

Színház és rituálé

Találkozónk témája, a *Színház és rituálé*, vagy ha úgy tetszik, *A szertartás keresése a színházban*, talán túlságosan is tudományos. A történet viszont, amit ma el szeretnék mondani, inkább bizonyos illúziókról szól, álmokról, kísértésekről, hogy megtaláljuk a színházban a mítoszt, megtaláljuk a rituálét; azt hiszem, nagyon is a személyes történetem ez, ám levonhatók belőle bizonyos objektív természetű következtetések.

Színházi működésünk kezdetén, sőt már korábban, még mielőtt elkezdtem volna a Laboratórium Színházban a munkát, vagyis amikor fiatal rendezőként Krakkóban dolgoztam, élt már bennem bizonyos kép a színház lehetőségeiről, egy kép, amely mintegy tagadta a létező színházat, azt a színházat, amely a szó forgalomban lévő jelentése szerint túl kulturált jelenség és amely egyes művelt emberek találkozásának a produktuma, akik a szavak egymáshoz illesztésével, a gesztusok megkomponálásával, díszletek tervezésével, reflektorok alkalmazásával stb. foglalkoznak, továbbá olyan, nem kevésbé intelligens embereké, akik tudják, hogy színházba kell járni, mert ez egyfajta morális vagy kulturális kötelesség. Következésképpen mindnyájan még intelligensebben távoznak e találkozóóról, annyira, hogy közöttük már nem is történhet semmi lényeges. A színházat illetően mind meghatározott konvenció, gondolkodásmód, ideák foglyai maradnak. Színházba járni kell, mert ez a szokás, mert ott előadások készülnek, szerepeket játszanak el, darabokat mutatnak be, de végül is ez egyfajta mechanizmus, amely önmagáért működik, akár csak a mostanihoz hasonló kötelezettségek, amikor is felolvasásokat tartunk. Azt gondoltam tehát, hogy az élő színházhoz az ősi spontaneitás útja vezet. Úgy tűnik, olyan kísértés ez, amely jó ideje

egy sor színházi embert foglalkoztat; csakhogy a kísértés önmagában kevés. Arra gondoltam, hogy mivel éppen az ősi szertartások hívták életre a színházat, így ha visszatérünk a rituáléhoz – amelyben mintegy két fél vesz részt, a színészek, vagyis a korifeusok, valamint a nézők, vagyis maguk a részvevők –, megtalálhatjuk a közvetlen, élő részvétel ama szertartását, a kölcsönösség sajátos nemét (ami elég ritka jelenség napjainkban), a közvetlen, nyílt, felszabadult és hiteles reakciót. Voltak természetesen bizonyos kezdeti elképzeléseim, például, hogy a színészeket és a nézőket szemtől szemben mintegy meg kell ütköztetnünk a térben, és meg kell találnunk a módját, hogy reakcióik kölcsönösen feljeljenek egymásra – vagy *tout court* nyelvilleg, vagy a színházi nyelv segítségével –, azaz sajátos együttjátszást kell felkínálnunk a nézőknek. Ami a térkompozíciót illeti, ezt az elképzelést nem pontosítottam teljesen, csak később, azaz 1960-ban, amikor már bizonyos számú előadás után, amelyekben a színészek és a nézők között lezajló rituálé módozatait kerestem, találkoztam Jerzy Gurawskival, e nagy intelligenciával, ötletességgel rendelkező, rokon beállítottságú építésszel, s ettől kezdve együtt dolgoztunk a tér könyörtelen meghódításán.

De mi volt vezérlő eszménk, amely kezdetben ugyan felettébb elvontnak tűnt, később mégis sikerült valóra váltanunk? A lényeg az volt számunkra, hogy a teret minden előadáshoz más-más módon rendezzük be, leszámolva az egymástól elkülönített színpad-nézőtér rendszerrel, s arra törekedve, hogy a színészi játék cselekvésre készítse a nézőt. Egy szerzetessel találkozunk, mondjuk, a refektóriumban, aki e szavakkal fordul a nézőkhöz: „Engedjék meg, hogy gyónjak önöknek”, s ettől a perctől a nézők meghatározott helyzetbe kerülnek; majd a szerzetes elkezdí a gyónását, s a néző akarva-akartlanul gyóntatóvá válik, ahogy a *Doktor Faustus*ban, Marlowe nyomán készült előadásunkban történt. A *Kordian*ban – Słowacki nyomán – ugyanezen térfelfogásból eredően másfajta szituációt hoztunk létre. Az egész színházi termet átalakítottuk pszichiátriai kórteremmé, a nézőket úgy kezeltük, mintha betegek lennének – minden egyes nézőnek ebben a bánásmódban volt része –, végül még az orvosok, azaz a

színészek is betegeké váltak, mindent hatalmába kerített az adott kor, az adott civilizáció nagy betegsége, vagy inkább: mindent megbélyegzett ez a hagyomány. De az egész előadásban az volt a leglényegesebb, hogy végső soron aki a leginkább beteg volt, azaz Kordian, az nemeslelkűségben szenvedett; az pedig, aki a legkevésbé volt beteg, a gyógyítást irányító Doktor, akármilyen eszes és józanul egészséges embernek látszott, hitvány módon volt egészséges. Ez minden bizonnyal paradoxon vagy ellentmondás, ám gyakran találkozunk vele az életben: amikor közvetlenül nagy értékeket szeretnénk realizálni, tébolyultakká, örültekké válunk, noha közben lehet, hogy megőrizzük az egészségünket, de amikor mindenáron ragaszkodunk értelmes mivoltunkhoz, akkor nem vagyunk olyan állapotban, hogy értékeket realizáljunk, ami azt jelenti, hogy az egészségünkkel és a józan eszünkkel mintegy a helyes úton haladunk, nem bizonyulunk örültnek, egészségesek vagyunk, jó egészségnek örvendünk... csak éppen a birka is a jó egészség élő példája. Azt gondoltam tehát, hogy ha a színész a maga cselekvésével ösztönözni tudná a nézőt, rávenné az együttműködésre, akár kiprovokálva belőle a kívánatos viselkedési módot, mozgásra, énekekre, szóbeli replikára stb. bírná, azzal megteremténé a lehetőséget az ősi rituális egység helyreállítására vagy újbóli létrehozására.

Végére is ez lehetségesnek tűnt; olyan előadásokat készítettünk, ahol a nézők közvetlenül reagáltak, mintegy szerepet játszottak, énekeltek, a színészekkel együtt szinte színész módjára aktivizálódtak. Ez az egész azonban jól elő volt készítve, s igazából elég messze járt attól, amit manapság happeningnek neveznek; a színészek például a próbák folyamán megkeresték az előadás alatt lehetséges viselkedés egyes válfajait, számítva rá, hogy a nézők hol így, hol úgy reagálnak; a néző az adott színészi agresszióval szemben, mondjuk, öt- vagy hatféle reagálással rendelkezik, így hát minden előadásra a színészi viselkedés több reakcióját készítettük elő, ami a nézők reakciójához igazodott. Be kell azonban vallanom, hogy amikor végre elértük az óhajtott helyzetet, azaz a nézők együttműködését, kétségek merültek fel bennünk ennek hitelességével kapcsolatban. A nézők tagadhatatlanul

