

Jelige: Tipetupa

## **A színház mint laboratórium: az alkotás kísérlete**

„Mi egyfolytában kerestük a hangunkat.”

*Ruszt József*

*Nincs középpont: két ember, két test, két ország, két eszme. A tengely a láthatatlan kapocs közöttük. A kapocs pedig a hiányzó középpont helyettesítője.*

*A kapocs szerepeket jelöl ki, pályát rajzol meg, irányokat szab. A kapocs a testek kiterjesztése: a kar meghosszabbítása, a mozdulatok folytatása, az akarat beteljesítése. Rezdülések és elfojtások teljessége. Megköt és szabályoz. Az egyik testben kezdődik, s a másikban ér véget.*

*Van egy pillanat, amikor a kezdőpont és a végpont világosan elválik egymástól. Aztán a határvonal elmosódik. A két test felismerhetetlenné és felcserélhetővé alakul. A színpadon. A kémcsőben. Az alkotásban.*

Grotowski színháza mélyen gyökerezik abban az érdeklődésben, amely az egyén társadalomban betöltött szerepe, azt őt formáló társadalmi erők és struktúrák, és azon erők felé irányul, amellyel ő is képes a változtatásukra. Színháza csak annyiban politikai, amennyiben „politikai gondolkodásra tanítja az embereket”<sup>1</sup>. Miközben az egyén közösségben betöltött helye, szerepe foglalkoztatja, az általános emberi csupán a felszín jelenti a lengyel rendező számára, amin át kell hatolni, hogy eljusson az alatta rejlő személyes és egyéni tartalmakhoz.

A Sztanyiszlavszkij módszerének szellemében kapott nevelést követően Grotowski színházi gyakorlata a Laboratórium Színházban vezetett tréningek és próbák által alakult és fejlődött – a kritikusok szerint a munkássága ellenáll a módszerként való kategorizálásnak – egy Lengyelország számára krízist és bizonytalanságot jelentő periódusban, amikor a világháború és koncentrációs táborok okozta trauma még érezhető volt.

Grotowski gondolatai és rendezései nem egységesek. Leginkább úgy lehet őket megközelíteni, mint az állandó kísérletezés és változás-változtatás folyamatát, ezért nem véletlen, hogy az egyes korszakainak ötletei és elképzelései olykor ellentmondanak egymásnak. A klasszikus színházi keret lebontása, a színházépület feladása, a munkássága végére kiterjedő színész-néző viszony újrafogalmazása a legradikálisabb eredményei közé sorolható, s egyben a legnehezebben körüljárható is.

---

<sup>1</sup> Mitter, 80. (saját fordítás)

Épp ezért a korai Grotowskit idézem fel most, akinél a színész, illetve a színész-néző viszony már megkérdőjeleződik, de még nem túl radikálisan. Pályája elején a rendező és gondolkodó visszatér a rituáléhoz, ami számára a színház eredeti és tiszta forrását jelenti. A teljesség az egyik központi gondolata, ami nem más, mint „puszta lét a külvilág és a lélek természetes rezonanciájának állapotában. A harmónia állapota, a feddhetetlenségé...”<sup>2</sup>. Ekkor még a színész és a néző közötti határvonal nem törlődött el, de a néző tanúságra kényszerül, és arra, hogy tudatosítsa ezt a kollektív (szem)tanúságot. A ráébredés, a tudatosítás folyamatát a színész generálja. A színészek és nézők e találkozását nevezi Szegény Színháznak.

Egy olyan történelmi és politikai kontextusban, amelyben a nemzeti és személyes identitás egyszerre töredezett és többszörösen mediatizált, Grotowski célja, hogy megszabadítsa az *ént* azoktól a társadalmi álarcokról, amelyeket hamis védekezésékként öltött magára. A *másik* fogalmát arra használja, hogy leírja az utat, ami az önmegismeréshez vezet. Az *én* itt nem más, mint egy objektivizált én, „az önmegismerés előfeltétele”<sup>3</sup> A *másik* az a szerep, amit az *én* játszik azért, hogy jobban megértse önmagát. A szerep eljátszása Grotowski számára nem más, mint a színész önmagává való alakulása. A figura egy médium csupán, eszköz.

A színházi előadás azonban illúzió marad csupán, még akkor is, ha a színházi valóság illúziójának leleplezésére, megszüntetésére törekszik. És éppígy illúziónak tartom az *én* esszenciájához, a letisztult, lecsupaszított emberi lélekhez való eljutás gondolatát, és e dolog megmutatásának, kitérésének lehetősége, főleg abban a formában, ahogy azt a lengyel rendező elképzelte és lehetségesnek látta: a színészek és nézők együttlétezésében.

A rítus, amivel Grotowski a közvetlenséget, a jelenlétet, a személyességet, az azonosságot próbálta megteremteni és visszahozni a színházba, már önmagában is szimbolikus, szigorúan rendezett és komponált, hierarchikus. Kötött helye, ideje és alkalma van, tehát szinte teátrális. Épp ezért marad illúzió az önfeltárás és teljesség eszménye Grotowski klasszikusabb és merészebb előadásaiban egyaránt, ezért válik gyakorlatainak, tréningjének és próbafolyamatának frissessége és ereje rutinná és kész formanyelvvé bizonyos idő elteltével.

