

Jerzy Grotowski

# A magas művészet felfedezése, nem üzemelés

Nagyra becsült Rektor Úr és kedves megjelentek, kedves mindnyájan, ismerősök és ismeretlenek... Nagyon fontos ez a hely, ahol e megtisztelő kitüntetésben részesültem, hisz Wrocław volt az első olyan pont, ahol támogatást kaptunk a Teatr Laboratoriumban végzett munkánkhoz, ez volt az a város, amely befogadott bennünket, amikor hajléktalanok lettünk, és félbe kellett szakítanunk tevékenységünket; Wrocławot pedig kulturális vonatkozásban az egyetem világa határozta meg.

Szeretnék emlékeztetni rá, hogy a város élén az idő tájt Iwaszkiewicz professzor állt, s az egyetem körül egész kis kört alkottak azok, akik nagy súllyal vetették fel a város előtt körvonalazódó kulturális távlatokat. Nemcsak nekünk, nemcsak a mi színházunknak jelentett fénykort e felvilágosult mecénatúra ideje, s azt hiszem, nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy Wrocław akkori színházi-művészi fővárossá válásában nem kis szerepe volt az egyetemnek és az egyetem vonzaskörének. Ha felidézem magamban azokat az időket, sokan eszembe jutnak, számos arc tűnik elő a múltból... De néha elég egyetlen nevet kiejteni, jelképesen, ahogy Iwaszkiewiczet említettem. Volt például valaki, aki kvázi kívülről, valójában azonban nagyon is belülről figyelte mindazt, amin dolgoztunk, mi csak úgy hívtuk őt, hogy Czesio, vagyis Hernas professzor-ról beszélek. Czesław Hernasról. Hernas már-már az együttes tagjának számított, ő közvetített az egyetemi és kulturális világ, valamint köztünk, védelmünkre kelt, segítséget szerzett, ha vészfelhők tornyosultak felettünk. És sorolhatnám még a neveket, amelyek szinte kivétel nélkül mind ehhez az egyetemhez fűződnek. Nem kívánom véka alá rejteni, hogy e megtisztelő kitüntetésnek ebben a városban és ezen az egyetemen mély, jelképes jelentése van számomra.

Ne feledjék, hogy 1959-ben egy kisvárosban, Opolében marginális csoportként kezdtünk dolgozni. Ez a társaság erősen motivált, alapjában véve lázadó természetű fiatalokból állt, akik a maguk dinamizmusával azért tudtak sikereket elérni, mert a lázadás aspektusa nagy belső fegyelemmel társult bennük. Mondhatnánk, a radikális ellenkultúra más csoportjaival szem-



Maurizio Buscarino felvétele

Jerzy Grotowski 1982-ben

ben bennünk igen sok egyéni anarchizmus rejlett, valóságos és szimbolikus lázadók voltunk. Ezt a lázadást azonban mederbe terelte a munkafolyamat, hisz feletébb rendszeres munkát végző társaság voltunk. Aminek következtében a társadalmi élet terén – hogy az általános összefüggésekkel kezdjem – vagy a metafizikai fogalmak terén, a leginkább azonban szakmai-művészi téren formálódó lázadásunktól eljutottunk a szakma részleteinek, legapróbb momentumainak, rendszerének és módszertanának a megismeréséhez, így lettünk a valóságos és nem a formális vagy látszat-professzionizmus kutatói.

Íme, a paradoxon: elindulni egy kisvárosban az egyik kisszínházban, lázadó beállítottságú emberekkel – ahogy az imént mondtam, nincs ebben semmi túlzás –, majd az a hosszú út, amely világgá visz bennünket, ahol nehezen, pontosan, rendszeresen végzett munkánkunk valóságos visszhangja lesz... A bennünk meglévő egyéni anarchista hajlamot helyrebillentette az, amit egyesek a Teatr Laboratorium kolostori fegyelmének neveztek. Így jött létre a kívánatos egyensúly. Mindannyiunkban hatalmas szenvedélyek dúltak. Ezért lett a szigor, amit magunkra vállaltunk, ki-egyenlítő elem.

