

Jelige: Grotowski

**Az a bizonyos wroclawi fesztivál
avagy a magyar színházi hagyomány változásai Jerzy Grotowski munkásságának
tükrében**

„Grotowski csuhája”¹

Grotowski nevét tanulmányaim során mindig a „szegény színház” kifejezéssel kötötték össze. Ez persze – amellet, hogy valóban utal az anyagiak hiányára – nem párosul negatív felhanggal. Grotowski büszke volt színházának szegénységére, a kifejezést nem egy értékvesztett állapot minőségében használta. Közhely, de a szabadság nem azt jelenti, hogy nincsenek korlátaink, hanem azt, hogy a korlátainkat elfogadva a legteljesebben kitöltjük a rendelkezésünkre álló teret vagy időt. *„A szegénység függetlenség. Függetlenség a bürokráciától, a politikusoktól. Függetlenség a dekorációtól, függetlenség a tömegízléstől. Függetlenség a siker nyomásától.”*² - írja egy helyütt Halász Péter, nemrégiben elhunyt kiemelkedő színházi alkotónk. A szegénységgel út nyílik egy másfajta minőség keresésére; a színházi eszközök hiánya alkalmat ad arra, hogy pusztán a színészi eszközökkel kísérletezzenek, és a Grotowski által vezetett Laboratórium Színház ebben alkotott maradandót.

A „Laboratórium Színház” elnevezés az olvasóban valamiféle ellenkezést válthat ki (a szóhoz tartozó képzettársítások, vagyis a laboratórium steril közege, az intuíció eszméjével szemben álló, ellene értelmezhető racionalitás miatt), de valójában nem jelöl mást, mint módszertani alapokon nyugvó színházi alkotóműhelyt, pontos, szinte tudós-attitűdű gondolkodást, és a színészmesterség technikai feltételeinek megteremtését. Halász Péter ugyanebben a tanulmányában a következőket írja: *„Grotowski volt az egyetlen Sztanyiszlavszkij és Mejerhold óta, aki a színészi kifejezés lehetőségeit komolyan és módszeresen kutatta, pszichofizikai, biomechanikai és más, kevésbé tudományos hangzású gyakorlataival”*. Halász tehát legitimálja a kifejezést.

A „szegény színház” kifejezés (amit egyébként Grotowski használt először, tehát nem pusztán egy, a színháztörténet által ráragasztott jelige) mögött rejlő színházi modellt egy másik kifejezés bevezetésével lehet érzékeltetni, ez pedig az ugyancsak Grotowski által

¹ Utalás Halász Péter tanulmányának címére

² Halász Péter: Grotowski csuhájából léptünk elő (Színház, 2000, Grotowski-különszám)

definiált, úgynevezett „gazdag színház” terminusa. Grotowski 1965-ben publikált A szegény színház felé című írásában a technika fejlődéséről, ezen belül a film és televízió térnyeréséről ír. Utóbbi médiumok sok tekintetben mutattak túl az addig ismert reprodukálási módszereken. Grotowski álláspontja egyszerű volt: ahelyett, hogy felvette volna a versenyt a párhuzamos vágás, a kameramozgások által biztosított szabad nézőpontváltással vagy a fény- és hanghatások utómunkálatainak tényével, másképp gondolkodott: „*mi a színház? mi az amiben nem versenyezhet vele a film és a televízió?*”

„*A színház, építse ki bár az eddiginél sokszorta jobban technikai apparátusát, mindig szegényebb marad – e vonatkozásban – a filmnél és a televíziónál. Ezért mi azt a követelményt állítjuk a színház elé, hogy fogadja el a szegénység állapotát.*”³ (#Grotowski: A szegény színház felé 1965) A fentiek értelmében a Laboratórium Színház törekvése nem volt más, mint megszüntetni a Denis Diderot által megalkotott és a 19. század végén, a realista színházművészet idejében elterjedt „negyedik fal” egyezményét, vagyis a színészt és a történetet egy térbe és időbe helyezni a nézőkkel. Az így kialakított színházi tér egy fekete falú üres szoba, ahol a nézők és a játszók elhelyezkedése az aktuális előadás és aktuális rendezői koncepció szerint változhat, és kell változnia. A szegény színház játszóhelye az „üres tér”.

Grotowski színésztechnikája⁴

Írásaiban Grotowski fontos különbséget tesz „színész-szent” és „színész-prostituált” között: Meghatározásában az szerepel, hogy míg a színész-prostituált eszköztárát (mely legnagyobb részben sablonokból és szterotípiákból áll) folyamatosan duzzasztja, munkáiban az így megszerzett technikai tudásból építkezik, addig a színész-szent minden előadásra és próbafolyamatra újra és újra megszüli a munka által megkövetelt gondolatokat és a hozzájuk tartozó színházi jeleket. Míg a színész-prostituált azzal foglalkozik, hogy „*ezt meg akarom tenni*”, a színész-szent másképpen gondolkodik: „*lemondok a meg nem tevésről*”. Douglas Adams írja furcsán-groteszk Galaxis Útikalauz stopposoknak című művének harmadik részében a repülésről: „*Az Útikalauz szerint megvan a repülés művészete - mondta Ford -, vagy inkább a fortély. Abban rejlik a trükk, hogy az ember megtanulja a földre vetni magát és elhibázni azt.*”⁵ Vagyis ahhoz, hogy lebegni tudjunk, csak el kell felejtkeznünk a gravitáció tényéről.

