

Ludwik Flaszen

# Grotowski és a hallgatás

Raymonde és Valentin Temkine-nek

N ehéz és valamiképpen félszeg helyzet számomra, hogy Grotowskiról beszéljek. A téma túlon túl személyes jellegű, és különösnek érzem, hogy Grotowski téma legyen; hogy már évtizedekkel ezelőtt is könyvek, tudományos előadások, viták, doktori és MA-értekezések és a miénkhez hasonló konferenciák témája lett köztisztelőben álló egyetemeken vagy fesztiválokon.

Mi, legközelebbi munkatársai tudjuk, hogy ez a munkájában oly szigorú és komoly férfiú szerette becsapni az embereket. Tréfái közül ez eddig a legsikerültebb: szubjektummá, vagyis történelemmé tette önmagát. Vele kapcsolatban nem tudok objektív lenni. Nem tudok különbséget tenni az ember és munkája között. Tudom, miféle veszély fenyeget: azt teszem, amit a veterán bajtársak szoktak – anekdotákat mesélek a közös hősi múltból. Ez bizony nem szerencsés.

Hosszas megfontolás után elhatároztam, hogy a hallgatásról fogok beszélni. Grotowski és a hallgatás... Beszélni a hallgatásról – ez úgy hangzik, mint egy abszurd vicc. Nem lehet, hogy Beckettet idézem?

Grotowskival közösen végzett munkám legfontosabb eleme a diszkréció volt. Ahogy később fogalmazott: azt várta tőlem, hogy az *advocatus diaboli*ja legyek, az abszolút tisztesség kötelmével, de a társulaton belül maradván, idegen szemektől és fülektől távol.

Olyanok voltunk együtt, mint két összeesküvő. Ez az ördöggel kötött paktum, a hallgatásnak ez az összeesküvése gyönyörűség volt számomra; úgy éreztem, partnere vagyok egy olyan ügyben, amely megváltja majd a világszínházat. -

Nem tudom biztosan, valóra vált-e ez a messiási álmom. Annyi bizonyos, hogy Grotowski és a mi Teatr Laboratriumunk hivatkozási pont lett korunk színházában, a csúcsmínőségű színjátszás márkaneve. Együttal pedig a maga sokrétű formáiban a hallgatás színháza.

Különböző korok és kultúrák ősi bölcsei mindig hittek benne, hogy a dolgok lényege nem a szavakban rejlik. Gúnyos parabolákkal bocsátották el az alkalmatlankodó tanítványokat, akik szóbeli magyarázatot kértek a „mi az igazság” kérdésére. Po Csü-ji, a régi kínai költő így beszélt félig mitikus kortársáról, a *Tao Te King* szerzőjéről: „Aki tud, az nem szól; aki beszél, az nem tud semmit. [...] És mivel a bölcs Lao olyan ember volt, aki tudott, hogyan lehetséges, hogy megírta az ötezer jel könyvét?”

A legbőbeszédűbbek a keresztény misztikusok voltak, akik vaskos köteteket írtak össze attól a feltételezéstől vezérelve, miszerint az ő élményük kifejezhetetlen, és nincs szó, amely felérne a feladathoz. Ezzel összehasonlítva a *Tao Te King* ötezer ideogramja, illetve a költő iróniájával sújtott fecsegő hajlam valójában nem több, mint egy zárkózott aszkéta, egy misztikus dadogó néhány szótagja.

Grotowski nem volt sem Lao Cse, sem keresztény misztikus. Paradox módon azonban szenvedélyesen érdekelte a kifejezhető és a kifejezhetetlen, a szó és a hallgatás dialektikája, mind a színházban, mind a színházon kívül. Hogy úgy mondjam, a legkülönbözőbb alkalmazásokban.

E tekintetben allergiás volt. Nem szerette a színészdebattőröket, a színész-intellektueleket, akik cselekvés, illetve a cselekvő keresés helyett próba közben terjengősen ecsetelik, miről szól az előadás, és mit kellene cselekedni. Gyűlölte azt, amit köznapi csevejnek tartott: az üresség kitöltésére szánt emberi locsogást. Európában a másokkal való együttlét társalgást jelent.