Magyarországon az egyetemi színpadok megjelenése jelenti az alternatív színjátszás kezdetét, s ez válik a Grotowski gondolatait és gyakorlatait felhasználó, magába olvasztó, aztán átértelmező közeggé. Jákfalvi Magdolna az 1961-ben alapított Universitást a

---

<sup>2</sup> Mitter, 82. (saját fordítás)

<sup>3</sup> Mitter, 84. (saját fordítás)

színháznyelvi paradigmaváltás elindítójának tartja<sup>4</sup>. Míg azonban Grotowski a színházát nem tartja politikusnak – még akkor sem, ha a gyakorlatban olykor akként is értelmezhető –, az az alternatív mozgalom, ami Magyarországon a hatvanas években bontakozik ki, politikai megnyilatkozás is, s azok az alkotók, akik egyik vagy másik műhely munkájában részt vettek, hangsúlyozzák ezt a szerepet. Eme beszéd- és megjelenítési mód kikísérletezésének fontos komponense Grotowski hatása, ami két jelentős funkciójában érhető tetten a meghatározó egyetemi társulatok alakulásában. Az első a katalizátori funkció: a hangjukat kereső, kísérletező amatőr társulatok számára biztatás és visszaigazolás a lengyel társulat munkája. A második a gondolatiságában, formanyelvében tetten érhető hatás: eszköztárával és módszereivel Grotowski modell lett. A modellre persze itt nem egy utánzandó tárgyként gondolok, hanem formaként, ami megmutatja, hogyan készíthetik el a magunk laboratóriumát, saját igényeinkhez, viszonyainkhoz, történelmi, politikai és kulturális sajátosságainkhoz igazítva.

Ruszt József társulata az 1967-es wroclawi fesztiválon találkozott Grotowskival, s látta az *Állhatatos herceg* című előadását. Ruszt szerint a tréning felépítése – amivel a fesztiválról való hazatérés után dolgozni kezdtek, és ami nagyon hasonlított a lengyel társulat módszeréhez – szinte észrevétlenül történt, nem tudatosan. Kemény testi feladatokkal kísérleteztek, ritmusokat, kóruszövegeket próbáltak két hónapon keresztül. Utána jött a szöveg, az „irodalmi anyag”, s az előadás létrehozása.

A hatalmas változást, amit Grotowski megismerése előidézett, Katona Imre (Universitas) fogalmazza meg legkifejezőbbben egy riportfilmben: „Ha az érvényes színház, amit ők csinálnak, és merőben más, mint amit nekem elkezdtek tanítani, akkor, amit én eddig tanultam, azt ott kell hagyni. (...) [Ez a „más”] valami iszonyatos erejű teatralitás, tehát igazából színház. Nem szövegjátékos színház, hanem valami totális dolog. A színészi gesztusnak kivételes értelme lett, a játékbeli akció sokszorosan túlmutatott önmagán.”<sup>5</sup>

Az új technika, a megváltozott próbafolyamat s az ebből születő előadás újabb lehetőséget teremtett az 1965-ben, Nancy-ben rendezett fesztiválon már díjnyertes társulat számára, hogy újabb külföldi turnéra induljon, s ezzel bekapcsolódjon a nemzetközi áramba, egyszerre mutasson és megismerjen. A Grotowski-hatás – ebből is látszik –, nem végső cél, nem önmagába bezáruló forrás, hanem további nyitás és kísérletezés lehetősége. És noha Ruszt József tréning-módszere – amit ő idomításként definiál – sok szempontból követi a lengyel rendező módszerét, a színészek önmagukhoz vezető útjának az elképzelését, a szerepektől, gátlásoktól, a saját korlátoktól való megszabadulás igénye nem végső célként, az előadás következményeként szerepel a hazai mozgalomban, hanem az alkotás

---

<sup>4</sup> Jákfalvi, 187.

<sup>5</sup> Katona Imre

előfeltételként és egyik komponenseként. Ruszt visszaemlékezése tehát – „...egyfajta szellemiség volt az. Gondolkodni tanultunk, látni tanultunk, hallani tanultunk...”<sup>6</sup> – jelzi azt az átértelmező, továbbgondoló attitűdöt, amivel a hatást kezelte. Jordán Tamás is a formákkal való kísérletezés lehetőségeként emlékszik vissza a társulat munkájára.<sup>7</sup>

Az Universitas 1968-ra elkészült előadása, *A pokol nyolcadik köre*, Grotowski szegényszínházi technikáit használta fel, de a tény, hogy az előadás nem csak „kis rizikót” jelentett, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 1969-ben az együttest feloszlatták. A kísérlet azonban folytatódott a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpadon és a Fodor Tamás által alapított Orfeó Stúdióban (később Stúdió K).

A szerteágazás ellenére nem csökkent a politikai szerepvállalás fontossága, és noha folyamatosan mozgásban, alakulásban volt, radikálisan nem változott meg az az eszmeiség, amit az Universitasból hozva az alapítók és alkotók továbbvittek későbbi társulataikba. Épp ellenkezőleg: az egymással szorosabb-lazább kapcsolatban álló „utódcsoportok” behálózták az országot.

