

EUGENIO BARBA

A színész titkos művészete

Fejezetek *A színházi antropológia szótárából*, 5. rész

A test kitágítása*

Az életre keltett test (body in life) több, mint ami pusztán csak él. Az életre keltett test intenzívebbé teszi (dilates) a színészi jelenlétet és a nézői percepciót.

Vannak színészek, akik a nézőkre olyan elementáris vonzerővel hatnak, hogy a szerep áttétele nélkül is „elcsábítják” őket. Ez már az előtt megtörténik, hogy a néző felfogná, illetve megfejtené az egyes aktusok jelentését.

A nyugati néző sem tapasztal mást, ha ázsiai táncost vagy színészt lát, akinek a kultúrájáról, hagyományairól, színpadi konvencióiról többnyire keveset tud. A látottak jelentését nem teljesen érti, az előadásmódot kompetencia híján képtelen megítélni, és egyszer csak minden tájékozódó képességét elveszíti. Mindazonáltal el kell ismernie, hogy e hiány elemi erővel tartja ébren a figyelmét, és „elcsábítja”, még mielőtt intellektuálisan megértette volna, amit lát.

Ám sem az elcsábítás, sem az intellektuális attitűd nem lehet tartós önmagában: a csábítás varázsa elszáll, az intellektuális értés iránti érdeklődés pedig elvész.

A nyugati néző, aki éppen egy ázsiai színdarabot vagy táncelőadást lát, csak szélsőséges példa; hiszen jól tudjuk, hogy ugyanez a helyzet jön létre minden nagyhatású színházi produkció esetében. Amikor a néző hazai előadást lát, a benne felmerülő kérdések, és a feladat, hogy a megfelelő helyen a megfelelő szemmel keresse a válaszokat, tompítják a csábítás elementáris erejét.

Gyakran nevezzük ezt a színészi jelenlét erejének; azonban korántsem egy konkrét létezőről van ez esetben szó, nem olyasvalamiről, ami *ott van* a szemünk előtt. Amit látunk, az a folyamatos változás, a jelenlét növekvő ereje. Az élet-

* Vö. Eugenio Barba – Nicola Savarese: *The Secret Art of the Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology* (translated by Richard Foeler), Routledge, 1991, 54–63.

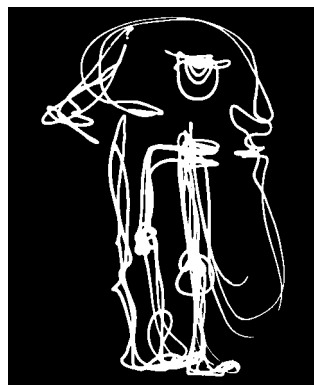


A testtartástól a jelmezig, az arckifejezés, a mozgás dinamizmusa – mind a színészi jelenlét intenzívvé tételét, kitágítását szolgálják: (balra) Táncoló dervis, (jobbra) Helene Weigel a *Kurácsi mama* címszerepében, az előadást Bertolt Brecht és Erich Engel rendezte (1952).

re keltett test. A mindennapi viselkedésünket meghatározó energiaáramlás ettől kezdve új úton-módon zajlik. Azok a feszültségek, amelyek a hétköznapi fizikai jelenlétünket észrevétlenül, a háttérből vezérlik, a színeszben váratlanul a felszínre törnek, láthatóvá válnak.

A kitágított test (delated body) izzik, de ez a tűz nem az érzelmek vagy a szentimentalizmus tüze. Az érzések és érzelmek előadás közben alakulnak ki, a művészen és a nézőben egyaránt.

A kitágított test ragyog, tudományos értelemben is, hiszen a hétköznapi viselkedésünket meghatározó elemek most izgalmi állapotban vannak, így több energia árad belőlük. A mozgással tovább erősödnek, az erőter kitágul, egyre hevesebb az elemek közötti vonzás és taszítás, a játéktér méretétől függetlenül.