A színház, természetéből eredően, közösségi művészet. Ha rendezőként, a vállalkozás vezetőjeként engem kitüntetnek, ott van mögöttem valamennyi munkatársam fáradozása. Mindenekelőtt a Teatr Laboratorium első társulatának a munkája, azé a társaságé, amely még Opolében kezdett dolgozni, és amelyet csupán a wrocławai meghívás mentett meg a széthullástól, ahol először biztosítottak számunkra emberi körülményeket. Vagyis amögött, amiért én elismerést kaptam, nagyon sokan álltak. Közülük most csak egyet

\*Honoris causa doktori előadás, Wrocław, 1991. április.

szeretnék kiemelni, azt, aki legutoljára hagyott itt bennünket, Ryszard Cieślakot, aki az Állhatatos Herceget játszotta, és aki jelképes értelemben a Szakma Hercege lett.

Ryszard Cieślak nagy színész volt. Nagy színész lett. Mi a különbség a között, hogy volt, és a között, hogy lett? Nem kapott meg semmit úgy, mintha az az égből pottyant volna. Mindenért meg kellett küzdenie. Amit elért, az az anyagellenállással, magával az alapanyaggal, saját magával folytatott hihetetlen birkózásának eredménye volt. A harc a között, ami a gyengeségünk, és a között, ami az elhatározásunk, a pontosságunk és a teljességünk: ezen a terepen küzdött, és ezen a harcmezőn lett a Szakma Hercege.

Amikor nem sokkal a halála után New Yorkban amerikai színházi emberek és az ő tanítványai előtt beszéltem róla, akik rendkívül nagyra értékelték (és nem véletlenül, mert ragyogó színészvezető volt, aki sohasem írta elő, hogy mit kell a színészeknek tenniük, csak ösztönözte őket, szóval és tettel egyaránt; keveset beszélt, de az, amit mondott, a tanítvány számára csupán inspiráció kívánt lenni, néha ráadásul egy árva szót sem ejtett, megelégedett az ösztönös reakcióval, egy gesztussal, egy pillantással, az úgymondta, amit kellett) – amikor tehát ott beszéltem róla, kifejtettem, milyen úton jutott el Cieślak oda, hogy a Szakma Hercege legyen. A munkát, amit önmagán végzett, olyan magas szinten művelte, hogy előadóművészi értelemben már nem is lehetett színésznek nevezni, ő legfeljebb abban az értelemben volt színész, ahogy Van Gogh festő. Igazi autonóm alkotó művész volt. Igazi reveláció. Teljesen új jelenség a színművészetben. Emögött azonban saját hivatásának olyan rendkívüli kidolgozása rejlett, olyan nagy bátorság, olyan nagy odaadás, hogy annak érzékeltetésére nincsenek is szavak. Nem egyszerűen arról van szó, hogy eljátszotta az Állhatatos Herceget – ha egyáltalán használható itt ez a kifejezés, hogy „eljátszotta” –, és hogy ez a szerepe bekerült a színháztörténetbe, mert bekerült. Hanem hogy a Szakma Hercege lett, ahogy mondtam, vagyis hogy ő lett a mérce, amennyiben ilyesmi e hivatásban egyáltalán létezik.

Azt hiszem, méltán lenne hiányérzetünk, ha Cieślakot és a Teatr Laboratorium egész társulatát úgy méltatnánk *Az állhatatos herceg*ben és az *Apocalypsis cum figuris*ban, hogy említést se teszünk arról a sajátos aspektusról, ami a leginkább megragadhatatlan... Mert ami megragadható, az a szervesség, a pontosság, az impulzusok áradása, ami már-már lelki dimenzióknak is nevezhető, s ami Cieślak esetében olyan erővel jött, hogy felégette a testét, már-már úgy tűnt, nincs is teste, teljesen átvilágosult. Ez mind le volt kottázva, minden a partitúrán alapult, annyira, hogy amikor *Az állhatatos herceg* titokban, rejtett kamerával, évekkorábban készült filmfelvételére (tudniillik megtiltottuk előadásaink filmre vitelét) rákoproztuk a jóval később, másik helyszínen rögzített hangfelvételt, semmi probléma sem volt a kép és a hang szinkronitásával. Micsoda pontosságról tanúskodik ez! Évekkorábban rögzített kép, és a hang minden probléma nélkül hozzá illeszthető. Micsoda pontosság! Ez már a mesteri tudás jele. Nincs szaktudás, nincs mesteri tudás pontosság nélkül. A spontaneitás a szigor alkotóeleme.

