

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 *Akció*t, amely a fizikai cselekvés, a megkomponált mozgás, a tempóritmus, archaikus, tradicionális szövegek és – mindezekelőtt – 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 igényű 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* (Grotowskival 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, nyilvánvalóan a céllal, hogy a létező kalózfórást 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 Grotowskit előszeretettel hívták különböző egyetemi klubokba, fesztiválokra, hogy feleljen a feltett kérdésekre. Leszek

Pályi András

Grotowski és utókora

KÖNYVEK MARGÓJÁRA

Kolankiewicz – Osiński mellett a varsói egyetem másik grotowskiánus professzora – sajtó alá rendezte és autorizáltatta ezeket az ankétszövegeket, a legtöbb későbbi, Grotowski neve alatt ismertté vált írás így született. Ekkor már egyébként a lengyel állami könyvkiadás szívesen kihozta volna *A szegény színház felé* kötetet, de ő, miután felhagyott a színházi alkotómunkával, nem adta többé áldását e meghaladottnak érzett szöveggyűjteményre. Az első Grotowski-könyv 1989-ben, a rendszerváltás évében jelent meg Lengyelországban, ami egybeesett a Grotowski-színház létrejöttésének harmincadik évfordulójával: ez a *Teksty z lat 1965–1969* (Szövegek az 1965–1969. évekből), amely 1999-ben magyarul is megjelent *Színház és rituálé* címmel. *A szegény színház felé* csak 2007-ben jött ki először Grotowski szülőhazájában, immár a wrocławai Grotowski Intézet filológiai példás gondozásában, külön kiadói pótkötettel ellátva, amely Kolankiewicz munkája, aki a közölt szövegek minden lehetséges filológiai problémáját sorra veszi. Nem volt sokkal jobb a szakirodalom helyzete sem. Małgorzata Dzieduszycka *Apocalypsis cum figuris* című kis kötete (1974) az utolsó Grotowski-előadás legteljesebb leírása, mellette Osiński említett monográfiája (1980) és két további könyve, a *Grotowski wytycza trasy* (Grotowski kitűzi az utat, 1993) és a *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty* (Jerzy Grotowski. Források, ösztönzések, összefüggések, 1998) érdemel említést.

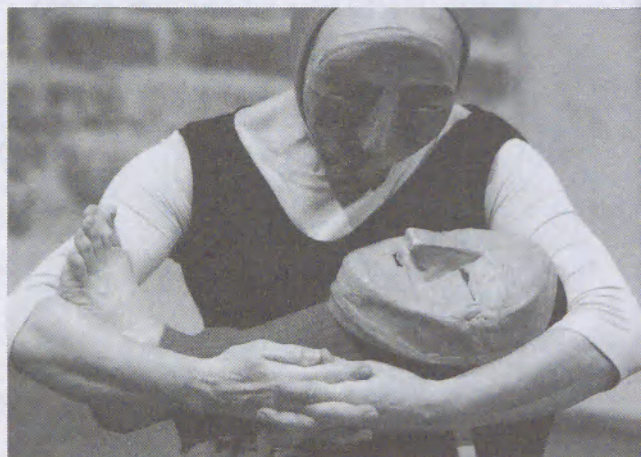
Az utóbbi tíz évben azonban alapvetően megváltozott a kép. Mitől? Adódik egy-két közhelyszerű megállapítás. Az alkotó elhunytával végképp lezárul a pálya, kézenfekvő lesz a teljes életút elemzése, felvetődnek a kánonnal kapcsolatos kérdések (hol a helye Grotowskinak a lengyel és a világszínházban, illetve a színházzal határos diszciplínákban, amilyen a színházi antropológia, a parateátrális útkeresések, a vehikulum-művészet?). Másfelől attól, hogy többé nem kell számolni magának Grotowskinak következetes és szigorú megörökítésellenességével, bizonyos publikációk nyilván zöld utat kaptak. Az is tény, hogy maga a wrocławai Grotowski Intézet anyagilag és erkölcsileg is elősegítette egyik-másik cím megszületését. Ilyen például Georges Banu és Grzegorz Ziółkowski vállalkozása, akik összeszedték Peter Brook valamennyi Grotowskiról szóló megnyilvánulását, amit akár szóban, akár írásban tett, s így jött ki Brook neve alatt egy kis kötet, a *Teatr jest tyłko formą* (A színház csak for-

ma, 2007), amelyet az idei jubileumi esztendőre angolul is megjelentettek. E kötet jelentősége valóban abban rejlik, amit a két szerkesztő is megállapít az utószóban, ám amire az egymást követő szövegek csak közvetve utalnak, hogy tudniillik dokumentálja azt „a permanens dialógust és a kölcsönös ösztönzés változó, dinamikus folyamatát”, ami Brook és Grotowski közt évtizedeken át folyt, s ami „a múlt század e ragyogó művészbárságának a lényegét képezte”.