Grotowskinak meggyőződése volt, hogy a művész, illetve szélesebb értelemben az emberi lény alkotásának forrásai a lét különböző dimenziói, még akkor is, ha a gyakorlatban metszik egymást. Gyakran mondogatta, hogy az intellektuális számítógép – ez a technikai meghatározás megragadta képzeletét – hasznos, sőt nélkülözhetetlen is lehet, de csak akkor, ha a kreatív erők rangsorában a maga megfelelő, segéderői helyére kerül, és az alkotó folyamatban, amikor az ember az ismeretlennel érintkezik, elhallgat. Mivel azonban civilizációnkban mindenütt jelen van és nélkülözhetetlen, gondolatban ravasz játékot kell úznunk vele. Túl kell járnunk ennek az alkalmatlan géniuszunk az eszén, bedugaszolt üvegben kell tartanunk, ahonnan csak akkor engedjük ki, ha valódi segítségre képes. Grotowskinak mindenesetre szüksége, sőt olykor el-lenállhatatlan szüksége volt a diskurzusnak erre a ravasz és szuggesztív szellemére. Szónoki és polemikus tehetsége közismert: kiválóan értett művészi általmai ismertetéséhez, terjesztésükben valóságos misszionáriusnak bizonyult, és ugyanígy bevált saját teljesítménye kommentátoraként is. Nyilvános alkalmakkor – melyek gyakran szónoki maratonná terebélyesedtek – nagy erővel és mézédeseen teoretizált, de ritkán szólalt fel anélkül, hogy ne foglalt volna állást a teoretizálás ellen.

Saját számítógépe kifogástalanul működött, és lélegzetelállító verbális szekvenciákat dobott ki magából; semmi kétség: gyakorlott szofista rejtőzött benne. Egyik kedvenc szónoki fogása volt, hogy ha egy opponens kétségbe vonta bizonyos szavait, készséggel cserélte őket másokra, mivel nem óhajtott szavakról vitázni. Kitűnő színész lévén, remekül zongorázott hallgatói hangulatain, könnyűszerrel vezette el őket a nevetéstől a komolysáig. Voltak jegyzetei, de a megbeszélések mindig rögtönzöttek voltak, s pillanatnyi szeszélyeihez alkalmazkodtak. Nem általában a hallgatóságához, a gyűléshez, a közönséghez szólt, hanem személy szerint minden egyes hallgatójához, mintha hangosan gondolkodna a másik jelenlétében, a másik helyett. Azt mondanám, hogy a szónok és a közönség között, a szavak fölött, alatt és rajtuk túl, az energiák kölcsönös cseréje révén valami bizalmas megértés alakult ki. A hallgatás is más volt, mint az érdeklődő figyelem szabályosan visszatérő csendje. Ahogy van esőcsináló, úgy Grotowski csendet csinált.

Régebben ez nem volt így. Grotowski eredetileg olyan volt, mint egy tekintélyelvű pedagógus. Hangja, mely gyakran emelkedett a felső regiszterekbe, borotvaként hasított a tárgyalt problémákba. Szónokként kérészkolta a hallgatást, és ez a csend nem volt természetes: ahelyett, hogy követte volna a szónokot, kényszer hatására állt be. Ugyanez vonatkozott rendezői és színészvezetői munkájára is.

Bár korai éveitől kezdve jógázott, járatos volt a hindu vallásban, és rendelkezett a spirituális vezető bársonyos tenorjával, még nem áradt belőle a mélyebb spirituális keresés atmoszférája. Egyszer, amikor együtt nyaraltunk, kísérletet tett, hogy megtanítsa a hatha jógára. A legnehezebb gyakorlatokat is, köztük a teljes lótuszpozíciót, egy tapasztalt akrobata ügyességével végezte, noha fizikailag inkább hasonlított Gargantuára, semmint jógatanárra. Igaz, én sem voltam a legtehetségesebb tanítvány; kapcsolatunk túlságosan bizalmas volt, hiányzott belőle a guru és a tanítvány között nélkülözhetetlen távolság. De hasztalan igyekeztünk ő is, én is, soha nem sikerült elérnünk a belső nyugalom megkívánt állapotát. Így aztán egyórai jógázás után inkább megreggeliztünk, és elmerültünk a reggeli lapokban.

