

mint amatőr színházat megalapítottam. De ekkor már ismertem mindazt, ami egy profi színház működtetéséhez kell.

– *Az ironia, a humor mindig jelen volt az önök munkáiban, de főként az utcai és a stúdió-előadásokban. Most az apró, szinte csak „nagyítóval” észlelhető mozzanatoktól a farce-os, nagy gesztusokig a Mítosz egészét áthatja egyfajta szarkasztikus-ironikus színezet. Ráadásul a közönség – úgy tűnik – estéről estére máshol, másként és más-on nevet.*

– Úgy hiszem, bizonyos esetekben ez a fekete humor jól működik. Ha gegeket vagy komikus effektusokat kell kreálni, abban nem jeleskedem, de nagyon szeretem a fekete humort. Szerettem volna Oidipuszt egy kutyával látni a színpadon.

– *Azért az sem nélkülözi a komikumot, amikor a vak Oidipusz a fejére fordítva felhelyezett szarvasagancs egyik belógó ágával piszkálja meg viszkető bal szemét.*

– Az lett volna igazán humoros, ha a vak Oidipuszt kísérő kutyája el akar szökni, mire ő elkapja, és a farkánál fogva megpörgeti a levegőben. Odamegy hozzá valaki, és kérdi: „Mit művelsz, Oidipusz?” „Csak körülnézek egy kicsit” – felelné. Sok ehhez hasonló komikum található az előadásban. A fekete humor nem nevetet, inkább megmosolyogtat. Előadásainkon – különösen azok elején – gyakran előfordul, hogy a nézők kuncognak, mert nem ismerik fel a konvenciót, és ettől egyeseknek az egész válik nevetségessé. Fura alakok jönnek be, különös hangon szólalnak meg; milyen meglepő lehet például, hogy Oidipusznak olyan mély a hangja, mintha Louis Armstrongot hallanánk. Ha fekete énekes volna, senki sem csodálkozna, de hogy egy színész az egész előadás alatt így beszéljen, az furcsa az olyan néző számára, aki nem ehhez a jelekre épülő színházi nyelvhez szokott. De aztán – ahogy tegnap a Szkénében is – tíz-tizenöt perc múlva elhal a nevetés, és már csak „jó helyen” derülnek. Ha a nézők nem értenek valamit, akkor elveszítik tájékozódási képességüket, ezért távolságtartásra rendezkednek be, amelynek a nevetés egyik hangos és hangsúlyos jelzése: „én értem, amit akartok, nem vagyok hülye, ti vagytok azok, akik nem nevettek.”

– *E fekete humorral átszőtt előadás csúcspontja – legalábbis számomra – az, amikor Kai Bredholt mint Guilhermino Barbosa térden állva imát énekel, miközben Torger Wethal Ödüsszeusza gusztustalan tévé-showmanként tüvöltve „fordítja” angolra a megrázó imát. Itt a legszentebb személyes vallomás és a legközönségesebb szófósás együttese megrendítő. Mennyire lehet bízni abban, hogy a nézők elfogadják és képesek megemészteni a felkínált „kögombócokat”?*

– Engedje meg, hogy kérdésére ne közvetlenül válaszoljak. Sokan azt hiszik, hogy az Odin csak húsz ember kis csoportja, s mint ilyen, nagyon militáns, nehéz hozzá idomulni. De az Odin legalább ötven emberből áll; még harminc személy szerte a világban a mi szervezőnk. Ők is családunk tagjai. Ők garantálják az Odin szabadságát és autonómiáját, nekik köszönhető, hogy az Odin él és túlélt egy olyan korszakban, amelyben színházunkat már nem világítja meg a divat reflektora, s a fesztiválok már nem érdeklődnek irántunk. A Szkéné is a családtagok egyike.

– *Ez a kíváncsi és nyitott magyar közönséget is dicséri.*

– A Várban sétáltam ma, Budapest látképében akartam gyönyörködni. Lehangelőan szürke, hideg nap volt, rosszkedvem napja. Két fiatalember lépett hozzám: a tegnap esti előadást köszönték meg, s közölték, hogy ma ismét megnézik. A szürkeség, a hideg, a megint vissza a hotelbe pakolni tudata által előidézett depressziós hangulatom hirtelen tovatűnt. Jó volt Budapesten játszani.

2001. november 11.