Az 1970-ben született Grzegorz Ziółkowski egyébként már azt az új nemzedéket képviseli, amely a jelek szerint nem is találkozhatott a színházi Grotowskival, nem láthatta a Teatr Laboratorium előadásait, mégis igen érzékenyen és nyitottan képes feldolgozni a Grotowski-jelenséget, már eleve az „utókor” dimenziójából. Úgy érte ezt az idézőjelbe tett utókort, hogy Grotowskinak paradox módon még saját életében megvolt a maga „utókora”, hisz Eugenio Barba és az Odin Teatret, Teo Spychalski és a Groupe de la Veille, Piotr Borowski és a Studium Teatralne, Włodzimierz Staniewski és a „Gardzienice” vagy Anatolij Vasziljev és a Drámai Művészet Iskolája mind valamiképp a Grotowski-színház nyomán indult el, de túl a tőle kapott ösztönzésen mindnyájan még Grotowski életében megmutatták a maguk egyéni karakterét és eltérő útját. A színháztudományi diplomával és doktorátussal rendelkező Ziółkowski, akinek *A mai színház Argonautái* címmel írott diplomamunkája épp az itt felsorolt alkotókkal és együttesekkel foglalkozik, doktorátusa pedig, a *Teatr bezpośredni Petera Brooka* (Peter Brook közvetlen színháza, 2000), önálló monográfiaként is napvilágot látott, e paradox „utókor” és persze Brook felől közelít Grotowskihoz. Neki a „mágus a katedrán” az elsődleges Grotowski-élménye, s a színházi Grotowskival csak annyiban foglalkozik, hogy a színházi korszak több gyűjteményes kötetének sajtó alá rendezésében közreműködött.

Ziółkowski új könyve, a *Guślarz i eremita* (A mágus és a remete, 2007) a széles nyilvánosság számára ismeretlen Grotowski útját rajzolja meg „a római előadásoktól (1982) a párizsi előadásokig (1997–1998)”, ahogy a könyve alcíme is jelzi, vagyis művészi pályájának azt a második szakaszát, amely Lengyelország elhagyása után kezdődött. A remete portréját, aki immár a világtól teljesen elvonulva végzi laboratóriumi kutatómunkáját, ám aki rációfól a titokzatos mágus le-

gendájára, kiáll az egyetemi katedrára, és nagyszámú hallgatójának egzakt módon beszél ismereteiről és tapasztalatairól. De Ziółkowskiánál korántsem csupán a római egyetemen és a Collège de France keretében elhangzott előadásokról van szó, hanem arról az útról, amit Grotowski megtett a wrocławai központtal beindított és kényszerűen félbeszakadt Források Színháza programmal, majd a kaliforniai Irvine-ben folytatott Objektív Drámával, végül a pontaderai Rituális Művészetekkel, amit később Brook nyomán ő maga is inkább vehikulum-művészetként emlegetett. Erről az útról eddig csak Osiński írt, mintegy krónikásként és hidegfejű tudósítóként (*Grotowski kitűzi az utat* című tanulmánya a magyar *Színház és rituálé*ban is olvasható), Ziółkowski sokkal inkább Grotowski szellemi útítársaként beszél (és aligha alaptalanul, hisz számos angol nyelven született Grotowski-szöveget ő ültetett át lengyelre), noha



FENT: Claire Heggen (Théâtre du Mouvement) előadása a wrocławai Grotowski Centrumban (2006)

Lukasz Giza felvétele

BALRA: Claudio Santana egy Grzegorz Ziółkowski rendezte etűdben (Brzezinka, 2008)

Maciej Zakrzewski felvétele



JOBBRA: Eugenio Barba: Ōs-Hamlet (Wrocław, 2009)