³ Jerzy Grotowski: A szegény színház felé (1965, fordította: Pályi András)

⁴ Jerzy Grotowski, Színház és rituálé (Kalligram kiadó, 1999, fordította: Pályi András)

⁵ Douglas Adams: Az élet, a világmindenség, meg minden (Gabo kiadó, 2000, fordította: Molnár István)

Persze nem arról van szó, hogy színészeitől az eszköztelenséget várta volna, sőt, minden írásában rögzíti, hogy nagyon fontos, hogy a színész *belső*, lelki folyamata milyen *külső*, színházi jelben mutatkozik meg. Ezáltal a színész gesztusrendszerének fontos szerepet biztosít: „... a színész gesztusai és cselekedetei a padlót átlényegíthetik tengerré, az asztalt gyóntatószékké, egy darab vasat már-már élő partnerré”⁶

Grotowski Magyarországon

A már többször idézett Halász Péter-tanulmány⁷ hosszasan ecseteli, hogy Magyarországon akkor indultak el az addigi színházi hagyománnyal meglehetősen élesen szembemenő folyamatok, amikor 1967-ban a Ruszt József vezette Universitas Együttes kiutazhatott Wroclawba, és az ottani színházi fesztiválon – amelyre egyébként meghívottként szerepeltek is – láthatták Grotowski társulatának egyik próbáját. Halász csodálattal írja a következőket: „(...) A férfiak egy kályhacsövet húztak maguk után. Egy nő belekapaszkodott, mint boszorkány a seprűnyélbe, mintha ez a gázcső vagy akármi az életet jelentené. Szája rátapadt a rozsdás fémre. Még az is megfordult a fejében, hogy szeretnék ez a kályhacső lenni, szeretném, ha ez a nő engem szorítana így magához”; valamint arról is beszámol, hogy a nézőtér a falak mentén volt, vagyis a kijelölt játékeret körbevéve (így kerültek a nézők egy térbe a színészekkel), majd hozzáteszi: „hányan ültetik körbe azóta a színpadot?” Két olyan elem, ami Rusztra és Halászra az újdonság erejével hatott, sokáig meg sem tudtak szólalni, annyira a próba hatása alá kerültek. Hazatérve elhatározták, létrehoznak egy Grotowski-féle műhelyt.

Pilinszky János KZ-oratóriumából vett ihletet Halász Péter, amikor megírta A pokol nyolcadik köre című drámai szöveget, amit aztán Ruszt József vitt színre. A drámai mű egyik jelenete egy haláltáborban játszódik, ahol a foglyok súlyos kódarabokat cipelnek. Ruszt kiterjesztette ezt a képet az előadás egészére, vagyis a színészek az előadás teljes időtartama alatt megerőltető fizikai munkát végeztek, kikapcsolódásra csak egy-egy páros jelenet alatt akadt idő. Az érzelm maga volt a cselekvés, a cselekvés maga az érzelm; a Ruszt által megteremtett szituációban a színészeknek sem önzőségre, sem túljátszásra, sőt, a hagyományos értelemben vett színjátszásra sem volt alkalmuk. „A kivételes érdekességű

⁶ Jerzy Grotowski: A szegény színház felé (1965, fordította: Pályi András)

⁷ Halász Péter: Grotowski csuhájából léptünk elő (Színház, 2000, Grotowski-különszám)

előadást rendező Ruszt József a lengyel Grotowski kísérleti színházának sokkhatásokra épülő kifejezési rendszerét alkalmazta els ő ízben magyar színpadon”⁸

A hetvenes évek elejétől kezdődően rengeteg független színházi társulás foglalkozott Grotowski eszméinek megismerésével, a bennük rejlő lehetőségek kiaknázásával. Bérczes László 1996-os, a Színház folyóiratban publikált háromrészes tanulmányában⁹ átfogó képet ad az alternatív színjátszás akkori helyzetéről. Munkájában megemlíti a független társulások élvonalába tartozókat; Paál István, Ruszt József, Halász Péter, és Fodor Tamás nevét. Fentiek, a színházművészet periferiájára szorulva (sokszor állandó játszóhely nélkül) nem hagyományos színházi terekben mutatták be előadásaikat. Nem tudom megállapítani, hogy esetükben (úgy mint Grotowski esetében is) a szükség szülte-e az ideológiát, de az biztos, hogy azóta több színházban is találunk olyan játszóhelyet, ami alkalmas arra, hogy előadásonként változó térfelfogással működjön. Sőt, a budapesti Bárka Színház, melynek alapításakor Bérczes László művészeti vezetőként vett részt a színház létrejöttében, mindkét játszóhelyét kifejezetten a fentiek értelmében építtette meg.

Úgy gondolom, hogy Magyarországon a legtöbb játszóhely nélküli és a kőszínházak struktúrájából kívül rekedt (jobb szó híján) alternatív színházi társulatok valamilyen formában követik a hetvenes évek alatt virágzó másszínházak hagyományát. Ez Grotowski hatása Magyarországon. Ő volt a változás kiindulópontja, az őskori vadásztáncok, az ókori bacchanáliák, az afrikai szertartásos dobtáncok felelevenítője. Követői is azt a közösségi élményt keresik, ahol játsszó és néző együtt vesz részt a rítusban.

⁸ Molnár Gál Péter (Népszabadság, 1967 december 19)

⁹ Bérczes László: Másszínház Magyarországon 1945–89 ()