

Előadásról előadásra

Eugenio Barba színháza, a dániai Holstebroban működő Odin Teatret néhány napra Budapestre, a Szkéné Színházba költözött. Egyhetes vendégszereplésük alkalmából néhány színész munkademonstrációt, illetve önálló előadást tartott, a társulat egésze pedig két darabot mutatott be. E kiemelkedő színházi eseményről szóló összeállításunk megírására olyan fiatal kritikusokat kértünk fel, akik az Odin előző magyarországi vendégjátékait nem láthatták, tehát elfogulatlanul, az együttes nagy korszakának emlékeitől nem befolyásolva alkothattak véleményt. A munkabemutatókról is, a Mítosz című reprezentatív előadásról is több szerző véleményét közöljük; ezek hol összezsengenek, hol kiegészítik egymást, így nyújtva teljes képet Európa egyik, ha nem az egyetlen, évtizedek óta folyamatosan létező és ható színházi közösségének művészi és kutatótevékenységéről.

HÓSZÁLLINGÓZÁS

MONODRÁMÁK NŐI HANGOKRA

Három színésznő mutatta fel saját világát, három egyszemélyes előadásban, melyben önmaguknak feltett kérdésekre kutatják a választ. Ezek az egyórás bemutatók a fiziológia egyéni használatáról, a színésznők munkájának egyedi ízeiről beszélnek. A színlap a színésznők és Barba közösen létrehozott műveként jelöli az előadásokat, de e produkciókban ténylegesen a színész az első számú alkotó.

JUDIT – NYOMOK A HÓBAN

Előadás és munkademonstráció egymás tükrében árulkodik a műhelymunka titkairól. A *Judit* színpadképe: fehér kerti karosszék, hátul, a sejtelmes homályban piknikkosár, belőle legyező kacsint ki. Roberta Carreri mélyvörös köntöse menyasszonyi ruhára emlékeztető ruhakölteményt rejt. Gesztusok zokogják el Judit tragédiáját, a végzetes csábítás és gyilkosság története Roberta Carreri hanglejtéséből szikrázik elő. A női arc és test félelmetes pannotikumát látjuk. Ez a kortalannak látszó színésznő egyazon percben kacéran gyönyörű és démonian rettentő; ha akarja, kislányosan bájos, majd szempillantás alatt visszataszító boszorka költözik belé. A nyugodtan üldögélő, mintegy maga elé merengő, fésűjével a haját hosszan végigszántó nőalak egyszer csak legyezőjével viharrá kavarró, hajzuhatagába belevesző fúriává alakul. Egy hölgy, aki némi háttér-zeneszóval hosszú percekre képes elbűvölni a közönséget. Esélye sincs rá, hogy pattogó vagy éppen elérzékenyült szavait megértsem, de az egészet mégis értem. Kétségbeesetten küzd emlékeivel, önmagával; szinte a légüres teret betöltő cikázó lendülete, kibuggyanó szófolyama világot teremt az őszövetségi Judit köré. Végül a színésznő kibontja borzalmas csomagját, benne Holofernész levágott feje; megdermed saját magától. Tekintete sosem találkozik a nézőkével, látszólag önmagának játszik, mintha terápiásan, emlékeit felidézve igyekezne megszabadulni a kínnon megelevenedett múlttól. Mégis képes bevonni a közönséget ebbe az önmarcangoló-önfeltáró utazásba; hátborzongatóan szép estével ajándékoz meg pantomimjával és kidolgozottan artikulálatlan érzelmeivel.

Másnap este a Juditot életre hívó színésznő munkademonstrációja színészi fejlődéstörténet, és egyben kikerülhetetlenül az Odin Teatret története is. A bemutató zárataként Roberta Carreri felidézi *Judit*ja nyitó jelenetét. Szándéka szerint – ha a játék a remélt magasságba szárnyal – alakításából nem a technikai furfangok tűnnek elő, hanem az, ahogy a nyomokat elfedi a szállingózó hó. Fehér puhaság üli meg a földet, azaz a színpadot, Judit könnyedén siklik a havon, ismét lebilincseli a fesztivál törzsközönségét, s nosztalgikus gondolatokat ébreszt az előadásról lemaradot-

takban. Barba egy interjúban alkotóközösségről beszélt, amelyben az ő rendezői tevékenysége utat nyit társulata tagjainak az egyéni kibontakozásra. Roberta Carreri elemző-teoretikus megközelítésre való készsége sodorta az írás és a tanítás felé, bár ez utóbbi az Odinhoz tartozás alapkövetelménye. A színészek egymástól tanulnak, egymást tanítják, így kovácsolódik ki az együttes megkapóan homogén játéktípusa.