A kitágított test: Pólus-ábra. Asger Jorn dán festő és teoretikus rajzának pozitív és negatív nyomata, mely fényceruzával készült a fotólemezzre

A híd

Ha nyugati és ázsiai mestereket kérdezzük, és összevetjük a válaszaikat, rájövünk, hogy bár a technika leírásának módja különböző, mindegyik megközelítés hasonló elvek mentén épül fel. Ezek az elvek a következő három műveleti sorra állnak össze:

1. a hétköznapi egyensúlyi helyzet megváltoztatása a törekeny „luxus”-egyensúly megtalálása érdekében;
2. dinamikus oppozíció;
3. a koherens inkoherenca használata.

E műveletek megkívánják, hogy állandóan törekedjünk a hétköznapokra jellemző magatartásformák visszaszorítására vagy éppen felerősítésére. Míg a mindennapi viselkedés a funkcionalitás elvét követi, az erőnkkel való takarékoskodást követeli meg, azt, hogy az elérendő cél és hozzá szükséges energia-befektetés arányban álljon egymással, a színész nem hétköznapi (extra-daily) viselkedésében a mozdulatok, még a legapróbbak is, *eltúlzottak*, ami jelentős erőtöbbletet emészt fel.

Az eltúlzott mozdulat lehet lenyűgöző, de előfordul, hogy félresiklatja a megértést. Azt gondolhatjuk, hogy ez a mozgásszínházra jellemző, ahol nem annyira a szellem, hanem inkább a test van jelen a színpadon. Ám a térben való mozgás a gondolkodásmódot tükrözi: a lemeztelenített gondolat mozgását jeleníti meg. Hiszen a gondolat úgyszintén maga is mozgás, cselekvés, olyasvalami, ami állandóan változik, elindul valahonnan és tart valahová, miközben az útirányt néha váratlanul megváltoztatja. A színész kiindulópontja lehet testi vagy szellemi kiindulópontot is, feltéve, hogy az egyikből a másikba való átmenet során helyre tud állni a kettő egysége.



Wagner: *A bolygó hollandi*,
Gustave Doré (1832–83) metszete

Beszélhetünk lusta, túlságosan kiszámítható, szürke mozgásról, és létezik eféle gondolkodásmód is. A színészi játék éppúgy elnehezülhet, mint egy gondolatmenet, ha sztereotípiák, kritikák és szokványkérdések bénítják meg. A színész, aki csak arra épít, amit tud, elmerül a mocsárban, energiáit az ismétlésre pazarolja, nem kalandozik el a vizesések és zuhatagok felé, vagy megtorpan a vízfüggöny előtt. A gondolatok – illetve az azt hordozó szavak és képek – úgyszintén haladhatnak roppant békés, de érdektelen csatornákon keresztül.

Nem a testünket vagy a hangunkat alakítjuk, hanem az energiát. Ahogy nincs

megszólalás gesztus nélkül, úgy nincs mozgás gondolat nélkül. Ha létezik test-edzés, lennie kell szellemi edzésnek is.

A „kitágított test” megjeleníti a „kitágított elmét”; e kifejezések olvastán azonban ne paranormális jelenségekre vagy megváltozott tudatállapotokra gondoljunk – ezek a szavak a művészi munka színvonalát jelölik.

Rendezőként megfigyeltem, milyen folyamat játszódik le bennem és néhány társamban. Az egész napos kimerítő testgyakorlatok idővel szervesen rögzült min-tákká váltak, amelyeket bátran alkalmazhattunk egy-egy drámai szituáció meg-fogalmazásakor vagy megkomponálásakor, nyilvános beszéd vagy írás közben is. A gondolatnak van testi vetülete is, hiszen mozog, irányt vált, átugrik egy-egy te-rületet. Itt is beszélhetünk pre-expresszív szintről: a színészi munkával analóg mó-don a gondolat jelenléte (energiája) is megelőzi – ha időben nem is, logikailag mindenképpen – a tényleges művészi megfogalmazást.

Peripeteia

Peripeteia, váratlan fordulat – a gondolati ugrásokra bizvást használhatjuk ezt a kifejezést. Láncolatrá kapcsolódó eseménysort jelöl, amely meglepő cselekedetek-re sarkall. A végeredmény akár épp az ellenkezője is lehet annak, ahogyan indult. Arisztotelész óta tudjuk, hogy a peripeteia létrehozója a tagadás eszközével él.

