

## Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig

KOZMA GÁBOR VIKTOR

### Módszertan

Az alábbi tanulmányban az Odin Teatret tréningjének színházesztétikai kontextusát vizsgálom 1964 és 1976 között.<sup>1</sup> Az említett időszakra, a társulat alapításától a tréningben kimutatható korszakváltásig, terjedelmi okok miatt szorítkozom, kutatásomban a tréning teljes történetét vizsgálom napjainkig. A dokumentumok feldolgozásánál az angol és magyar nyelvű forrásokat használom, valamint személyes tapasztalatomra támaszkodom. Ian Watson a 90-es évekig bezárólag tagolja az Odin tréningjének alakulását, amelynek határait a főbb változások képezik. Watsonnak kutatása során több párbeszédre és szélesebb dokumentáció feldolgozására nyílt lehetősége – többek között az olasz szakanyagok felhasználására –, meglátásai többnyire pontosak és érzékenyen követik végig a tréning alakulását, így tagolását én is sorvezetőnek használom a tanulmányban más kutatók munkája mellett, akik a narratíva formálásában segítettek munkámat.<sup>2</sup> Az 1964-ben alapított társulat több mint ötvenéves története során a tréning a társulat szociális összetartásának és mun-

kamódszerének meghatározó szervezőeleme volt.<sup>3</sup> A színház laboratóriumi koncepciója szerint a tréning is a folyamatos kísérletezés tere, ezért nem alakulhat ki egy rögzített tréning-metodika. A tréning és az előadások létrehozása folyamatosan hatottak egymásra, egyik inspirálta, segítette és újraértelmezte a másikat. A tréning funkciója, eszközkészlete, vezetéstechnikája és szerepe a társulat életében folyamatosan változott és változik napjainkig. Volt időszak, amikor a társulat közösen tréningezett, majd egyre inkább az egyéni tréningtechnika kialakítása vette át ennek helyét. Mondhatni ahány Odin-színész, annyi tréning. Az Odin gyakorlatát ezáltal nem lehet kialakult módszernek tekinteni, sokkal inkább egy folyamatosan változó idő- és tér keretnek, amely a laboratóriumi munka szerves részét képezi. Ennek részletezéséhez tehát korszakonként kell megvizsgálni a tréning alakulását.

Az Odin Teatret működése a kezdetektől fogva részletesen dokumentált.<sup>4</sup> Habár az Odin Teatret összetartó elemei között Barba erős rendezői autoritása meghatározó, a színészek individuális tevékenysége legalább olyan számottevően van jelen a társulat életében. Általánosan azt látjuk, hogy egyfajta mesterkultusból indul el az Odin története, amivel szemben a színészek a hetvenes évek-

---

<sup>1</sup> A szerző 2018–2021 között az MMA ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

<sup>2</sup> Ian WATSON, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret* (London: Routledge 1995); Adam J. LEDGER, *Odin Teatret – Theatre in a New Century* (London, New York: Palgrave Macmillan, 2012); Erik Exe CHRISTOFFERSEN, *The Actor's Way* (London, New York: Routledge 1993); Tatiana CHEMA, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity – Odin Teatret and Group Learning* (Melbourne: Creativity, Education and the Arts 2017).

---

<sup>3</sup> Ian WATSON, *Towards...*, 71.

<sup>4</sup> Odin Teatret Archive (OTA) honlapja, hozzáférés: 2020.09.05.

<https://www.odinteatretarchives.com/>; Lluís MASGRAU, „A Critical Bibliography of Eugenio Barba's Work”, nem hivatalos kiadás, OTA, 2011, hozzáférés: 2020.04.24.

[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB\\_CRITICAL\\_BIBLIOGRAPHY\\_11.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_CRITICAL_BIBLIOGRAPHY_11.pdf),

től kezdődően egyre aktívabban fogalmaznak meg kritikát és önálló véleményt. Több színész jegyezte le és publikálta gondolatait mind az előadások, mind a tréning témakörében, át (Nagel Rasmussen,<sup>5</sup> Carrieri,<sup>6</sup> Varley<sup>7</sup>), valamint a fentebb említett kutatók közül többen rögzítették a színészek gondolatait, kiemelkedő Christoffersen interjúsorozaton alapuló munkája. Az színészek tapasztalataikat meghatározóan a go-es évektől teszik közzé, amikor a tréning legtöbb alapvető változása már végbement, és az egyéniesítés már évek óta tart. A memoár-jellegű, autobiografikus és az elemző dokumentumok nyelvhasználata között meghatározó különbség van. Barba folyamatosan törekszik saját munkája kapcsán önálló terminológiát teremteni, reflektálni az éppen aktuális, majd később a múltbeli tevékenységre. A kutatók elemző, kontextusteremtő, akadémikus nyelvhasználattal vizsgálják az Odin tevékenységét, míg a színészek hol Barba és Savarese színházantropológiai<sup>8</sup> terminusaira, hol saját szókészletükre, hol egy összetett gyakorlati tapasztalatuk nyers megfogalmazására szorítkoznak.

A tréning-elemzéshez felhasznált szövegek viszonya egymáshoz összetett. Még a

---

<sup>5</sup> Iben Nagel RASMUSSEN and Adriana PARENTE LA SELVA eds., *The Blind Horse – Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings*, (Hollandia: BoekenGilde, 2018)

<sup>6</sup> Roberta CARRERI, *On Training and Performance* (London, New York: Routledge, 2014)

<sup>7</sup> Julia VARLEY, *Notes from an Odin Actress – Stones of Water*, (London, New York: Routledge, 2011)

<sup>8</sup> Szövegemben alapvetően a „színházantropológia” kifejezést használom, de bizonyos idézett szövegek magyar fordításai „Színházi Antropológia”-ként jelölik meg a diszciplínát. Úgy gondolom a „színházantropológia” megfogalmazás egyértelműsíti a tudományág elhatárolódását az antropológiától, ezért emellett döntök.

legélesebb véleménykülönbségeknél is van egyfajta erős személyes érintettség, amely egy összetett szubkultúra képét tárja elénk. Az Odin Teatret közössége egy családhoz hasonlítható, ahogy többször ez a szövegekben is megjelenik.<sup>9</sup> A folyamatos együttélés és együtt töltött civil és munkaidő olyan szoros és összetett kapcsolatokat hoz létre, – beleértve a társulaton belüli házasságokat – melyen kívülről eligazodni nehézkes. A szövegek is ezt a rendkívül összetett szakmai és emberi viszonyrendszert mutatják.