FEHÉR, MINT A JÁZMIN

Iben Nagel Rasmussen szintén az Odin alapító tagja. Előadásának leginkább hangzásvilága rokon a *Judit*ével. Kísértetiesen hasonló hangtechnikát alkalmaz – bár ő főleg angolul beszél, illetve énekel, és fesztelenül vált dánra vagy spanyolra –: mondatait mindvégig ugyanaz az intonáció lendíti tovább. Játéka a hanggal – e gondolatra fúzi fel az előadást – közvetlen mese a közönségnek. Egy tapasztalt utazó – mezítláb, mint Judit – belső fejlődéstörténetét tárja hallgatói elé. Kis szőnyegen néhány hangszer. Skandináv népviseletében a művésznő külön turistának látszik. Meglepő személyességgel szól belső indítatásáról, szüleiéről, vagyis arról a belső világról, amely színészi játékának első ihletője volt. Úgy tűnik, saját verseit éneкли, ilyen címadó dala is a jázminról. Estjét a hang fejlődésének, beszédhangja (színészi kifejezőeszköze) kiteljesedésének szenteli. Pályáján három szakaszt különít el: kezdetben közvetlenül a belső világából táplálkozott, ehhez kapcsolódott új ihlető forrásként a munkája során megismert külvilág (az Odin számos utcaszínházi produkciót hozott létre, többek között egy adott ritusból, a körmenetből merítve). A világra csodálkozás szükségszerűen újra az önmagára koncentrált figyelmet erősítette fel a színésznőben. A kör azonban nem zárult be: Rasmussen eljutott a szövegből megalkotott karakter- és hangzásvilág létrehozásáig. Mintha újabb kulcsot kapnánk a színészi játék dekódolásához, s a hangalkotás forrását, ihletőjét felfedezve közelebb kerülhetünk a titkokhoz. Kérdés persze, hogy érdemes-e feszegetni ezt az ajtót, ahelyett, hogy belefeledkeznénk a magával sodródó dalos lendületbe, Iben Nagel Rasmussen személyes varázsába.

HOLSTEBRO KASTÉLYA II.

Vérbő színésznő (ő is népviseletben) és egy groteszk halálfejes alak. Julia Varley egy korábbi társulati fotón szintén az ebből az előadásból ismerős pózban látható: gyermekét ringató nő, a baba azonban egy koponya. A daloló hang védjegyként kíséri ezt az előadást is, bár ez a megformált két karakter közül a nőire érvényes igazán, a halál néma szereplő. A monodráma a szereplő belső vívódásának a kivetítése, ám ebben az előadásban egyfajta megtorpanás tapasztalható. A minimális cselekmény a másik két produkcióban nem tűnt zavarónak, hiszen azokban a színésznő erős jelenléte, a kimondott szavakba, a megformált gesztusokba vetett



Flora Bemporad felvétele

Julia Varley a Holstebro kastélyában

hite biztosította a szükséges lendületet. Varleynél viszont az apró, repetitív mozdulatok elnagyoltnak, karikatúraszerűnek tűnnek, a monodráma fáradtnak, túljátszottnak hat. Nehezen megragadható, mi hiányzott azon az estén a *Holstebro kastélyából*, de az elévült tekintetű Julia Varleynek sem a hangja, sem a teste nem tükrözte a két társánál tapasztalható intenzitást, s játékból még nyomokban sem sikerült kiolvasni az alkotói szándékot. A múzeumszagnál pedig nincs rémisztőbb, főleg ha hőszállingózást ígértek.

Harminchét éves műhelymunkájára nem indokolatlanul büszke az Odin atyja, Eugenio Barba. Holstebroban olyan alkotói fórum alakult ki, amely bizonyos technikák kapcsán – mint a test és a hang színpadi használata – jogosan tart számot a fiatal színészek érdeklődésére. Az évekig tartó színészképzési szakaszok nemcsak az adott előadás és alkotó esetében vezetnek értékes eredményekhez, de később a kollektív munka érvényes kiindulópontjai is lesznek.

CSETE BORBÁLA

LÁBJEGYZETEK

Apró, mezítlábás nő várja türelmesen, hogy a nézők helyet foglaljanak a padokon. Miután az egyetlen színpadi lámpát fel-, illetve a magnót bekapcsolta, leül egy fehér nyugágyba, s megkezdődik az előadás.

Megszólal a színésznő is, de csak néhány mondat elhangzása után döbbenek rá: olaszul beszél. Nem értem pontosan a szöveget, hangzásvilágában azonban meglepő módon visszaköszön az Iben Nagel Rasmussen *Fehér, mint a jázmin* című előadásában elhangzott dán, angol, spanyol nyelvű mondatok egységes, mégis különös intenzitása, ritmusa, intonációja. Már itt megtudtuk (tanúi lehettünk), hogy nem a nyelv milyensége a fontos; a szavak pusztá hangalakjával, egymásutániságával hangulatok, érzelmek, mozgások, terek fejlezhetők ki. Az előadások között azonban nem ez az egyetlen kapcsolódási pont; a színpadi alaphelyzet, a színésznők jelenlétének ereje, a hangok, mozdulatok használatának hasonlósága mindkét esetben egységes hangulatot, stílust eredményez. Kíváncsian várom tehát a másnapi, ugyancsak Roberta Carreri által előadott *Nyomok a hóban* című munkademonstrációt.

Nem csalódom. Roberta érzékletes, humorral átszőtt előadásában megismerkedhetünk odinbeli pályafutásának egyes részleteivel, fejlődésének különböző fázisaival. A társulat-

hoz kerülve ő is – mint a többiek – egy, a színháznál már régebben működő színész irányítása alatt dolgozott, és a társulattal különböző külföldi gyakorlatokon, utca-színházi előadásokon vett részt. Nem kevés önróniával beszél magáról mint kezdő színésze, és mutatja be első, *A királynő kertjében* című improvizációs munkáját. (Az erre a témára szerkesztett mozdulatsor a *Judit*ban is felbukkan.) Két-három évi munka után kezdetet önműködően, „felügyelet” nélkül dolgozni. Amikor gyereke iskolás lett, és nem tudott a társulattal turnézni, lehetőséget kapott Barbától, hogy önálló előadást készítsen; ez lett a *Judit*.