részt vettek az előadásban, de a döntő többség csak értelmi részvételre volt hajlandó. Különbözőképpen reagáltak: az előadás néhányuknak mulatságos vagy furcsa volt, tehát ironikus választ kerestek, saját humorérzéküket kívánták demonstrálni, ami nem lett volna nagy baj, ha az előadás felépítésében, a főszerep kompozíciójában nem érződött volna állandóan ennek az ellenkezője, a tragikus végkifejlet, ami zavaróan hatott a nézőre. Mások hisztérikusan reagáltak: zajt csaptak, sikoltoztak, remegtek, mintegy tanúsítva, hogy az elemi reagálás állapotába kerültek. Ez mégsem a spontaneitás ősi állapota volt, a nézők inkább felzárkóztak egy sztereotípiához, a mai ember vadember-képzetéhez: azt hitték, olyasféle szertartásban vesznek részt, amilyeneket a vadak tartottak, amikor vadászatra, háborúra vagy más ilyesmire készültek; azt hitték, az ilyen szertartásokon ordítózni kell, kaotikus gesztusokat használni, végül pedig extázisba esni. Ilyenformán ez az egész messzemenően nem volt hiteles, sokkal inkább kitalált, kiszámított, nagyon is mesterséges, értelmi megvalósítása a vadak viselkedéséről kialakított többé-kevésbé sztereotip képzeteknek. Mások intelligensek akartak maradni, megpróbálták megérteni a dolog intellektuális rétegét, azt, ami a színházban valójában csak akkor létezik, ha láthatatlan, mert ha látható, akkor meddő, nincs semmiféle jelentése. Megpróbálták tehát kihámozni egy gesztusból, egy szóból, valamely mondatból a megfejthető diszkurzív feleletet; ez a reakció többnyire intelligens volt, de nem hiteles, azaz olyan, ahogy a művészi vagy értelmi-ségi elit viselkedik egy exkluzív összejövetelen, ahol sok whisky van, egy kis tánc és illik mindenkinek intelligensnek maradnia. Ezt a reakciót váltottuk ki. Végül is ez az egész így nem bizonyult hitelesnek, bár kívülről azt a benyomást kelthette, hogy sikerült mozgásba hoznunk e meglehetősen szép számú embercsoportot, a nézőket, akiket a színészek a harc, illetve a megértés egyes elemeivel vontak irányításuk alá, akik tehát akár elfogadták a cselekvést, akár reflexszerűen szembeszegültek, akár hallgatásba burkolóztak, odaadták magukat: kívülről ez nem festhetett rosszul, s ha az egészet körülvehetjük volna egy másik teremmel, ahonnan a nézők újabb csoportja szemmel kísérhette volna, mi törté-

nik a színészek és a játszó nézők között, az nem is lett volna érdektelen. De a nézők reakcióiban, amikor társszínészekként működtek, noha felszabadítottak magukban bizonyos elementaritást, túl sok volt a régi színházból, csakhogy ez esetben a „régii” nem az archaikus színházat jelenti, nem a becsületes erőpróba, nem a gyökeret eresztés színházat, hanem a rutint, a sztereotípiát, a banális spontaneitást; annak ellenére, hogy az előadás struktúrája, azt hiszem, nem volt banális, sőt bizonyos pontokon inspiratív hatást tudott kifejteni.

Nem volt nehéz átlátnom ezt a helyzetet, hisz a csoporton belül is megvitattuk, hogy mi lehet az oka a nézői magatartás megváltozásának; ez a *Kordian* és az *Akropolisz* között (itt most az *Akropolisz* első változatáról beszélek, amelyet ez idő tájt készítettünk elő), valamint az *Akropolisz* és a *Doktor Faustus* közötti időszakban történt. Mi az, amit megállapítottunk? Ha mondjuk, meg akarjuk teremteni a néző számára az emotív részvétel lehetőségét, a közvetlen, mégis emotív részvételt, vagyis hogy azonosulhasson valakivel, aki felelősséget visel a lezajló tragédiáért, úgy a nézőket el kell távolítani a színészekről, épp fordítva tehát, mint ahogy látszatra gondolnánk. A térbelileg eltávolított néző, aki úgy érzi, még megfigyelői mivoltában sem fordítanak rá figyelmet, aki egyszerűen csak ott van a maga obszerváns helyzetében, már valódi emotív együttműködésre képes, hisz felfedezheti magában a legősibb nézői hivatást. Tegyük hát fel a kérdést magunknak, miben áll a néző hivatása, amiképpen azt is megkérdezhetnénk, mi a színész hivatása. A néző hivatása, hogy megfigyelő legyen, vagy inkább: hogy tanú legyen. A tanú nem üti bele mindenbe az orrát, nem akar mindenhez közel férkőzni, nem szól bele abba, amit mások tesznek. A tanú mindig kissé félrehúzódik, nem próbál közbelépni, igyekszik józan maradni, látni, mi történik, hogy elejétől végig megőrizze emlékezetében; neki az a fontos, hogy az események képe megmaradjon benne. Láttam egyszer egy dokumentumfilmet egy buddhista szerzetesről, aki Sajgonban autodafét hajtott végre. Gyűrűként vette körül a többi szerzetes, akik figyelemmel kísérték az egész jelenetet.

Néhányan segédkeztek is annak, aki elpusztítani készült magát, odanyújtották neki, amire szüksége volt, mindent előkészítettek, a többiek ellenben kissé távolabb maradtak, szinte elrejtőztek, mozdulatlanul álltak az egész jelenet alatt, úgyhogy szinte hallani lehetett a tűz sercegését és a némaságot, de senki sem remegett. Ezek az emberek valóban részt vettek. Részt vettek egy szertartásban, a világ és az élet egy végső cselekvéssorában. Másrészt ezt a szertartást egy szerzetes, egy hívő buddhista celebrálta, így vallási értelemben is részt vettek. De nem léptek közbe, oldalt maradtak. *Respicio* – ez a latin szó fejezi ki a világ dolgai iránti tiszteletet, s ez az igazi tanú feladata is; a tanú ne a saját száználmas szerepét hangsúlyozza, ne az „én is” erőltetett demonstrálását, hanem legyen valóban tanú, vagyis ne felejtse, semmi áron ne felejtse el, aminek a tanúja volt. Ha tehát eltávolítjuk a nézőt, s ezzel megteremtjük neki a részvétel lehetőségét, pontosan azon tanúk példáját követjük, akik részt vettek a szerzetes aktusában. Így az is kézenfekvő, hogy a létező színházban a térfelosztás tökéletlenségében rejlik a hiba, mert ha a színpad és a nézőtér egyszer s mindenkorra meg van határozva, ha a néző nem változtathatja a helyét, úgy soha nem lesz képes rálatálni ősi tanúhelyzetére, hisz az épület architektúrája dönti el, hogy hol az ő helye. De ha szűz térrel van dolgunk, akkor beépíthetjük a nézőt az előadásba, miközben a színésszel mintegy ozmózisban marad, máskor viszont eltávolíthatjuk a színésztől, aminek meglesz a maga jelentése, s főként megteremti számára a lehetőséget, hogy ráleljen neki eleve kijáró tanúhelyzetre.