Mivel a tréning sokszínű és a társulat tevékenysége szerteágazó, ezért nemzetközileg elismert kutatók éveken át rendszeresen látogatják a társulat eseményeit, hogy megfigyeljék és lejegyezzék a különböző technikákat, és feljegyezzék a különböző véleményeket. Én egy háromhetes kutatói utat valósítottam meg 2019-ben, melynek a Donald Kitt szervezte *Nordisk NidoLab Paraply Project* adott keretet. Ott tartózkodásom alatt Kitt tréning-workshopján és egy közösségi alkotás által készülő előadás próbafolyamatán vettem részt az Odin Teatret-ben. A személyes élmény és a történeti keretek összefoglalása ahhoz a módszertani döntéshez vezetett, hogy bár a társulat saját gyakorlatában gyakran külön kezeli a testi és hangyi tréning bemutatását (pl.: a 1972-ben készült videó felvételekben),<sup>10</sup> saját írásom tekintetében együtt mutatom be a két tréninget, ezzel összetartozásukat és a tréninget átható holisztikus szemléletet hangsúlyozva.

---

<sup>9</sup> Carreri arról számol be, hogy Barba az „Odin családnak” közös sírt bérelt, melyben tizenkét hely van, de tovább bővíthető szűkség esetén. CARRERI, *On Training...*, 157.

<sup>10</sup> Torgeir WETHAL, *Physical Training at Odin Teatret*, (DVD) 1972. TORGEIR WETHAL, *Vocal Training at Odin Teatret* (DVD), 1972.

*A tréning kontextusa*  
1964–1968 – A közös tréning időszaka

Az Odin Teatretet Eugenio Barba alapítja 1964 október 1-én Osloban, Norvégiában. Az alapítást meghatározó körülmények bemutatásához röviden ismertetem a társulatalapítás előzményeit. 1960-ban elnyeri az UNESCO ösztöndíját, amivel Lengyelországba megy tanulni. Barba, állítása szerint 1959-ben látja Andrzej Wajda *Hamu és gyémánt* című filmjét, ami olyan erős hatással van rá, hogy mély megismerési vágy fogja el a lengyel kultúra iránt.<sup>11</sup> A Varsói Egyetem hallgatójaként egy évet foglalkozik színházzal – tanul lengyelül ez időben, előadástervezetét pedig franciául készíti el,<sup>12</sup> majd az akkor még kevésbé ismert Jerzy Grotowski opolei társulatához, a Teatr Laboratoriumhoz csatlakozik asszisztensként. Az első pár hónapban egyszerű megfigyelőként vesz részt a próbákon, azonban az *Akropolisz* (1962) című előadáshoz már ő készíti a hangmontázst. Barba számára szemléletformáló a Grotowski mellett töltött időszak, mind a színházi gondolkodásmódja, mind a tréning technikájának szempontjából. Barba lengyelországi rendezőszakos tanulmányait sohasem fejezi be, azonban ő írja az első Grotowski-ról megjelent könyvet.<sup>13</sup> Barba 1963-ban hat hónapra Indiába utazik, ahol a legmeghatározóbb élményének a keralai kathakhali iskolának megfigyelése bizonyul.<sup>14</sup> Barba elsőik között jegyzi le az akkor Európában még

ismeretlennek számító előadói műfajt, melyet később Grotowskinak is bemutat. 1964-ben Barba visszatér Osloba, ahol megalapítja az Odin Teatret-et.

A társulat színészeit Barba olyan fiatalokból válogatja össze, akiket nem vettek fel az oslói színházi iskolába, a Statens Teaterskoléba. A néven kívül semmivel nem rendelkezik a fiatal csapat: nincs állandó próbaterük, anyagi támogatásuk és a színészeknek nincs színházi előképzettségük. A társulat mindössze öt főből áll ekkor.

Mivel a társulat civilekből áll, a tréning, mint az önképzés eszköze a kezdetektől meghatározó szervezőeleme a csoportnak. Az Odin tréningjének első időszaka tehát autodidaktikusnak mondható. A társulat tréningjére erős hatást gyakorol Barba Grotowski mellett szerzett tapasztalata. Watson leírása szerint a társulat tagjai civil munkákból tartják fenn magukat, és heti három éjszaka tréningeznek. Az első hetek során a színészek korábbi tapasztalatait felhasználva egymást tanítják balettre, tornára és pantomimre, majd Barba ketté osztja a tréninget, és elkezdte alkalmazni azokat az akrobatikus gyakorlatokat, amelyeket Lengyelországban figyelt meg.<sup>15</sup> Ezek közül az egyik emblematikus gyakorlatsor, a *Macska* [Cat], már ekkor az eszközkészlet részét képezte.<sup>16</sup> A Macska gyakorlatnak több változata él jelenleg. A gyakorlat kidolgozását a Teatr Laboratorium munkásságához köthető. A gyakorlat egyaránt dolgozik a jógaászana-szerű pózokkal (lefele és felfele néző kutya póz), a testközpont<sup>17</sup> intenzív mozgásával, illetve folyamatos belső képek létrehozásával.

<sup>11</sup> Eugenio BARBA, *Hamu és gyémánt országa*, Fordította: REGŐS János és PÁLYI András. (Budapest: Nemzeti Színház Nonprofit Zrt., 2015) 19.

<sup>12</sup> BARBA, *Hamu és...*, 19–20.

<sup>13</sup> Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio: Padua), 1965.

<sup>14</sup> Eugenio BARBA, *The Moon Rises from the Ganges – My journey through Asian Acting Techniques*, (Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York: Routledge) 2015, 46–74.

<sup>15</sup> WATSON, *Towards...*, 43.

<sup>16</sup> WATSON *Towards...*, 43.

<sup>17</sup> A testközpont [centre of gravity] koncepciói közül jelenleg a Katsuko Azuma által megfogalmazott definíciót használom, melyet Barba is idéz. A testközpont a köldököt és a farokcsontot összekötő egyenes felezésénél található. Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE,

Barba folyamatosan bővíti a tréning eszközkészletét, felhasználva a kathakali iskolában legjegyzett technikákat. A fizikai gyakorlatok mellett Barba Mejerhold és Sztanyiszlavszkij írásait, valamint nó és kabuki színházról készült fotókat tanulmányozza a színészekkel.<sup>18</sup> Mejerhold munkájától inspirálva etűdöket, rövid néma jeleneteket hoznak létre, melyek fizikai akciók soraiból állnak. Az etűdöket két év után elhagyja a társulat a gyakorlatából.