Grotowski, amióta csak visszaemlékszem, ismerte a csend fontosságát. Abból indult ki, azt követelte. Csak feltételezhetem, hogy kitartón küzdött a belső nyugalomért. Valószínű, hogy amikor ama kezdeti napokban önmagát figyelte, a tettek emberének szenvedélyesen türelmetlen hívó szavát hallotta. Majd szétvette az aktív energia, és ezért a gyakorlatban nem tudta megragadni a cselekvésben megnyilvánuló passzív energia igazi jelentését.

Idővel, de viszonylag gyorsan váratlan dolgokat fedezett fel, mégpedig a gyakorlatban, a színészekkel folytatott közös munkában. Az egyik ilyen meglepő felfedezés a hallgatás hangja, minősége, végtelen ereje volt. A hallgatás fogalma természetesen nem ismeri az egyértelmű határokat, jelentések egész egyvelege nyilvánul meg benne. Jelenthet akusztikai csendet éppúgy, mint a szavak felfüggesztését, titoktartást, valaminek a lebecsülését, el- vagy agyonhallgatását. Jelentheti tér és idő szabályozását, amelyben jelzők és módhatá-

rozók végtelen költészete rezeg. Jelentheti a filozófusok forrásalapú élményét, amilyen, mondjuk, Pascalnál a végtelen tér csendje, vagy azt a csendet, amely a spirituális technikákat megkoronázza – és így tovább.

A színházi hallgatásnak vagy a vele egyértelmű csendnek megvannak a maga külön kategóriái. Létezhet a nézőtérben vagy a színpadi emelvényen. Létezhet mint hangtalan, nem verbális drámai feszültség. A drámaírók szerzői utasításainak állandó elemei a meghatározott időtartamú, rövidebb-hosszabb szünetek; „pillanatnyi csend után” – olvashatjuk. Beckett nagy költő és a szerzői utasítások terén nagy óraműves volt. Megelőzte őt Maeterlinck, Svédországban Strindberg, Oroszországban Csehov, Lengyelországban a szimbolista Wyspiański, annak az *Akropolisznak* a szerzője, amelynek 1962-es előadása Grotowskit az itt tárgyalt témakörben egy meglepő felfedezéssel gazdagította.

A nagy rendezők és producerek feltárták a hang és a csend tempó-ritmusának titkait, de engedtessek meg nekem a vakmerő kijelentés: a színházban és a színházon kívül „csendcsinálók” testvériségében Grotowski a maga nemében páratlan volt.

Kezdődött azzal, hogy a helyiségben, ahol a gyakorlatokat, a próbákat és az előadásokat tartottuk, betiltott mindennemű zajkeltést, lármás tevékenységet és magánjellegű beszélgetést. Azt hiszem, Sztanyiszlavszkij mondotta volt, hogy amikor egy színház küszöbét átlépjük, kívül hagyjuk a gumicsizmát meg az esernyőt. A Teatr Laboratoriumban a kinti, hétköznapi élet zenebonáját kellett kívül hagyni. Korlátozott zóna volt, a csend rezervátuma.

A színészek meghatározásuknál fogva szószátyár emberek. A mi színészeink eleinte azt hitték, adminisztratív rendszabályról, egy tekintélyelvű főnök hóbortjáról van szó. Idővel azonban bebizonyosodott, hogy bármely, hivatását tisztelő színház szemszögéből nézve az alkotó munkahigiéne egyik alapelveivel találkoztak. A közvélemény és a művészkörök ironikusan kolostorként emlegettek minket. Ne felejtjük el, hogy a csend számos meghatározása között „a kolostor csendje” is előfordul.

Grotowski produkcióit énekes előadásoknak tekintették. Lényegi megkülönböztető jegyeik között valóban szerepelt a vokális aspektus, de korántsem zenei effektusokról vagy vokális akrobatikáról volt szó. Éneklésről sem beszélhetünk, noha az előadásokban énekeltek is, mint ahogy ráolvasás és zsolozsmázás sem jöhet szóba, noha mindkettő előfordult; és nem nevezhetjük az előadásokat „Sprähgesangnak” sem, jóllehet a beszéd és az éneklés közti határvonal szándékosan elmosódott. Nem, itt hangzásokkal, illetve hanggal kísért cselekvések és reakciók zajlottak, amelyek precíz struktúrákban öltöttek testet; és a cselekvés éppúgy megnyilvánult a hangok lefojtásában, elcsitításában és elvágásában, azaz a hallgatásban is.

