

Grotowski! – Grotowski?

Jerzy Grotowski: Színház és rituálé. Szövegek 1965–1969.

Válogatta és szerkesztette Janusz Degler, Zbigniew Osinski. Fordította Pályi András. Bp. – Pozsony, Kalligram, 1999. 224 p.

Az élet nagyon sok aspektusával kapcsolatban manapság talán hiteles kérdéseket sem lehet feltenni. Már a kérdés is leszűkít vagy egyenesen értelmetlen, mert meghatározott választ vár.

Van-e értelme azt tudakolni: mi a színház „dolga”? Nevelni, erkölcsi vagy intellektuális felvilágosítást adni, szórakoztatni, kikapcsolódást nyújtani, az élet mélyebb szellemi-spirituális áramlataiba „bekapcsolni”, ön- és valóságismeretekre készíteni, alkalmat adni szociális és/vagy társadalmi eseményeknek? Válasz-e az, hogy színháza válogatja, s így ezek együttesen több más lehetőséggel? Vagy: nem is színháza, hanem nézője válogatja? Hiszen ma a néző nemcsak az előadás menetére visszaható tényező, nemcsak „fizető”, nem is csak látogatottsággal eltartó, hanem – bizonyos elvek szerint – az előadás értelmét, jelentéshálózatát ő teremti meg. Vajon mit jelent – ha egyáltalán jelez valamit – Reinhardt, Sztanyiszlavszkij, Dullin, Artaud, Brecht és mit Brook, Strehler, Barba vagy épp Grotowski elgondolása és munkássága a színház „dolgát” illetően? És ha bármit is, nem érdektelen-e Robert Wilson, Heiner Müller, Kantor stb. után? De egyébként is: van-e „dolga” a színháznak az életben?

Igencsak nagyon későn, de egyetlen választ megjelentetett a *Kalligram Kiadó*: írásokat Grotowski-tól és Grotowskiról, *Színház és rituálé* címen.

Jelenleg nem cél, hogy a kötetet ismertessem, és az sem, hogy Grotowski nézeteinek minden részletére kitérjek. A színházi munka módszertanának legfontosabb fogalmait értelmezem, hogy utána röviden a magyar színházra utalhassak. Mi-

vel tudható, miszerint minden értelmezés az értelmezőé, az alábbiakra is vonatkozik.

*

A módszertan – ez is közismert – mindig több, mint valamilyen eljárásrendszer, akár vizsgálunk vele valamit, akár eredményt keresünk. Grotowskié is beépül egy adott világszemléletbe vagy világertelmezésbe.

Többször utal arra, hogy a színésznek le kell vetnie az átlagos viselkedést, az élet-maszkot, egészen önmagának kell lennie. Vagyis adja fel a látszatot, a „felemás kötődéseinkkel üzött mindennapos játékaikat, mindennapos töredékességünket”. (34.) Az „önmagának lenni” vagy az „önmeghaladás” nem önmaga eljátszása, de nem is karakter, jellem megformálása, nem az alaktól való elidegenedtség. A fiktív alak trambulín, eszköz, „amelynek segítségével behatolunk a hétköznapi maszkunk mögött rejtő mélységbe, bejutunk személyiségünk intim szféráiba, hogy azokat »feláldozzuk«”. (26.) A mélybe rejtő intim szféra az élet-maszk, a látszat, a széttörtség oppozíciója.

Hogy maszkot viselünk, hogy széttörték vagyunk stb. – nem Grotowski felfedezése. Az övé az a módszertan, amellyel a színész eljut az „önmeghaladásig”, amikor megvalósul a „transzgresszív aktus”, a „teljes aktus”. És ehhez használja nagyon hangsúlyosan a testet. A fiziológia révén történik a légzésnek, hangképzésnek, a különböző testrészeknek a részvétele a mozdulatban, a fizikai impulzusok, fizikai reakciók révén. És mindent spontaneitással és fegyelemmel. A teljes aktust, „egész lényével kell tennie, nem pedig korlátozott, azaz nehézkes gesztussal, kézzel, lábbal, fintorral, logikus hangsúllyal vagy akár ésszel...” (44.) Az egész lény azonban a lelki és testi együtt. A pszichofizikai állapotot vagy „a »lelki aktust« a színésznek nem ilusztrálnia kell a szervezetével, hanem megcselekednie”. (44.) A hétköznapi beidegzettségek korlátait

akkor lépi át, amikor az önfeltárás, az önátadás „e szélsőséges aktusa magában az élő szervezetben, az impulzusokban, a lélegzetben, a gondolat és a vér ritmusában ölt alakot...” (45.)