De van még valami, amit Cieślakról szólva érintenem kell. Létezik az adás, az adomány képessége. Nem arról beszélek, hogy ő rendelkezett a tehetség adományával. Inkább arról, hogy képes volt adni magát, képes volt rá, hogy ne takarékoskodjék semmivel, ami életének a titka vagy titkos szférája. Más szóval ott rejlett benne az örömteli áldozat aktuusa. Ez a kifejezés nyilván sokaknak furcsa, metafizikus, költői valami, főleg ha véletlenül sincs szó arról, hogy a nézőknek áldozta volna magát. Ám ott rejlett benne az, ami a teljes aktus alapja. Az embernek teljesen oda kell adnia magát, hogy az aktus teljes legyen. És teljes aktusra van szükség, hogy az ember teljes legyen – úgy, ahogy Mickiewicz sugallta.

Most más témára térnék. Arra szeretnék rátérni, amit gyakran hallani, hogy az én nevemmel fémjelzett tevékenység a színház második reformja lett volna – szemben azzal vagy folytatásaként annak az első reformnak, amelyet Sztanyiszlavszkij, Mejerhold és mások nevével szoktak fémjelezni. Szeretném kijelenteni, hogy én mindig is Sztanyiszlavszkij tanítványa voltam, és e tekintetben semmi sem változott. Egyszerűen ott kezdtem a saját utamat járni, ahol Sztanyiszlavszkij befejezte a magáét, mert meghalt.

Sztanyiszlavszkij soha nem rekedt meg egyetlen munkaszakaszban sem, bármilyen visszhangot vagy sikert aratott is. Ő továbblépett. Épp ezért még az anyaszínházában is különösképpen meg őrlődtek nézték. Mert az emberek, ha egyszer megtaláltak maguknak valamit, ha szert tettek valamire, szeretnek annál megállapodni, hozzászokni, elücsörögni rajta, akár egy fotelban. Sztanyiszlavszkij viszont továbblépett. Akkor hagyta csak abba a továbblépést, amikor meghalt. És én azon a ponton folytattam a munkáját, ahol ő abbahagyta.