Az előadás szövegét Judit *Bibliából* ismert mondatai alkotják. De a darabban, ahogy ez az Odin-előadásokra általában jellemző, a szöveg önmagában nem fontos; ehelyett a szöveg és a mozgás egymáshoz való dialektikus viszonya a meghatározó. Az elhangzott szavak nem értelmük révén, hanem érzékszerveinkre hatva kapnak jelentést, míg a mozdulatok – bármilyen távoli asszociációkból, régebbi improvizációs feladatokból táplálkozzanak – mindig a szöveg értelmét hivatottak jelentéstöbblettel gazdagítani.

A demonstráció második felében Roberta a mozdulatsorok (jelenetek?) szerkesztésének kétféle módszerét ismerteti meg velünk. Példa erre a *Judit* nyitó jelenete, amelyben a szavakat töredezett, apró,

finom mozdulatok kísérik. A színész nő testének mindig csak egy „egysége” mozog – például a szeme, és a mozdulat befejeztével fordul utána a fej, míg a szem ugyanarra néz. Ez a mozgássor hihetetlen koncentrációt igényel; a hosszas, precíz gyakorlás eredményeképpen azonban a színész nő testének minden rezdülése akkurátus pontossággal követi az elhangzott szavak jelentését, mutatja be tartalmukat.

Egy másfajta, dinamikusabb mozgássorban már az egész test részt vesz; a különböző testrészeket oly módon kell szimultán mozgásba hozni, hogy azok mind külön életet éljenek, ami természetesen az előző gyakorlatéhoz hasonló fegyelmet követel. A kar, a kéz, a láb, a lábfej, a csípő, a váll, a fej külön-külön lehet „nyílt”, illetve „zárt” állásban (tehát mutathatnak befelé, ami introvertáltságot, illetve kifelé, ami extrovertáltságot fejez ki), és az egyes testrészek egymás utáni vagy szimultán „állás-változtatása” szintén sajátos kapcsolatot hozhat létre a színész és a tér között, ami visszahathat a színésznek a szöveghez való viszonyára. Ezt a színész nő szintén a *Judit* egyik jelenetével illusztrálja, amelyben – egy korábbi asszociációs gyakorlat felelevenítésével – a bibliai Mária Magdolnát áb-

rázoló festmények kimerevített mozdulatait fűzi egyetlen mozgássorrá, és ezt kapcsolja össze Judit történetének egy szöveges részletével.

Roberta Carreri a demonstrációt két jelenet bemutatásával zárja. Tökéletes pontossággal ismétli meg az előző napi előadás részleteit, amin a végletesen precíz kidolgozási folyamat ismeretében már egyáltalán nem lepődünk meg.

ZILAHY NÓRA

HATVANNYOLCAS SZÍNHÁZ

„Mind gyakrabban gondolok arra, hogy azok számára csinálok színházat, akik 1994-ben lesznek húszévesek, akik akkor születtek, amikor az Odin az Apám házát mutatta be... Ez azt jelenti, hogy olyan színházat csinálok, ami el fog tűnni, s olyan közönségnek, amely még meg sem jelent.”

(Eugenio Barba: Úszó szigetek)

Az Odin legendák, könnyes szemmel előadott elbeszélések, homályos ismeretfoszlányok kusza hálójából lép elő. Legalábbis a fiatal közönség számára, amelyik még szinte meg sem jelent, máris véleménye van. Lehet mondani, hogy már az Odin sem a régi, és fel lehet idézni a nagy időket, mégis önmagában mindez semmit sem jelent. Volt azonban egy hét a Szkénében, amikor egy organikus színházi közösség rezdüléseit, botlásait, zseniális pillanatait, fáradságát, emelkedett könnyedségét, profizmusát és színjátszó természetességét egyszerre lehetett felfedezni. Nekünk most először.

Szerencsére nemcsak teljesítményük fölét hozták el, hanem szinte minden futó előadásukat. A módszer, a hosszas csoportmunka negatív és pozitív tartományai egyaránt megmutatkoztak. Megejtően vállalják önmagukat. Folyton előre próbálnak haladni, és mégis súlyos múltdarabkákat cipelnek a „hátukon”. Dona Musica (Julia Varley) például a *Kaamos* című előadásból „menekült meg”. Az előadást rég nem játsszák már, de Dona Musica létezik, és továbbra is magyarázza a szereppel való vívódását. Egy kör alakú, pasztellesen világított pillangókkal és virágokkal határolt térben játszik. Nem lép ki a körből. Feszegeti

Jan Ferslev, Iben Nagel Rasmussen és Kai Bredholt az *Itsi Bitsiben*

Poul Østergård felvétele





Julia Varley a *Dona Musica pillangói* című monodrázában

a határait, de belül marad. A színésznő elmeséli (angolul), miként alakította ki a figurát, miként kereste a megfelelő mozdulatokat, hangokat, színeket a szerephez. Végül *Dona Musica* maga is szinte pillangóvá lényegül. Aprókat tipeg, kezével kicsiket verdes a teste körül, és valóságosan vékony, elváltoztatott hangon érintkezik a világgal. Az este egy okos színésznővel kezdődött, a karakter felépítésével és leleplezésével folytatódott, s a színésznő, a festett arc mögötti ember felfedésével zárult. Teljes a kör. Egy lehetséges út. Egy darabka a színész és az együttes múltjából, amit érdemes tovább vonszolni, csiszolgatni, őrizgetni és persze mutogatni a kíváncsiaknak.