Miközben az egyik ember a másiknak elmesél egy történetet, a gondolat látha-tóvá válik, s ilyenkor meglepő fordulatokra is számíthatunk. Hasonló történik a színészi alkotómunka során: a váratlan váltások nem csupán a magányos művész elméjében történnek meg, mindenki, aki ugyanarról a pontról indult el, aktívan hozzájárul ehhez.

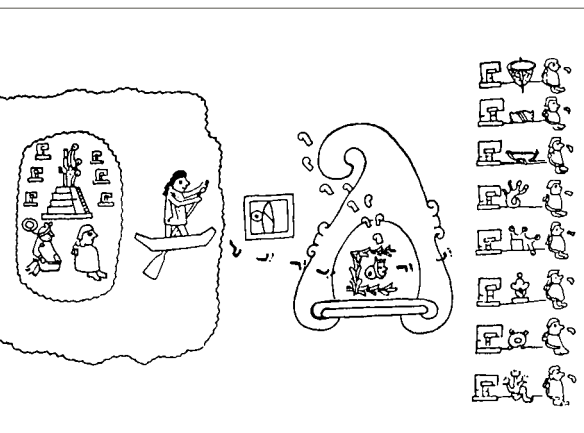
A bolygó hollandi – Van der Decken kapitány – a Jóreménység fokát készül megkerülni. Istent káromolja, nem törődik a viharokkal, a sors figyelmeztetésével. Át akar jutni, ha belehal is. Egyszerre hangot hall az égből, saját szavait, de azok úgy hangzanak, akár egy átok: „míg a halál el nem jő”.

A hajó tovább szeli a habokat, a kapitány pedig halhatatlan marad – ez a törté-net magja, amely azonban, elhagyva eredeti kontextusát, újabb és újabb kontextu-sokban jelenik meg. Az örök vándorlásra kárhoztatott hajós alakját gyakran hason-lítják Ahasvérus figurájához, a vándorló zsidóhoz, aki sehol sem lelte meg a békét.

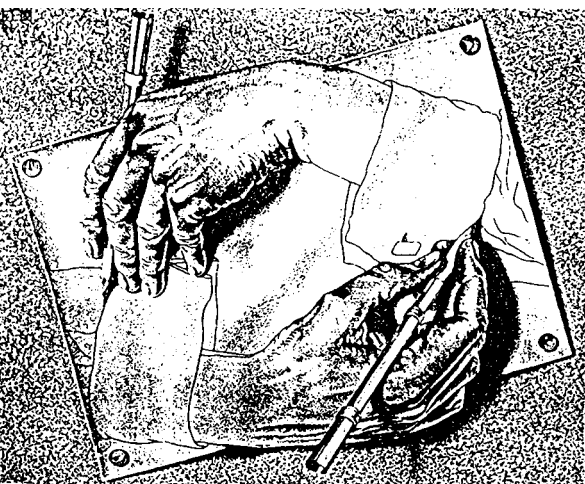
Van der Decken története meglepő fordulatot vesz. Mondják, az átok azért szállt rá, mert erkölcstelen, istentagadó volt: nagypénteken indult útnak, épp a Megváltó halála napján.

Egyszerre elhalványul a kapitány alakja, és egy hajó képe jelenik meg. A mat-rózok riadtan figyelik a kísértethajót. A hajótest fekete, a vitorlák először vérvörös színűek, majd sárgák, boszorkányos módon változtatják a színüket, mintegy tízszor egy órán belül.

Valószínűleg Heine szötte bele az alábbi szálát a történetbe: Van der Decken időnként kiköt, és a városokban a szerelmet keresi, hiszen csak akkor törhet meg



A gondolat útja, amely nem lineáris, és nem csupán egyetlen jelentést hordoz: az azték vándorlás kezdetét bemutató kézirát. Balról jobbra: 1, az uralkodó egy szigeten látható: a piramis körül az ő és törzse nevét rejtő hieroglifák; 2, az átkelés: a háromszögbe rajzolt jel a dátumot mutatja; 3, a lábnyomok a Colhuacan városa felé tartó menetelést jelzik, a város nevét a nagy hieroglifából olvashatjuk ki; 4, nyolc törzs várja az uralkodót, mindegyiket egy beszélő alak jelzi. A rajz André Leroi-Gourhan (1911–1986) *Gesztus és szó (Le Geste et la parole)* című könyvéből való.