Mindez nem hasonlított más színházakra. Itt a néző nem énekes közjátékokkal találkozott. A hangzások, a hangok és a csendek művészete itt más volt, mint az olyan színházakban, ahol a színpad frontális játékeret biztosít. Grotowski és színészei tudatosan arra törekedtek, hogy az előadáshoz sztereofon hangzás- és hangbéli partitúrát hozzanak létre. Grotowski gondol-



Leonard Olejnik felvétele

FENT: Grotowski és Flaszen Opolében, 1960-ban

JOBBRA: Az Akropolisz első verziója: Ryszard Cieślak, Maja Komorowska és Antoni Jahołkowski (Opole, 1962)

LENT: Cieślak és Grotowski Az állhatatos herceg próbáján (1965)



Marek Czudowski felvétele



kodásában a vokális minőség összefüggött a sokdimenziós térrel, a mindenütt jelenvaló hangzással.

A néző-hallgató az események tanújaként a sztereofónia központjába, egyfajta vokális kupola alá került. Grotowski a teljes játékeret polifon hangszerként kezelte. A tereknek megvoltak a maguk akusztikai titkai, hangzó és néma pontjai, visszhangjai és tükröződései, csapdái és mágikus zugai. A padlók, mennyezetek, falak, sarkok, a térbeli geometria szabálytalanságai –

mindez szándékos és tudatos volt. A hangbéli cselekvések e különféle pontokra irányultak, az effektusokat kipróbálták, a vokális akciót az adott tér sajátosságaihoz igazították. De korántsem a szokványos hallhatóság volt az irányadó. A sztereofónia egyike volt Grotowski és a szegény színház mágikus titkainak. Itt nem voltak mikrofonok, az akusztikai berendezéseket elvi okokból kirekesztették. Azért mondom ezt el, hogy megjegyezzék.

Amikor az akció valóban megtelik a színész hangjával, körülöttünk minden rezonálni kezd. Nem tudjuk, honnan jön a hang, és kitől származik. A színésznek ez a személyes sztereofóniája nem pusztán technika, noha a legmagasabb fokú technikát követeli

meg. A hang szárnyain az eleven emberi jelenlét közelkedik – a pusztá színjátszást a színész akciója haladja meg.

Azt ígértem, a csendről beszélek, és lám, hangról és hangzásról prédikálok. Grotowski vokális technikája – ha így akarjuk nevezni – nemzetközi karriert futott be. Fiatal színészhallgatók ezrei gyötrődtek *A szegény színház felé* oldalain emlegetett rezonátorok titkával. Grotowski előtt a lélegzés és a hang kettőse létezett. A hangképzés a légzési technika oktatásával kezdődött. Grotowski után a test és a hang kettőse lett az irányadó megközelítés. Mindenütt a test- és hangképzésbe ütközünk, Párizs-szerte nap nap után számos

ilyen tanfolyamot hirdetnek. Az ezzel foglalkozó *do it yourself*-hívek már a saját forrásaikat sem ismerik. A hangképző mesterek a tanóra kezdetén zongorával kísért, minden korábbinál fejlettebb és kidolgozottabb testgyakorlatokat végeztenek. Az operaszínpadon az énekesek már nem vágják magukat éneklés közben sztereotíp pózokba, hanem testi pozíciók változatos sorával kísérleteznek, feltehetően részben Grotowskinak mára anonimá vált ihletésére.

A hanggal mint vokális akcióval foglalkozni ugyanazt jelenti, mint a figyelmet fejleszteni. S mint ahogy Grotowskinál a hang az egész test reakcióinak és impulzusainak kiterjesztését jelentette – emblematikus utasítása a „játssz az egész valóddal!” volt –, úgy odafigyelni sem a füllel, hanem az egész testtel, egész valónkkal kellett. Ez aktív csend volt, amelyet csendakciónak is nevezhetünk.

Az ember különböző testi pozítúrákban figyelt. A hangok forrása és a hangok címzettje egyaránt el kellett hogy kötelezze magát, a résztvevők úgyszólván az élő szövetek érzékenységevel bíró szerves antennákká változtak. A figyelem – a csend – a hang partnerek közti egyazon, élő, lüktető folyamat lett, impulzusok és reakciók valódi cseréje, amelyet a cselekvés, a hangzás és a hallgatás energiái közti cserének is nevezhetünk.