Az *Itsi Bitsi* is ilyen múltdarabkáknak tekinthető, bár egészen más módon próbál elszármolni a gyökerekkel. A műfaj: zenés önéletrajz. Iben Nagel Rasmussen a fiatalokéra emlékezik, a sűrűn hömpölygő hatvanas évekre. Drogok, felszabadító rockzene, egyre táguló világ. Az előadás egykori improvizációkból épült mozgássorokat, valamint a zenét és a narrációt próbálja egygyé gyúrni. Érezni, hogy nem „friss termék”. Az időutazás egyet jelent valaha megtalált és konzervált színházi formák felélesztésével. Tényleg visszamegyünk az időben. Az előadás hangulata azonban fásult és fáradt. Iben Nagel Rasmussen távoli, egykor bizonyos felkavaró és meghatározó élményeket igyekszik átélhetővé tenni

a közönség számára. Arcán izzadság csillog. Forrófejűen és meggondolatlanul először szánalmasan avítottam minősítettem a produkciót: nem lehet, hogy ne itt és most szóljon hozzánk egy előadás! Tévedtem, hiszen éppen arról beszélnek vagy próbálnak beszélni, hogy itt és most talán azért lehet az Odint látni, mert voltak azok a hatvanas évek...

Az *Itsi Bitsi* csúcspontja, amikor Iben régi szerepét, a *Kurázi mama* Katrinját megidézi. A lány szavak nélkül, süketnéma jelbeszéddel próbálja a várost a pusztulásra figyelmeztetni. A színésznő valós életkora eszünkbe sem jut, annyira hiteles a fiatal lány reménytelen igyekezetének ábrázolása. A kulcsszó a hiábavalóság. (Az előadás története egy fiatalon elhunyt rockénekes élete köré is szövődik: személye hatvanas évekbeli ikon, egyesíti az élet értelmének buzgó keresését és a szisztematikus önpusztítást, a hiábavaló halált.) Az előadás kétségbeesett, figyelmeztető kiáltás a mai fiatalokhoz, akik már nem élhetnek forrongó időkben.

Az Odinnal való találkozás alapvető színházi élmény. Egyszerre modern és ásatag, beérkezett és kívülálló. A keresés folyamatos szükségletét és a kifejezés nehézségét lehet megtanulni tőlük. Meg fegyelmet és a tudatot, hogy nem elvetélt dolog a műhelymunka: megvalósítható, fejleszthető, fenntartható.

SŐREGI MELINDA

ÉSZAKI ÖSVÉNY

Vajon hány igazság létezik? És hány úton juthatunk el vélt igazságunkhoz? Hiszen nem is annyira a végcél a fontos, inkább a hozzá vezető út, annak hossza-iránya. A matéria, amin és amiben haladunk előre.

A színházi igazságkeresés egyik északi ösvényét ismerhette meg az, aki részt vett *A csend visszhangjai* című munkademonstráción. A bemutatót Julia Varley tartotta.

Egy nő hosszú, őszes barna hajjal, kifejezéstelen angolos arccal, rétre rohangelő sárga ruhában. Belép valahonnan a térbe. Tizenegy az óra – és a néző. Hogy lesz ebből színház? Valahogy csak-csak, de angolul, az biztos. Reménykedem, hátha varázsütésre megnyílik a nyelvbugyelláris. Papírt, tollat veszek elő. Julia ekkor ránk emeli vizenyős tekintetét, mintha személytelen embertömegmasszával kommunikálna. Profi – gondolom. Aztán a széktől kimért léptekkel (hárommal, nem többel, nem kevesebbel) egy adott helyre áll. Magának jelöli meg a startmezőt. A bemutató során innen indul és ide tér vissza, egy centit sem téved. Szó még nincs. Bizakodom, hogy a színházi lesz a közös nyelv, mert azt jobban értem, vagy legalábbis nem pattan le

Jan Rűsz felvétele

rólam az első meg nem értés után. A néma szem kerekre tágul, az arc eltorzul, és megtörténik a csoda: a „londoni fisendcsipszes asszony” színésznővé lényegül. Három-négy mozdulatsor következik. Egymástól független, sztori nélküli tánc történetek – mintha egy órült bábmester rántaná a testét egyik állapotból a másikba. Koncentráltan lebben a sárga lányruha. Egen – mondja az ismét fisendcsipszes asszony, és visszalép a startmezőre. Éppen oda, ahonnan elindult, és színésznőként tökéletes pontossággal megismétli a mozgássort. Nézek ki a fejből; az egyetlen elhangzott szón kívül – *again* – semmit nem értek.

És akkor jön a dal. Dal, mert szöveggént – mint tudjuk – lepattan rólam, de kottázható melódiaként szerelmesen összelelekezik a haladó testtel, mely a már ismert utat járja be. A karok, a lábak – mint zongorabillentyű kalapácsa a hűrt – ütik meg a hozzájuk tartozó hangokat, szinkronra lép mozgás és beszéd. Önmagán játszik a testhangszer. Lejegyezhetetlen.