S máris itt az újabb következtetés: ha azt szeretnénk, hogy a néző elmélyedjen az előadásban, annak – hogy úgy mondjam – kegyetlen partitúrájában, akkor a kegyetlenséget nem külsőleg kell értenünk, mint amikor, mondjuk, vernek valakit stb. (ez lényegtelen, sőt mulatságos, mert nem autentikus, ráadásul a tényleges fizikai verés nem tartozik a színház hatáskörébe); én csak arra a kegyetlenségre tudok gondolni, amelynek lényege, hogy nem hazudunk – ha nem akarunk hazudni, ha nem hazudunk, azonnal kegyetlenek leszünk, elkerülhetetlenül –, az előadásban te-

hát, ha a nézőknek lehetőséget kívánunk nyújtani a színészekről való távolságtartásra, sőt rá akarjuk venni őket, hogy átérezzék ezt a távolságot, akkor nem tehetünk mást, el kell vegyíteniük őket a színészek között. Ez az *Akropolisz* alaphelyzete. Az *Állhatatos herceg* esetében közvetett érzelmi részvétellről volt szó, s a nézők ezen belül találták meg a maguk tanúhelyzetét. Az *Akropolisz* előadásában azonban térbelileg összekevertük a nézőket és a színészeket; ennek következtében szakadék támadt köztük. A színészek körben tesznek-vesznek, befészkelik magukat a nézők közé, de nem veszik tudomásul jelenlétüket. Vagy ha netán egy-egy pillanatra észre is veszik őket, ez nem jár semmiféle következménnyel, kapcsolatteremtésre nincs lehetőségük, két külön világról van szó. Az *Akropoliszban* valóban két külön világ létezik, mert a színészek mintegy emberi roncsok, auschwitz-i foglyok, halottak, míg a nézők élő emberek, akik egy tisztességes vacsora elköltése után jöttek el a színházba, hogy részt vegyenek e kulturális szertartásban. Az érzelmi áttérés lehetetlen, s hogy elmélyítsük a két világ, a két valóság, a kétféle emberi reakció közt a szakadékot, szükség van a színészek és a nézők összevegyítésére, épp fordítva, mint első benyomásra gondolnánk. Ez igen lényeges következtetés.

Miután e vizsgálódásokat elvégeztük, természetesen meg szeretnénk volna határozni, mi lehetne a rituálé tengelye. Talán a mítosz, talán a jungi terminológia szerinti archetípus vagy – ha úgy tetszik – a kollektív képzelet, illetve az ősi gondolat; itt minden lehetséges definíció szóba jöhet. Minthogy, ne felejtjük el, nem a vallásos színházat kívántuk feltámasztani, inkább egyfajta világi rituálé megteremtésével próbálkoztunk. De kutatásaink során azt mindenképp el akartuk kerülni, hogy olyan szertartást hozzunk létre, amely lényege szerint az önbutításra épül. Több éves tevékenységünk során létrehoztunk groteszk előadásokat is, megvolt a magunk humora is, de nem készítettünk olyan produkciót, amely olcsó eufóriát váltott volna ki, olyat, amelyben a nézők primitív, alacsonyrendű ösztöneiknek köszönhetően vehettek volna részt – hogy azt ne mondjam, vad ösztöneiknek köszönhetően, mert ez

csak dicsőségünkre vált volna –, olyan előadást tehát, amely a kisléptékű, szegényteljes ösztönökre és a nem kevésbé szegényteljes részvételre hivatkozott volna. Utóvégre máig léteznek ilyen önbutító szertartások: kicsit ez látható a bikaviadalban, a bokszmeccseken s nem utolsósorban a legpopulárisabb színházakban. Sajátos redukcióval érik el itt a közvetlen részvételt, s ez a redukció oly alacsony szinten áll meg, hogy nincs többé dolgunk nézőkkel, hanem ahogy mondani szokás, csak „publikummal”, azaz tömeggel. S ahogy a pszichológiából is tudjuk, a tömeg viselkedését nem a tömegben előforduló legbölcsebb egyének viselkedése szabja meg, ennek épp az ellenkezője történik; könnyen elérhető tehát az előadásban a közvetlen részvétel, ha e silány formátumú ösztönökhöz folyamodunk. Azt hiszem azonban, ez már a hátunk mögött van, kár foglalkoznunk vele. Arra a meggyőződésre jutottunk hát, hogy ha a vallási rituálét el akarjuk kerülni, és világi rituálét kívánunk teremteni, annak az adhat értelmet, ha szembesülünk az előző nemzedékek tapasztalataival, azaz a mítosszal.

Ebben a szakaszban tehát – ha szabad e terminussal élnem – mindig az archetípust kerestük, értve ezen a dolgok mitikus képét vagy inkább mitikus meghatározottságát, amilyen mondjuk, a tűzáldozat, az egyén önfeláldozása másokért – ez volt a *Kordian* –, vagy Krisztus keresztútja, a Golgota mítosza, ami Mickiewicz *Az ősök* című drámájának „nagy improvizációjában” tükröződik. De amikor e jelenségekhez közeledtünk, nem a vallásos beállítottság vezérelt bennünket, hanem valami más: egyfajta különös elragadtatás, ami egyúttal szembenállás is volt, antinómia. Sajátos dialektikát kezdtünk tehát alkalmazni, amit az egyik lengyel kritikus, Tadeusz Kudliński „a gúny és az apoteózis dialektikájának” keresztelt el. Ilyen volt például Kordian esete, aki ténylegesen feláldozta magát, miközben elhatalmasodott rajta az örület; Kordian valóságos áldozatot vitt végbe, a vérét adta másokért, de ezt egy régi orvosi procedura segítségével tette: az orvos eret vágott rajta. Részünkről ott volt ebben a Kordian iránti szolidaritás és a magányos cselekvés kudarca miatt érzett szo-

morú irónia; ugyanakkor eljutottunk a bennünket meghatározó gyökerekig, s felvettük velük a küzdelmet.

Milyen következtetéseket vontunk le ebből a munkaszakasz-ból? Nem beszélek most a különféle térmegoldásokról, se a nézői részvétel kérdéséről, inkább a létrehozott mű struktúrájáról. Az eredmény a következőképp festett: az előadásokat mindig irónia szötte át, de ennek az iróniának szükségképp megvolt a tragikus oldala, s így a nézők, akárcsak mi magunk, szolidárisak maradtak a főhőssel. Különös irónia volt ez, egyfajta analízis, élvez-boncolás, anatómiai lecke; hisz gondolatban, az *arrière-pensée*-ben így fogalmaztunk: igen, ez már hiteles, ebben van valami életszerűség, ez már megérint, sőt meghatároz bennünket – szabadulásra vágyunk. Ami pedig önmagában igen ellentmondásos magatartás. De valamivel később, közelebbről szemügyre véve a kérdést, megállapítottuk, hogy ez a dialektika nem működik a kívánt pontossággal, minthogy a nézők nem reagáltak egyöntetűen: azt hittük, a gúny és az apoteózis dialektikáját teremtettük meg, ehelyett ezt némelyek egyfajta apoteózisként, mások egyfajta gúnyként fogták fel; végső soron a műben a dialektika nem működött teljesen, azaz nem minden nézőben munkált mindkét aspektusa. Természetesen hozzáfűzhetnénk ehhez, hogy sok néző szembetűnő, minden megjátszást nélkülöző, valóságos, mélyről fakadó elementaritással reagált e dialektikára, vagyis az ő számukra a dialektika a maga teljességében funkcionált. Eredményesség tekintetében ez más-más szinten mutatkozott meg: a közvetlen reakcióban, amikor a néző elragadtatásának adott kifejezést, az apoteózis szárnyalt sikerrel, a gondolkodás szintjén viszont, amikor a néző az előadás struktúráját elemezte, inkább a gúny működött. Így hát nem tettünk szert hiteles tapasztalatra, mert hiányzott az egyöntetűség, mert nem született meg a teljes reakció, ami viszont létrejött, az más-más szinten jött létre, s az egész folyamat az egyes nézőktől függően, állandóan változott. Rá kellett jöjjünk arra is, hogy a mítosz utánzásában, a mitikus képek passzív realizálásában újabb veszély rejlik, úgyhogy az eredmény, noha épp ez ellen küzdöttünk, alapvetően a stilizálás felé vitt bennünket. Egy ponton aztán arra a következtetésre ju-

tottam, hogy el kell vetnünk ezt a rituális színház-koncepciót, minthogy ez ma megvalósíthatatlan, hisz nem rendelkezünk általánosan vallott hittel.