Francesco Galli felvétele

igen tárgyszerűen és szabatosan. Grotowski posztteátrális munkáit félreérthetetlenül megannyi kísérletként kezeli, „hogy cselekvéssé alakítsuk azt a nosztalgiaát, amit fényes romlatlanságunk után táplálunk, miután megszülettünk (értsd: testet öltöttünk), mert többé nem tudunk már hozzáférni, hisz az illúziók és a feledékenység függőnye elrejté elölünk”. Ha viszont sikerülne áttörnünk e falon, azzal paradox módon „az idő hurkából” is kilopnánk magunkat; szerinte Grotowskit épp ez a paradoxon foglalkoztatta. „Úgy vélem – szögezi le –, Grotowskinál ez a szellemét tekintve gnosztikus üdvtan egybeolvad a hindu jóga üdvtánával, amely nemcsak nézetrendszer, hanem mindenekelőtt precíz eljárás, hogy általa megvalósítsuk az idő folyamatosságának felfüggesztését. Grotowski gyakorlata tehát a jógához való sajátos kötődésnek tesz ki, amennyiben az a tudati folyamatok egyfajta járma, továbbá összekötő a transzcendens valósággal. Hisz akárcsak a jógát, ezt a gyakorlatot is az a törekvés hajtja, hogy kiszabaduljunk a történelem és a személyes idioszinkrázia rabságából, ehhez pedig az emberi lényt a maga teljességében átfogó, kifinomult technikai eszköztárra van szükségünk.” A Grotowskinál vissza-visszatérő szentségtörő képeket, amelyek-

kel ő Małgorzata Dziewulska szerint „a kereszténység határait feszegeti”, Ziółkowski e gnosztikus üdvtan részének tekinti, számára nem egyéb ez, mint „hátralepés, anamnézis, és pedig az apokatasztázis reményében, ugyanakkor egyfajta hegymászás, hogy megismerjük a magunk emberi vertikálisát – Grotowski útja mindig egyidejűleg haladt ebbe a két irányba”.

Még merészebb következtésekre jut Dariusz Kosiński, a krakkói Jagelló Egyetem rendkívüli professzora, a *Polski teatr przemiany* (Lengyel átváltozásszínház, 2007) szerzője, aki csak pár évvel idősebb Ziółkowskiánál. Ez a több mint ötszáz oldalas munka imponáns színház- és kultúrtörténeti háttérrel, elkötelezett katolikus alapállásból megírt Grotowski-apológia. Ennyi talán elegendő is lenne a kérdést szkeptikusan szemlélő magyar olvasónak, hogy érdeklődése kihunyjon Kosiński műve iránt, holott bizonyos ideológiai bakugrások és a szakmai elemzés helyenkénti elnagyolása ellenére érdemes némi figyelmet szentelnünk neki. Az átváltozás színházának Kosiński-féle víziója ugyanis mélyre hatol a lengyel nemzeti mitológiába, a legizgalmasabb fejezet kimerítően, bár túlzott jóindulattal tárgyalja Towiański és Mickiewicz messianizmusát, a nagy romantikus színpadi költő-

ben is, de Grotowskiban is a lengyel pápa, II. János Pál elődjét látva. Vitába száll Kolankiewicz 1999-ben megjelent Mickiewicz-könyvével, aki hangsúlyozza az Ősök pogány-szláv-eretnek szellemiségét, de Małgorzata Dziewulskával is aki *Artyści i pielgrzymi* (Művészek és zarándokok, 1995) című könyvében először helyezi el Grotowskit a gnosztikus tradícióban, ráadásul úgy idézi Zbigniew Raszewskit, aki fekete misének nevezte az *Apocalypsis cum figuris*, hogy e kitételéről nem is vesz tudomást. Ezzel szemben szövetségesre lel a Sorbonne-on tanító Michaele Masłowskiban, aki a romantikus lengyel színházi rituálé kiteljesedését látja Karol Wojtyła pontifikátusában. Hogy Grotowski nyilván idegenkedne e posztumusz szentté avatástól,

tudósa – katolizálni akarja Grotowskit, akkor érthető, miért maradt ki az ugyancsak az intézet által kiadott, nagy formátumú, több mint hatszáz oldalas *Misterium grozy i urzeczenia* (A borzalom és az igézet misztériuma, 2006) szöveggyűjteményből nemcsak a fekete misét emlegető Raszewski-szöveg, de a neves katolikus író Andrzej Kijowski írása is, amely szintén az *Apocalypsis cum figuris* kapcsán „a misztikus érzék teljes hiányával” vádolta Grotowskit, ráadásul a *Tygodnik Powszechny*ben, ami külön súlyt adott kritikájának. Nagyobb gond, hogy a Grzegorz Ziółkowski és Janusz Degler szerkesztette kötet amúgy is elég részrehajlónak tűnik, igazán kemény, ostromozó, elutasító hanggal nem is találkozunk a gyűjteményben, miköz-

