

Jerzy Grotowski „szegény színháza”

Részlet egy készülőben levő tanulmánykötetből

A „rendszer” elméleti alapjai

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 konkrétabban 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 tekintsük.

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”, meg kell határoznia saját egyediségét a kulturális-művészeti környezetének egyéb összetevőivel szemben, hogy igazolja saját, más kulturális jelenség vagy művészet által betölthetetlen érvényességét. Vagyis, hogy feltárja és manifesztálja a saját autonómiáját és egyben az egyén és/vagy a társadalom életében betöltött, s csakis általa betölthető funkcióját.

Grotowski és munkatársai éppen egy ilyen kulturális-művészeti környezetben kezdtek el gondolkodni 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. Rájöttünk, hogy a színház létezik kellékek nélkül, önálló jelmez 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 »metteuren 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 látnivalókat 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 zsákutcából, amelybe a mozi és a televízió juttatta. A mechanikus funkciók (a montázstechnika vagy a gyors helyszínváltások lehetősége) fejlődése révén, a »gazdag színházat« a film és a televízió megjelenéséig »totális színháznak« nevezték. A kialakult megoldások integrálódása (pl. 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, csakhogy 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 kialakítandó színház társadalmi funkcióját, hanem meg akarták találni azt. „Választhattak” 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:

1 Jerzy Grotowski: „Towards a Poor Theatre” – A szegény színház felé. in *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, 1968, Touchstone Books, 19. – Értelmező beszúrás tőlem. – A.V.

„...ami minket ebben [ti. a színházban] érdekel, a visszatérés a művészetnek ahhoz a periódusához, amikor még nem csak esztétikai dimenziói voltak.”²

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 színház 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 be vagy sem. 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 teremti meg annak a lehetőségét, hogy a közösség tagjai részesei lehessenek az aktuális életük szempontjából fontos, lelki vagy morális eseménynek. 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 emberitársadalmi szükséglet lenne. Valójában ennek a felismerése eredményezte a szegény színház ilyenén 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 világira cserélése a társadalom pszichoszociális igénye. Ennek az átalakulásnak végbe kellene mennie, de ez nem jelenti azt, hogy végbe is fog menni.”³

2 „11 pitary o 13 Rzedów” – 11 kérdés a Tizenháromsorosról – Bożena Zagórska interjújából, *Echo Krakowa* 1959. No. 248. in Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego laboratorium*. Warszawa, 1980, Państwowy Instytut Wydawniczy, 32. index.

3 Jerzy Grotowski: „*Theatre's New Testament*” – A színház új testamentuma, in *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, 1968, Touchstone Books, 49.

Ahhoz azonban, hogy ezt a funkciót a színház betölthesse, vagyis hogy az értékekkel való összeméretés szertartása megvalósulhasson, szükséges egy olyan, közös „tengely” megléte, amely mindenki számára egyaránt elfogadható „viszonyítási 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 erodálták 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 régiéik helyébe, a régiéik 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, amelyek nem a tudat hoz létre, hanem az emberek vérén, vallásán, kultúráján és környezetén keresztül öröklődött át.”⁴

Nagyon fontos itt megjegyeznünk, hogy – amint az okfejtésünkben kitéjtük – valójában indifferens, hogy ezek milyen forrásokból származó magatartásnormák, egyaránt származhatnak vallásos vagy egyéb értékrendből, a lényeg az, hogy normaként való funkcionálásuk mai viszonyaink között is kívánatos legyen, (ami viszont korántsem egyenlő azzal, hogy a mai életünkben ezeket be is tartjuk). Az is indifferens továbbá, hogy ez a 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 származniuk. Mint tudjuk, a romantika kora is bőséggel szolgálhat ilyen hősökkel – hogy, mint idevágót, csak az „Állhatatos herceg” példáját említsük. 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 funkcionálissá teszi.

4 Jerzy Grotowski: „*Theatre's New Testament*” – A Színház új testamentuma, in *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, 1968, Touchstone Books, 42.