A kigondolt gondolat: Rajz (Dessiner), Maurits Cornelis Escher (1898–1972) litográfiája 1948-ból.

szolga) szólítják, és azt gondolta, ez az igazi neve. Később Sentára változtatta a nevet, ami nem a valóságos, hanem csupán a Wagner által megálmodott Norvégiában létezik.

Wagner felhasználja és kissé át is formálja azt a motívumot, mely szerint az igaz szerelem megválthatja a hajóst. Elfogadja Heine verzióját, ugyanakkor annak jelentését ellenkező előjelűvé teszi.

az átok, ha olyan nőt talál, aki élete végéig hű marad hozzá.

1839 nyarán Richard Wagner a Balti-tengeren hajózott, útban Rigából London felé. A felesége, Minna is vele tartott. Wagner ismerte az elátkozott hajós történetét, de csak akkor értette meg igazán, amikor a hajó a norvég zátonyoknál viharba került. Ekkor mesélték el a történetet a matrózok arról a bizonyos kísértethajóról, mely mindig hajótörés előtt tűnik fel. Órákig hánykolódtak a viharos tengeren, míg sikerült kikötniük a sandviki fjord magas sziklái között, néhány kilométerre Arendaltól.

Amikor az utazás véget ért, és Wagner épségben megérkezett Londonba, hogy onnan továbbinduljon Párizs felé, elmesélte, micsoda viharba kerültek a norvég partoknál. Azt mondta, kegyetlen, szinte démoni erejű szél tombolt, üvöltött a kötelek között, majd egy vitorla derengett át a sötétségen, s ő bizony úgy vélte, a hollandinak a hajóját látja.

Valószínűleg az történt – legalábbis azok szerint, akik kedvelik az anekdotákat –, hogy amíg Sandvikban várták, hogy elüljön a vihar, Wagner egy norvég kapitány házában vendégeskedett, és felfigyelt a lányra, aki a vacsoránál felszolgált. Hallotta, hogy *dzsentának* (lány,

Senta valóban beleszeret a hajósba, és megesküszik, hogy haláláig hű marad hozzá. A hollandus azonban kihallgatja Senta és Erik beszélgetését (Senta korábban haláláig tartó hűséget fogadott Eriknek). Minthogy azonban végzete visszavonhatatlanul a hajóshoz köti, Senta meg kell hogy szegje az Eriknek tett fogadalmát. Van der Decken visszatér a tengerre, hiszen az üdvösséget nem érheti el, úgy érzi, lehetetlen olyan nőt találnia, aki haláláig hű marad hozzá. Azonban később ő maga menti meg Sentát, és nem fordítva történik: attól fél, a nő elárulja majd, ahogy Erikkel is tette. Az a nő pedig, aki őt elárulja, örök életre lesz kárhozzátva. Az átok, melyet egy nő oldhat fel, a visszájára fordul, és a kárhozzát a szerelmes asszonyt sújtja.

A hajós elszökik, hogy megmentse a nőt, akinek épp őt kellene megmentenie. Elszökik az általa hamisnak gondolt szerelem elől. Senta azonban valóban haláláig hűséges marad: a nyílt tengeren a habok közé veti magát, s halála által megtartja fogadalmát. Ekkor a hajó lassan a habok közé merül, felkel a nap, Senta és a holland hajós pedig a mennyekbe emelkednek.

Egy újabb metamorfózis: a Heine által átírt történet Wagner keze nyomán – az ellenpontozás hatására – további átalakuláson megy keresztül, majd Strindberg szövi tovább. Felszabadítja a Wagner által megírt végső változatban rejlő energiákat, ezzel pedig a történet egész üzenete a visszájára fordul. Az új központi motívum a hűtlenség lesz, a szenvedés, amit a nő okoz a szerelmes férfinak. Strindberg újra és újra visszatér ehhez a témához, miközben továbbra is a Wagnertől átvett cselekményt veszi alapul.

Strindberg ellenkező előjelűvé teszi, kifordítja Wagner verzióját: a hajósnak minden hetedik évben bele kell szeretnie egy nőbe, ez a feltétele az üdvösségének – a nő nem oldja fel a varázslatot – hűtlensége kap szerepet.