Jákfalvi szerint a Szegedi Egyetemi Színpad és az Orfeó „a hetvenes évek elején szinte egyszerre mutatott be olyan előadásokat, melyek kiléptek az engedett játékparadigmából”<sup>8</sup>, s ezt a tény, erősíti Vági László visszaemlékezése is: „egy olyan kohéziós műhely volt ott [Szegeden], ezekkel a fiúkkal és lányokkal, akik a vásárra vitték a bőrüket ezzel a fajta mentalitással, ezzel az itt és most jelenléttel...ott tanultam meg azt, hogy csak így, csak a teljesség igényével lehet a teremtéshez hozzáállni”<sup>9</sup>.

A kérdés és válaszadás elengedhetetlen lett a munkájukban, s maga Paál István szerint is az a jó színház, „ahol az ember visszakérdezhet önmagára”. Transzgresszív előadások születtek Szegeden, és nem csak politikai értelemben. A *Petőfi Rock* (1973) csupasz, díszletmentes termében a földön ülő és fal mellett álló nézők keretezik a központi játékteret. A játsszó testek egyszerre a forradalmárok és önmaguk teste. Jelmeztelenül. Lüktet bennük – a mozdulataikban és lépteikben – a vers, a zene ritmusa. A nézők együtt tapsolnak, együtt dobolják a ritmust a játsszókkal, s bár elkülönülésük nem oldódik fel teljesen, létrejön a kapcsolat.

Míg Grotowski a lecsupaszítás, a keretek végsőkéig feszítése, a valóság megmutathatóságának állítása után végül elismeri, hogy alkotása így is színház marad, addig a magyarországi társai nem csak elfogadják, hanem tudatosan felhasználják, beépítik előadásaikba a teatralitásban rejlő lehetőségeket. „Itt azt az illúziót kellett kelteni, amely

---

<sup>6</sup> Ruszt József

<sup>7</sup> „Kell egy olyan hely, ahol viszonylag kis rizikóval lehetett dolgokat megengedni az értelmiségnek, a hőzöngőknek...tehát itt játszhattunk olyan darabot, amit nagyszínházak nem mutathattak be, kísérletezhettünk olyan formákkal, amit máshol nem tehettek meg”.

<sup>8</sup> Jákfalvi, 195.

<sup>9</sup> Vági László

illúzió tönkreteszi a színpad általános illúzióját: vagyis a színpad hátulját mutatja be”<sup>10</sup> mondja az Orfeót alapító Fodor Tamás. S valóban, a Stúdió K az „utcai balesethelyzet” – valamilyen hirtelen és váratlan eseményhez odasereglett, bábmeszkodó emberek tolakodó, kíváncsiskodó tömege fogja közre a játszókat – dramaturgiáját használja fel *Woyczek* (1978) c. előadásában. A különálló színpad és nézőtér itt hasonlóképpen szűnik meg, mint Grotowski *Faustus* előadásán, miközben a jelenlét feszültsége és a nézői pozíció tudatosan a „bábmeszkodókban”. Később pedig, amikor a már posztmodern alkotónak számító, Stúdió K-ból kinövő Gaál Erzsike *Danton* (1990) c. előadását a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház díszletraktárában rendezte meg, azáltal, hogy a színpad mögötti teret nyitja meg az előadás számára, nem számol le az illúzióval: épp ellenkezőleg, tudatosítja és felerősíti azt, játékba hívja a reprezentáció rétegeit.

Sajnos archív felvételeknek túlságosan rövid részleteit tudtam megnézni ahhoz, hogy az említett előadások rendszerét, eszköztárát és technikáit Grotowski munkájával összefüggésben leírhassem. Az azonban, ahogy a valamikori társulati tagok – akik közül sokan folytatták a színházi munkát az egyetemi társulatok megszűnte után is – az előadások próbafolyamataira, a bemutatókra, a saját és nézői élményekre való emlékezés során hipnotikus hatásról, extatikus állapotról, katarktikus élményről, rituális együttlétről, a színészlétről mint prostituáltról vagy éppen az önmegmutatás tisztaságáról és etikusságáról beszélnek, vagy felidéznek szigorú, a test fizikai korlátait megkérdőjelező fájdalmas próbákat, Grotowski hatásának hol implicit, hol explicit megmutatkozásáról tanúskodik.

## Szakirodalom

Shomit MITTER, *Let Be: Jerzy Grotowsky and Peter Brook*, in *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowsky and Brook*, London and New York, Routledge, 1993.

Jákfalvi Magdolna, *Politika-beszéd-értés*, in J.M., *Avantgarde-színház-politika*, Budapest, Balassi Kiadó, 2006.

Ruszt József, Katona Imre, Jordán Tamás, Vági László, Fodor Tamás és Paál István szavait a Kisszínpadon nagy színház c. dokumentumfilmből idéztem. Rendező: Saár Tamás. 1999.

---

<sup>10</sup> Fodor Tamás