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 színhátékba való bevitele egyszerűen megoldja a szertartással kapcsolatos problémáinkat, ezért a siker zálogának tekinthetjük. Ráadásul egy-egy Grotowski-nyilatkozat hitelesíteni is látszik ezt a hamis tudatot, ha nem vesszük figyelembe, hogy az milyen kontextusban s mikor hangzott el. Tegyük tehát e helyt 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. Találóbbrnak 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 – akitől pedig távol áll a lelkesedés ezügyben – mondja: »bizonyos mitológiai témákat, amelyekkel Jung szerint meghatározott jelentés fonódott egybe.“⁵

Ezen mitológiai témák, melyekhez meghatározott jelentés kötődik, egy színhátékban 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 színhátékbeli megjelenítésre nem csupán pozitív tartalmú archetípusok alkalmasak, 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 archetípusná válni, valahogy úgy, ahogyan Don Fernando alakja az állhatatosság archetípusává válhatott a Laboratórium előadásában, noha azelőtt nem tartottuk számon alakját ilyen minőségként. Flaszen visszaemlékezése jól érzékelteti mindezt:

„Az »Állhatatos herceg« meglepően elragadtatott fogadtatásban részesült Iránban. Ahogyan néhány perzsa barátunk elmagyarázta nekünk, ők egy szent mártírjuk misztériumjátékaként értelmezték az előadást. A cselekményből Ali próféta unokájának, a vallásos hős Husszein ibn Alinak, Irán hivatalos feleke-

5 Konstanty Puzyna: „*Powrót Chrystusa*” – Krisztus visszatérése – *Teatr* 1968. No 22. Fordította: Pályi András, in Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. 1989, Kalligram, 155–156.

zete egy fontos alakjának mártírúrára és apoteózisára asszociáltak. Így a mű, ami Európában egy áldozatvállaló szenvedéséről, egy Krisztus-szerű embernek a muszlimok általi halálra kínzásáról szólt, ott egy muszlim mártír történetévé változott. [...]

Szerencsére a vendéglátók és a nézők nem értették a szöveget. [...]

Az előadás nyomot hagyott egész Latin-Amerika fiatal színházaiban, és Cieślak alakja, a totális cselekvés folytán ikonná vált. Hasonlított a Che Guevarát halálos ágyán ábrázoló fotóra, amely a mi mexikói tartózkodásunk előtt egy évvel készült. [...]

Mexikó után az USA-ba készültünk, de a State Department, minden erőfeszítésünk ellenére végül visszautasította a beutazási vízumok megadását. Akkortájt volt ez, amikor a Varsói Szerződés csapatai (beleértve a Lengyel Néphadsereget is) bevonultak Csehszlovákiába, letörve az úgynevezett Prágai Tavaszt, a rendszer liberalizációjára tett legfontosabb kísérletet.

Visszautasították a beléptetésünket az USA-ba, mintha éppen az Állhatatos Herceg, a mártír és lázadó lett volna az, aki tankokkal özönlötte el a felszabadult Prágát.

Valójában nem inkább egy, és csak részben kitalált, szinoním ikonja volt-e a csehszlovák diáknak (Jan Palachnak), aki a Vencel téren elégette magát, önfeláldozásával tiltakozva a szabadság elnyomói ellen, akik nehéz katonai bakancsokat és bírói talárokot viseltek? [...]

Egy év múltán az »Állhatatos herceg« megjelent New Yorkban, és elragadtatott fogadtatásban részesült. Akkor azokra a buddhista szerzetesekre asszociáltak belőle, akik Saigon utcáin áldozták fel magukat.”⁶

Vagyis azt mondhatjuk, hogy a morális normát nem csak olyan alak hordozhatja, amely már korábban archetípusként tételeződött és létezett közös tudatunkban, hanem bármely alak, amely az adott közösség (közönség) számára normahordozóként képes funkcionálni. Ez pedig ismét 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.

Ezért a szertartás-szerkezetnek ezt a pólusát, a központi alakot, amely be tudja tölteni normatív funkcióját, azaz mindenki által elfogadott és kívánatos erkölcsi normát hordoz, további elemzéseink során 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,

6 Ludwik Flaszen: „Grotowski Ludens” – A Játékos Grotowski, in Ludwik Flaszen: *Grotowski & Company*. Holstebro-Malta-Wroclaw, 2010, Icarus Publishers Enterprising, 237-240.