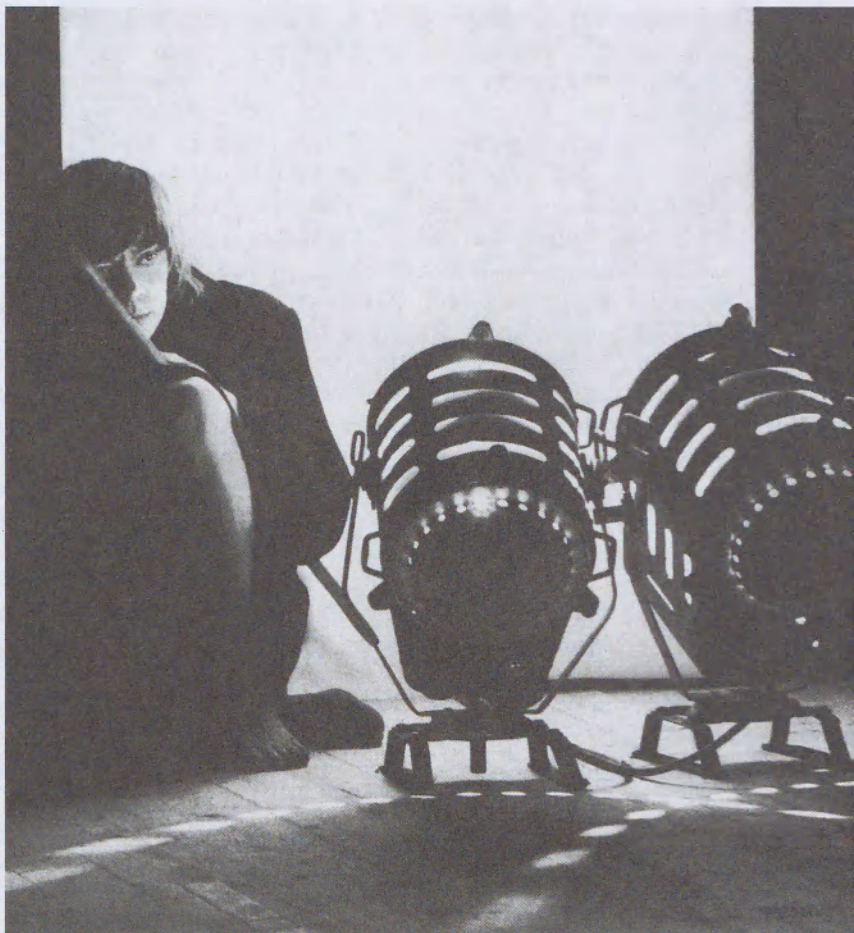
És van itt még egy kérdés. Nehéz időket éltünk, igaz? Nehéz időket éltünk, mégis létre kellett hozni egy helyet magunknak, és bele kellett vágnunk a tevékenységünkbe. Nem áltathattuk magunkat azzal, hogy várunk néhány évtizedet, amíg megváltozik a világ, hanem azonnal dologhoz kellett látnunk. De mi lesz azokkal, akik most kívánnak azonnal dologhoz látni? Erről is szólnom kell, mert úgy érzem, a lengyel kultúrát komolyan fenyegeti a kommercializmus. Ne hitegessék magukat azzal, hogy a nagy tőke meg a kis tőke támogatása majd utat nyit a színház és az elmélyült művészi tevékenység előtt, nem is beszélve az önfinanszírozó művészetéről. Biztosíthatom Önöket, hogy ez hazugság. Vagy nagyfokú naivitás, vagy nagyfokú szemfogatás, ha az ember ilyesmit terjeszt. Természetesen létezik önfinanszírozó művészet, szükség is van rá, ilyen a music-hall, ilyenek a szórakoztató művészet bizonyos formái. Természetesen előfordulhat, hogy pusztán mennyiségileg nézve túl sok művészeti intézmény van, vagyis hogy lehetne belőlük kevesebb. De azoknak a művészeti intézményeknek, amelyek meghatározott utat kívánnak megtenni, hosszú távú vállalkozásoknak kell lenniük. Nem improvizálhatnak. Nem igaz, hogy lehet a gazdagoktól pénzt szerezni, és nem követni az ízlésüket. Nem igaz, mondom, mert jól ismerem azt a világot, amelyet az efféle alá-fölé rendeltségek határoznak meg. Szeretném óvni Önöket attól, hogy megkíséreljék átültetni lengyel viszonyok közé az Egyesült Államokban honos színházi gyakor-

latot. Ott a művészetben a merkantilizmus túlsúlya kis híján megölte a színházat, ha színházon a művészi együttest, a közös alkotómunkát értjük. Ilyen színház Amerikában már nem létezik. Az, amit ott színháznak hívnak, csak maga az épület, az impresszáriós iroda, amely rendezőket alkalmaz. Aztán a rendezők, vagy az úgynevezett *casting directorok*, akik szereposztási specialisták, alkalmazzák a színészeket, akiket az úgynevezett *audition* aláírása után napszámosként foglalkoztatnak három, négy vagy öt hétig a próbák idejére, és így készül az előadás. Nem szeretném, ha ez a szabvány, amely nálunk is sokaknak tesszik, megölné a színházat azon a földön, amely igazán nagy színházi eredményekkel dicsekedhet. Különben minden tekintetben a fentiek jellemzik az Egyesült Államokat? Nem. Ott is léteznek például igen kiváló ballet-társulatok. Vagy vannak egészen ragyogó zenei együttesek. A színháznak viszont ez lett a sorsa.