A szerelmi szál, amely az átok – a hajós véget nem érő vándorútja – ellenpontjaként került a történetbe, most új irányt vesz, rávetül az örökké tartó hajózás témájára, és annak szellemi megfelelőjévé alakul át. A hajós valódi büntetése a mindig meghíúsuló szerelem lesz, amely nem oldja fel az átkot (mint Heinénél és Wagnernél), hanem maga jelenti a büntetést. Még a kísértethajó is átalakul, és kereszt válik belőle.

Ha felelevenítjük az eredeti történetet, úgy tűnik, Strindberg közelebb áll hozzá, mint a korábbi alkotók, de el is távolodik tőle. A mese központi eleme, miközben megőrizte eredeti karakterét, mélyebb rétegekbe hatolt. A kínzó fizikai vándorlást csak tetézi annak szellemi megfelelője: a hajós a *Vándorló zsidóhoz*, *Fausthoz* és *Don Juanhoz* lesz hasonlatos, mert már újra nem más, mint egy magányos utazó, akit minden kikötőben elhagy egy nő.

Ha egy téma variációiról van szó, általában kifinomult művészi megoldásokra, virtuóz technikákra gondolunk. A holland hajós történetének variációi azonban nem pusztán eltérő formákat, de állapot-változásokat is jelentenek.

Amint egy ismert történet fordulataiban manifesztálódnak, szembetűnőek ezek a gondolati ugrások. Nem könnyű azonban olyan rugalmasnak lennünk, hogy e változékony gondolatmenet zavarba ejtő manifesztációit a magunkévá tegyük, *nem akadémuskodva* a befogadás során.

A tagadás elve

A színészek jól ismerik azt a szabályt, mely kimondja: a mozdulatot indítsuk az eredetivel ellenkező irányból.

Ez a szabály módosítja azt a szokásos hétköznapi helyzetet, hogy az adott tevékenységekhez egy bizonyos nagyságú erő kifejtés szükséges: az asztalra ütés előtt az ember hátralandíti a karját, mielőtt ugrik, behajlítja a térdét, mielőtt futni kezd, hátradól: *reculer pour mieux sauter*.

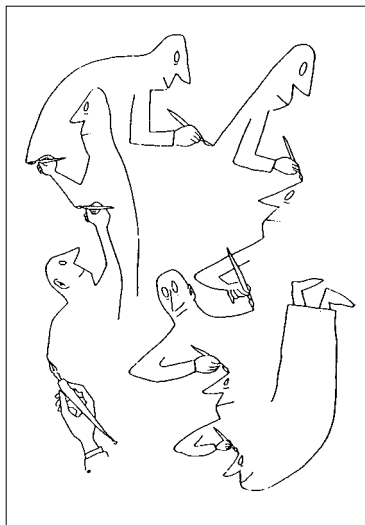
Mindez a színész legapróbb nem hétköznapi (extra-daily) aktivitására is érvényes. Ez az egyik eszköze annak, hogy intenzívebbé tegye a fizikai jelelétét.

Hívhatjuk ezt a „tagadás elvének”: mielőtt cselekedne, a színész ellenkező előjelűvé teszi az adott mozdulatot, és annak tükörképét (komplementer formáját) valósítja meg.

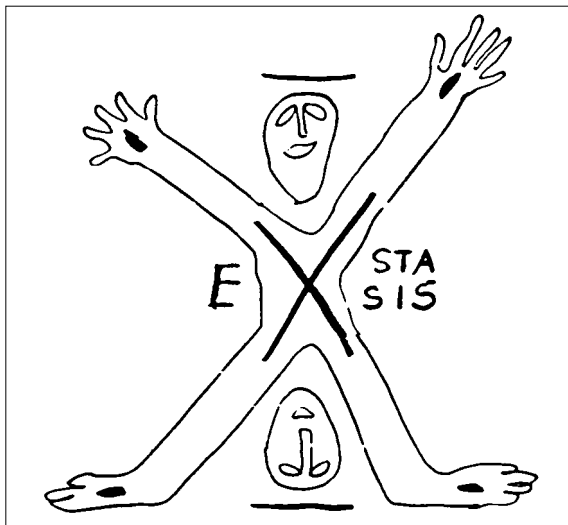
Ez az elv azonban megragadhat a formalitás szintjén, ha elvész a lelke, organikus jellege. Színházi vagy színházon kívüli megnyilatkozásokban a tagadás elve gyakran eltúlzott, *felfúj*t gesztusokban jelenik meg, és a *kitágított* mozgás paródiájává válik.