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 e 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 csoportja között – közkeletűbb, színházi szóhasználatnál élve a színész–néző viszonyban – fennáll, továbbá
- (2) az ezen viszonyon belül működő, szintén sajátos hatásmechanizmusnak, a „gúny és apoteózis dialektikája”-ként ismertté vált jelenségnek a kérdésköre, 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, 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 elmeegógyintézet „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 fogalmazó-

dik meg – e tekintetben elég, ha az „élők” csoportjára gondolunk az „Akropolis” esetében, vagy a „leselkedők” szerepkörére az „Állhatatos herceg”-ben – míg végül az „Apocalypsis cum Figuris”-ban, a „szemtanúk” csoportjában valósul meg végleges formájában. Csakhogy ez az általánosodás csupán külsődleges formáiban mutat „elmosódást”, a látszólagos fellazulás valójában annak a belső konkretizációnak a kísérő jelensége, amelyben a nézők csoportja minden felesleges külsőségétől 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 általános 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 aktivitása kizárólagosan az összevetés, az önvizsgálat aktusára koncentrálódhat. 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 formálja.

Praktikusan a színész–néző viszonynak 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 termegoldást 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 mítosszá, egy csodatévő megoldássá, amihez sajnos, akaraton 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 összeszerezgyválásával közvetlen részvételt tudnánk teremteni! [...]

Minden, amit bizton mondhatok, az, hogy a mi civilizációnk színházaiban sohasem találkoztam közvetlen részvétellel. A Laboratóriumszínház keresi a tanúságtevő-nézőt, de a néző tanúságtétele csak akkor lehetséges, ha a színész autentikus cselekvéseket hajt végre. Ha nincs autentikus cselekvés, mit lehet akkor tanúsítani?”⁷

Amint a fenti Grotowski-nyilatkozatból is kiderül, a térszervezési kérdések egyre inkább a színészi cselekvés kérdéseinek függvényében jelentek meg. 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 „színház-szerűsége” akár csak nyomokban is utalhatna, ezzel is a színész autentikus cselekvésének fontosságát húzva alá, azt, hogy nem egy előadás nézői, hanem egy szertartáson jelenlévők vagyunk.

A színész-néző viszony megváltozásának a dramaturgia területén végbemennő folyamata talán kissé rejtettebb, s nem annyira nyilvánvalóan jelenik meg az előadások leírásában. Kezdetben, a nézők aktivizálásának időszakában a leginkább tetten érhető, hiszen a cselekvésre való inspiráció mellett dramaturgiai-
lag is biztosítani kellett a néző(k) cselekvéseire az alkalmat, az utalásokat, a cselekvés mikéntjét és irányultságát illetően, továbbá az ezt hordozó információkat a nézőkkel közölni is kellett, s ezt szintén be kellett illeszteni az előadás dramaturgiai rendszerébe. 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 körültekintőbb dramaturgiai végiggondoltságot követelt meg. Sokkal pontosabban kellett ugyanis értelmezni a nézők passzív szerepkörének az előadás tartalmára, mondanivalójára való hatását. Ebben a tekintetben igen változatos sorozatot láthatunk, amelyben egyaránt megtalálható az „egzisztenciális megkülönböztettség” („Akropolis”), a bizonyos szerepcsoportnak – köztük a normát jelentő centrális alaknak – a nézőkkel való teljes azonosíthatósága („Kordian”), a centrális alak kivételével minden szerepnek azonosítása a nézők csoportjával („Dr. Faustus”). 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 normahordozó 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 em-

7 „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, 176–177.

lített két „együttesre”, illetve az aktívan cselekvők (színészek) „együttese” pedig további két „pólusra”, a normát hordozó 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. Ez esetben 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.”⁸

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

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

Csakhogy a mai szituációk merőben mások. Ahogyan 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 meggyőződésé alakul át. Ez viszont azt jelenti, hogy még nehezebb kideríteni a szükségszerű összeütközések minőségét, az élet-maszk mögött rejlő pszichikai törvényszerűségeket. A csoportnak a mítoszokkal való azonosítása – vagyis a személyes igazság és az általános igazság kiegyensúlyozása – ma tehát, gyakorlatilag lehetetlen.

Mi az, ami lehetséges? Inkább a szembefordulás, mint az azonosulás. Vagyis, miközben megőrizzük saját, egyéni tapasztalatainkat, megkísérelhetjük újra megtestesíteni a mítoszt, lehántani annak felesleges burkát, hogy megérthessük

8 Jerzy Grotowski: „*Theatre's New Testament*” – A színház új testamentuma, in *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, 1968, Touchstone Books, 28–32.

relatív problémáinknak a »gyökerekhez« való viszonyát és a »gyökerek« relativitását, mai tapasztalataink fényében.”⁹

Ennek a „szembefordulásnak” a lehetőségét hivatott biztosítani a normahordozó centrális alaknak és a „többieknek” a szerepek rendszerén belüli elkülönítése, 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.”¹⁰