Watson azt állítja, hogy a társulat saját tréning-gyakorlatokat is létrehoz ez időben, ilyenek például a rövidbotos gyakorlatok. Nem tudni, hogy Barbának milyen mértékben volt ekkor a mejerholdi biomechanika tréningjéhez hozzáférése, de fontos megjegyezni, hogy egyes elemzők leírása szerint már Mejerhold is alkalmaz rövidbotos gyakorlatokat színészeivel.<sup>19</sup>

Az improvizáció már ebben az időszakban megjelenik a tréningben és az alkotói folyamat során, habár akkor még teljesen realista helyzetgyakorlatokkal kísérleteztek. Laukvik állítása szerint első improvizációs szituációja egy képzeletbeli torta elkészítése volt.<sup>20</sup> Watson, más színészek visszaemlékezése alapján arról számol be, hogy a képmunka is megjelenik már ekkor: képzeletbeli képek által segítik meg a fizikai akciókat a tréning során. Például a színészeknek egy sűrű erdőn keresztül, falevélen lépkedve kell áthaladni a gyakorlat alatt.<sup>21</sup>

Barba a vokális tréninget a társulat életébe csak az első hónap után vezeti be.<sup>22</sup> Nem a klasszikus hangképzés szerint fejlesztik vo-

kális kapacitásukat, hanem a Grotowskitól tanult gyakorlatok alapján. Öt különböző rezonátor működését vizsgálják holisztikus megközelítés szerint: a hát, a fejtető, a száj, a mellkas és a hasi rezonátort.<sup>23</sup> Amint a színészek képesek voltak tudatosan irányítani a rezonátorok működését, elkezdtek szöveggel dolgozni, és más testrészek rezonátorként való használatával kísérleteztek (kezek, vállak, térdek).<sup>24</sup>

A társulat továbbá többek között Yma Sumac, Louis Armstrong és több távol-keleti előadói forma (pekingi opera, nó, kabuki) hangfelvételein vizsgálja a hangszín [tone], árnyalat [timbres], hangmagasság [pitch] és intonáció használatát. Olyan gyakorlatokat hoznak létre, amelyek a nonverbális hangadásra [vocale] épülnek.<sup>25</sup>

1965-től már reggel kilenctől este öt óráig próbál a társulat, amelynek eredményeképpen még abban az évben megtartják első bemutatójukat, az *Ornitofilenet*. Arra vonatkozó információt, hogy minek hatására tudtak rendszeresebben dolgozni, nem találtam. Ahogy Chemi lejegyzí Barba visszaemlékezését, 1966-ban az egyik előadást követően Cristian Ludvigsen színházrendező és az Aarhusi Egyetem (Dánia) tanára meghívja a társulatot, hogy játszanak az aarhusi diákok számára. Az előadás sikeres fogadtatása után a holstebrói városvezetés felajánl egy város széli farmházat a társulatnak, amelyet próbahelyként tudnak használni, amennyiben Dániába költöznek.<sup>26</sup> Barba elfogadja az ajánlatot és 1966 júniusában az Odin Holstebroba költözik, azonban az öt színészből mindössze három dönt úgy,<sup>27</sup> hogy Barbával tart.<sup>28</sup>

---

*A Dictionary of Theatre Anthropology – The secret art of the performer*, (London, New York: Routledge, 2006), 17.

<sup>18</sup> WATSON, *Towards...* 44.

<sup>19</sup> Robert LEACH, „Meyerhold and Biomechanics” in: *Actor Training*, ed. Alison HODGE, 26–42 (London, New York: Routledge), 33.

<sup>20</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 30.

<sup>21</sup> WATSON..., 44.

<sup>22</sup> WATSON..., 63.

---

<sup>23</sup> Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, eds. Eugenio Barba, (New York: Routledge 2002), 34–36, 153–155.

<sup>24</sup> WATSON *Towards...*, 63–64.

<sup>25</sup> WATSON *Towards...*, 64.

<sup>26</sup> CHEMI, *A Theatre...*, 17–18.

<sup>27</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 1.

<sup>28</sup> WATSON *Towards...*, 2.

Közülük Torgeir Wethal haláláig (2010), Else Marie Laukvik mai napig tagja az Odinnak. Barba leírja, hogy a Dániába költözés jelentős változásokkal jár, többek között, hogy nem tudták tovább játszani előző előadásukat, így előadói tevékenység híján az Odin megváltoztatja öndefinícióját: *Inter-skandináv színházi laboratórium a színész művészetéért* [*Inter-Scandinavian Theatre Laboratory for the Art of the Actor*], avagy röviden *Nordisk Teaterlaboratorium* (NTL).<sup>29</sup> Barba tisztában van azzal, hogy praktikus körülmények miatt nem fognak tudni naponta játszani (nincs elég néző, a színészek nem beszélnek a nyelvet, neki nincs elég rendezői tapasztalata, hogy gyors ötlettel rukkoljon elő), de meg kell értetnie a polgármesterrel is, hogy ez miért van így. Ezért definiálja a társulatot először laboratóriumnak,<sup>30</sup> aminek keretében összetett nemzetközi oktatási és kulturális tevékenységet vállalnak. Barba derűs visszaemlékező hangulatú interjúban számol be erről az eseményről, amely azonban közelebbről megvizsgálva megmutatja a társulat kényszerhelyzetét. Az Odin továbbra is anyagi gondokkal küzdött Osloban, és nincs előttük valódi perspektíva, így a holstebro-i felkérés több, mint kapóra jött számukra.<sup>31</sup> A Grotowskinál tapasztaltakat felhasználva Barba a laboratóriumi munkát mindenekelőtt a rendszeres didaktikai tevékenységben valósítja meg, melynek csak egy része a társulat tréningje. Barbának és az NTL-nek ebben az időben olyan összetett modellt kell kidolgozni, melynek, habár alapjául szolgál a Teatr Laboratorium, mégis túlmutat annak tevékenységi körén. A Skandináv Workshopok megszervezésével, a folyamatos kiadói tevékenységgel, a nemzetközi tapasztalatcserék és a barterek szervezésével egyaránt igyekeznek az

NTL azt az űrt pótolni, amit a rendszeres előadói tevékenység hiánya keltett.

Dániában Barba új színészeket toboroz. Az elsők között, 1966-ban csatlakozik Holstebroban Iben Nagel Rasmussen, aki lejegyzik, hogy akkor az épület még egy az egyben mezőgazdasági termelésre volt kialakítva.<sup>32</sup> A színészek továbbra is tanítják egymást, de ez az első alkalom, amikor kialakul a tanító-tanítvány reláció a színészek között. Wethal az akrobatikus és izomkoordinációs gyakorlatokért felel, Laukvik és Grimnes pedig színházi- és mozgás etűdöket tanít. Barba ekkor különös hangsúlyt fektet a tréning megfigyelésére, kidolgozására. Összehasonlító elemzést végez az Odin által gyakorolt tréning és a keleti technikák között, melynek részeként a kathakhali gyakorlatok adaptálásán dolgozik.<sup>33</sup>

A Dániába költözéssel kezdetét veszi a színészek közötti többnyelvűség: „a nyelv központi kérdéssé vált.”<sup>34</sup> A multinacionalitás később csak bővül, és tekintve, hogy az Odin előadásait később sokszor olyan helyen játsszák, ahol egyik skandináv nyelv sem ismert, például Olaszországban, ez a „nyelv újraértékeléséhez vezetett, mind az előadásokban, mind a tréning során.”<sup>35</sup> A társulat a színész expresszív potenciálját kutatja. A társulaton belül a kommunikáció többnyelvű. Carreri arról számol be, hogy küzd azzal, hogy az étkezéseknél norvég és dán nyelven kommunikálnak a kollégák, amit ő nem beszél.<sup>36</sup> Varley leírása szerint Tage Larsentől tanul dán nyelvet a '70-es években, de angolul továbbra is kommunikálnak.<sup>37</sup> A multikulturális és multilingvisztikus közegben feltételezhető, hogy mindig az aktuális közös nyelvet használják az alkotók.