Az a belső logika, amely az elv erejét adja, arra az idegi és testi dinamikára épül, amely minden erőteljes mozdulat velejárója, ám e mögött egyfajta szemlélet is meghúzódik.

Ez utóbbinak egyik legvilágosabb megfogalmazása Arthur Koestlertől származik *Alvajárók* című könyvében. A műben „az ember világképének alakulása” bomlik ki. Koestler leírja, hogy minden alkotó cselekedet – legyen szó tudományról, művészetekről vagy vallásról – egy leegyszerűsített szintről indul el, s a tagadás és



A kigondolt gondolat: Saul Steinberg román karikaturista rajza, amelyet Szergej Eizenstein (1898–1948) használt fel *A nem közömbös természet* című könyvében (1947).



Eksztázis, Eisenstein rajza (Mexikó, 1931). *Ex-stasis*: amikor az ember kivetkőzik magából. Nem a színésznek kell eksztázisba kerülnie, hanem a nézőnek, akinek túl kell lépnie a színészi munka alapértelmezésén, hogy feltáruljon előtte annak mögöttes tartalma.

szétbontás folyamatán keresztül (*reculer pour mieux sauter*) jut el a célhoz vezető lépésig. A szerző ezt a pillanatot nevezi az alkotás „előfeltételének”.

Úgy tűnik, ez az állapot mindent tagad, ami eredményre vezethetne: nem új irányt szab, inkább szándékosan eltér az eredetitől, ami viszont az ember minden energiáját munkára fogja: érzékei élesek lesznek, mintha vaksötétben lépdelne. Ennek azonban ára van: megnő annak kockázata, hogy elveszti az eredeti üzenet feletti uralmát. Olyan tagadásról van szó, amely még nem talált rá az új entitásra, állításának tárgyára.

Színészek, rendezők, kutatók és művészek gyakran felteszik magukban a kérdést: „Mi a jelentése annak, amit *ki akarok fejezni?*” A „cselekvés tagadásának” pillanata vagy az alkotás „előfeltétele” azonban másfajta kérdéseket vet fel. Ekkor nem a jelentés az alapvető fontosságú, hanem a pontosan kidolgozott cselekvés, ami előkészíti a terepet a mozdulat értelmének – új jelentésének – létrejöttéhez.

A színészek szinte mindig másokkal együttműködve dolgoznak, és gyakran megbénítja őket, hogy túlzottan törekszenek az üzenet átadására, s hogy látszólag „természetes” módon azzal az igénnyel lépnek fel, hogy már induláskor meghatározzák, hová akarnak eljutni.

Például a színészi játék alapulhat improvizáción vagy a figura egyéni értelmezésén. Természetes, hogy a színész az adott mozgásformát előre pontosan meghatározza, és bizonyos előképekhez vagy gondolatokhoz köti. Ám ha a mozdulathoz általa rendelt jelentés érthetlenné válik, mert az adott színpadi szituáció azzá teszi, a színész úgy gondolja, az ötletet el kell vetnie. Az hiszi, a mozdulat és a hozzá társított jelentés elválaszthatatlanok egymástól.

Ha azt mondjuk egy színésznek, hogy játéka érintetlen maradhat, miközben a kontextus (és vele a jelentés) megváltozik, úgy érezheti, a rendező magatehetetlen bábként tekint rá, és „kihasználja”. Mintha a játék lelke a hordozott üzenet lenne, és nem a megjelenített energiák.

Számos rendező hajlamos azt gondolni, hogy egy kép vagy képsor csupán egyetlen dramaturgiát követhet és egyfajta jelentéssel bírhat.