A BESZÉLGETÉST KÉSZÍTETTE:  
REGŐS JÁNOS

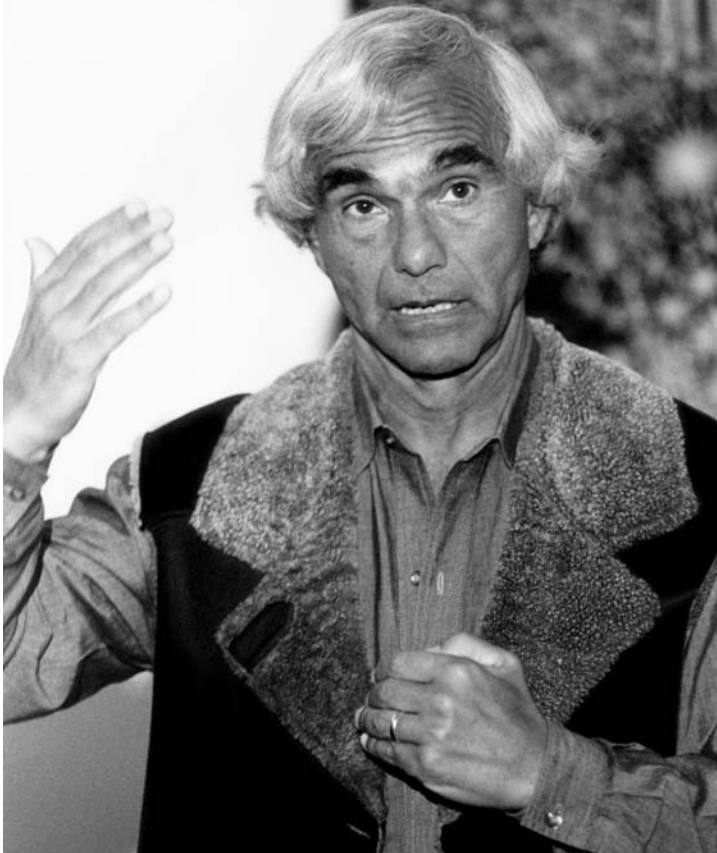
„**E**gem nem érdekel a technika. Ahhoz azonban, hogy eljussak oda, ami a leginkább érdekel, tisztáznom kell a technika alapvető kérdéseit. Az, amit én keresek, a folyó túlsó partján található. Ezért foglalkozom kenekkel” – írta Barba Richard Schechnernek 1991 szeptemberében, a Holstebróban megrendezett *Festuge*, azaz az „ünnepek hete” után, amely egyfajta kísérlet volt az általa vezetett Odin Teatret részéről, hogy bevonja az egész várost annak a keresésébe, ami a színházat élteni. A levél Barba új könyvében is szerepel, amely most jelent meg magyarul (fordította: Andó Gabriella és Demcsák Katalin), innen idézem – mondhatnám –, ez a kulcs a kötethez, amely egyébként bevezetés kíván lenni a színházi antropológiába, legalábbis a címe innen ered. S így az sem véletlen, mit ír Barba címnek a maga levele fölé; *A ritus népe* fontos eligazításként hangzik, bár sajátos, barbai hangsúllyal értendő. Azt írja: „Az istenek magunkra hagytak. Vitorlások vagyunk, legénység nélküli, részeg vitorlások, amelyeket sötét áramlatok dobálnak. Mégis hiszek valamiben: csak önmagamat másokhoz mérve adhatok értelmet ennek az utazásnak, és fedezhetem fel saját identitásomat.” Ezek után hozza szóba a „kiüresedett ritust”: „Az üresség hiány. Ugyanakkor lehetőség is. Lehet sötét szakadék. De lehet mély tó is, amelynek mozdulatlan felszínét időnként a mélyből váratlanul feltörő élet jelei zavarják meg.” Ami annyit tesz, hogy „a kultúrák olvasztótégelyében”, amikor a régi határok leomlanak, „a színház nem lehet többé egy nép ritusa”, ám annál inkább „a ritus népévé válhat”. Más szóval: „Nem szigetelheti el magát, de lehet sziget.”