Karakter helyett a „legszemélyesebbet mutatja meg önmagából, ahol egészen önmaga lesz, mint egy az odaadás aktusa által”. (34.) Itt nincs elbeszélés, nincs élet-illusztráció, sem „az odakint zajló élet» ábrázolása” (39.) A produktum nem is vízió. Grotowski színháza „lényege szerint cselekvés, amely *hic et nunc* megtörténik [...], habár *per analogiam* az életre vonatkoztatható...” (40.) A cselekvésben az archetípusok történnek meg kollektív komplexusok, vagy a vallások, vagy a nemzeti vagy a biológiai mítoszok archetípusai, amelyeket a színész bensejének mélyéből valóstít meg, ideogrammákká, eleven formákká változtatva. Az ideogrammák a pszichofizikai állapot megjelenítői.

Az önátadás aktusa más nézőt kíván, avagy másképp kell vagy lehet meghatározni a néző attitűdjét. Grotowski szerint a színészek a nézőt „tetteikkel drámai szituációba (a cselekményben betöltött passzív szerepbe)” kényszerítik. (14.) A két fél közvetlen találkozása „az aktív résztvevők és a néző a tanúk viszonya, kapcsolata”. (32.) Számára az a néző a fontos, „aki mintegy saját lelki fejlődése spirálján haladva, a színházi előadásban kulcsot keres az önismerethez, ahhoz, hogy megtalálja a maga »helyét a földön.«” (29.) A néző hivatása szerint megfigyelő vagy inkább: tanú. (60.) Tanúja a kollektív komplexusok megformálásának, amelyek a saját maga által végrehajtandó önmegismerésre inspirálják. Mindezt segíti az, hogy az előadás nem vallásos, de emberi rituálé, színházi rituálé. (77.) Lehet, mondja ő maga, hogy a rituálé szó helyett mást kellett volna választania, s ebben igaza van. De akármilyen terminus, a leglényegesebb, hogy „meghaladjuk a játék ama töredékességét, amelybe az ember önmagát belekergeti”. (77.) Az érthetőség kedvéért hozzá kell tenni, hogy ő játéknak nevezi azt, amit az emberek az életben folytatnak (76.), vagyis a széttört, megrottott ember életét.

*

Talán ennyiből is látható, hogy Grotowski színész-módszere végül a 20. század második felének szociológiai, szociálpszichológiai, történelmi helyzetével van összefüggésben. Egyrészt úgy, hogy ebben a helyzetben minden széttört, a bensők fragmentáltak, az interperszonális viszonyokban nincsen bensőségesség, a szociológiai szerepek ránk

égték, az egyed a többitől magára hagyatva él. Ez a helyzet létrehozta azt is, hogy az ember önmaga is önmagára hagyta önmagát, és önmaga távolodik el önmagától. Ezen a szociológiai táptalajon nemcsak a mechanikus érvényesített társadalmi és egyéni szerepei, a maszkok virulensek, hanem a narcizmus és az öntúlértékelés; ezek még maszkiainkat is átítatták. Ezeket az én benseje elé épített gátakat akarja Grotowski a színésszel lebontatni, hogy ezen a réven jusson el az egyedi-egyszeri személyiség magjához és a kollektív komplexusokhoz.

Ez azonban a színház két nagy összetevő eleme közül csak az egyikre, a színészre érvényesíthető. Ezért ő a cselekvő. A nézőt mint szemlélőt és/vagy tanút a színészi cselekvés önvizsgálatra készíti.