ben tudjuk, hogy Grotowskit nemcsak a hatvanas években tartották sokan sarlatánnak, de még a halála után is. (Hogy csak Bronisław Wildstein *Mester* címmel 2004-ben megjelent kulcsregényét említsem, aki a hetvenes évek fiataljait tévútra csábító szellemi kuruzslónak ábrázolja a címbeli mestert, vagy a rzeszóvi városatyák esetét, akik Grotowski szülőföldjén „kozmpolitizmus” miatt nem engedték, hogy utcát nevezzenek el róla.) A kiadvány erényei magától értetődnek, hatalmas anyagot tesz könnyen elérhetővé – először látjuk így együtt Ludwik Flaszennek, a Teatr Laboratorium irodalmi vezetőjének a műsorfüzetekbe írt kitűnő elemzéseit, köztük az *Apocalypsis*ről készült, annak idején csak angolul és franciául terjesztett „néhány előzetes megjegyzést” is –, pontos, részletes bibliográfia található benne a wrocławai évekről, a függelékben a Teatr Laboratori-



um legendás működési statútuma, amely szintén először jelenik meg nyomtatásban.

az bizonyos, habár egész életében tartotta magát ahhoz az elvhez, hogy senkivel sem bocsátkozik világnézeti vitába. Tény viszont, hogy Mickiewiczhez nagyon sok szál fűzte, némiképp saját para- és posztteátrális működésének előfutárát látta benne, és Kosiński könyvében is azok a legérdekesebb oldalak, ahol a színház és a vallás határvidékén a maga helyét kereső Mickiewicz és Grotowski közt von párhuzamot.

Ha az utókor – vagy legalábbis az utókor egyik-másik, a Grotowski Intézetben befolyással bíró színház-

Mindenesetre a kötet hatvanas–hetvenes évekbeli írásai közelebb visznek a színházi Grotowskihoz, és valamennyire fel is támasztják az olvasóban „a borzalom és az igézet misztériumát”, főleg ami klassziként elkönyvelt, utolsó előadásokat illeti. A korai produkciók egészen más világot mutatnak, Grotowski előbb Mejerholdot fedezte fel magának, s csak rajta keresztül jutott Sztanyiszlavszkijhoz. Agnieszka Wójtowicz könyve, az *Od Orfeusza do Studium o Hamlecie*

(Az Orfeusztól a Stúdium a Hamletről-ig, 2004) hiánypótló kísérlet az opolei 13 Széksor Színháza 1959–1964 közti időszakának rekonstruálására, noha „az opolei évek archívuma csak nyomokban maradt meg”, s maga elismeri, hogy több előadást csak fragmentumaiban sikerül felidéznie, de így is ritka kincs ez a leíró jellegű színház történet. Világosan kiderül belőle például, hogy az első években Grotowskit kifejezetten a színpad–nézőtér viszony érdekelte, csupán az *Akropolisz* és a *Doktor Faustus tragikus története* teszi „színescentrikussá” gondolkodását. Wójtowicz számára a Flaszen-szövegek, az egykori kritikák, a titkosszolgálati és pártarchívumok anyagai, a cenzori jelentések mellett az opolei társulat tagjaival és más munkatársakkal folytatott beszélgetések jelentik a fő forrást, ezek az anyagok teszik ki a könyv második felét. Őt épp az ellenkező igény vezérli, mint Kosińskit: tudatosan csak dokumentálni akar, nem von le semmiféle következtetést, noha beszélgetőpartnereiben, akik közül csak a színész Zygmun Molik és a tervező Jerzy Gurawski maradt végig Grotowski hű társa, per sze ott az ambíció, hogy nemegyszer mélyről jövő csatlódottságuknak és kritikájuknak hangot adjanak.

Még közelebb visz a legendás színházi korszakhoz két másik könyv, az 1998-ban elhunyt Tadeusz Burzyński *Mój Grotowski* (Az én Grotowskim, 2006) és Józef Kelera *Grotowski wielokrotnie* (Grotowski többször, 1999) című kötete. Grotowski és a Teatr Laboratorium két legmakacsabb, kitartó recenzenséről van szó, akik ha más-más módon is, személyesen is közel álltak Grotowskihoz. Burzyński volt az az újságíró, aki az első wrocławai bemutatótól élete végéig értő figyelemmel kísérte mindazt, amit Grotowski és – egykori, illetve épp aktuális – munkatársai tettek, interjúkat készített, írt, interpretált, kommentált, igazi népszerűsítője volt Grotowskinak, képes volt a legködösebb dolgokat is elmondani hétköznapi nyelven, kivéve, ha (ritkán) beletört a bicskája, mint a parateátrális *Heggy* vagy *Special Project* esetében, amikor maga elismeri, hogy számára már „túl sok az egzaltáltság a dolgban”. A közel negyven publikációt tartalmazó kiadvány így is fontos forrásként szolgál, főként ha a befogadói tudat felől közelítjük meg a Grotowski-jelenséget.