A Sztanyiszlavszkij utáni színház – és ezzel mindenki tisztában van, aki komolyan veszi ezt a diszciplínát – nagyon hosszú munkafolyamatokat igényel. Ezért van szükség társulatra. A társulatok nem örök életűek, előbb-utóbb elhalnak. Így tanultuk annak idején már Korzeniewski professzortól: egy normális színházi társulat életkora nagyjából megegyezik egy kutya életkorával. Tíz, tízegynéhány év. Rendben. De erre a tíz-tízegynéhány esztendőre elkerülhetetlenül szükség van ahhoz, hogy a tevékenység perspektívája körvonalazódjék. Ha minden egyes bemutatóhoz véletlenszerűen szedjük össze a színészeket, ha nincs közös munka egy vagy egy-két rendező irányítása alatt, akkor a színész munkája favágás lesz. Ha arra kényszerítem őt, hogy rövid úton boldoguljon, mert különben eltűnik a piacról, akkor csak arra fog építeni, amit tud és ismer. Vagyis nem fedez fel semmit. Holott a magas művészet felfedezés, nem pedig üzemelés.

Tisztában vagyok azzal, hogy amikor elkezdődik a művészet kommercializálódása, akkor a mestereket védeni szokás. Mindig készen áll ez az érvelés: „Na nem, a mestereket mi megvédjük, biztosítjuk nekik a feltételeket.” Opoléban vagy a wrocław-i időszakom elején én még nem számítottam mesternek. Egy mindent megkritizáló különc, lázadó, ismeretlen fogalmakkal dobálózó fickó voltam. És akkor volt rá szükségem, hogy megvédjenek. Milyen védelemre számíthatnak azok, akik ma kezdik? Ez a kulcskérdés. Nekik, nem a mestereknek, hanem azoknak, akik most vágnak bele, és még ismeretlenek. Mit jelent majd a nekik nyújtott oltalom? Az egyik jótévtől a másikig való kuncsgást, hogy miután néhány fillért összekoldultak, végre négy-öt hétig megengedhessék maguknak, hogy csak a próbákkal foglalkozzanak? Vagy találunk olyan új kezeket, amelyek lehetővé teszik számukra a hosszú távú, rendszeres munkát. Ez a kérdés sarokpontja. Nem a mestereket kell óvni, hanem azokat, akik képesek hosszú távon dolgozni, és akkor, amikor még nem számítanak mesternek.

Úgy vélem, hogy e téren, a mecenatúra vonatkozásában jobb, ha Európa lesz a minta a lengyel színház előtt, és nem Amerika. Itt szerencsére még vannak olyan országok, mint Franciaország vagy Olaszország, ahol még megőrződött az udvar, a királyság idejéből a hagyomány, a meggyőződés, hogy a művészetnek léteznie kell, legalább annak bizonyosságául, hogy az országot felvilágosult emberek kormányozzák. Az érvek lényegtelenek. Nemegyszer elkerülhetetlen a képmutatás ahhoz, hogy bizonyos értékeket megmentsünk.



FENT: Ryszard Cieślak az *Apocalypsis cum figuris*ban

JOBBRA: Ryszard Cieślak *Az állhatatos hercegb*ben

Nyugat-Európa más modellt is ismer, nem pusztán a kommersz kultúrát. Azaz elfogadja a kommerszet, de azt szubvencionálja, ami nem kommersz. Persze amennyire lehetséges, nagy nehézségek árán, súlyos problémákkal, de legalább nem jelentik ki, hogy a színház az „*industry*”, ahogy Amerikában teszik.

Befejezésül szeretnék néhány szót szólni arról is, hogy jelenleg mivel foglalkozom. Mondjuk, hogy létezik két állomáshely. Az egyikről indultam, a másikra megérkeztem. A startmezőt a színházművészet jelentette számomra, az a színház, amit megjelenítőművészetnek neveznék, előadásokat építő, önmagát megmutatni kívánó alkotásnak – ez volt az én kiindulópontom. Ez az alap, ez az, ami megtanított rá, mennyire szükséges a szolid kézművesség. Majd pedig megadatott nekem, hogy akár egy ballisztikus pályára lőtt rakéta, átvágjak a ritka légkörön, a saját legsajátosabb tapaszt-

talataimon (azon, amit itt Degler professzor parateátrális útkeresésként, a források színházaként említett). A tapasztalatok ballisztikus pályájáról beszélek, amin végül túljutottam, nem a szakmáról, és mindezek után megérkeztem arra az állomáshelyre, ahol jelenleg működöm, és amit vehikulum-művészetnek hívok. De nevezhetném Rituális Művészeteknek is. A vehikulum-művészet megköveteli ugyanazt a szolid kézművességet, mint a megjelenítőművészet (az előadások színháza). Sőt, még fokozottabb precizitást igényel.