Az egész testet lekötő odafigyelés, a csendakció olyan alkalmakat teremtett az azonnali reakcióra, mint a hagyományos harci művészetek: ugrások születtek csendből hangba, dalból beszédbe, meglepő zenei intervallumokba, amelyek túlmutattak az egyéni temperamentumon, a stopperórán, a kifejezés árnyalatain. A hangzások felerősödtek, vagy épp ellenkezőleg, a csend, a nyugalom felé tartottak. Grotowski megkövetelte, hogy a partnerek állandó érintkezésben, valóságos, élő, totális kölcsönhatásban legyenek.

Ez a típusú munka megváltoztatta a helyszínéül szolgáló tér szellemét és jelenlétét. E keretek között a csend specifikussá vált; nem volt semmi köze a hangzásnak ahhoz a hiányához, amely azokra a helyiségekre jellemző, ahol nem történik semmi. Amikor az ember belépett, hallotta a csendet, és a külvilág hangzásai olyan távoliaknak tűntek, mintha a zene háttérül szólnának.

1962 októberében akkori székhelyünk, Opole vidéki város egy szűk helyiségében mutattuk be a Stanisław Wyspiański *Akropolisza* alapján készült produkciót. Ami korábban csak homályosan, célzások szintjén nyilvánult meg, az most öltött először testet a maga teljes világosságában. A jelenség evidens volt. A náci koncentrációs táborban játszódó előadás leheletfinom fizikai és vokális színészi partitúrákból állt, a szereplők mintha szellemekként támadtak volna fel a krematóriumok füstjéből, a közönség pedig mindezt totális csenddel, taps nélkül fogadta – de nem rosszallásból, hanem a sokk hatására.

Innen bontakozott ki a Grotowski-előadások egy olyan sorozata, amely végig teljes csendben zajlott, és a nézők némaságával fejeződött be. Azt hiszem, Grotowski egyik felfedezése a taps nélküli színház volt. A szakemberek majd azt mondják, hogy ez volt a XX. századi színház első és egyetlen ilyen esete. Ne keressünk-e távoli párhuzamokat valamilyen ősi miszté-

rium szertartásaiban? Annyi bizonyos, hogy valamennyiünk számára, a színészeket csakúgy beleértve, mint Grotowskit magát, meglepetésként, bár megsejtett meglepetésként hatott.

Ekkoriban vele együtt a színházban létrehozható szentséget kerestük; őt különösen a szent színész érdekelte, és hamarosan meg is találta Ryszard Cieślakban, az emblematikus *Az állhatatos herceg* címszereplőjében.

A nézőket nyilván különféle indítékok bírták rá, hogy a produkció végén megtartóztassák magukat a taps atavisztikus reflexétől. Sokk? Csodálkozás? Izgalom? Szorongás? Elmélkedés önmagunkról és az életéről? A meditációval rokon állapot? Az a szemlélődő benyomás, hogy az ismeretlent, a ki nem fejezhető és meg nem nevezhető sűroltuk? Vagy egyszerűen a megindultság tette?

Mindenesetre a nézők halogatták a távozást, és egyhuzamban hosszú percekig csendben maradtak; még az előadás befejeztével sem szóltak egymáshoz. Mintha bennük az akció tovább futott volna a maga pályáján. Sztanyiszlavszkij ezt belső cselekvésnek nevezte volna, a színészen lezajló érinthetetlen folyamatra utalva. Ugyanez ment végbe a közönségben is, amely, Grotowski várakozásának megfelelően, meghaladta a maga, pusztán véletlenül összesereglett nézőkből álló eredeti állapotát.

Túl késő van már egy alapos, mélyinterjúkkal s a Teatr Laboratorium nézőinek pszichológiájára vonatkozó vizsgálatokkal dokumentált tanulmányhoz, amelynek alcíme így hangzana: Grotowski közönségének hallgatása.