Józef Kelera, a neves teatrológus fiatal kritikusként ott ült már az opolei *Orfeusz* bemutatóján is, és alighanem ő az egyetlen, aki a Teatr Laboratorium valamennyi előadását recenzálta. Ez a könyv mégsem a Burzyńskiéhoz hasonló cikkgyűjtemény, annál több is, kevesebb is. Intim és megragadó emlékirat, hisz hét rövid, szűkszavú, mégis sűrű etűdben regéli el találkozásait Grotowskival, akihez egy idő után hosszú éjszakai beszélgetésekben realizálódó barátság fűzte, ám mind a hét epizódot egy-egy, az elmondottakhoz kapcsolódó Kelera-cikk vagy -tanulmány követi, így e nagyon személyes-vallomások könyv, amely közvetlenül Grotowski halála után született, nem kevéssé a tudós elemző tanúságtétele is. Aki nem restelli bevallani, hogy Grotowski ma is titok számára: „Ismerem és nem ismertem. Soha nem tudtam róla min-

dent, lehet, hogy nem is próbáltam mindent megtudni, bár az a többi, amit nem ismertem, izgatott, idegesített, vonzott és zavart. Soha nem fogtam föl őt teljesen. Annyira más anyagból voltunk gyúrva, hogy kész csoda, mitől lett ebből barátság, és nem nyílt ellenszenv.”

Aki a legközelebb állt Grotowskihoz, legalábbis az élete végén, az a haiti származású Thomas Richards, őt fentebb már említettük. Richards, aki a pontaderai Grotowski-centrum és az ott folyó munka vezetését Grotowski halála után átvette, az elmúlt években szerzőként szintén feltűnt a lengyel könyvpiacra, két kis könyvvel is. Ő azonban a Lisa Wolfrodnak adott interjújában, amely a Grotowski Intézet kiadásában *Punkt graniczny przedstawienia* (Az előadás határpontja, 2004) címmel jelent meg lengyelül, bár angolul a cím eredetileg így hangzik: *The Edge-Point of Performance*, pár mondattal elintézi megismerkedésük történetét – a Yale Egyetemen folytatott színházi és zenei tanulmányokat, amikor részt vett a Ryszard Cieślak vezetete kéthetes kurzuson, így került be Grotowski kaliforniai Objektív Dráma projektjébe is –, és ezt követően legszívesebben már csak a munkáról beszélne. De az interjú is, még inkább a már említett, a fizikai cselekvésekről szóló könyv (lengyel kiadás 2003) egyfajta sajátos önéletrajz Richards részéről, hisz nem egyszerűen a mester módszeréről, eljárásáról, és nem az elsajátítandó technikáról beszél, hanem arról a küzdelemről, amit önmagával kellett megvívnia. Így alighanem Grotowski poszttéatrális korszakának legelevenebb és legszakmaibb tanúságtételét nyújtja. Más kérdés, amit Ziółkowski feszeget *A mágus és a remete* utolsó oldalain, hogy a Richards vezette pontaderai Workcenterben eltűnni látszik Grotowski szakmai kompromisszumképtelensége és radikalizmusa. Úgy érzi hát, nem alaptalanul jut eszébe Marta Poniatowska tűnődése Grotowski és Richards 1997-es wrocławai látogatása után: „Ha Grotowski szerint minden egyes ember, akivel dolgozik, kihívást jelent neki, hogy megtalálja a belső fejlődés egyéni útját, akkor a tanítvány számára csak egy igazság létezhet, amit ő maga talált meg. És nehéz lenne megjósolni, hogy ezt képes lesz-e másnak is átadni.”

Olyan kérdés ez, amely nemcsak a jelen könyvszemle kereteit feszíti szét, hanem azt is jelzi, mennyire megállapíthatatlan, mit kezd az utókor Grotowski szellemi-szakmai-emberi örökségével. Az már tény, hogy ő, noha szeretett kiülni a pódiumra, és válaszolni a feltett kérdésekre, többé egyetlen kérdést se válaszol meg. „Márpedig kérdés egyre több lesz. Már is elegendő kérdésünk van ahhoz, hogy egyik könyvet a másik után írjuk Grotowskiról, hogy ezek a könyvek aztán tovább szaporítsák a kérdéseket is, a válaszokat is” – írja bölcsen Józef Kelera, majd hozzáfűzi: „Nem hiszem, hogy egy Grotowski lesz. Annyi Grotowski lesz, ahányan írnak róla. És még azt se mondanám, hogy ez a fekete forгатókönyv. Ez egyszerűen az én nagyon szerény és felettébb ökomenikus prognózisom.”