<sup>29</sup> Eugenio BARBA, *The Floating Islands*, (Holstebro: Drama), 1979, 15.

<sup>30</sup> CHEMI, *A Theatre...*, 17–18.

<sup>31</sup> WATSON *Towards...*, 2.

<sup>32</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 51.

<sup>33</sup> WATSON *Towards...*, 45–46.

<sup>34</sup> WATSON *Towards...*, 64.

<sup>35</sup> WATSON *Towards...*, 64.

<sup>36</sup> CARRERI, *On Training...*, 18.

<sup>37</sup> VARLEY, *Notes from...*, 163.

A nyelv a hangtréning központi elemmé válik.<sup>38</sup> Barba egyfajta mesterséges biztonságérzet megteremtését hangsúlyozza, ami lehetővé teszi, hogy a szöveg természetesen áramoljon ki. „El kell hárítanunk a szöveg objektív gátjait, amik akkor jelenhetnek meg, ha valaki kényszeríti magát, hogy emlékezzen a szövegre.”<sup>39</sup> Barba gondolatlan jól megfigyelhető Grotowski szemléletformáló hatása, a *via negativa* pedagógiai módszere: nem (elősorban) fejleszteni kell a színész munkáját, hanem elhárítani a expresszivitás gátjait.<sup>40</sup> Az idegennyelvű közegben elősorban nem a nyelv értelmére helyezik a hangsúlyt a tréning során, hanem a paralingvisztikus elemekre: ritmus, hangszín, csönd, tónus, hangereő, intonáció. Watson beszámol arról, hogy Nagel Rasmussen ebben az időben különösen érdeklik Dario Fo nyelvi felfedezései és elkezd egy saját nyelvet „létrehozni” dán, norvég és svéd szavakból. A társulat többi tagja is követi példáját más nyelvekből mérítve, így a tréning egyik állandó gyakorlata lesz a kitalált, halandza nyelvvel való közlés, amely az értelmi kifejezés helyett a nyelv zeneiségére, és az érzelmi kifejezőereőre irányítja még jobban a csoport figyelmét.<sup>41</sup> A hangtréninget feldolgozó metodikai filmen Nagel Rasmussen bemutat egy gyakorlatot, melyben két másik kollégáját egy halandza nyelven kántálva irányítja a térben.<sup>42</sup> A partnerek a gyakorlat elején háttal helyezkednek el a színésznőnek. Nagel Rasmussen hangadására mozogni kezdenek: erősebb hangadásnál a partnerek távolodnak, lágyabb hangoknál közelednek, míg a magasabb hangoknál feszesebb, térben magasabb elhelyezkedést vesznek fel, mélyebb hangoknál pedig

lágyabb, vagy a földhöz közelebb pózba görnyednek, vagy lefekszenek. A gyakorlat során nem a kimondott szavak jelentése, hanem azok zeneisége mozgatja a partnerek testét.

1966 júliusában Barba workshop vezetésére hívja meg Grotowskit és vezető színészt Ryszard Cieślakot. Ezzel a kurzussal kezdődik meg a Skandináv Workshopok sorozata. Az *OTA* dokumentációjából megfigyelhető, hogy nem kizárólag az Odin színészei vesznek részt a kurzusokon, hanem a workshopokat megnyitják az érdeklődők számára. Az Odin a Skandináv Workshopokon, saját tanításikon és később az *ISTA* találkozóin keresztül kerülhet kapcsolatba több leendő tagjával, illetve ezáltal is kiterjedt külföldi kapcsolatrendszert épít ki.<sup>43</sup> 1966-tól 1969-ig Grotowski minden évben tart workshopot Holstebróban más-más szakemberrel együttműködve.<sup>44</sup> 1966 és 1972 között az Odin és az NTL főleg kulturális tevékenységek szervezése miatt elfogadott Holsterbroban és Dániában.<sup>45</sup>

1966-ban Watson leírása szerint a lengyel alkotók aktuális kutatásaik tapasztalatait osztják meg az Odin Teatret tagjaival a pszichofizikalizáció technikájával és a több gyakorlat összefűzésének technikájával kapcsolatban.<sup>46</sup> A pszichofizikai gyakorlatok szempontjából Grotowski társulata ebben az időben a külső impulzus által kiváltott belső reakció mozgásra gyakorolt hatásával kísérletezik.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Odin Teatret Archive, „*Scandinavian Activities Organised by Holstebro*”, 2004, hozzáférés: 2020.04.18.

[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN\\_ACTIVITIES\\_ORGANIZED\\_HOLSTEBRO.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN_ACTIVITIES_ORGANIZED_HOLSTEBRO.pdf),

<sup>44</sup> Odin Teatret Archive, „*Scandinavian...*”

<sup>45</sup> Ferdinando TAVIANI, „Bird’s Eye View” in *The Floating Islands* (Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979), 16.

<sup>46</sup> WATSON *Towards...*, 47.; GROTOWSKI, *Towards...*, 193.

<sup>47</sup> GROTOWSKI, *Színház és...* 96–105.

<sup>38</sup> CARRERI, *On Training...*, 129.

<sup>39</sup> Eugenio BARBA, „Beyond the Floating Islands”, in *Performing Arts Journal*, 1986, 53–54.

<sup>40</sup> JERZY GROTOWSKI, *Színház és rituálé*, ford.: PÁLYI András (Pozsony: Kalligram, 2009), 11.

<sup>41</sup> WATSON *Towards...*, 65.

<sup>42</sup> WETHAL „*Vocal Training...*”.

A különböző gyakorlatok egymáshoz illesztéséből kialakulnak az Odin tréningjének egyik meghatározó elemei, a *kompozíciós gyakorlatok*. A kompozíció szó, ahogy Barba is rámutat, összefűzést jelent, ezáltal nagyon sokféleképpen értelmezhető a fogalom.<sup>48</sup> Ledger szerint a kompozíciós gyakorlatok tudatosan egymáshoz fűzött mozgáselemek.<sup>49</sup> Barba máshol a kompozícióra, mint jelenet értékű összefűzésre, a dramaturgia montázszerű szerkesztésére hivatkozik, ami szöveget, játékokat, lazzikat stb. is tartalmaz.<sup>50</sup> Kompozíciónak számított például, amikor különleges járásformákkal kísérleteznek, vagy egy kép vezeti a mozgásban, példának hozza, hogy úgy mozog a teremben, mint egy madár, vagy ha egy jelmezzel deformálják el testüket.<sup>51</sup> Laukvik a fő kompozíciós tanár az 1970-es években az Odinban.<sup>52</sup> Ahogy leírja, a színészek különböző gyakorlatsorokat hoznak létre, az egységes tréning egyre inkább dekonstruálódik, így az egységes tréning időszakának az első néhány év tekinthető.