Nálunk (mármint ezen a közép-kelet-európai ösvényen) az igazságot az alapos szövegelemzésben, az emberi viszonyrendszerek felgöngyölítésében, a „hiteles” gesztusok kijelölésében keressük. Megfeledekezünk azonban arról, hogy a kimondott szöveg tudtunkon kívül dalként, a színpadi mozgás pedig táncként is megjelenik, sőt, külön életet él. Julia Varley másfél órás munkademonstrációja erre mutat rá ridegen. Ha valaki a színpadon toporzékol, nem feltétlenül melegít vagy hisztizik. Ha netán fejhangon sikoltozik, abból sem az következik, hogy brutálisan legyilkolták az anyját. Lehet, hogy egyszerűen csak szerelmes, és ezt a belső feszültséget a színész így jeleníti meg. Ez az ő belső igazsága, és ettől megkérdőjelezhetetlen.

Az északi ösvény célhoz ér.

BARABÁS DÁNIEL

KALAPÁCS ÉS KERESZT

„Önmagában véve a színház olyan, mint egy régészeti lelet” – említi Eugenio Barba a *Feljegyzések kételkedők és saját magam számára* című írásában (Színház, 1995. február). Ez a mondat a *Mitoszra* akár szó szerint igaz. A színpadkép ugyanis már-már régészeti ásatásra emlékeztet – mégpedig egy különös temető maradványaira. A padlót különleges kavicszöngyeg borítja, ami a rálépő talpának csupán a körvonalait adja vissza; részleteit, „rajzolatát” nem. Durvább, titokzatosabb felszín ez, mint mondjuk, a homok. A homokba lépteinkkel talpunk pontos, részleteket megmutató formáját préseljük. Nyomot hagyunk magunk után. A nyom pedig a lehető legtöbbször kerül el rólunk: „éneketem ne keresd, csiz-

mám talpára jegyeztem, / Bécs, Buda, Brassó közt rejti az úti homok” – írja Weöres Sándor az *Igric* disztichonjában. Lépésünk, minden mozdulatunk maga lesz az alkotófolyamat. Talpunkban összpontosul szervezetünk összes energiája, amelyet a halhatatlanság érdekében mozgósítunk: lépünk – alkotunk – örökkévaló lenyomatot hagyunk. A remekmű alkotás pedig egyszerűbb és kevesebb, mint gondolnánk (és nem elsőrendűen tárgy-szerű). Az alkotás tárgya: önmagunk. Nyomunk a homokban („Nyomok a hóban” – Roberta Carreri), emberi mivoltunk lenyomata. Megkülönböztető jegyünk, mint az ujjlenyomatunk. Nyomaik alapján azonosíthatjuk az élőlényeket: ez farkasnyom, ez medvenyom, ez embrenyom. Minden egyes lépésünkkel a legszebb szöveget préseljük a földre: emberségünket.

A *Mitosz* színpadán hosszan elnyúló kavicsmezőn járnak a játék furcsa, démoni szereplői. A kavicsban csak talpunk formája, körvonala jelenik meg. Ennek alapján azonosítani aligha tudnánk őket; nincs megkülönböztető jelük – viszont az embertől biztosan különböznek. Hasonlóak hozzánk, de nem egylényegűek velünk: különböző hangszíneken, hangmagasságokon (sőt olykor különböző nyelveken) szólalnak meg – éppúgy, mint az emberek; de ki nem ismerhetők, mert – mintha centiméterekkel a föld fölött járnának – nem hagynak egyértelmű nyomot maguk után. Az emberi tudat lakói ők; védettek, mert az emberben utaznak, őt használják kalauzul (vö. Dante), és veszélyesek is, mert képesek az ember cselekedeteit irányítani. A mítosz születésének ez az egyszerű képlete: az ember saját magát (jelenlétét és cselekedeteit) nem tudván megmagyarázni, érzékelhető világa mögé, a saját alakjához, léptékéhez illő tudati világot tegm.

Az előadás általános címet kapott, hogy a mítosz szakrális és profán természetét egyszerre érzékeltesse. Thór hadisten kalapácsa, a Mjöltnir és Krisztus keresztje közösen építik fel az előadás szimbolikáját. A színpadkép viking típusú pogány temetőt mutat, amelyet szokás szerint különféle alakzatokban kövekkel raktak körül. A régészek szerint ezeknek a köveknek (főleg az alakjuk után elnevezett „csónakköveknek”) csupán a temetési szertartás alatt volt szimbolikus jelentőségük (nevezetesen: a halott vezetése, révbe irányítása); vagyis miután a halott lelke befejezte jelképes utazását, a kövek szerepe megszűnt.

Ilyen kőösvényen, kőtengeren utaznak a *Mitosz* furcsa figurái: a görög és a germán mitológia szereplői – mint a halott ember lelkei. Amikor a köveket egy abszurd módon egyszerre kívülálló és részt vevő, öltönyös férfi rendbe gereblyézi – a mítosz újratermeltődik; a halott lelkei új szerepeket vesznek fel, más hangokon szólalnak meg; karakterük egységnyivel bővül vagy szűkül. Előző pozíciójukhoz viszonyítva képesek egymás felé, a másik karakterének irányába mozdulni. Vagyis az isteni karakterek átjárhatóak és egymással fedhetők: például egy nagy kalapos, ballonkabátos, szemüveges férfi Odüsszeusz-ként mutatkozik be, de tudjuk, hogy Odin, a germán főisten a halálra szántak előtt éppen így, hosszú köpenyben és széles karimájú kalapban (és félszeműként) szokott megjelenni a harcmezőn.