Ha pedig a fentiek ismeretében, 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, archetipikus 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 történhetne meg, hiszen, ha gonoszkodunk is néha, vagy érzéketlenek maradunk esetenként, sohasem vagyunk a Gonosz, vagy az Érzéketlenség maga; az efféle önazonosítás már-már perverzió is lehetne. Miután azonban ők is indítékokkal, „körülmenyekkel” és „felmentésekkel” élő, gyarló emberek csupán, hasonlítanak ránk, s az azonosulásnak nincsen akadálya: a két-pólusú 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, „elasztikusabbá” válását. Jól kitapintható, hogy ez a két folyamat mennyire pontos párhuzamosságot mutat az időben egymást követő produkciók sorában. Ezzel a kettős folyamattal egyidejűleg azonban még egy igen fontos folyamat is végbement, amelynek a szertartás-szerkezet jellegzetességei mellett, meghatározó jelentősége van a modern színházi rítus megvalósulásában.

9 Uo. 22–23.

10 Ludwik Flaszen: „Documents on the Laboratory Theatre 13 Rzedów for International Theatre Institut” – Dokumentumok a Tizenháromsoros Laboratóriumszínházról a Nemzetközi Színházi Intézet számára, in *Tulane Drama Review*, T 27. reprint New York, 1965. Spring, 158.

A gúny és apoteózis dialektikája

A szertartás-szerkezet felvázolása után, most ennek a sajátos dramaturgiai, játékmethodikai és hatásmechanizmusnak a szerkezetét és „működését” kell áttekintenünk.

Amint azt láttuk, a „gúny és apoteózis dialektikája” kezdetben egy „színházi pillanat” volt, egy olyan előadásmozzanat, amelyben egységes hatássá sűrűsödött a neveléses, buffószerű és a felemelően nagyszerű, s amely önmagán lényegesen túlmutató asszociációkat volt képes elindítani. Játékmethodikai 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-szertartás dramaturgiájának felvázolásában már eljutottunk addig, hogy a szertartásban fizikálisan cselekvők (a színészek) „együttesében” elkülönítésként 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 önmegméretés effektusát kiváltsa, vagy – ahogyan Grotowski fogalmaz – kiprovokálja. Ha ugyanis visszagondolunk Grotowski nemrég idézett Antigone-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 akadályozza meg. Úgy is fogalmazhatunk, hogy egy sajátos elidegenítési effektusnak kell működnie az előadásban, amely az azonosulásra való készséget a normát hordozó centrális alak viszonylatában, de csakis annak viszonylatában zárja ki és a viselkedési modellt hordozó „többiek” vonatkozásában változatlanul inspirálja. 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 tetten érhető 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, „madárijesztőszerűsége”, bugyutasága eleve taszítóan hat ránk, bármennyire elismerjük is a morális értéket, amit képvisel. A másik szintet meglehetősen nehéz megha-

tározni. Lényegében azt mondhatjuk talán, hogy egy morális norma következetes és radikális képviselője eleve kiváltja bennünk az „ez nem normális!”-érzetét, eleve taszítóan hat ránk, de csupán a személy vonatkozásában, s nem az érték tekintetében. Talán pontosabban meg tudjuk mindezt világitani, ha felidézünk egy Hankiss Elemér által leírt kísérletet, amikor is egy nagy forgalmú 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 ügyel-bajjal az akadályt, míg végre akadt valaki, aki vállalta azt a csak látszólag kis hősiességet, hogy kikászálódjék 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 működnék a társadalomban vagy akár csak az autós társadalomban a közönségnek valamiféle tudata. [...] S az erőfeszítés legjava nem is az akadálynak magának, hanem a körülálló, a többiek furcsálló, már-már rosszálló, a naiv balekra, a csodabogárra, kiscserkészre rámeredő tekintetének elhárításához kell. Mert bizony, így bámulunk a hiányzó, ritka hősré; önző fásultságunkban nem szeretjük, ha egy önzetlen gesztus arra figyelmeztet minket, hogy közönségi lényként is élhetnénk.”¹¹

Íme, a „gúny és apoteózis dialektikája” a hétköznapiakban.