Ludwik Flaszen közeli munkatársam használta egyszer a Bábel tornya metaforát, amelyre azóta én is előszeretettel hivatkozom: azt hiszem ugyanis, hogy mára nemcsak minden hagyományos közösségből lett Bábel tornya, ahol összezavarodtak a nyelvek és eltűnt az általánosan elfogadott hit, hanem minden egyes ember maga is Bábel tornya, mert lényé mélyén hiányzik belőle az egységes értékrendszer. Ennek szélsőséges eseteit megfigyelhetik saját magukon is. Mindnyájukban bizonyára különböző hitek élnek együtt: először is a hagyományos hit, a vallási tradíció, amellyel talán szakítottak, de amely tovább él lényük mélyebb rétegeiben; másrészt az a hit (ha nem akarjuk vallásnak nevezni, akkor végül is filozófiának mondjuk), amelyre tudatosan törek-szenek, s alapvetően azon fáradoznak, hogy másokat is, saját magukat is meggyőzzék afelől, hogy ez az igazi hitük, noha ez az egész végül is közelebb jár ahhoz az igyekezethez, hogy megpróbálják magukévá tenni e hitet, semmint e hit tényleges elsajátításához, ahhoz ugyanis belső dolgaik túlságosan kuszák; aztán ott az életük, amely más-más társadalmi miliőben zajlik, a család és a kollégák, a munkahelyi környezet használatára tartogatott felemás meggyőződések, miközben lényük legmélyén valami titkos rejtekben gomolyognak az autentikus törekvések, hitek, az elhagyott vallás: ez az igazi Bábel tornya. Mindnyájan ilyenek, mert egyikőjük sem tud megbékélni a saját lényével. Az öreg fiatal akar lenni, a fiatal modern akar lenni, de nem önmaga, mert az a vágy, hogy modern legyen – bárhogy tiltakozik is ellene – odavezet, hogy másokat, az idősebbeket kezdi utánozni. Így aztán mindenki olyasmire törekszik, ami gyakorta nem is létezik; azt hiszem, civilizációs betegség ez a hitbéli sokféleség; bár megvan ennek a jó oldala is, hisz a merev hit, különösen ha vallásos vagy paravallásos hitről van szó, veszélyes lehet és fanatizmusba torkollhat. Különböző nézőpontokból közelíthetjük meg ezt a kérdést; színházi szempontból tény és való, hogy a rituálé rekonstruálása lehetetlen, mert a rituálé mindig a körül a tengely körül

forgott, amelyet a hit aktusa, a vallásos, hitvalló aktus alkotott, nemcsak mint mitikus kép, hanem mint az egész emberi családot meghatározó magatartás. Rá kellett jönnöm tehát, hogy a rituálé színházában nincs többé feltámadás, mert a kizárólagos hitet, a mitikus jelek egységes rendszerét, az ősképek egységes rendszerét elveszítettük.

Talán emlékeznek rá, hisz fentebb már említettem, hogy ahányszor csak fel akarják támasztani a rituálét a színházban, ugyanazokat a hibákat követik el. Ha valóban el kívánjuk érni az ősi spontaneitást, azaz a nézők közös reakcióját, a szó szoros értelmében vett részvételt, akarva-akaratlan a kaotikus, hisztérikus spontaneitáshoz és ami ezzel rokon, a földön fetregéshez, rángatózáshoz, káoszhoz stb. jutunk, önbutító és értelmükből kiforgatott jelenségekhez, ami legfeljebb azzal indokolható, hogy „valamit muszáj csinálni”, ám ami végső soron teljes zűrzavarba torlik. A nézők, amikor szembe találják magukat e lehetőséggel, vagy részt akarnak venni benne, vagy nem, de ha igen, akkor épp a zűrzavar, a káosz vonzza őket, mert a káosz se értelmet, se szabakat nem követel tőlük. Másrészt ha az előadásban a mitikus rituálét keressük, feltételezve, hogy ez a jelenség objektíve még létezik, akkor elkezdünk „ökumenikus” előadásokat kreálni, amelyek minden lehetséges vallás motívumait, allúzióit, utalásait tartalmazzák (egy kis hinduizmus, ez-az Kínából, itt Krisztus, ott Buddha vagy még valami, mondjuk, Siva Krisna), olyan vallások motívumait tehát, amelyek már nem a mi vallásaink, amelyektől elszakadtunk, akár a mi földrészünkön keletkeztek, akár más, számunkra idegen tájakon, távoli kontinenseken; ráadásul ezt az egészet gondosan felépítjük, kitaláljuk, elképzeljük és fel-fűzzük valamiféle nagy teozófiára, planetáris civilizációra, ahogy a párizsi Planét-ben szokás. Nagy zagyvalék. S azt hiszem, végső soron meddő, esetleg bizonyos kivételektől eltekintve. ha egy nagy művész ilyesféle kísérletbe kezd, kivághatja magát a zsákutcából. Béjart bizonyos vállalkozásaira gondolok, aki különböző vallási kultúrákból eredő különféle képzeteket felhasznál, de egyúttal az anyagnak, illetve mestersége természetének köszön-

hetően meg is haladta ezeket; nem e motívumok határozták meg művészi sikerét, hanem *tout court* szakértelme és kompetenciája a tánctechnika terén; azaz döntő a testi aspektus volt, az, ami kimondottan érzéki, ami elválaszthatatlan az emberi lény reakcióitól, amelyeknek megvan a maguk sajátos ritmusa, nem pedig a vallási képzetek, amelyeket sikerült összevonnia. A nagy művész tehát ki tud lépni e korlátok közül. Nem állítom egyébként, hogy egyáltalán nem szabad élnünk más kontinensekről merített motívumokkal, ez más kérdés, én itt bizonyos kísértésről beszélek. Ma már nincs meg a mitikus képzetek tengelye, nem létezik a szó szoros értelmében vett részvétel, következésképp el kell vetnünk a rituális színház eszméjét. És lépésről lépésre szakítottunk is ezzel az eszmével.

Megcsináltuk az *Akropoliszt*, Marlowe *Doktor Faustusát*, az *Állhatatos herceget*, majd az *Akropolisz* újabb változatát, végül az *Apocalypsis cum figurist*, s ahogy az egyik munkafázist a másik után magunk mögött hagytuk, azt tapasztaltuk, hogy attól a perctől, amikor elbúcsúztunk a rituális színház gondolatától, sajtóságos módon közeledni kezdtünk a rituális színházhoz.