Emlékeimből meríték, és lehet, hogy túlzásokba is tévedek. Nem szükségszerű, hogy minden este ugyanaz s ugyanígy történt volna, vagyis ilyen eszményien, ilyen egyöntetű csendben értek volna véget. De emlékezetemben megőriztem bizonyos estéket, melyek valóban ajándékszamba mennek. *Az állhatatos herceg*ben, miután a cselekmény befejeződött, a főszereplő karját-lábát szétvetve, vörös halotti lepellel letakarva fekszik egy szalmaágyszerű emelvényen. Emlékszem, hogy a nézők úgy virrasztottak, mintha valóban meghalt volna.

Amikor az *Apocalypsis cum figuris* véget ért, a nézők tovább üldögéltek a földön, s gondolataikba merülve vetették hátukat a falnak. Kitűnő modelljei lehettek volna annak a szobrásznak, aki sorozatot tervez „Gondolkodók” címen. Elmenőben felcsipegették a padlóról a színészek által otthagytott kenyérmorzsákat és gertyavégeket, mintha szent ereklyéket gyűjtenének. Nagyon szépen emlékszik erre vissza az egyik műszaki, Grotowski jó barátja, aki nagylelkűen megtoldotta munkaidejét, és türelmesen várt, amíg mindenki eltávozott.

Egyszer egy jeles szovjet színháztudóst láttunk vendégül, aki az *Apocalypsis*t nézte meg; én kísértem el az előadásra. Utána először le volt taglózva, majd az orosz ortodox bűnösök expanzív gesztusával a mellét kezdte verni, és szenvedélyesen suttogva ismételtette: „Átkozott hüllő, átkozott, átkozott, átkozott!” A kép, az előadásnak ez a sajátos meghosszabbítása mintha egyenesen Dosztojevszkijből lépett volna elő. Azt hiszem, a tudós előtt új megvilágításban tárult fel a saját szov-

jet értelmiségi létezése, mint amely tele van megaláztatásokkal, kényszerű hazugságokkal, az igazságtól való rendszeres eltávolodásokkal, egyszóval csupa olyan tettel, amelyek az emberi és a tudósi léttel nem egyeztethetők össze.

Az *Akropoliszt* követően a Teatr Laboratorium előadásai már nem általában a közönségnek, hanem az egyes embereknek, a közönség minden egyes tagjának szóltak. Az előadás terében mindenkit meghagytunk a saját magányában, miközben kétfelől szomszédok vették körül. Ez oda vezetett, hogy ki-ki eltöprengett a saját és a többi ember életén, a kor szellemén, sőt – bár ki vagyok én, hogy ezt megállapítsam? – talán az emberi sorson is. Vagy az is lehet, hogy semmi sem jutott eszébe.

Ez a csend elvont elragadtatást is kifejezhet. De éppúgy lehet – és ez eredetileg *Az állhatatos herceggel* kezdődött – megtisztító megvilágosodás is.

Grotowski úgy építette fel előadásainak fináléját, hogy a néző-tanúkat hallgatásra indítsa. Makacs igyekezettel csiszolta ezeket a finálékat, dolgozott a szerkesztés logikáján, gondoskodott a ritmikus lüktetésről. De a forrás, a lendítőerő mindenekelőtt a színész volt. A benne zajló szerves, eleven folyamat, az ő energia-szintjének emelkedése és süllyedése vezetett el a befőzéshez, a csend természetességéhez. A drámai események a csendből születtek, és az intenzív, sűrű és tömör folyamatok után a csendhez tértek vissza – mintha a csend volna minden dolgok anyja. Ezt az általánosságot Grotowski a gyakorlatban próbálta ki.

A színész a maga saját legbenső igazságát helyezte a mérlegre. Az életben ez az igazság hallgatásba burkolódik; itt, alkotó cselekvéssé alakítva és formába terelve, megnyilatkozott, hogy mások is láthassák. Mi ez? Felajánlás? Kihívás? Ne felejtjük el, hogy Grotowski ezt a színész által elért határvonalat totális aktusnak nevezte, s a színjátszás meghaladását látta benne. Ha viszont a közönség az előadás végén tapsolt, ez azt jelentette, hogy a színjátszás csupán színjátszás maradt, amelyből hiányzik az igazság.

A színészek még emlékeznek Grotowski nevezetes „Hiszek. Nem hiszek.” játékára. A próbákon elhangzó kommentárjai és javaslatai gyakran nem is szóltak másról. A színészek pedig úgy élték meg, mint a legnehezebb lelkiismereti parancsot.