A 'cselekvés tagadásának' elve azonban épp az ellenkező irányba mutat: megszabadít az előzetes elvárástól, attól a függőségtől, hogy minden áron el *akarjuk* érni a célt. S mintha átalakulna, az ellentétébe fordulna át már a kiindulási pont is, kikristályosítva azt az energiát, mely a kifejezőkészség potenciálját növeli azáltal, hogy egy új kontextusba lép át.

Itt a peripeteia fogalmára kell gondolnunk, hiszen a játék vagy elképzelés a színházi gyakorlatban ennek rendelődik alá, születésének pillanatától addig a pontig, míg helyet kap a kész produkcióban. A Bolygó hollandihoz hasonlóan – akit a végzet korszakról korszakra örök vándorlásra kárhoztatott – a játék központi magjának eredeti jelentései miközben elhalnak, tovább is élnek: újabb és újabb jelentést kapnak, de el nem vész egyik sem. A teremtő erejű gondolat élesen elválik közegétől, mert nagy ugrásokkal halad, váratlanul irányt változtat, ami arra kényszeríti, hogy új formát öltjön, hogy levesse régi, méretre szabott ruháját. Ez az életre keltett gondolat, amely nem egyirányú, és nem csupán egyszólamú.

A váratlan jelentéstartalmak létrejöttét az teszi lehetővé, hogy minden (testi és szellemi) energiánkat összerendezzük a szirtfokon állva, mielőtt szárnyra kelnénk. Az összerendezésnek ezt a képességét gyakorlással és állandó finomítással sajátíthatjuk el.

A testgyakorlás lehetővé teszi, hogy a színész új kifejezőmódokat, mozgásformákat, az akció és reakció új módozatait fejlessze ki: így tehet szert új készségekre. Ha azonban ez a készség nem hatol le elég mély rétegekig, nem kíséri értelmező munka, nem érinti meg a pszichét és az idegrendszert, akkor merevvé és egysíkúvá válik. A testi és szellemi szférák közötti kapcsolat kisebb tudatmódosulást eredményez, a színész ezáltal juthat túl az élettelen, monoton ismétlések fázisán.

Az anyagi test kitágítása semmit sem ér, ha nem társul hozzá a szellemi test kitágítása. A gondolatnak jól érzékelhetően át kell haladnia a *nyilvánvalón*, a tehetetlenség állapotán, az első fázison, amely mindig jelen van, ha elképzelünk valamit, reflektálunk valamire vagy cselekszünk.

*Olaszból fordította: Lázár Zsófia**

* A fordítást az angol nyelvű verzióval (Eugenio Barba – Nicola Savarese: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, Routledge, London and New York, 1991) Pálfi Ágnes vetette egybe.

Eugenio Barba: The Secret Art of the Performer

Excerpts from A Dictionary of Theatre Anthropology (Part 5)

The productions and workshops of the Odin Teatret promise preminent events at the 2017 MITEM (Madách International Theatre Meeting). In anticipation of those, a new series was launched in the October 2016 issue of *Szcenárium* to publish the major principles of the book comprising the research results of ISTA (International School of Theatre Anthropology), founded by Eugenio Barba. The first part of the chapter called *Dilation* is published in the present issue. In the introduction Barba discusses the difficulty involved in the reception of theatrical cultures and languages alien to us. He is convinced that it is due to the power of the performer's presence that we let ourselves be enticed by this adventure at all. Still, he asks, how can the gap between the Eastern and Western perceptions of acting be bridged? His answer is that, ultimately, both are built around the same principles, combining the same three types of action: 1. alteration of daily balance; 2. dynamic opposition; 3. use of incoherent coherence. In his view that does not apply to "body theatre" only, since, as he puts it, "a thought is also motion, an action – that is, something which mutates, starting at one place in order to arrive at another, following routes which abruptly change direction. ... A peripeteia is an interweaving of events which causes an action to develop in unexpected ways or to conclude in a way which is opposite to how it began". Barba illustrates this by the variations of the story of the Flying Dutchman – Van der Decken –, which, due to the transcripts by Heine, Richard Wagner and Strindberg, reverse the original story and its meaning. This feature of art is based on "the negation principle": "creative thought is actually distinguished by the fact that it proceeds by leaps, by means of an unexpected disorientation, which obliges it to reorganise itself in new ways, abandoning its well-ordered shell".