Mindig olyan szöveggel dolgoztunk, amely megőrizte számkra életerejét, olyan szöveggel, amelynek a hagyományban meghatározott rangja volt, s amely nemcsak kollégáim és a magam számára, hanem a legtöbb – ha ugyan nem minden egyes – lengyel számára élő maradt; még Marlowe esetében is, akinek Lengyelországban nem volt különösebb hagyománya, eleven kapcsolatra leptünk az irodalmi anyagban, amelynek költői látásmódja, képei, egzisztenciális allúziói nagyon is közel állnak a lengyel romantikához; nem véletlenül vettük elő például Calderón *Állhatatos hercege* helyett azt az átdolgozást, amelyet Słowacki, a lengyel romantika nagy költője készített a darabból. Nagyon nehéz elmagyaráznom önöknek, mitől oly lenyűgöző mindannyiunk számára, így számomra is a lengyel romantikus hagyomány ereje. A lengyel romantika kétségkívül más, mint a francia; rendkívül konkrét, közvetlen művészet, amelynek ugyanakkor megvan a maga sajátos metafizikus szárnya: mindent megtett, hogy

túljusson a hétköznapi helyzeteken, hogy felvillantsa az emberi lét tágabb egzisztenciális perspektíváit, azt, amit végzetnek szokás nevezni. E művekben nincs dagályosság, nincs retorikus pátosz, nyelvezetüket tekintve igen szikárok; még amikor az író a lengyel barokk nyelvhez folyamodik, ami kölcsönöz bizonyos ornamentikát a műnek, az egyéni magatartás ábrázolásában ilyenkor is megmarad a szikárság. A lengyel romantikában ugyanakkor felfedezhető a törekvés az emberi viselkedés rejtett mozgató rugóinak megmutatására; azt is mondhatnánk, volt benne egyfajta dosztojevszkiji vonás, amennyiben az emberi természetet a sötét motívumok felől, a látnoki örület fényében szemlélte. Miközben e szövegeken dolgoztunk, ami számunkra kihívás volt, de egyúttal ösztönzés, ugródeszka is, szembesültünk a saját gyökereinkkel, anélkül, hogy erre tudatosan gondoltunk volna, hogy mesterséges számvetéseket vagy meghatározásokat igyekeztünk volna felállítani („lám, Korian áldozatot mutat be, a vérét adja, íme a vér archetípusa”), nem végeztünk pszichológiai kalkulációkat és nem kutattunk a hagyományos képzetek világában sem. Kérdéseket tettünk fel magunknak, olyan kérdéseket, amelyek tele voltak életerővel, s nem foglalkoztunk azzal, hogy maga a szöveg lengyel-e vagy idegen hagyományt képvisel, mint a *Faust* is, hisz ez utóbbi szövegek is kapcsolatban álltak a mi élő, hogy úgy mondjam, tradicionális érzéseinkkel; így indultunk el találkozni a forrásainkkal. Elhagytuk a szövegből azokat a részeket, amelyekből hiányzott ez az erő, és gondos válogatás útján, pontról pontra megkerestünk magunknak valamit, amit már nem lehet drámai műnek nevezni, inkább mintegy a kihívás kristályának, olyan elementáris valaminek, amilyen őseink tapasztalata lehetett, idegen tapasztalat, mélyből szóló hang, amire mi megtalálhatjuk a magunk feleletét; a hang elhallgat, ha nem vált ki reakciót; de ma még képesek vagyunk meghallani és neki köszönhetően meglelni a magunk válaszait; hisz olyat is mond, amivel nem értünk egyet, mégis beleremegünk. Így kezdtük a forrásainkkal való szembesülést, nem pedig az idevágó elvont fogalmak révén. Fokozatosan lemondunk a néző manipulálásáról, arról a törekvésünkről, hogy kiprovokáljuk a néző reakcióját. Nem tekintet-

tük többé kísérleti tengeri malacnak a nézőt. Inkább azon voltunk, hogyan feledkezzünk meg róla, még a puszta létéről is. Egész figyelmünkkel és aktivitásunk teljes tárházával mindenekelőtt a színész művészetére kezdtünk összpontosítani.

Ahogy elvetettük a néző tudatos manipulálását, szinte azonnal eltemettem a magam rendezőségének ideáját is, s ennek logikus folyamánként csak az kezdett érdekelni, milyen lehetőségek állnak a színész mint alkotóművész előtt. Ma már jól látom, hogy az általunk elért eredmények e tekintetben is paradoxnak bizonyultak: a rendező akkor kezd létezni igazán, amikor elfelejtí önmagát; ez paradoxon, de így van. Így jutottam el a színész problémájához. Ezt megelőzően már megállapítottuk, hogy hazai talajon is megkereshetőek a rituális játék forrásai, azé a játéké, amelyhez hasonló sok országban még ma is létezik. Hogy mégis hol? Főként a keleti színházban: még az olyan világias színház is, mint a pekingi opera, rituális struktúrával rendelkezik, s ez nem egyéb, mint a hagyomány által meghatározott, minden előadásban változatlanul megismételt artikulált jelek szertartása; egyfajta nyelv ez, a gesztus és a viselkedés ideogrammai. Készítettünk egy előadást – Kalidásza *Sakuntalájából* –, amelyben azt vizsgáltuk, képesek vagyunk-e e jeleket megteremteni az európai színházi kultúrán belül. Szándékainkban volt némi kajánság: olyan előadást akartunk létrehozni, amely a keleti színház benyomását kelti, igazából mégsem az, csak annak látszik; ahogy az európaiak elképzelik. Azaz ironikus képet rajzoltunk az európaiak Kelet-képeről, az általuk titokzatos, talányos világnak látott Keletről. De a nézőket provokatív módon kezelő, ironikus törekvések mögött ott húzódott az az igyekezet, hogy felfedezzük a mi színházunkban, a mi civilizációnkban használható jelek rendszerét. Ennek eleget is tettünk: az előadás valóban apró gesztikus és vokális jelekből épült fel. Ez igazán a későbbiek során kamatozott, amikor az együttes eljutott oda, hogy hangképzési gyakorlatokat kellett folytatnunk, hisz a vokális jelek létrehozásának megvannak a sajátos feltételei. Az előadás tehát megszületett, jellegzetes, bizonyos szuggesztivitással rendelkező al-

kotás lett belőle. Ám rá kellett jöjjenek, hogy itt mi az összes lehetséges sztereotípiák, az összes lehetséges rutinmegoldás ironikus transzponálását leltük meg: hogy a gesztusok, a speciálisan felépített ideogrammok nem egyebek, mint amit Sztanyiszlavszkij „rutingesztusoknak” nevez; ha nem is a szívre tett kézzel elrebegett „szeretlek”, de valami nagyon hasonló kerekedett ki a dologból. Nyilvánvaló lett, hogy nem ez a mi utunk.

Ebben az időben sokat vitatkoztunk arról, hogy mi az, ami mesterséges; azt mondtuk, a latinban a művészetet és a mesterséget jelölő kifejezésnek etimológiailag közös a töve, hogy az, ami organikus és természetes, nem lehet művészi, ha nem mesterséges. Minden mesterséges, ami megszerkeszthető, ami mintegy kristályként képes magába foglalni a jelet, az egyszerre hideg, kidolgozott és már-már akrobatikus formát. Később azonban szakítottunk a koncepcióval, mert a jelek keresése egyértelműen a sztereotípiák keresésébe torkollott. Azt kezdtük tehát vizsgálni, ma egyáltalán milyen jelek lehetségesek; lehet, hogy nem kell egyszer s mindenkorra, minden előadásra érvényes jeleket találnunk, lehet, hogy minden egyes alkalommal meg kell találnunk a megfelelő működőképes rendszert. Az, amit a színész művel, nem szakítható el a környező világtól, a kulturális kontextustól; másrészt viszont ha el akarjuk kerülni azt a veszélyt, amit a sztereotípiák jelentenek, másképpen kell ezt a kutatást folytatnunk, mintegy az emberi szervezet organikus folyamataiból kell előhívunk a jeleket.