Eugenio Barba Grotowski jobbán tünt fel még a hatvanas évek elején, bár alig három évvel volt fiatalabb választott mesterénél. Amikor az olasz fiatalember ösztöndíjjal a varsói Színművészeti Akadémiára érkezett, Grotowski épp Mickiewicz *Ősök*-jével bajlódott a távoli vidéken, Opolében, egy Tizenhárom Széksor Színháza névre hallgató apró teátrumban, amelynek igazgatását 1959-ben vette át. Barba tudomást szerzett a Grotowski-laboratóriumról, s egyből háttal fordított a színiiskolának e műhely kedvéért, három teljes évet töltve Grotowski oldalán. Annak ellenére, hogy két alapvetően más habitusú alkotóról van szó – Grotowski felfedező, aki mindig belső expedíciót vezet, s épp ezért következetesen szembeszegül minden kanonizálási kísérlettel, míg Barba megpróbálja rendszerezni és kanonizálni Grotowski felfedezéseit –, valójában ő az egyetlen Grotowski-tanítvány, akit a színháznak hamarosan búcsút mondó lengyel rendező elfogadott, ő az, aki ott, Opolében összeállította a színészi gyakorlatoknak azt a tárházát, amelynek egzakt leírása megtalálható a később először általa kiadott, majd több nyelvre is lefordított Grotowski-kötetben, s amelyet a színházi világban sokáig Grotowski-módszerként emlegettek. Ez a mester-tanítvány viszony voltaképp Grotowski 1999-ben bekövetkezett haláláig megmaradt köztük, azzal együtt, hogy Barba szuverén színházi alkotóként nevet és rangot szerzett magának, ám épp azért, hogy miközben megpróbált mindvégig „a falakon belül” maradni, mindent megtett Grotowski meglátásainak színházi téren történő kamatoztatásáért. Ehhez állandóan új meg új utakat kellett keresnie, s lényegileg e körülményben keresendő a Barba-féle „harmadik színház” eszme forrása, innen fakad a preexpresszív színészi viselkedés tanulmányozása, ami Barba felfogásában a színházi antropológia lényege. Barba hangsúlyozza, hogy a különböző stílusok, szerepek, műfajok erre a preexpresszív viselkedésre épülnek, de hozzáfűzi, hogy szervezett előadáshelyzetben a színész szellemi és fizikai jelenlétét a hétköznapi eltérő elvek szabályozzák, s a maga részéről a „testtudatnak” ezt a hétköznapi eltérő használatát nevezi színészi technikának. A különféle színészi technikák a színész munkájában lehetnek kodifikáltak és tudatosak, de előfordul, hogy tudatlanul vannak jelen. A preexpresszív szint – s ebben a „pre”, azaz az „előtt” logikailag és nem kronológiailag értendő – a szervezethez legalsó fokát jelenti. Ez a szint a színházi antropológia kutatási te-

PÁLYI ANDRÁS

# Az „elhatározott test”

■ EUGENIO BARBA: PAPIRKENU ■



Schiller, Kata felvétele

## Eugenio Barba

rülete, amely nem tévesztendő össze „az előadás antropológiájával”, mert az a kultúranropológia része; a színházi antropológia viszont a „testtudat” színházi-szakmai vizsgálata, a „saját színházunk értelmének megtalálása”, pontosabban „a mesterség egyéni, személyes feltalálása”.

Barba könyve tehát olvasható forrásmunkaként is, hisz lényeges adalékokkal szolgál a színházi és a „színház utáni” Grotowski tevékenységét illetően, aki attól lett a XX. század talán legtitokzatosabb színházi újítója, hogy csupán az élő én-te kapcsolat érezte autentikusnak, s mérhetetlenül bizalmatlan volt mindenmű dokumentációval szemben, ezért ma nemegyszer a vele kapcsolatos elemi információk beszerzése is komoly nehézségekbe ütközik. Barba a szakmai és emberi szakításokkal és újrakezdésekkel tarkított Grotowski-életút minden fázisáról bizalmas értesülésekkel rendelkezik, és mindig belülről, beavatottan szól, akkor is, ha épp személyes reflexióit jegyzi fel, mondjuk, Ryszard Cieślak legendás Hercege vagy Grotowski késői, pontaderai elvonultságban végzett munkája kapcsán, nem beszélve az opolei közös esztendő tapasztalatainak felidézéséről. Mégsem ez a *Papírkenu* igazi jelentősége, sokkal inkább a szerző személyes színházi útjának reflektált feldolgozása. Az ugyanis, amit Barba színházi antropológiának keresztelt el, valóban a színész-mesterség elemi szintje, s így bárki, aki ezen a pályán szert tett bizonyos tapasztalatra – úgy ér-