Ontológiai aspektusból a néző nem is lehet más, mint szemlélő, figyelő, tanú stb. A színház létalapja, színész alapismérve, miszerint olyan valakit játszik mások számára, aki nem ő – itt is érvényes. „A fiktív alaknak trambulinnak kell lennie, eszköznek – írja maga Grotowski –, amelynek segítségével behatolunk a hétköznapi maszkuink mögött rejtő mélységbe, bejutunk személyiségünk intim szféráiba...” (26.) Nem abba, amit „amit »én«-nek nevezhetnénk” hanem „amit »te«-ként lehetne meghatározniunk”. (26.) Ez a „te” lehet archetípus vagy „rejtett traumák, emlékképek, élmények, aggályok tudatos” felszabadítása, mint Konstanty Puzyna írja az *Apocalypsis cum figura* című előadással kapcsolatban. (163.) Ha ez megvalósul, ha megformálódik a „te”, akkor a színész már másvalaki, mint aki a hétköznapi világban volt, és ezt mutatja fel ideogrammákban, eleven formákban. A néző nem követheti a színészt ezen az úton és nem is társulhat vele. A néző mint szemlélődő vagy mint tanú a maga valóságosságában kerül viszonyba a nem valóságos, a fiktív az ideogrammákban megjelenő archetípussal vagy a kollektív komplexusokkal vagy a „te”-vel. A néző semmiféle értelemben nem lett másvalaki életbeliségéhez viszonyítva. A színész művészi létében lett életbeliségéhez viszonyítva másvalakivé.

Az ugyanis a jelentések generalására szolgáló és nem létebeli tényező, hogy a színész saját mélységeinek – Grotowski értelmében vett – „te”-jét valóstítja meg, és nem jellemet, allegóriát, szócsövet, lírai képmást, és nem színpadi szerepkört. Az ontológiai alaphelyzetben az sem változtat, ha a színház létét jelölő mondatban – valaki másvalakit játszik – a játszik szó más konkrét fogalommal pontosítható. A „játszik” fogalmába azért fér bele bármely meg-

oldásforma vagy megoldásmódozat, mert a másvalaki mindig játék révén születik meg.

Grotowski szerint tehát a színész vagy a színház „dolga” világvitató vagy egyed-javitó munka. Ezt egyáltalán nem negatív értelemben mondom. Már csak azért sem, mert nem csoportokat, nem társadalmakat akar megjavítani. Csak egyedeket azzal, hogy igyekeznek a nézőket is rávenni: önmaguk megismerésével kíséreljék meg áttörni beidegzettségüket, igyekezzenek megszüntetni a széttörtséget. Még akkor is pozitív ez, ha manapság talán nem is sikerülhet.

A magam részéről igen lényegesnek tartom, hogy ebben a folyamatban alapvető szerepet szán a színész testének. A testbeszédéből alkotott jelentés sokkal fontosabb és egészen valószínűen eredményesebb is, mint a fogalmi úton történő jelentésképzésre való irányítottág. Ez az út és módszer azonban teljesen egyedi-egyszeri, Grotowskié. Mint ahogy Brooké, Kantoré, Robert Wilsoné is csak a sajátja. Lehet-e színház „dolga” egészen egyedi, egyszeri?

*

Grotowski, Brook, Heiner Müller, és mások színházművei mellett természetesen más jellegű, stílusú előadások is vannak. Vannak a lélektani realizmussal vagy ennek valamely változatával jelentkező színházak, musicalek, vígjátékok, tánc- és mozgásszínházak, és az úgynevezett posztmodern vagy – német területen használatos szóval – posztdramatikus színházak. Lehetséges itt egy kérdés: mindezekhez más és más színészi megoldásformák, alakításmódok szükségesek-e? Ha a jelentésképződés horizontjából nézzük, a rendezői módszerek miatt bizonyosan mások és mások kellene; különben a rendezői módszer és a színpadi alak nem juthat el addig, hogy a néző jelentéseket alkosson meg.

Ontológiailag azonban – mint utaltunk rá – Grotowski esetében is azonos a helyzet. Az *Apocalypsis cum figura* próbafolyamatában a színész felhasználja „saját élete kulcsfontosságú” határeseteit, eljut a saját maga mélyén lévő „te”-hez, a nézők – a szemlélők vagy tanúk számára – azonban Zigmunt Molik Judásként, Antoni Jahotkowski Simon Péterként, Ryszard Cieslak a Sötétként jelenik meg. Ugyanakkor a játéktéren a színész teste úgy néz ki, ahogyan a primér életben. Ezen a tényen csak ki-

csiny mértékben lehet változtatni, azt is csak bizonyos esetekben. Grotowski színészei az *Acropolis* előadásán maszkszerűvé formálták saját arcukat-bőrüket s ezt az előadás egészében megtartották. Végül is bármily jelentésképzésre ad lehetőséget az alak, a színész teste olyan marad, amilyen a primér életben. Ez a tény pedig egy bizonyos ponton túl – a konkrét előadástól függ, hol van ez a bizonyos pont – gátat emel a jelentésképzés korlátlanúsága elé. A színész pszichikai működése is, bensejének akciói és reakciói sem helyettesíthetők nem-anropológiai-pszichikai ismérvekkel. A kínai, japán, tibeti stb. is ilyen, csak más, mint amelyet nyugaton megszoktunk.