Ennek következtében az organikus emberi reakciók vizsgálata felé fordultunk, hogy aztán ezeket strukturáljuk. S ami ezzel kezdetét vette, az, úgy vélem, együttesünk legtermékenyebb kalandja volt: a színészet terén végzett kutatómunka. Megfigyeltük, ha a színész képes imitálni az életet, akkor realista vagy naturalista színház születik, ahol a mindennapi viselkedést utánózzák. Ez az egyik lehetőség. A másik: amikor meg akarjuk teremteni azt a benyomást, hogy létezik egy másik világ, a színház világa, a jupiterlámpáké, a képzeleté, a fantáziáé, ahol a valóság átalakul; de ez végső soron az illúziók világa. Tehát vagy a mindennapi élet, vagy az illúzió, mindkét lehetőség régóta létezik a

színházban. A színjátszás egész történetén át nyomon követtem a kettő párvialát: a fantasztikumhoz közelebb álló lehetőség, az illúzió, valamint az inkább realista jellegű életimitáció harcát. E terminológia nem elég egzakt, mert bizonyos égtájakon a mindennapi életet utánzó viselkedést nevezik illúzióknak; azt hiszem mégis, a kettősséget könnyű megragadni. Következésképp azt a szituációt kerestük, amely nem teszi szükségessé sem az élet utánzását, sem a képzelet és a fantázia realitásának megteremtését, hanem amelyben elérhető az emberi reakció, s ez a reakció – a szó szoros értelmében – egyidejű lehet az előadással, és teljesen reális, természetes vagy ha úgy tetszik, organikus keretek közt jöhet létre. Ez az arisztotelészi alaptétel: a hely, az idő és a cselekmény egysége. Egység, és pedig *hic et nunc*.

Végül is hova vezet ez az út? Ha a színész elmond egy történetet, vagy eljátszik valamit, akkor az nem jelen idejű aktus, nem *hic et nunc* történik. A színésznek kétségkívül végre kell hajtania egy aktust; ez lényeges. Ennek az aktusnak úgy kell működnie, hogy vele a színész mintegy feltárja önmagát; a régiék szótárából veszem a kifejezést, de egyedül ez pontos: a gyónás aktusára van szükség. Ez az az aktus, amely csak is a színész lényének legmélyebb rétegéből fakadhat. Levetkőzteti, lemezteleníti, feltárja, leleplezi és elárulja őt. A színésznek itt nem játszania kell, hanem lehetővé tennie tapasztalatai terébe, hogy testével és hangjával mintegy analizálja a tapasztalatokat. Azokat az impulzusokat kell megkeresnie, amelyek teste mélyéből áramlanak, és teljes világossággal a meghatározott cél felé kell irányítania, ami az előadásban nélkülözhetetlen, mert így lesz a gyónás teljessé, amire ugyancsak szükség van. Abban a pillanatban, ahogy a színész megvalósítja ezt az aktust, *hic et nunc* jelenséggé válik, ez pedig se nem elbeszélés, se nem illúziókeltés, hanem jelenlét. A latin *fiat* kifejezés juthat itt eszünkbe: odaadja magát annak, ami történik, ami lesz; feltárja magát; mégis minden alkalommal újra kell kezdenie. Lehetséges ez? Nem lehetséges világos látás nélkül, mert abból – mint mondtam – valami idomtalanság születne. Nem lehetséges teljes körű felkészülés nélkül, mert a színész mindig

felteszi magának a kérdést, hogy „mit kell tennem”, s ha azon töpreng, hogy „mit kell tennem”, eltéved. Ezt a *hic et nunc*-ot tehát jól elő kell készíteni. Ez a partitúra. De a struktúra útját követve, el kell jutnia a valóságos aktushoz, s ebben ott az ellentmondás. Jelentős állomás volt, amikor megértettük, hogy csak az ellentmondások logikusak. Nem kell arra törekednünk, hogy felszámoljuk az ellentmondásokat, épp ellenkezőleg, az ellentmondásban rejlik a dolog lényege.

Ha ma amaz ősi, nevezetes rituálét elemzem, a vadak rituáléját, miről árulkodik az nekünk? Az európai ember külső megfigyelőként a spontaneitást veszi észre, az igazi részvevő számára viszont hallatlanul pontos liturgiáról van szó, azaz létezik az ősi rend, a közösségi tapasztalatokból lepárolt, előre előkészített vonal, az a teljes rend, ami az alap lesz, s e liturgia köré fonódnak a variációk: itt minden elő van készítve, ugyanakkor minden elementáris. Csak a kellő előkészítéssel kerülhetjük el a káoszt. Így ha ki akarjuk jelölni az emberi magatartás bizonyos vonalát, ami egyfajta rajtvonal lehet a színész számára – erről beszél Sztanyiszlavszkij is –, akkor a partitúrának meg kell legyenek a morfémái. Itt nem gesztusok, külső megnyilvánulások leírására gondolok: a mi esetünkben ez mind használhatatlan lenne. Elnézést, ha olyan példát említek, amelyre már a könyvemben hivatkoztam, de ez a példa a maga trivialisában nagyon tanulságos. Lakom egy bizonyos utcában, a szomszédom mellett, minden reggel találkozom vele, munkába indulok, ő szintén. Megemelem a kalapom, köszöntöm, „jó reggelt”, ő ugyancsak köszönt, „jó reggelt”, s mindketten megyünk a dolgunkra. Ez a minden nap ismétlődő szituáció egy partitúra része. Automatikusan megszületett itt a viselkedés partitúrája, jól ismerjük egymás gesztusait, jól ismerjük egymás viselkedését, tudom, hogy ő is azt fogja mondani, „jó reggelt”; valójában mozdulataink mégis minden reggel különböznek, más a hanglejtés is, de a lényeg változatlan marad. Tehát a színészi partitúra morfémái nem beszédhangok, nem külső gesztusok, valami másból állnak. Törekedhetünk arra is, amire Sztanyiszlavszkij tanít, hogy olyan fizikai cselekvések-

ben találjuk meg a morfémákat, amelyek mély gyökeret eresztettek az ember érzelmi életében. Sztanyiszlavszkij élete utolsó éveiben felfedezte, hogy az érzések rögzítése lehetetlen, mivel azok akarunktól függetlenek. Nem akarunk szeretni, mégis szeretünk, és *vice versa*. Az érzések függetlenek az akarunktól, tehát lehetetlen tudatosan reprodukálnunk őket, legfeljebb erőszakkal kicsikarhatjuk magunkból a megfelelő érzésfajtát, amit egyébként sok színész megtesz, de ami végső soron nem autentikus; és nem ezek a morfémák.

Úgy véljük, a morfémák azok az impulzusok, amelyek a test belsejéből fakadnak, hogy találkoznak a „külsővel”. Azt mondtam, a test belseje; itt bizonyos szféráról van szó, amelyet az *arrière-pensée* mintájára *arrière-être*-nek nevezhetnék, s ez magába foglalja mind a test, mind a lélek belső világának valamennyi motívumát; a gyakorlatban azonban a test belsejéről beszélünk. Van az impulzus, amely a „külső” felé igyekszik, a gesztus pedig ennek a befejezése. A gesztus a végső pont. Ha a színész egy gesztust végre akar hajtani, rendszerint egy olyan vonal mentén halad, amely a tenyérből indul ki. Az életben viszont, amikor az ember élő kapcsolatban áll másokkal, ahogy e percben önök és én, az impulzus a test belsejéből indul el, s csak az utolsó fázisban jelenik meg a test gesztusa, ami mintegy végpont; a vonal belülről kifelé halad. A másokkal való élő kapcsolatban az ember ösztönzést kap és feleletet ad. Ezek az impulzusok: kapok és válaszolok; adok vagy ha úgy tetszik, reagálok.