Mi az igazság? Grotowski és színészei a maguk módján válaszolták meg ezt a nevezetes kérdést. Az igazság olyasmi, amit nem szoktunk megtapsolni. Az igazságot némán fogadjuk el. Grotowski munkásságában a csend anatómiája végtelenül bonyolult, és ahhoz, hogy megértsük, szükségünk van az elismert tudomány nehéztüzésére, pontosabban annak sikeres, önálló és nem éppen láрма nélküli alkalmazására. Ezen belül szükség van a hittudományra, hiszen szent színházzal van dolgunk, szükség van antropológiára és etnológiára, hiszen a színház előzményei között egyaránt fellelhetők a rítusok, a mítoszok, a rituálék, a misztériumok stb. És szükség van a spiritualitás történetére is, amelynek manapság egész sorozatokat szentelnek.

Ne feledjék el azt sem, hogy 1970 után Grotowski és a Teatr Laboratorium mint egész szakított az előadás alapú színházzal. Grotowski erős és prédikációszerű megfogalmazásokban tagadta a színház érvényességét,

nagy vihart keltve Lengyelországban és világszerte. Grotowski és mi, az ő apostolai azt hirdettük, hogy ezentúl nem a színház révén akarjuk megváltani az emberiséget, hanem a Találkozás és az Ünnepe által. E sajátos találkozás keretében – hirdette Grotowski – az ember eldobja fegyvereit a másik ember előtt, lehántja magáról a maszkokat, és „teljes egészében azzá lesz, aki”. Mindez csak elkülönültségben és csak egy bizonyos ideig lehetséges. Egy minden lakott helytől távol eső erdőben, annak is valamilyen távoli tanyáján Grotowski társainak egy szűk csoportjával együtt efféle találkozót készített elő meghívott jövevények hasonlóan szűk csoportja számára. Hosszabb időszakokat töltöttek primitív falusi körülmények között, és amikor két ilyen időszak között visszatértek a társadalomba, nyilvánvaló volt, hogy valamilyen misztériummal kommunikálnak.

Ekkorra Grotowski alaposan megváltozott. Nehéz volt felismerni. Valahol az indiai utakon elhagyta gargantuai alkatát, és jobban hasonlított egy jógaoktatóra, mint valaha. Indiai ruhákat viselt, fény és nyugalom áradt belőle. Megszelídült. Eltűnt a tekintélyelvű parancsolgatás. Már nem űzött gúnyt az emberekből, nem érezte velük felsőbbrendűségét. Elvesztette a maga rendezői és pedagógusi karakterét. Szelíden megtagadta önmagát, egész presztízsét. A hangjába igazi lágyág költözött. Olyan ember aurája lengte körül, aki természetes erőre tett szert, és elnyerte a belső nyugalom kegyelmét.

Így térek vissza jelen kommentárom témájára, a csendre. Grotowski, ha jól emlékszem, a mi Teatr Laboratoriumunkat „asramnak”, a magány helyének nevezte. Paradox módon valóban olyan színházi remetek voltunk, akik a város piacterén ülnek. Most aztán Grotowski megtalálta az igazi magány színhelyét, fákkal, tóval, feje fölött valódi éggel.

Több mint tíz éven át ez volt a különféle kísérletek odúja, amelyek később a nagyvárosba, tájelőadásokra, vándorutakra költöztek, de eredetileg mind ott születtek, ebben az erdő csendben, a magány szigetén. Voltak aztán nyitottabb és sokkal népesebb vállalkozásaink is. Spirituális kalandot kereső emberek jöttek hozzánk a világ minden tájáról, szabályszerű záródokutak keretében.

Az akkori fiataloknak trendnek is nevezhető valódi igényük volt rá, hogy egy szál hátizsákkal keljenek útra, primitív körülmények közé. Manapság luxushátizsákkal szokás parádézni, ez azonban csak színlelés a vándorlásnak, míg akkoriban valódi lázadásról volt szó civilizációnk betegségei ellen; ezt a civilizációt utasították el, de minden erőszaktól mentesen. Éheztek rá, hogy a dolgoknak értelmük legyen. Grotowskinál, nálunk és másoknál keresték a választ, a reményt, és itt, mint valami összeesküvés tagjai, nyugalmat és csendet találtak. Az itteni élet pedig szokássá, életmóddá, lényegi élménnyé változott.