tem, személyes tapasztalatra, függetlenül az adott színházideáltól, esztétikától, stílusvilágtól, fogalomkörtől stb. –, biztos lehet benne, hogy valahol magára ismer e kötet lapjain, s ha magára ismer, Barba olyan (szakmai) tükröt tart elé, amely így vagy úgy gondolkodóba ejti. Kivételesen kiterjedt szakismeret, kivételes problémaérzékenység, ritka empátia és kivételes intuíció az összefüggések meglátására – ez jellemzi Barbát, az „írót”, aki Grotowskitól eltérően hisz a leírt betű hatalmában, a könyv és a színház titokzatos kapcsolatában, bár ő is tisztában van a „scripta manent” veszélyével, magyarul hogy a leírt betűt maradandósága miatt esetleg többre tartjuk a múlt színházi pillanattal; holott a könyv neki „papírkenu”: eszköz, amellyel átjut a túlsó partra.

„A valódi kifejezés a fáé” – mondta Grotowski az egyik, Barba által rendezett konferencián, majd hozzáfűzte: „Amikor a színész ki akar fejezni valamit, akkor két részre szakad, az egyik része akar, a másik kifejez, az egyik része parancsol, a másik végrehajtja a parancsot.” A színházi antropológia – folytatja a gondolatot Barba – „az elhatározott test” titkát keresi: „Sok európai nyelvben létezik az a kifejezés, amely magába sűríti mindazt, ami a színész létével kapcsolatban lényeges.” Azt mondjuk, „être décidé” vagy „to be decided”, azaz „el van határozva valamire”, ami „nem egyszerűen kétértelmű, hanem hermofrodita” kifejezés, hisz „egyesíti magában a cselekvést és annak elszenvetését”. A baj ott kezdődik, ahol a kettő elválik egymástól, s a színész azt hiszi, minél több energiát öl színpadi akaratának végrehajtásába, annál hatásosabb: „Így ahelyett, hogy táncra bírná a néző figyelmét, bombázza és eltávolítja magától. A színész ilyenkor *elhatározta*, hogy kiterjeszti erejét, hogy mindent bevet. Eppen ezért nem *elhatározott*.”

Vagyis energiára nem azért van szüksége a színésznek, hogy akarjon, hanem hogy megküzdjön mindazzal az ellenállással, ami az „elhatározott test” útjában áll: elérje, hogy az egész test „gondolkodjék”, és az egész test cselekedjen. A „szabad testtudat” ugyanis, amely szembeszáll az akadályokkal, „olyan fegyelemnek veti alá magát, ami felfedezéssé válik”. Ez az, ami „a mesterség egyéni, személyes feltalálása”. Így valósul meg az „a színház, amely nem kövekből és téglákból épül” (Gordon Craig), hanem színészi impulzusból, s csak ebben a színházban – amelynek különös ismertetőjegye nem esztétikai, hanem módszertani – válik a publikum „a rítus népévé”, hisz a néző „azért jön a színházba, hogy legyőzzék benne a védekezést”, de erre a színészi akarat nem, csupán a „to be decided”, az „elhatározott test” képes.

„Az örökség, mint valami okkult tudomány, kihalásza örököseit” – jegyzi meg egy helyütt Barba, mintegy mellékesen, s valóban, ő maga oly fenntartás nélkül adja oda magát nemcsak Grotowskinak, Craignak, Sztanyiszlavszkijnak, Mejerholdnak, Artaud-nak, de mindazoknak, akik évezredekre visszamenően – Keleten és Nyugaton – ott sorakoznak mögöttük, hogy mintegy a szemünk láttára bizonyosodik be: tényleg a letűnt, nagy korok színházi öröksége választja őt, s nem ő keres magának örökséget. Mi egyéb lenne ez, mint ama sajátos színészi hermafroditizmus „irodalmi” változata, a passzivitás és az aktivitás olyan szellemi szimbiózis, amire alighanem csak a gyakorló színházi elme képes? Könyvében tagadhatatlanul ez a legmegkapóbb és a leginkább elgondolkoztató tanulság.

■ *Kijárat Kiadó, 2001.*