Maurizio Buscarino felvétele

nyel, még pontosabb műhelymunkát, még elmélyültebb vesződést a partitúra szabatoságán, valamint a spontaneitás és a formafegyelem egységbe hozásán. Ugyanakkor más a vehikulum-művészet és a megjelenítőművészet (az előadások színháza) irányultsága, mások a montázs törvényei. A megjelenítőművészetben a montázs a néző tudatában és percepciójában működik. Amikor *Az állhatatos herceget* készítettük – visszakanyarodom Cieslakhoz és a Teatr Laboratorium társulatához –, a nézők számára a montázs úgy igazából nem a színen „működött”, hanem abban, ahogy befogadták a színen történeteket. Hallották a szöveget, amely a mórok által megkínzott keresztény fogolyról beszél, aki passzív ellenállást tanúsít, nem adja meg magát. Ezt mondja a szöveg. Az *Állhatatos Herceget* a mi előadásunkban a katonai ügyészek tógáját és csizmáját viselő alakok vették körül. Ő maga meztelen, rajta csak egy krisztusi ágyékkötő. És egy egész sor epizód kapcsolódott a keresztény, sőt egyenesen a krisztusi ikonográfiához. Ezek az elemek a nézői befogadásban megteremtették a mártíromság képét. De mi rejlett

valójában emögött? Cieslakkal hónapokon át külön dolgoztam, a társulat részvétele nélkül. És azon munkálkodtunk, amiből aztán az előadásban Cieslak páratlanul áradó monológjai születtek, amikor az impulzusai egész testét áthatották. De a munka egyáltalán nem kapcsolódott se a szenvedéshez, se a hősiességhez, se a mártíromsághoz. Életének egy tinédzserkori epizódjáról volt szó, amely mindössze negyven percig tartott, tehát épp annyi ideig, mint az előadásbeli monológok, és amely a szexualitás és a lelkiesség közt rejlt senki földjét érintette, abban az életkorban, amikor a fiatal még nem tudja, hogy érzéki inger éri-e, vagy valami istenadta öröm. Ez egy pontos, konkrét emlék volt az ő életéből, igazi örömteli, boldog emlék. Semmi szenvedés. Így születtek az Állhatatos Herceg monológjai. Ezek a monológok az előadásban a tizenéves Ryszard tapasztalataira támaszkodtak, minden momentumukban, a legapróbb impulzusokig. Erre húztuk rá a szenvedésről szóló szöveget. És a hangja áradását, amely egy sugárzó örömmáriát hívott elő belőle. Csupán a szavak szóltak a boldogtalanságról.

Így történt hát... Jó példa ez arra, hogy a megjelenítőművészetben, az előadás során a montázs a néző percepciójában történik meg, ő egy megkínzott, agonizáló embert lát, miközben a színész teljesen más asszociációs szál mentén halad. A vehikulum-művészetben viszont a montázs nem a nézőben jön létre, hanem a cselekvő egyénekben, a résztvevőkben, közvetlenül. A szakmai fegyelemből, amely teljesen hasonló, sőt sok tekintetben egyenesen azonos a látványművészetek partitúrizált munkafegyelmével, egyezményesen szólva egyfajta „jóga” lesz – a cselekvő ember bizonyos technikája, aki szintváltásra törekszik, arról az érdes, durva, biológiai erejénél fogva mégis roppant erős szintről, ahol normálisan tartózkodunk, át akar lépni egy másfajta, sokkal finomabb és hogy úgy mondjam, fénylő régióba. Ha pedig sikerül visszatérnünk ebből a régióból a mindennapi szintre, a biológiai testiség szintjére – megőrizve e fénylő állapotot –, az a vehikulum-művészet. Más szóval a vehikulum-művészet egyfajta munka önmagunkon, amelynek minden eleme a pontos művészi kézművesség körébe tartozik, azaz e tekintetben nagyfokú azonosság forog fenn a látványművészetek mesterségbeli elemeivel. Csak a cél és a felhasználás módja más, ami viszont a részleteket illeti, még meszebb menő pontosságra és fegyelemre van szükség.