Kezdetben tehát létezik az élő impulzusok e partitúrája, amelyet később jelrendszerré artikulálunk; hisz végül is ez utóbbit határozottan nem vetettük el. Lesz azonban bizonyos különbség az ember utcai viselkedése és a műalkotás között. Az alkotómunka utolsó szakaszában el kell hagynunk mindent, ami esetleges, a műnek struktúrával kell rendelkeznie, s ebben az értelemben a struktúra keresése változatlanul az életből eredő impulzusok artikulálásához vezet. Ez objektív munkaszakasz. Miben áll a különbség: objektív – szubjektív? Ha ezt tudatosítani akarjuk, mérlegeléssel nem jutunk semmire, itt inkább egy magatartásmódról van szó. Mint rendező azt mondhatom a színésznek: „elhiszem”

vagy „megértem”. Amikor az élő impulzusokat, azt a bizonyos önmagunkból kibontható vonalat keressük, akkor inkább az „elhiszem” vagy „nem hiszem el” kifejezéseket használom. Amikor viszont a struktúra kérdése kerül napirendre, olyankor inkább az „értem” vagy „nem értem” kifejezésekkel élek. Ha azt mondom, „értem” vagy „nem értem”, az pontosan a jeleknek arra az oldalára vonatkozik, amely nem absztrakt. „Nem értem”, vagyis lehet, hogy létezik, de csupán a te számodra. Ha mások számára is létezik, jelentése van, úgy jelet hoztál létre anélkül, hogy gondoltál volna rá; továbbá ha azt mondom, „elhiszem”, az annyit tesz, hogy megőrizted az életed vonalát, az élő impulzusok vonalát. De megfigyeltem, hogy amikor a színész valóban keresi az önmagával való számvetés lehetőségét, szükségét érzi, hogy e keresésnek meglegyenek a maga keretei, meglegyen a helye az előadásban. Van egy munkaszakasz – és elég hosszú –, amelyben minden színész cselekvésvázlatokat készít, s bár ez elsősorban a színészt segíti a tájékozódásban, mégis kapcsolatban áll az előadás további sorsával; a színész saját életét, saját tapasztalatait tudatosan meghatározott irányba fordítja, másrészt a többi színészt egyfajta filmvázsonnak tekinti, amelyre a saját élete alakzatait rávetíti. Amikor a vázlat étellel telítődik, megkeresi benne a sarkalatos pontokat, az impulzusokat, amelyeket feljegyezhet, természetesen nem a noteszába, hanem a testébe. Ha jól rögzítette, többször meg tudja ismételni őket, mindig elhagyva belőlük, ami lényegtelennek bizonyult; így születik meg a „feljegyzett” pontokra alapozott feltételes reflex, s e vázlat már a mű kisebb részletét alkotja; de magától értetődően sokkal érdekesebb, mint a rendező által kiötlött megoldások.

A munkát e fázisban abbahagyni ugyancsak meddőnek bizonyulna. A leglényegesebb, hogy a színész arról az alapról, amit megtalált, újra és újra elvégezze a gyónás aktusát, itt és most. Épp ez a legnagyobb nehézség. Birtokában van már az a vonal, az élő impulzusok partitúrája, amely mélyen az *arrière-être*-jében gyökeredzik; elérkezett a kiindulóponthoz, a rajthoz; ezen az alapon pedig most, itt, ma végre kell hajtania személyes gyónását, a végső határig, odáig, ami már lehetetlennek tűnik. Végre kell haj-

tani azt, amit aktusnak, teljes aktusnak nevezünk. Nehéz megmagyaráznom, milyen út vezet ehhez az aktushoz, a színészi cselekvés e formájához; igen összetett jelenségről van szó. Ha látták például az *Állhatatos herceget*, Ryszard Cieślak alakjából, az ő állhatatos hercegéről fogalmat alkothattak róla, vagy ha látták az *Akropoliszt*, megfigyelhették ezt a fináléban, amikor a menet a krematóriumhoz közeledik; bár ez utóbbi esetben az aktus inkább kollektívnek nevezhető, mégis megtörténik. Ha ez az aktus bekövetkezett, akkor színész, vagyis az emberi lény meghaladja a töredékesség állapotát, amire a mindennapi életben ítéltettünk. Eltűnik a gondolat és az érzés, a test és a lélek, a tudat és a tudatalatti, a tisztánlátás és az ösztön, a szex és az ész kettőssége: az aktust megvalósító színész eljutott a teljességhez. Amikor képes a végsőig megvalósítani az aktust, utána sokkal kevésbé lesz fáradt, mint előtte, mert rekonstruálta, megtalálta ősi oszthatatlan mivoltát, s új energiaforrások kezdenek működni benne.

Ha a színésznek sikerül teljesítenie ezt az aktust, megküzdve a szöveggel, amely megőrzi számunkra életerejét, akkor az ebből születő akció az individuális és a közösségi páratlan egységét tartalmazza. A szöveg lehet jó mai szöveg is. Természetesen csak ha kihívást jelent számunkra. Ha viszont nem kelti fel érdeklődésünket, annak az az oka, hogy olyan gondolatokat rejt magában, amelyek lehetnek ugyan a mi gondolataink, ám ez nem elég; másképpen is meg kell hogy érintsen, el kell jusson természetünk alapjaihoz, hogy azt a borzongást érezzük a vele való érintkezés során, amiről tudjuk, eljutottunk a gyökereinkhez, sőt valami elementárisabbhoz is, ahhoz, ami a nembeliségünk. A színész, aki kapcsolatot teremt ezzel, mintegy saját lényének forrásaival teremt kapcsolatot, és felfedezi a másik énjét. E motiváció, e provokáció útján (mint fentebb említettem, a szövegből kiiktattunk mindent, ami nem provokációs kristály), ami úgy hat ránk, akár a mélyből szóló hang, akár a holtak hangja, tehát ezen az úton, e kristályoknak köszönhetően, amelyeket sikerült megőriznie, a színész személyes gyónásáig emelkedik; az, ami közös, mintegy nembeli, és az, ami személyes, ezen a ponton egybeesik, s ez a színészi aktus egyik leglényegesebb vonása.

Úgy tűnik tehát, hogy amikor elvetettük a rituális színház eszméjét, megtaláltuk ezt a színházat. Nincs már hívó vallási közösség, s önök mint nézők Babel tornyát hordják magukban; belső kuszaságukat hozzák a színházba, s ott egyszerre szemben találják magukat azzal az emberi jelenséggel, amely a földből, az érzékekből, az ösztönből, a forrásokból, sőt az előző nemzedékek reakcióiból született, mégis átvilágosult, tudatos, ellenőrzött és egyéni jelenség. Ez az emberi jelenség, a színész, akit ott látnak maguk előtt, meghaladta megosztott mivoltát. És ez – aktus, nem játék tehát (a játék az, amit önök a hétköznapi életben tovább folytatnak). Ez a jelenség a teljes cselekvés (ezért nevezném totális aktusnak). Ő, a színész, már nincs megosztva, ebben a pillanatban már nem töredékesen létezik. A partitúrát ismétli, s egyúttal feltárja magát a lehetetlen határáig, saját lényé magváig, amelyet *arrière-être*-nek neveztem. Ez a lehetetlen lehetséges. A néző figyel, nem eleméz, de tisztában van vele, hogy autentikus jelenséggel van dolga. A lényé legmélyén fölfogja, hogy egy aktussal van dolga; másrészt működésben van az a bizonyos provokációs kristály, benne kultúrkörünk leglényegesebb hagyományos képzetei, ám ez az egész magától működik, megütközve mai tapasztalatainkkal, minden kiszámítottság, kimódoltság nélkül.