Ez a tengerpartot verő hullámok játékkára emlékeztető mozgás egymásba mossa a keresztény és a pogány mítoszt. Ahogy a hullámok mindig ugyanaddig a sávig csapnak ki, aztán visszahúzódnak a tengerbe, az előadás is éppen így tud egyetemes maradni: nem a „miben hiszünk?” kérdését, hanem a hit kultúrkörtől független problémáját boncolgatja.

Ha az előadás = régészeti lelet metaforához visszatérünk, kézenfekvő az úgynevezett jellingi temetőlelet példája. A közép-jytlendi Jelling városka történelmi parkjában a régészeti leletek furcsa együttállása figyelhető meg. Látható itt többek között rúnakő – amelyet az utolsó pogány és egyben az első keresztény dán király állíttatott –, valamint pogány szentély alapjára épített keresztény fatemplom. A megkeresztelkedett király (bizonyos Kékfogú Harald), a pogányok üldözője pogány emlékművet (egy földhalmot) is emelt – mégpedig az eredetileg pogány szentély (a nagy terméskődarabokkal körülcserített úgynevezett vé) fölé. Valahogy így kell elképzelni a *Mitosz* gondolati építményét is. Rideg, kavicsos, izlandi vagy norvég tájban ülik közös torukat a görög, germán és keresztény istenek, félistenek, hőroszok – a lemeztelenített, vagyis természetes emberségébe visszahelyezett, de védtelen ember felett.

DERES PÉTER

MÍTOSZ

„Azt mondják, minden előadás kép és metafora. Egy dologban biztos vagyok. Abban, hogy ez nem igaz. Az előadás valódi tett.”

Eugenio Barba színháza Budapesten. Az egyhetes programot tartalmazó füzetke elején egy fehér ruhás révülő alak, sámánt idéző figura derekára kötözött dobbal, csukott szemmel, hangtalanul az ég felé kiált. Hajlított térdrel, terpeszben áll, egyik lábfeje már elemelkedett a földtől, ám lábujjai még érintik a talajt. Derekat és nyakát hátrafesztíti, dobverőket tartó kezeit kitarja. Testrészei, akár egy fa ágai, különböző tengelyek mentén mozdulnak el, teste azonban dinamikus mozdulatlanságában is nyitott a tér minden dimenziója felé.



Tony D'Urso felvétele

Kai Bredholt (Barbosa) és Torger Wethal (Odüsszeusz) a Mítoszban

A tér gyújtópontjában áll, több irányból érkező energiavonalak origója, gyűjtője és kibocsátója egyszerre. Gyökér és szárny, gravitáció és súlytalanság, befelé nézés és kitarulkozás.

Papírkenek úsznak felém Barba gondolatmécseivel, melyeket egymással reakcióba lépő távoli kultúrák izzítanak át. Ez a kép híven illusztrálja az Odin Teatret vezetőjének a színészi létről vallott elgondolását, amely az egyensúly kibillentésén alapul. Magában sűríti, hogy mit is jelentenek az állandó feszültségkeresés a test különböző pontjai között, a hétköznapi túli testhasználat – az ázsiai színjátszó hagyományból és táncművészetből átvett alapelvek. A mozgásban lévő egyensúly szimbóluma.

Mindezeket persze nem ebből az egyetlen képből értettem meg – csak utólag, az élmény felidézése során csodálkoztam rá magára a képre is –, sőt, merészség volna azt állítanom, hogy birtokomba került a titok, amelyet Barba és színészei harminchét éve keresnek szakadatlan párbeszédben önmagukkal. A dialógus mélysége, intenzitása és őszintesége mégis megérintett, visszhangzik bennem, s ha tetszik, most párbeszédbe elegyedem e visszhangokkal. Így elevenedik meg az exponált sámán alakja az előadások figurái mögött megbújva, bennük tükröződve, illetve a munkademonstrációk során kis képkockákra felbontva. Élmények sora teszi megragadhatóvá és átélhetővé, hogy milyen út vezet a mentális folyamatoktól a fizikai impulzusokig, hogy a szellem táncából hogyan születik meg a test tánca, hogy a gondolatok feszültsége hogyan feszíti a láb, a kar, a csípő izmait, s rezegetti meg a torok húrjait. Barba színháza a szó igazi és mély értelmében – Grotowski szelleméhez híven – mutat rokonságot mágiával és szertartással, s mentes a felszíneséget becsomagoló hókuszpókuszról, mely szereti magát mágikusnak, samanisztikusnak nevezni.