1968-ban a társulat számára tréninget tart az olasz bohócdúó, a Colombaioni Brothers.<sup>53</sup> A kezdetleges mozgóképtechnikai eszközökkel, de elkészült felvételen megfigyelhető, hogy három technika jelenik meg a workshopon: a nonverbális-, alapvetően helyzetkomikum technikái, akrobatikus elemek és színpadi harc. A nonverbális komikum bohóctűdők létrehozását jelenti. A felvételen a bohócdúó azt tanítja, hogy mi a technikája annak, hogy sérülés nélkül játsszák el a részt-

vevők, hogy fel akarnak lépni egy asztalra, lecsúszik a lábuk, majd beütik a fejüket. Az akrobatikus elemek között a hátraszaltó, a tigrisbukfenc, valamint a székkal való hátraesés is megjelenik. A színpadi harc tekintetében a pofon eljátszásának technikáját tanítják. A workshop tehát alapvetően képességfejlesztésről, alkalmazott színpadi mozgás technikájának elsajátításáról szól.

### 1968–1972 – Egyéni ritmus és erőnléti tréning

Barba folyamatosan jelen van ebben az időben a tréningeken és figyeli a színészek munkáját, amely alapvetően ekkor még a képességfejlesztésből áll, és a társulat koncepciózusan szétválasztja a tréninget és az előadás próbáit. Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy a tréning milyensége – intenzitása, gyakorlatainak jellege – már párhuzamba kerül az előadásban végzett színészi feladattal.<sup>54</sup> Az egyéni különbségek véleménye szerint nemcsak a gyakorlatok összeállításában rajzolódni ki, hanem mindenekelőtt a színészek egyéni ritmusában.<sup>55</sup> Barba következtése, hogy a tréning csak egyéni lehet. A tréning ebben az időben, habár felhasználja a meglévő eszközkészletet (akrobatika, gimnasztika, utánczolt harchelyzet stb.), mégis az egyéni ritmus kialakítására fókuszál. Az 1970 körül érkező színészeknek, mint Tage Larsennek is, csak a teljes eszközkészlet elsajátítása után nyílik lehetősége az egyéni kompozíciók létrehozására és a saját ritmus kutatására.<sup>56</sup> E kapcsán felmerülhet a kérdés, hogy a tréning a betanulástól vagy a gyakorlatok eszközkészletének a készség jellegű birtoklásától számítható. Nehéz egyértelműen állást foglalni a témában, hiszen egy olyan

<sup>48</sup> BARBA and SAVARESE, *A Dictionary of...*, 178.

<sup>49</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 67.

<sup>50</sup> BARBA, „*Beyond the...*”, 101.

<sup>51</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 55. Nagel Rasmussen számol be erről az időszakról.

<sup>52</sup> Watson, *Towards...*, 48.

<sup>53</sup> Odin Teatret Archive, *Fragments from Colombiani Brothers' Clown Seminar*, 1968, hozzáférés: 2020. 04. 28.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZLX3zoG4EFA>,

<sup>54</sup> Eugenio BARBA, „The Ghost Room”, transl. Judy BARBA, in *Contemporary Theatre Review* vol. 19, n. 2. (2009), (London: Routledge), 216.; BARBA, *The Floating...*, 72.

<sup>55</sup> BARBA, „*Beyond the...*”, 59.

<sup>56</sup> WATSON *Towards...*, 48.

összetett eszközkészlet, mellyel az Odin is dolgozik nehezen behatárolható, így nincs egy pont, amikor a tréningező az „egészet” elsajátította. Általában a tutor vagy a mester véleménye határozza meg az következő fázisba való átlépést. Alapvetően az, hogy melyik pillanattól számítjuk a tréning kezdetét a tréning fogalmára defintív hatással bír. Az új tagok betanításában mindig először a készségek és eszközkészletek tökéletesítésére törekedtek és utána keresték az egyéniesítés formáit és lehetőségeit. „[A gyakorlatok] mesteri szintre fejlesztése, három-négy gyakorlat kis hullámba való összefűzése, az egyéni ritmussal való munkának biztosít abszolút szabad teret.”<sup>57</sup> Ledger szerint a gyakorlatsorok összeállítása, ez a fajta kompozíciós munka és azok színész általi leigazolása a Odin tréningjének kulcsfontosságú eleme.<sup>58</sup>

A felfedezés az elsődleges szempont az Odin tréning gyakorlatában, amit később is megőrzi a társulat. Nem egy fizikai gyakorlat tökéletesre fejlesztésén van a hangsúly, hanem a folyamatos fejlődésnek az igénye és célja vezeti a társulat tréningjét. A gyakorlat elsajátítása mindig az első lépés, amely után a felfedezés, kísérletezés, ilyen szempontból a laboratóriumi munka fázisa kezdődik el. Barba egyenesen megkérdőjelezi, hogy mi értelme egy elsajátított dolgot ismételni. A folyamatos próbatétel és kihívás felől értelmezi a gyakorlatok jelentőségét, amely során a színész a teljes jelenlétre való képességét teszi próbára.<sup>59</sup> Ezt a gondolatot korábban Grotowski is hasonlóképpen fogalmazza meg.<sup>60</sup> A két alkotó tréningfelfogásában tehát elválik gyakorlás és az ismétlés. A gyakorlás, amely a fejlődési folyamatban repetitíven végzett tevékenység, míg az ismétlés a már tudott dolog újra csinálása. A két tevékenységet nehéz alkotóként elválasztani, fo-

lyamatos önreflexiót követel meg és alapvetően mentalitásbeli különbséget látunk a kettő között. Ha egy akrobatikus elemet ugyanúgy, rutin szerűen ismételi a tréningező, akkor az Barba és Grotowski meglátásában az értelmetlen, de ha ugyanannak az elemnek könnyebb végrehajtását, különböző belső megéléseit, egyszerűsítését vagy bármilyen olyan jellegét kutatja, ami által fejlődhet, az támogatott tréning.

Laukvik elbeszélése szerint az 1969-ben bemutatott *Ferai* című előadásuk előtt egyfajta erőnléti tréningre változik a gyakorlatuk, ami mellett jelen van a kompozíció, lassúmozgás-gyakorlatok és egyénileg is tréningeznek.<sup>61</sup> Wethal szerint a társulat ebben az időben azt ismeri fel, hogy bizonyos „lelki kliséket” kezdenek el alkalmazni az érzések kifejezésére, ami negatív módon befolyásolja őket munkájukban. Ekkor döntenek úgy, hogy egy fizikailag sokkal megterhelőbb irányt szabnak gyakorlatuknak, olyat, „mint az atléták edzése: fizikai gátakon való felülkerekedés, az eredmény javítása, fejlesztése.”<sup>62</sup> Wethal visszatekintve szkeptikus azzal kapcsolatban, hogy ez bármire hasznos lett volna a társulat számára, meglátása szerint agresszívvá tette a *Ferai* produkció a színészeit és belső versengést hozott lére, bár elismeri, hogy ez a fajta tréning többeknek egyfajta pszichés kondicionálásként működött.