Grotowski nyíltan beszélt a jogáról, a spirituális technikákról, a meditációról, a tantrákról stb. De mivel önmagához mindenkor hú maradt, elhatárolta magát a dolgok passzív szemléletétől. Ahhoz, hogy az emberek megélhessék, amit ő a Megnevezhetetlennek hívott, az út a mozgás, a tánc, a hangkeltés, az aktív feladatok lépcsőfokain át vezetett.

Lenyűgözte a haiti vudu és a vándorló indiai Baul-zenészek, akik kettős életet éltek: egyszerre voltak művészek és spirituális keresők, akik visszahúzódtak magányukba, hogy aztán hirtelen felbukkanjanak a falvak és városok közterein. Ezekben az években Grotowski így beszélt a csendről és a nyugalomról: „A külső hallgatás, ha valóban betartjuk, bizonyos idő múlva és legalább bizonyos mértékig közelebb visz a belső csendhez. Nem valami hieratikus mozgásról van szó, hanem arról, hogy a mozgásban érjük utol a csendet, akár futás közben is. [...] Ezért mindennek a gyökerénél ott a csend: a szavak csendje, a hangok csendje, a mozgás csendje. A csend teremt esélyt a fontos szavak és dalok számára, és ez az a csend, amely nem zavarja a madarak beszédét. A test mozgásba lendül, és ez a mozgás egyszersmind látás, figyelem, észlelés. A mozgás maga a nyugalom.” Grotowski itt a régi gnosztikus megfogalmazást használja útjelzőnek. A misztériumot.

Az 1970-es évek végén Grotowski a Források Színházának projektjén dolgozott. Az ezzel foglalkozó szövegben beszél a felébredés, az ébredés élményéről, mégpedig a maga szó szerinti értelmében: az intenzív erőfeszítésről, amellyel az alvásból való kilépés jár.

„A felszínre buktál. Visszatérőben talán színes álmaid voltak. De már korábban is éreztél fényt és békét – valamit, ami belülről, a forrásból ered. Kinyitod a szemed, és látsz egy téglafalat vagy egy műanyag szatyrot. De ez a szatyor, ezek a téglák étellel, fénnel vannak tele. A közelből hangokat hallasz. Emberek veszednek. Ám a hangok hozzád egyfajta harmóniaként jutnak el. Úgy érzed, minden érzéked aktivizálódott, s mintha minden a saját bensődből, lényed központjából áramlana [...]. A központból vagy egyes dolgokból.

Ha így ébredünk, ez valóban ébredés, a szó legteljesebb értelmében.”

Grotowski egy konkrét tényből indult ki, és így közelítette meg a saját értelmezésű ébredés hagyományait. Szubjektív állapotról van szó, amelyben a létező észlelése átalakul: a világ a maga összes hangzásával és zűrzavarával eleven és harmonikus egészként jelenik meg, a kontrasztokat is asszimilálva. És mindennek a lényege a béke és a csend; ám épp így, ahogyan azt Grotowski szívesen ismételte, a tudatosság, a jelenlét, a nyilvánvalóság is. Az ember egy másik dimenzióba lép át, amely túl van minden lelkifurdaláson vagy büntetésen, és *avec sérénité* (= derűsen) fogadja el azt, ami van.

Grotowski a maga metafizikai éhségét, a maga kíváncsiságát hosszú éveken át az abszolútum keresésében realizálta. Azt hiszem, identitása és egyedülálló mivolta a kétféle elhivatottság kereszteződésében lehet fel. Ő ezzel tökéletesen tisztában volt. Nemcsak társadalmi maszkjának függvénye a kérdés: mármost spirituális mester volt-e, avagy színházművész? Ez a kérdés a sorsának, a maga karmikus körének szervezésével függ össze. A kétféle elhivatottság visszavonhatatlanul és szenvedélyesen összekapcsolódott, kifelé egyik irányban sem vezetett út.

Grotowski és a csend témájáról szólva csak arról beszéltem, amihez közöm volt, amit belülről ismertem, mint közreműködő és tanú – egyszóval mint közreműködő tanú.

*Theatre in Poland*, 2008. 3–4.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