Az Odin-hét eseményeinek szólómai kétségkívül a *Mítosz* című előadásban teljesedtek összhangzattá, zenei meghatározással élvezekviemmé – tekintve az előadás témáját és alcímét (*Rituálé egy rövid évszázadért*). A társulat tagjai halotti torra invitálnak minket,

nézőket. A bejáratnál maguk a színészek terelgetnek bennünket kétfelé. A játékeret egy hosszú, fehér lepellel leterített asztal uralja. Rajta gyertyatartók égő gyertyákkal. Két hosszanti oldalánál ülünk mi, lépcsőzetesen emelkedő széksorokban, egymással szemben – mi itt nemcsak tekintetek keresztútjében ülő nézők, hanem résztvevők is leszünk. Egy sötét szemüveges férfi ül az asztalfőn, mögötte hattagú gyászoló csoport áll. A poharakba az egyik férfi vörösbort tölt, majd az asztal túlsó végére megy, és megtölti az utolsó poharat is, a nyolcadikat. Várnak valakit.

A kellenél kicsit talán részletesebb leírás arra szolgál csupán, hogy megpróbáljam felidézni és némiképp érzékletessé tenni az előadás elejét jellemző kimértséget, a koncentrált csöndet, a lassú mozdulatokban rejlő várakozásteli feszültséget. A nyitány egy gyászbeszéd; dallal idézik meg a halott lelkét. A késve érkező csatlakozik az éneklő-gyászoló csoporthoz, kiissza borát a nyolcadik pohárból. A megidézett halott együtt ürít poharat az élőkkel – akik az előadás során rég halott, mégis örökké élő mitológiai alakokká változnak át. A lélek, mely testesül, test, mely lelket szimbolizál. Vörösbort isznak, amely az élet és halál szimbóluma egyszerre: vér, ami éltet, de felidézi az erjedést, az elmúlást is. A poharak számolgatása látszólag lényegtelen, ám a lassú tempó ilyen apró megfigyelésekre készítetett – feltételezésem szerint szándékosan. Mint ahogyan a test egy pontjának apró rezdülésére a többi pont mozdulatlanságával lehet felhívni a figyelmet, itt is az akció hiánya erősíti fel a motívumok, a tárgyak szerepét és funkcióját. Ebben a közegben minden jelentéshordozóvá válik. Nyolc szereplő van, nyolctagú a társulat, az előadás egy bizonyos pontján azonban a legördülő függönyök egyike mögül ősz hajú, nyugodt arcú alak tűnik elő: a rendező. Minótauroszt nevet suttoják. Mindaddig ott marad a kint és bent mezsgyéjén ülve, míg helyét el nem foglalja egy emberméretű bábu, a megidézett forradalmár holtteste.

Elkészítettem az előadás labirintusában, keresem a lábnyomokat, amelyek mentén haladhatok, amelyeket az alkotók hagytak maguk

után. Ezek után már nem lehet egyenes utat követni, hisz rengeteg az elágazás, fonalak hálózák be a keresztutakat, a csomópontokon találkozhatunk csupán. Az előadás szövegszöveve Henrik Nordbrandt verseinek metamorfózisából született; egyik belém vésődött sora így hangzik: „Erase your traces” (töröld el lábnyomaidat). Akkor hát hol a nyom, a kapaszkodó, a fonál? Eugenio Barba arra készíti nézőit, hogy tevékeny befogadókká váljanak, az előadás ösvényeinek felfedezésére invitál, amely alkotófolyamathoz lesz hasonlatos. Ez utóbbiról pedig azt vallja, hogy olyan, mintha egy vulkán sötét kráterébe vetné magát, ahová utána ugranak a színészek is.

Visszakanyarodom az előző elágazáshoz. Az asztalokat kétféle húzzák, közöttük egy zsákvászonba burkolt élettelen báb, a megidézett forradalmár teste hever. A bábtestet csillámló köpenyű alak viszi ki, akinek fél arcát állati koponyacsont takarja el. Ő az alvilágot megjárt Orpheusz (Jan Ferslev). Guilhermino Barbosa megelevenedő lelke (Kai Bredholt) gyertyával a kezében követi őt. A többi mitológiai szereplő vele együtt teszi meg az utazást a halálba, s mi együtt hajozunk velük metaforák szigetei között. Az asztalokból állványok lesznek, közöttük kavicszöngyeg terül, kigyó csörög – kifesztett kötélnek kagylók. Oidipusz botjával jeleket és a kavicsba, Daidalosz labirintust rajzol, hogy aztán Szisziphosz szakadatlanul elgereblyézza a kavicsba írt jeleket. Sodródunk a mélységes, többszólamú sorsösszhangzatban, képek és földöntúli hangok által kirajzolódó szimbólumerdőben, jelek alvadtvér-sűrű folyamatában.

A mítosz temetése közben elemi erővel elevenednek meg a mitológiai alakok, válnak személyessé történeteik. Mint például Médea tragédiája, aki madármúmiászerű összeaszalódott testeket húz ki ruhájából – mintha saját csontjait tépné ki –; fekete parókájában keselyűhöz hasonlatos. Gyengéden lefekteti őket levett parókájára, elrjúk térdel, és hosszan rikoltva, sikítva, hörögve, bömbölve siratja meggyilkolt gyermekeit. A kavicsba kézfejeket állítanak, kanyarognak-tekeregnek a fából készült szimbolikus embercsontok, kezek, melyek egykor emberekhez tartoztak, és embe-

rek által csonkítottak meg. Sárkányfogvetemény. Két kézfejet Médea egy állványra szögez, s megrázóan olvad össze bibliai szimbólum görög mitológiával, Médea alakja a Krisztust sirató Máriaé. Aztán nagy köveket cipelnek be a kézfejek közé, tompán puffannak, ahogy a sárkányfogakból kinövő óriások közé dobott sziklak.