A 1970-es évek elején társulaton belül az egyéni ritmus felismerésével egy időben egyfajta indirekt lázadás is elkezdődik a megterhelő fizikai tréninggel szemben, ami azonban nem változtat a munka menetén: napi tizenkét órát át dolgoznak heti hat napon át, aminek a fele az újonnan érkezettek betanítása, másik fele az egyéni munka.<sup>63</sup>

Watson Barbával készített interjúja alapján azt állítja, hogy a hosszú munkaórák során Barba azt figyelte meg, hogy nem csak a szí-

<sup>57</sup> BARBA, „*Beyond the...*”, 51.

<sup>58</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 67.

<sup>59</sup> BARBA and SAVARESE, *A Dictionary...*, 278.

<sup>60</sup> GROTOWSKI, *Towards...*, 244.

<sup>61</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 34

<sup>62</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 48.

<sup>63</sup> WATSON *Towards...*, 48–49.



nészek fizikai állóképessége fejlődött, hanem kialakult egyfajta izomtudat [muscular psyche] a hosszú, megterhelő munka során. Ennek fő kulcsa a kitartás, a nehézségeken és holtpontokon való túllendülés. Az izomtudat „a színészekben kialakuló szomatikus állapot, ami azáltal jön létre, hogy hosszabb ideig feszegették a fizikai határaikat (...) és amely állapotban olyan áttöréseket értek el fizikai munkájukban, amelyet más helyzetben képtelenek lettek volna megvalósítani.”<sup>64</sup> Az 1970-es években a tréning a közös eszközkészletből építkezik, közösen zajlik, de a színészek az egyéni montázsokkal, kompozícióikkal dolgoznak.<sup>65</sup> Nagel Rasmussen úgy értékeli, hogy a gyakorlatok nem szolgálják megfelelőképpen a fejlődését, így egyéni kutatásba kezd 1969–70 körül.<sup>66</sup>

1970 körül, hasonlóképpen a test tréningjéhez, a hang edzése is a kollektívától az egyéniesítés felé halad: a vokális individualitást vizsgálja a társulat. Szintén hasonlóság a két tréning között, hogy a hang kapcsán is vizsgálják az akció-reakció kapcsolatát, a stimulusok hangformáló erejét és azt, miként képes egy fizikai gesztus módosítani a hangadást. Ennek egyik példája az a gyakorlat, amikor a vezető (Barba) azt kéri a tréningezőt, hogy végezzen nonverbális hangadást, amely során az ő kitartott tenyeréhez próbálja küldeni a hangot. Barba folyamatosan változtatja kezének helyzetét így annak távolságához és térbeli helyzetéhez próbálják a tréningezők igazítani a hangadás milyenségét: a közeli pozícióknál intimebb hangadást végeznek, a távoli helyzeteknél expresszívebbet, illetve attól függően, hogy mely testrészhez van

közelebb a tenyér, ahhoz mérten próbálják rezonátorait bevonni a hangadásba<sup>67</sup>

Szintén része a hangtréningnek a képzelet és a hangadás vizsgálata.<sup>68</sup> A hangcselekvés [vocal action] gyakorlatát Barba a testi tréning mintájára dolgozza ki. A hangadást először, mint egyfajta pszichológiai folyamatot vizsgálják, majd a hangcselekvés koncepciója által próbálják jobban a térhez és a testhez kapcsolni: a hangot, mint a test egy képzeletbeli meghosszabbítását kezdik vizsgálni, amely képes a térben megérinteni dolgokat, formát és alakot váltani, cselekvéseket végezni csakúgy, mint egy képzeletbeli kéz.<sup>69</sup> A hangcselekvés vizsgálata ezáltal a belső képek egy specifikus kutatási terévé válik.

1972–1974:

#### *Didaktikai filmek és individualizáció*

Nagel Rasmussen hatására a csoportos tréning háttérbe szorul és az egyéni kutatás veszi át a helyét. Minden színész önálló tréninget kezd el kidolgozni annak megfelelően, amit a saját fejlődése szerint a leghatékonyabbnak ítél meg. Habár a tréning idő és térkerete megmarad, a tevékenység egyénenként variálódik.<sup>70</sup>

Elkülöníthető egyfajta „elő-tréning [pre-training]” fázis, amikor a színészek olyan képességeken kezdenek dolgozni, amit először meg akarnak tanulni. Az ezzel való tréning fázis csak ezt követően kezdődhet el. Ezáltal a tréninget Watson egyértelműen megkülönbözteti a tanulási folyamattól, és edzés értelmében tekint a társulat gyakorlatára.<sup>71</sup>

Ebben az időszakban, a *Min Fars Hus* [My Father's House] próbaidőszakában, a tréning jóval rövidebbé, intenzívebbé és szabadabbá

<sup>64</sup> WATSON *Towards...*, 49. (Kiemelés tőlem, K.G.V.)

<sup>65</sup> CLAUDIO COLOBERTI, *The Transparent Body* (DVD), 2002.

<sup>66</sup> WATSON *Towards...*, 50.

<sup>67</sup> Torgeir WETHAL, *Vocal Training at Odin Teatret* (DVD), 1972.

<sup>68</sup> WATSON, *Towards...*, 65–67.

<sup>69</sup> BARBA, *The Floating...*, 78.

<sup>70</sup> WATSON, *Towards...*, 50.

<sup>71</sup> WATSON, *Towards...*, 51.

válik. A *Ferai* előadás tréningje és az azt megelőző időszakhoz képest Laukvik felszabadulásként írja le ezt az időszakot.<sup>72</sup> Azt is megemlíti, hogy ebben az időszakban ő és Wethal nem sokat tréningeztek, mert lefárasztotta őket a tökéletességre törekvő tréning. Nagel Rasmussen keresi ekkor is a tréning új formáit.<sup>73</sup> Láthatjuk, hogy a társulat tréninghez való egységes viszonya elkezd megbomlani.

1971 és 72-ben Torgeir Wethal rendezésével hat didaktikai film készül.<sup>74</sup> Barba a fizikai tréning elemzése során mondja, hogy „[a] tréning jelenleg – 1972 októberében – nagyon alapvető cselekvésekből áll, melyek bevonják az egész testet, segítik, hogy az a maga teljességében reagáljon.”<sup>75</sup> Amit Barba alapvető cselekvésekként definiál, azok a felvételen összetett gyakorlatsorok, melyeknek eszközkészlete számos mozgásforma magas szintre fejlesztett kivitelezésével jöhet csak létre: a legmegterhelőbb akrobatikus gyakorlatok bonyolult kombinációja uralja a videót.