Következésképpen tehát, ha a normát hordozó centrális alak vonatkozásában működni képes ez a sajátos elidegenítési effektus, a viselkedési modellt jelentő „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 áttételén 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 „működésének” felvázolása volt. Persze a valóságban mindez művészi fokon, korántsem ilyen rideg egyszerűséggel, az egyén habitusától is determináltan, mindenkiben 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 megemésztünk. 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 »Apoca-

11 Hankiss Elemér: „A hősiesség kényszere”, in Hankiss Elemér: *Diagnózisok*. Budapest, 1982, Magvető Kiadó, Gyorsuló Idő sorozat, 141-142.

lypsis 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 hasított belém a saját énemről, életemről. Ennek a gondolatnak titokban kell maradnia, hogy értékét ne veszítse, de maga a tény, hogy belém hasított, megítélésem 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 reakciósok is, másrészt viszont radikálisak, a szó legradikálisabb értelmében. A gyökerekig ásnak le, saját művészetük gyökeréig, és gyakran korunk sohasem látott szenvedéseinek gyökeréig, az embernek egy másik emberrel szembeni kifogyhatatlan embertelensége gyökeréig...¹²

Bentley idézett levelében nem részletezi bővebben, hogy milyen jellegű, milyen tartalmú gondolat volt az, amely a saját énjéről, életéről „belépillant” az előadáson. Ennek a gondolatnak a természetéről Flaszen egyik emléke ad pontosabb információt:

„Egyszer egy jeles szovjet színháztudóst láttunk vendégül, aki az »Apocalypsis«-t nézte meg; én kísértem el az előadásra. Utána először le volt taglózva, majd az orosz ortodox bűnösök expanzív gesztusával a mellét kezdte verni, és szenvedélyesen ismételtette: »Átkozott hüllő, átkozott, átkozott, átkozott!« A kép, az előadásnak ez a sajátos meghosszabbítása mintha egyenesen Dosztojevskijből lépett volna elő. Azt hiszem a tudós előtt új megvilágításban tárult fel a saját szovjet értelmiségi létezése, úgy, mint amely tele van megaláztatásokkal, kényszerű hazugságokkal, az igazságtól való rendszeres eltávolodásokkal, egyszóval csupa olyan tettel, amelyek az emberi és a tudósi léttel nem egyeztethetők össze.”¹³

Joggal mondhatjuk, hogy az ilyenfajta élmény általános jellemzője a szegény színház színházi szertartásainak. Nem az élmény által kiváltott Bentley-féle diszkrécióról vagy a szovjet tudós szlávos hevületéről beszélve ekkor természetesen, hanem az élményről magáról. Általánosításunk létjogosultságát pedig az alapozza meg, hogy – valamennyien gyarló emberek lévén – egy morális normával történő összevetés során, s ha valóban őszintén szembenézünk önmagunkkal, csak alulmaradhatunk.

„Kegyetlenség ez nem csak a színész, de a néző vonatkozásában is. A néző, tudatosan vagy öntudatlanul, de megérti: mindez felhívás az ő számára is, hogy megtegye ugyanezt. Mindez gyakran ellenkezést vagy indignációt vált ki belőle, hiszen mindennapos törekvésünk éppen az igazság elrejtésére irányul. De

12 Eric Bentley nyílt levele Grotowskihoz, „*Amerykanié o Grotowski*” – Amerikaiak Grotowskiról – C. Barnes, E. Bentley, M. Croyden és W. Kerr írásai a *Dialog* 1970. No 2. számában, in Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego laboratorium*. Warszawa, 1980, Państwowy Instytut Wydawniczy, 173–174.

13 Ludwik Flaszen „*Grotowski és a hallgatás*”, in *Színház* 2009/9, 20–21. Fordította: Szántó Judit.

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 hasonlóan sóbálvánnyá dermedünk, ha megfordulunk.”¹⁴

Ez alól csak az jelenthet kivételt, ha ignoráljuk az erre való „provokációt”, azaz nem hagyjuk hatni a produkciót, el- és bezárkózunk a hatás elől és előtt, avagy tagadjuk az önmagunkról bennünk kialakuló kép igazságát, vagyis, finoman szólván, ámítjuk magunkat önmagunk felől. Ám ha mindezt nem tesszük, ez a kritikus önreflexió mindenképpen bekövetkezik, vagyis a szegény színház szertartása büntudatot generál, ám egyszersmind inspirál is a változtatásra. Ennek személyes és egyszersmind társadalmi jelentőségét pedig nem nehéz belátnunk...



14 Jerzy Grotowski: „Theatre’s New Testament” – A színház új testamentuma, in *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, 1968, Touchstone Books, 37.