Az előadás végén hálószerű függöny ereszkedik kétoldalt a nézők és a játéktér közé, a halvány fényben a tér mint elhagyott csatatér szippantja magába tekintetünket. A színészek kimennek, a szemben lévő oldal láthatatlanná válik. Magunkra maradunk. Megnyílik a kráter, lehet ugrani Barba után.

Ha a Mítoszt rekvíemnek, az Odin fesztivál záró előadását örömdának nevezhetném, címe is erre utal: *Óda a „haladás” új évezredéhez*. Szintén az egész társulatot megmozgató esemény, különféle furcsa lények felvonulása, zenés, táncos farsangi multság, melyre azonban itt is olykor a halál árnyéka vetül. Mintha mesebeli lények, képzeletbeli alakok panoptikumában járnánk, akik megúvnán a viaszba zárt léteket, táncolni és énekelni kezdenek. Éltetik az embert, a találékonyt, a határtalan képzelőerejét, aki képes kitalálni őket, és életet lehelni beléjük. Akinek koponya-koporsójában megannyi élet vár szabadulásra, mint tojásból kikelni vágyó életetek, fantáziánk szülőit. Van itt régebbi előadásokból átmene-kített figura, mint Roberta Carreri Geraldinója, vagy a *Holstebro kastélya II.* groteszk halálfejes karaktere (Julia Varley), Iben régi-régi maszkos sámánja, akit az *Itsi Bits*-ben is megidézett. Felvonul még gitározó, sárkány-múmia fejű nyakigláb, jegesmedve, hóhér és szintetizátoron játszó pajeszos zsidó.

Megújulás csak a régi továbbvitelével, újraszülésével lehetséges. Ezt táncolja-éneklie az Odin társulata, amely előző előadásaiban is hűségéről biztosította kitalált és megformált karaktereit. Figuráikat éppen hogy nem hagyják panoptikumban száradni, újra és újra keringőre kéri fel alakmásaikat, folytonos körforgásban kultúrákkal és önmagukkal.

VESZTL ZSÓFIA

Személyes mitológiák

■ BESZÉLGETÉS EUGENIO BARBÁVAL ■

Október elején Manhattanben sétáltam néhány ottani barátommal, a szeptember 11-e óta Ground Zero néven elhíresült környéken. A romokhoz nem juthattunk be, mert a rendőrség elzárta az utcákat, a helyiek pedig „Ne fotózzatok, menjetek haza!” feliratú táblákkal próbálták távol tartani a kíváncsiskodókat. Nézhettük viszont a kirakato-kat. A rommező közelében sorakoznak New York legelőkelőbb üzletei, áruházai, amelyek természetesen be voltak zárva. A hatalmas üvegpor-talokon keresztül láthattuk a méregdrága bundákat, az aranyat és gyémántot, a tízezer dolláros férfiöltönyöket, amelyeken vastagon ült a szürkésfehér betonpor, az utcákon pedig megjelentek az „új” reklámtáblák: „Gyertek hozzánk vásárolni, most igazán megéri!” Nem tudom, hogy ott, Manhattanben a kirakato-kat nézve rémlettek-e fel emlékeze-temben a Mítosz képei – két évvel ezelőtt Holstebroban láttam először –, vagy a mostani előadások juttatták eszembe a New Yorkban látottakat.

Odüsszeusz mondja a Mítoszban a szoborrá merevedett, vigyorgó Oidipusznak: „A történelem szeméből emeli emlékműveit.” Az Odin előadá-sában a görög mitológia megelevenített alakjai mintha „az örökké me-netelő forradalmár” Guilhermino Barbosából egy különös rituálé segít-ségével új mitikus hőst próbálnának világra hozni. Egy „új halott” szü-letik tehát, egy új „mytho-personae”, hogy legyen valaki ebből a „rövid évszázadból” is, aki bebocsátatik az örökké velünk lévők panteonjába.

– Miként szembesül ön a történelem különböző szintjeivel: az esemé-nyek, a szellem, a mytho-personae-k és a valós személyek – köztük szí-nészeinek – történelmével?

– Arra törekszünk, hogy előadásainkban megjelenjen a szemé-lyes történelem – amelyet mint individuumok élünk meg –, s melle-tte annak a kornak a történelme is, amelyben mint indivi-duumok osztozunk a többi emberrel. Míg a személyes történelem relatív – hiszen akkor is csak velem történik meg, ha számomra mély konzekvenciákat hordoz, hogy például gyermekem születik, vagy magányos és elhagyatott vagyok –, addig néhány történelmi esemény a benne részt vevők millióira lehet kihatással. Az Odinnál már a téma kiválasztásakor olyan történetet keresünk, amelyet a lehető legtöbb nézőnk ismer vagy átél. Vegyük példának az első, 1985-ös budapesti vendéjátékunkat...

– ...amikor az Oxyrhyncus Evangéliuma című előadásukat hív-tuk meg.

– Abban – egyszerűsítve persze – a sztálinizmus eseményeinek a története sűrűsödik. Egy csapat szuperembernek sikerült meg-alapítania istenük – a forradalom, az igazságosság és ehhez ha-sonló fogalmak – királyságát a Földön. Minderről azonban sze-mélyes tapasztalataink is voltak, amelyeket nemcsak az úgyneve-