Azt is mondhatnám, hogy létezik a látvány- vagy előadás-művészetek hosszú lánc, amit én az angol alapján legszívesebben úgy mondok, hogy „performing

arts”, mert ha azt mondjuk, hogy „látványművészetek” vagy „les arts du spectacle”, akkor arra hivatkozunk, ami látható, amit nézünk, és nem arra, amit cselekszünk. A „performing arts” kifejezésben ott a „performing”, ami sokkal inkább a cselekvést, valamiféle cselekvés felvállalását, s nem a nézést, nem a látványt jelöli. Vagyis létezik a „performing arts” hosszú lánc, amelynek egyik végén a megjelenítőművészet található (a színházi előadások színháza), a másik végén a vehikulum-művészet. Ez egy hosszú lánc, sok láncszemmel, a lánc két vége között azonban működni kell a funkciók áramlásának. A vehikulum-művészetre azért van szükség, hogy a megjelenítőművészet ne vesszen bele a saját meddőségébe, sőt, ha a kommerszet veszszük, a saját prostitúciójába. Szükség van rá, hogy más léptékű munka is folyjon e szakmában, hogy a művészet az előadások dimenziójában is megőrizze magasabb rendű céljait, ugyanakkor a vehikulum-művészet számára is nélkülözhetetlen a konfrontáció a megjelenítőművészetrel, különben túlságosan es elnéző lesz önmagával, és mind szubjektívebb kritériumokat használ majd az objektívek helyett, holott azoktól függ a munkánk minősége. Másképp egyáltalán nincs ránk szükség.

Pontaderában, ahol dolgozom, ezt a kérdést az oldja meg, hogy a fiatal színházi és a kereső színházi együttesek Olaszországból is, más európai országokból is, a földgolyó más tájairól is ellátogatnak hozzánk. Egy-egy ilyen alkalommal a vendégeink bemutatják nekünk a saját előadásait, a saját gyakorlataikat, a saját tréningjük egyes elemeit. Majd a mi együttesünk a bennünket meglátogató csoport jelenlétében végzi a maga gyakorlatait, a maga tréningjét és a vehikulum-művészet keretében létrehozandó művét, az *Akciót*, amely a fizikai cselekvés, a megkomponált mozgás, a tempóritmus, archaikus, tradicionális szövegek és – mindekelőtt – ritka archaikus vibrációs dallamok elemein alapul. Ez a mű összevethető az előadással, minthogy van kezdete, kifejelete, csúcspontja és befejezése, mégis más a funkciója. Nem a néző számára készül. De a meghívott színházi együttesek, azaz a szakmabeli kollégák számára is megközelíthető, és lehetőséget kínál a szakmai elemzésre. Ezt követi tehát a két társaság, a vendégegyüttes és a mi munkánk szakmai elemzése, noha minden esetben két külön munkáról van szó, soha nincs a kettő között semmiféle aktív együttműködés. Így e két dimenzió – a vehikulum-művészet és a megjelenítőművészet – szembeül is egymással, de hatással is van egymásra. Az ősi kínai *Ji King*, azaz a *Változások Könyve* egyik fejezete a *Kút* címet viseli. Abban olvasható, hogy hiába végzik a kútúrát elsőrangúan, hiába vájják ki és ácsolják körül mesterien azt a kutat, hiába lesz kitűnő a vize, ha senki nem jár rá, elszaporodnak benne a halak, és a víz megromlik. Ezért teszem fel magamnak újra és újra a kérdést: mi a teendők, hogy abban a pontaderai kútban, amit megépítettünk, ne szaporodjanak el a halak? Így lett alapelvünk a színházi csoportok meghívása, és ennek folytán – a végzett munka konfrontálásával – a szakmai ismeret és a gyakorlat technikai elemzése.