A felvételen Barba személye erős autoritásként jelenik meg, aki nemcsak a gyakorlatok elindítására ad jelt, de folyamatosan elemzi azokat a nézőknek. A színészek végig a legnagyobb fegyelemmel és alázattal vannak jelen a felvételen. Habár itt még domináló erővel jelenik meg Barba alakja, valójában a tréning ekkor már az egyéni keresés felé orientálódik a társulaton belül. A kezdeti autodidaktikus tréning időszakot követően az Odin Teatret gyakorlata ebben az időben inkább egyfajta személyesedés / individua-

lizmus felé halad.<sup>76</sup> A tréning egyre hangsúlyosabb individuális jellege folytán Barba abbahagyja a tréningek látogatását, teret engedve a további független színészi keresésnek. Watson arról számol be, hogy a gondolkodásmód fejlődése mellett, miszerint a színész felelős saját tréningjéért, Barbát ekkor egyre több külföldi munkameghívása is a távolmaradásra készíti. A '90-es években a tréning egyértelműen a színészek által uralt terület, és tapasztalatom szerint mai napig is így maradt.<sup>77</sup>

1972-ben a Skandináv Workshopok keretében commedia dell'arte és japán színházi formák (nó, kjógen, kabuki és singeki) is helyet kapnak.<sup>78</sup> Láthatjuk, hogy a Skandináv Workshopok kiterjedt metodikai ismeretet alapoznak meg a legkülönbözőbb előadói műfajok technikáiból, mindezt később fel tudják használni a tréning eszközkészletének bővítésére (akrobatika, maszkok, a japán előadói formák kodifikált testhasználat), valamint előadások alkotására. Barba a Skandináv Workshopokkal mintegy megelőlegezi a későbbi ISTA<sup>79</sup> szemináriumokat.

#### 1974–1976 – Szabadtér és adaptáció

Roberta Carreri 1974 áprilisában csatlakozik a társulathoz. Carreri leírása szerint a munkanapok hajnali ötkor futással kezdődnek, melyet botos gyakorlatok és akrobatika, majd improvizáció és az előadásokon való próba követ este hatig.<sup>80</sup> Carreri az utolsó színész, akit Barba személyesen tréningeztet. Jen

<sup>72</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 36.

<sup>73</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 36.

<sup>74</sup> WETHAL, „Physical...”, 1972.; WETHAL „Vocal...”, 1972.; Torgeir WETHAL, *Training at Grotowski's Teatr-Laboratorium In Wroclaw* (DVD), 1972.; Torgeir WETHAL, *Plastics Training at Grotowski's Laboratory* (DVD), 1972.; Torgeir WETHAL, *Corporal Mime Part I* (DVD), 1971.; Torgeir WETHAL, *Corporal Mime Parts II* (DVD), 1971.

<sup>75</sup> BARBA, „Beyond the...”, 51.

<sup>76</sup> WATSON, *Towards...*, 51.

<sup>77</sup> WATSON, *Towards...*, 52.

<sup>78</sup> Odin Teatret Archive, *Fragments from Commedia dell'Arte seminar, 1972*, hozzáférés: 2020.04.21.

[https://www.youtube.com/watch?v=PJ\\_gXD3SyDc&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=PJ_gXD3SyDc&t=7s)

<sup>79</sup> International School of Theatre Anthropology

<sup>80</sup> CARRERI, *On Training...*, 14.

Christensen felügyeli Carreri betanuló fázisát. 1974-ben és 1975-ben Carrerivel kiegészülve az Odin Teatret két hosszú rezidencián vesz részt Dél-Olaszországban Campignanóban, majd megosztva Campignanóban és Szardíniában. A *Come! And the Day Will be Ours!* próbái mellett a tréningek tovább folytatódnak, de nem zárt térben, hanem villák udvarán, tengerparton, termőföldön.<sup>81</sup> Carrieri leírása szerint napkeltekor fut a társulat, majd egészen délig intenzív fizikai munka zajlik, melyet a hőség miatt szieszta követ. Carrieri, mint újonc, ekkor is Barba vezetésével dolgozik.<sup>82</sup> Nagel Rasmussen és Jen Christensen hosszú botokkal kezdenek el kísérletezni, aminek a végéhez szalagok vannak erősítve. Barbának ez felkelti a figyelmét, és inspirálódva a nagy nyitott tér tréningre gyakorolt hatásától feltűnő és szabad térben jól használható tárgyakkal való kísérletezésre biztatja színészeit. Watson idézi Nagel Rasmussent, aki szerint a „tárgyak belső életét” kutatták:<sup>83</sup> vizsgálták a kellékek kreatív használatát, a test és a kellék, a kellék és a mozgás viszonyát. Bár a didaktikai filmekben nem jelenik meg ezt az időszakot rögzítő képmelék, saját tapasztalatom az egyes Odin színészek által jelenleg is gyakorolt hosszúbotos gyakorlatokkal releváns lehet. A hosszú (180-200 cm hosszú) botokkal különböző forgatásokat, fordulásokat, „trükköket” gyakorolnak a színészek. A bot forgatása azonban csak eszközkészlet, melynek elemeiből egyfajta folyamatos improvizáció bontakozik ki. A botokkal való munka mellett a szöveg gyakorlása is megjelenhet. A szövegmondást ilyenkor az improvizatív gyakorlat impulzusai határozzák meg, nem a megelőző elemző munka. A botok továbbá indikátorként is szolgálnak, mert azonnal jelzik a figyelem lankadását (leesik a bot).

A hangtréninget ekkor a funkcionalitás szervezi. A társulat célja, hogy hangosítás nélkül is hallhatóak legyenek akár nagy, nyitott tereken is.<sup>84</sup> A szabadtéri játékhelyzet másik hozadéka, hogy gólyalábakat kezdenek alkalmazni, így a magasságkülönbég folytán nagyobb tömeget is át tudjanak látni. Tekintve, hogy a helyiekkel való verbális kommunikáció nyelvi korlátokba ütközik, az alkotás során a nonverbális eszközökre helyezik a hangsúlyt. Létrehozzák a *Johan Sebastian Bach* (1974) című bohócelőadásukat, az olasz bohóc duó, a Colombaioni Brothers workshopja alapján.

A közönség gyakran többet kért a társulattól, viszont más kész produkció híján a tréning eszközkészletét kezdték el bemutatni. Ebből kiindulva jött létre a *The Book of Dances* (1974) című előadásuk, mely egészen más kontextusba helyezi a korábban zártkörű, egyéni keresés gyakorlatát. Barba szerint, akár csak Grotowski társulatában, az Odiban is szétválasztották a tréninget és az előadást: a tréninggyakorlatok nem képezheték az előadás nonverbális textusát.<sup>85</sup> A *The Book of Dances* elkészítése megváltoztatja a tréning és az előadás viszonyát a nyelvi korlát és az időhiány kényszerítő hatása alatt. Ezáltal a tanulás, edzés (tréning) és próba, valamint előadás fázisa összemosódik, illetve egyre összetettebb viszonyba kerül: a tréning itt más funkciót kap a társulat életében. Az olaszországi rezidencia alatt Barba úgy dönt, hogy nincs szükség tovább bővíteni a társulatot.

1974–75-ben Barba két alkalommal szervez nyolchónapos workshopot Holstebroban, melyet az International Brigade-nek neveznek el. A tréningezők közül Toni Cots és Sylvia Ricciardelli a műhelymunka után is tovább szeretné folytatni munkáját a társulat-

<sup>81</sup> WATSON, *Towards...*, 53.