Ugyanakkor azonban mégis különböző színészi megoldások szükségesek a lélektani realizmussal vezérelt illetve a Grotowski vagy a tánc- és mozgásszínház stb. által vezérelt jelentésképzés megvalósításához.

Ez – egészen valószínűen – azt is jelzi, hogy a színházművészet világszerte meghatározóan, intenzíven átmeneti állapotban, helyzetben van.

Mit kezdjen a néző ezzel a sokféle megoldásmóddal? Mit kezdjen színház és néző abban a világállapotban, amelyben „Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, kairozsz és kronosz, meghatározott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen és alkalmoszerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, elsődleges és másodlagos jelentés (denotáció és konnotáció), értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és metanyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó és azon kívüli kettőssége”.¹

Mindez csak távlat ahhoz, hogy szó lehessen a magyar színházról.

*

Jelenleg a magyar színháznak a tisztánlátás érdekében vett problematikáját a hazai hagyományban kereshetjük. A magam részéről többször utaltam rá, hogy különösképpen az 1980-as évek közepétől erősen érvényesítette hatását az a hiány, hogy nem volt magyar avantgárd színház. A század elejétől Paulay Ede és Hevesi Sándor nézetei, illetve a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott naturalisztikus-rea-

¹ Szegedy-Maszák Mihály: A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban. In: Az irodalomértés horizontjai. Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1955. 88.

lisztikus színház, avagy ennek valamely változata uralkodott. Az európai törekvések, újítások, kísérletek nem érintették meg. A jellegzetesen magyar naturalisztikus-realisztikus színház zömében vígjátékokat adott elő. A színészi megoldások színházi szerepkörökben érvényesültek; többségében úgynevezett zsánerfigurák megformálásában, továbbá kabaré-figurákban, operett-alakokban. A zsáneralakok igen szoros rokonságban vannak a magyar irodalom egyik fő trendjével, az anekdotikussággal.

Zsáneralakok voltak a sokat játszott népszínművek alakjai is. A 19.–20. század fordulóján igen sok francia darabot mutattak be. Ha ezek alakjai az frott szövegben nem zsánerfigurák is minden esetben, az alakítás révén lényegében azzá váltak. Az 1920-as, 1930-as évek magyar úgynevezett sikerdarabjai is tele voltak zsáneralakokkal, még a főalak is ilyen volt. Ez a jelleg még a „hősök” megformálását is jellemezte. A könnyed beszédstílus, a sima testbeszéd, szóban-gesztusban a poénra törekvés, az események gördülékenysége stb. voltak még ismérvei. A zsáneralak a legtöbb esetben komikus figura, és az adott színészek egyéniségéből fakadt. Ez a hagyomány a legerősebb.

A 20. században nagyon gyakran játszottak operetteket. Ennek négy főalakja közül kettő, a szubrett és a táncoskomikus par excellence zsánerfigura: nem életbeli, hanem színpadi zsánerfigura. A primadonna és bonviván viszont eleve „szelmes hős és hősnő”. De mily furcsa: sok primadonna vált híressé és kiválónak mint primadonna, de a bonvivánok közül talán senki, ti., mint bonviván. Talán ez is összefügg azzal, hogy a magyar színjátás múlt század végén kialakult hagyományában a hős megformálása nincs benne. Ezt azt is jelzi, hogy a magyar színészek közül alig-alig tudott (és tud) valaki is hőst megformálni. A hős a legtöbb esetben patetikus lesz.

