompa istene előtt. Így láthatóan minden visszatér a normálhoz. De lehet-e normális a színház számára hogy múlt-kony Hatóságokban és Hatalmakban keresse a (meg)erősítést? S lehetséges, hogy a '60-as évek színháza a kétarcúság becstelen játékát játszotta, azt színlelve, hogy mitsem törődik az erővel és hatalommal, hogy csak a kifordított és megsemmisült értékek, a sebezhetőség, az alázatosság szertartásai érdeklék, s azt, hogy a kicsikre és gyengékre koncentrált?

S ezen a ponton felvethető a meghaladás kérdése is: vajon a színház, amely természeténél fogva a (meg)Erősített Hatás Hatalmáról álmodozik, felfedezte-e ezáltal saját, szüntelen túllépésének lendületét, a kis hangfalban leve fel a gyapot?

Fordította: Adorján Viktor

¹⁴ = éljünk a mának! (francia)

¹⁵ = Henry de Montherlant lelkiismereti drámája (1954), az embernek önmagával, Istennel és a történelemmel való összhangjáról. (A. V.)

¹⁶ = Egy közepes francia kettős közkeletű nevei (Szerkesztői megjegyzés – Dupont úr és Dupontné – A. V.)