Ha az előadásnak sugárzása lesz, az az ellentéteknek (szubjektív–objektív, partitúra–aktus) köszönhető. A művészetben a sugárzás nem a pátoszból, nem a szószaporításból fakad, hanem a dolgok többszintűségéből, abból, ha különböző aspektusokat, amelyek egymással kapcsolatban állnak, mégsem azonosak, képesek vagyunk egyszerre megmutatni. Ahhoz, hogy egy új lény jöjjön a világra, két másik lényre van szükség; ez az új lény az előadás: mi és a források, az, ami egyéni és az, ami közös, ez az a két külön lény, akik a harmadikat életre hívhatják.

Miután tehát elvetettük a laikus rituális színház korábban tudatosan felállított koncepcióját, homlokegyenest az ellenkező irányba indultunk el, s a fenti lehetőséggel találtuk szembe magunkat. De rögtön az is kiderült, hogy ez nem az a színházi rituálé, amire korábban gondoltunk. Brecht igen találóan jegyezte meg egyszer, hogy bár igaz, a színház a rítusból ered, de épp az

által lett színház, hogy megszűnt rítus lenni. A mi helyzetünk bizonyos mértékig analóg ezzel; elvetettük a rituális színház eszméjét, hogy – mint kiderült – rekonstruáljuk a rituálét, a színházi rituálét, amely nem vallásos, de emberi rituálé, amely nem a hit, hanem az aktus által születik meg. Lehet, hogy eleve létre kellett volna hoznunk egy másfajta terminológiát, mert amikor a „rituális színház” használatban lévő terminusait, fogalmait használjuk, akkor meghatározott sztereotípiákat engedünk útjukra: a szó szerinti részvétel sztereotípiáját, a féktelenség és a csoportos vonaglás sztereotípiáját, a kaotikus spontaneitás sztereotípiáját, a feltámasztott, s nem az újra testet öltött mítosz sztereotípiáját (hisz ez két külön dolog, az előbbi sajtyszerű stilizáláshoz vezet), továbbá a különböző vallások és különböző kultúrák motívumait összeragasztó ökumenizmus sztereotípiáját; lehet tehát, hogy szakítani kellene ezzel a terminológiával. De a jelenség létezik, és a kérdés elhangzott. Hogy milyen kérdés? A következő: „Mi a lényeg? Mi a leglényegesebb?” Lehet, hogy nem én, lehet, hogy a színész, de nem a színész mint színész, hanem a színész mint emberi lény. Hogy mi a leglényegesebb? Hogy meghaladjuk a játék ama töredékességét, amelybe az ember önmagát belekergeti.

Nemrég a Grál-legenda legrégebb lejegyzett változatát olvastam, azt hiszem, ez a *Parsifal*. Egyik nap Parsifal megérkezett a Halászkirály várába, a király bénán feküdt az ágyban, a birodalma széthullott, az asszonyok nem szültek, a fák nem hoztak gyümölcsöt, a tehenek nem tejeltek: meddőség, a termékenység teljes hiánya. Parsifal leült a lakodalmi asztalhoz, látta, hogy közeledik a menyegzői menet, amelyben egy ifjú hölgy furcsa edényt vitt. A menet áthaladt a termen, eltűnt, majd visszatért. Parsifal nem kérdezett semmit, a vár atmoszférája elég különösnek tűnt számára, mintha valami megmagyarázhatatlan lenne a levegőben. Reggel látta, hogy üres a vár. Azt hitte, mind vadászni mentek, felült a lovára és útnak indult. Az erdő mélyén találkozott egy fiatalasszonnyal, aki a térdén tartotta elhunyt kedvese tetejét; megkérdezte hát tőle: „Mi történik ebben a városban?” – „Láttad a menyegzői menetet?” – „Igen.” – „És az asszonyt, aki

az edényt vitte?” – „Azt is.” – „És kérdezősködtél?” Mire Parsifal így szólt: „Nem, nem kérdezősködtem.” – „Nem kérdezősködtél, és mert nem ébredt fel benned az érdeklődés, az asszonyok nem szülhetnek, a fák nem hozhatnak gyümölcsöt, a tehenek nem tejelhetnek, a király pedig bénán fekszik. Nem kérdezősködtél.”

Azt hiszem, amikor alapvető kérdéseket teszünk fel, vagy inkább feltesszük az alapvető kérdést, minthogy igazából csak egy ilyen kérdés van, akkor könnyen odajutunk, hogy bolondnak néznek bennünket, ahogy Kordiannal is történt a mi előadásunkban. S talán örültek is leszünk, ami Kordiannak is osztályrészüll jutott, minden emelkedettsége ellenére. De nem tenni fel a kérdéseket: ez az orvos szerepe a *Kordianban*; így lépésről lépésre átalakul az életünk, s az irányvonal, amit magunkra kényszerítünk, az életünk minősége teljesen más lesz, mint amire vágytunk, szenvedés, szomorúság és magány vár ránk. Ezért gondoltam, hogy nem szabad megismételnünk Parsifal hibáját. Befejeztem, köszönöm.

Ha a gyakorlatokról esik szó, akkor többnyire abból szokás kiindulni, hogy bizonyos paragimnasztikai elemekkel és mozgásokkal van dolgunk, amelyek célja bizonyos készségek kifejlesztése. A pantomim esetében például meghatározott számú jel – gesztusok, úgynevezett „mozgásjelek” – állandó ismétlésére van szükség, míg az ismétlések eredményeképpen e jeleket oly mértékben elsajátítjuk, hogy ezek végül saját mimikai expressziókként funkcionálnak. Ez a *klasszikus pantomim* esete.

A *klasszikus keleti színházban*, így például a pekingi operában, az indiai kathakaliban és a japán nőban (bár ez utóbbiban sokkal korlátozottabb mértékben, mint a pekingi operában), valóban léteznek a jeleknek – a test jeleinek – egyfajta ábécéje. Európában egyébként csaknem mindig azt mondjuk: „a jelek: gesztusok”, ami pontatlanság; a jelek gesztusok is, de nemcsak azok, vannak különféle, jelentéssel rendelkező mozdulatok és testtartások, és van valamennyi vokális jel. Itt valóban felmerül a kérdés: hogyan tanulja meg a színész a jelek gyűjteményét, s hogyan kell később tökéletesíteni tudását? Utóvégre nem húsz-harminc jelről van szó, hanem több százról. A színész tréningje tehát a napi munkán alapul, amelynek során *gyakorolja* a jeleket, tökéletesíti természetes testi ügyességét, hogy a test ellenállása nélkül tudjon jeleket teremteni, végül pedig a tréningnek célja, hogy megtalálja a módját, miképp háríthatók el a színész fizikai zárlatai, értve ezen a nehézséget, az energia „entrópiáját”. A színészek egész sor úgynevezett „akrobatikus” gyakorlatot végeznek el, hogy megszabaduljanak a tér, a gravitáció stb. által teremtett természetes korlátokkal.

A keleti színház mintegy az *alfabetikus színház* modellje. Az európai pantomim – bizonyos fokig – ugyanaz. Olyan színházi