A zsánerfigurák és az operettalakok mellett – szoros összefüggésben az elsővel – jelentős a hagyományban a kabaré. A magyar abban is különbözik az európaiktól, hogy volt-van benne konferanszié, tehát könnyed, szellemes, de tartalmas csevegés. Továbbá a nívós tartalmú szöveg, megzenésített kiváló költemények előadása, sanzon és kuplé és artistaszámok jellemzik. A Hacsek és Sajó, Nóti Károly egyfelvonásosai, Rejtő Jenő regényei, Karinthy Frigyes művei, Kosztolányi Dezső játékos rímei voltaképp ugyancsak a hazai (pesti) komikus-humoros trendbe tartoznak, különböző

színteken. Ezen szövegek között igen-igen gyakori az úgynevezett „intellektuális blóddli”, ami igen közel van a groteszkhez és az abszurdhoz. Miként később Örkény István egypercesei, az előadóművészetben például Sándor György „humoralista” szövegei.

Tehát a magyar színészek zömmel a lélektani realisztikus játékmóddal játsszák el a „másvalakiket” s ez érvényesül a komikus alakok megformálásában is, sőt sok esetben a zsáneralakok, a kabarétréfák, a komikus egyfelvonásosok játékmódjában is. Persze ezekben az előadásokban a lélektani realizmusnak változatait láthatjuk. A lélektani realizmusba, az ehhez kapcsolódó realisztikus mikrohelyzetekbe beleszövődik a színpadi alaknak mint színpadi alaknak a megmutatása, a teljes átéltségtől való eltávolodás. A színész sokszor „úgy tesz”, mintha átélné, és kicsit meg is teszi. Az így létrejövő kettősség vagy különbözőség humorosan ironikus vagy groteszk. A szöveg, az „intellektuális blóddli” is ilyen. Egyik fő ismérve a poentírozás, a poénokra való törekvés.

Mindezek meglehetősen távol vannak Grotowski megoldásmódjától és nem állnak oppozícióban az életbeli ember széttörtségével, fragmentáltságával.

Ugyanakkor az utóbbi évtizedben több rendező úgynevezett posztmodern vagy posztdramatikus előadásokat hoz létre. Ez annyit is jelent, hogy a színjáték műben az eddigiekhez képest jóval több a testbeszéd, a kellék és a nem-illúzió díszlet. Mivel azonban Magyarországon nem volt avantgárd, neoavantgárd stb., olyan színészek játsszák a posztdramatikus jellegű előadásokat, akik még ezeket a megoldásmódokat sem sajátították el; akiket hagyománya is, képzése is a realisztikus mikroszituációk megformálására készíteti. És ugyanakkor olyan úgynevezett nagyközönségnek – tehát a színházba járók túlnyomó többségének – a számára, akiknek nézői horizontját, befogadási hálózatát ugyancsak a realisztikus igény határozza meg.

A hazai előadások zömében alig-alig van már realisztikus vagy illúzió-díszlet. A közönség ezeket a kifejezetten színpadi tereket már elfogadta.

Az utóbbi évtizedek előadásain a posztmodern vagy posztdramatikus látásmód főként a szövegek értelmezésében jelentkezik, vagyis abban, hogy Shakespeare, Molière, Schiller és Csehov stb. szövegeit a mai nézőpontból értelmezik, és ehhez csatlakoztatnak rendező jeleket, jelrendszereket. Végső soron azonban a színészi megoldásmódokban még ezen előadások esetében is a realisztikus

lélektaniség az alap. Még akkor is, ha nem jelleme-
ket, allegóriákat, szöcsöveket, attitűdöket stb. for-
málnak meg.

Úgy tűnik a magyar színházi hagyomány, a szí-
nészképzés és a közönség igénye miatt nálunk
Artaud, Grotowski, Brook stb. módszerei még vál-
toztatással, módosítással sem alkalmazhatóak.
A magam részéről azt hiszem, hogy a lélektani rea-
lisztikusságra és a mikroszituációkra mint alapra
épített tánc- és mozgásszínházi és operettbeli meg-

oldások, az „intellektuális blóddli” és ennek a komp-
lexumnak az irónia és a groteszk irányába eltávo-
lított megoldásmódjai *lehetnének* a magyar színház-
művészet sajátjai.

Erre az összetettségre az elmélet legfeljebb csak
utalhat; rendezők és színészek vagy kimunkálják
vagy nem. Hiszen arra sincs hiteles válasz, hogy ez
lenne-e a magyar színház „dolga”?

Bécsy Tamás