Ez minden, amit el akartam Önöknek mondani.

FORDÍTOTTA: PÁLYI ANDRÁS

Zbigniew Osiniński, az első tudományos igénnyel íródott Grotowski-monográfia szerzője már 1980-ban arra panaszkodott, hogy a mester, akinek pályáját meg kívánja rajzolni, a munkásságával kapcsolatban, mondhatni, szándékosan hanyagul kezelt minden dokumentumot, olyannyira, hogy a monográfusnak egészen bagatell kérdésekben is elmélyült kutatómunkát kellett végeznie, mintha egy-két évszázada élt alkotó után nyomozna. Grotowski számára mindig is csak a jelen, csak az élő találkozás, csak a pillanat volt autentikus, ezért is idegenkedett mindenfajta hang- és képrögzítéstől, a leírt betűtől, ezért folytatott ádáz küzdelmet a kalózfelvételekkel és kalózközlésekkel, és persze e magatartással maga provokálta ki az új meg új kalózakciókat. A helyzet paradox mivoltát jól mutatja, hogy Thomas Richards, aki életének utolsó éveiben Grotowski bizalmasa, legszorosabb munkatársa, később szellemi és jogi értelemben is örököse lett, még a kilencvenes évek első felében írt egy kis könyvet *At Work with Grotowski on Physical Actions* (Grotovskival a fizikai cselekvéseken dolgozva) címmel, amelynek egyik legérdekesebb fejezete azzal foglalkozik, mit is értett Grotowski impulzuson, és mit Sztanyiszlavszkij, ám e fejezetnek, eltérően a többitől, valójában nem is Richards, hanem maga Grotowski az igazi szerzője. Tudniillik a fejezet Richards pár mondatos összekötő szövegeivel kimerítő részleteket tartalmaz abból az 1986-os liège-i Grotowski-előadásból, amely a színpadi mozgásról és a színészképzésről tartott nemzetközi konferencián hangzott el, s amelynek máig csak francia nyelvű kalózközlése van. Ezt a kiadást idézi Richards angolul (!) e Grotowski előszavával és hozzájárulásával megjelent kötetben, feltűnően bő terjedelemben, nyilván azzal a céllal, hogy a létező kalózforrást hitelesítse. Hasonló utólagos hitelesítésben részesültek az előadásokról készült teljes vagy részleges, rejtett kamerás filmfelvételek, ezekre ugyanis Grotowski sosem adott engedélyt, ma már viszont a wrocław-i Teatr Laboratorium egykori épületében működő Grotowski Intézet dokumentációjának értékes darabjai. Ami nem változtat azon a tényen – e sorok írója személyesen is tanúsíthatja –, hogy a film úgyszólván semmit sem őrzött meg a Grotowski-előadás „mágiájából”, a színészi impulzusok ama tudattalan áradásából, amely ebben a színházban alighanem döntően meghatározta a színész–néző viszonyt.

A lengyelországi Grotowski-irodalom akkor volt a legszegényesebb, amikor Grotowski odahaza színházi rendezőként működött. 1968-ban Eugenio Barba, aki még Opolében három évig az asszisztense volt, Holstebroban kihozta angolul a *Towards a Poor Theatre* (A szegény színház felé) kötetet, amely mindjárt egy New York-i kiadónál is megjelent, majd ezt követően egy sor nyelvre lefordították. Lengyel változata azonban, noha Grotowski színházi útkeresésével kapcsolatban a legfontosabb szövegeket tartalmazta, fennakadt a cenzúrán, nyilvánvalóan ideológiai okokból, így Jugoszlávia kivételével egyetlen szocialista országban sem jelenhetett meg. Maradtak az alkalmi folyóiratközlések. A hetvenes évektől Grotovskit előszeretettel hívták különböző egyetemi klubokba, fesztiválokra, hogy feleljen a feltett kérdésekre. Leszek