<sup>82</sup> CARRERI, *On Training...*, 15–16.

<sup>83</sup> WATSON, *Towards...*, 53.

<sup>84</sup> FRANCESCO GALLI and Iben Nagel RASMUSSEN, *Book of the Winds*, (Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2019), 50.

<sup>85</sup> BARBA, „The Ghost Room” ..., 217.

tal, de Barba elutasítja kérésüket. Nagel Rasmussen ezzel nem tért egyet. Habár a társulat stabilitásában osztja Barba véleményét, de a társulat tudásának folyamatos továbbadásán is szeretne dolgozni. Megoldásképpen létrehozza az adoptáció rendszerét, amelyben teljes felelősséget vállal a két színész tréningjéért, elszállásolásáért és étkeztetéséért. Példáját követve Larsen 1976-ban örökbe fogadja Francis Pardeilhan-t és Julia Varley-t. A betanítási időszakot mindig az aktuális társulati tag vezette, melyet kizárólag a közös feladatok mellett végezhetett. Miután az új tanítványok elsajátították a tréning alapvető eszközkészletét, csatlakozhattak a társulat közös tréningjéhez.

Taviani azt állítja, hogy a '70-es évek közepén a tréning opcionálissá válik a társulaton belül. Egyre inkább egyéni felelősséggé válik a tréningezés, és csak azok a színészek végzik, akik ennek szükségét érzik.<sup>86</sup> Watson ezt Barba tréningtől való eltávolodásával, illetve az egyre több tanítási feladattal hozza összefüggésbe.<sup>87</sup> Ledger radikálisabban fogalmaz, szerinte 1974 és 1976 között a tréning mindenki számára jelentőségét veszti.<sup>88</sup> Ezzel szemben láthatjuk, hogy ebben az évben vett részt a társulat az olasz rezidencián, ahol láthattuk, mekkora szerepet kap a tréning, így Ledger állítása, meglátásom szerint, túlzó: ebben az időszakban volt olyan színész, aki mellőzte a tréninget, így a közös tréning eseményjellege kerül háttérbe.

### Összefoglalás

A fent leírtak alapján látszik, hogy az Odin Teatret tréningje számos változáson megy keresztül a tárgyalt időszakban. Az eleinte autodidaktikus tréning Dániába költözve rendsze-

res tanító-tanítvány viszonyra alakul, amihez már külföldi pedagógusok is csatlakoznak. A tréning először a képesség tanulásának, majd az erőnlét edzésének, később az egyéni ritmus kutatásának terepe. Ahogy a társulat belső dinamikája változik, a tréning is egyre inkább a személyes kutatás eszközévé válik, kikerül az autoriter vezető hatásköréből. A társulat folyamatos tanulási és tanítási folyamatokban vesz részt, amely folytán állandó fluktuáció alakul ki. A tanítványok betanítása elkezd a tréning meghatározó részévé válni. Ahogy a nemzetközi kapcsolatok erősödnek, a társulat egyre szélesebb körben képes előadói technikákat oktató pedagógusokat vendégül látni.

### Bibliográfia

- BARBA, Eugenio. *Alla ricerca del teatro perduto*. Marsilio: Padua, 1965.
- BARBA, Eugenio. *The Floating Islands*. Holstebro: Drama, 1979.
- BARBA, Eugenio. *Beyond the Floating Islands*. New York: Performing Arts Journal, 1986.
- BARBA, Eugenio. „Eurasian Theatre”. *The Drama Review*, 32, 3. sz. (1988): 126–130.
- BARBA, Eugenio. *Theatre: Solitude, Craft, Revolt*. Aberystwyth: Black Mountain Press, 1999.
- BARBA, Eugenio. „Tacit Knowledge: Heritage and Waste”, *New Theatre Quarterly* 16, 3. sz. (2000): 263–276.
- BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijarat Kiadó, 2001.
- BARBA, Eugenio and SAVARESE, Nicola. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*. London, New York: Routledge, 2006.
- BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London, New York: Routledge Taylor, 2009.

<sup>86</sup> Ferdinando TAVIANI, „A Point of View, Saying” in *The Floating Islands*, (Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979) 53.

<sup>87</sup> WATSON, *Towards...*, 56–57.

<sup>88</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 70.

- BARBA, Eugenio. „The Ghost Room”. Fordította Judy BARBA. *Contemporary Theatre Review* 19, 2. sz. (2009): 214–220.
- BARBA, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London: Routledge, 2010.
- BARBA, Eugenio. *Hamu és Gyémánt országa*. Fordította REGŐS János és PÁLYI András. Budapest: Nemzeti Színház Nonprofit Zrt., 2015
- BARBA, Eugenio. *The Moon Rises from the Ganges: My journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro, Malta, Wrocław, London és New York: Routledge, 2015
- CARRERI, Roberta. *On Training and Performance*. London és New York: Routledge, 2014.
- CHEMI, Tatiana. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*. Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2017.
- CHRISTOFFERSEN, Erik Exe. *The Actor's Way*. London és New York: Routledge, 1993.
- D'URSO, Tony and BARBA, Eugenio. *Viaggi con L'Odin/Voyages with Odin*. Milánó: Ubulibri, 2000.
- EVANS, Mark. *The Actor Training Reader*, London and New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2015.
- FODOR Tamás. „Füst az orkesztrából”. *Mozgó világ* 3, 1.sz., (1977): 3–15.
- GALLI, Francesco and RASMUSSEN, Iben Nagel. *Book of the Winds*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2019.
- GROTOWSKI, Jerzy and Eugenio BARBA, eds., *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Színház és rituálé*. Fordította PÁLYI András. Pozsony: Kalligram, 2009.
- INNER, Christopher. *Avant Garde Theatre 1982–1992*, London és New York: Routledge, 1993.
- KOLTAI Tamás. „A színház alkímistája: Eugenio Barba”, *Színház* 7, 2. sz. (1974): 10–13.
- LEACH, Robert. „Meyerhold and Biomechanics”. In *Actor Training*, edited by Alison Hodge, London and New York: Routledge.
- LEDGER, Adam J. *Odin Teatret – Theatre in a New Century*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- NAGEL RASMUSSEN, Iben, and PARENTE LA SELVA, Adriana, eds., *The Blind Horse. Dialogues with Eugenio Barba and Other Writings*. Netherlands: BoekenGilde, 2018.
- ODIN TEATRET. *Program for The Tree*, Holstebro, Odin Teatret, megjelenés nem ismert
- RISUM, Janne. „A Study in Motley – The Odin Actors” In *Performer Training – Development Across Cultures*, edited by Ian WATSON, 93–115. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2001.
- SAVARESE Nicola. „Training and the Point of Departure”. In *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*, 281. London és New York: Routledge, 2006.
- TAVIANI, Ferdinando. „Bird's Eye View”, „A Point of View” and „Ways of Saying” in *The Floating Islands*, Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979.
- TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge, 2004.
- UNGVÁRI-ZRINYI Ildikó. *Bevezetés a színház-antropológiába*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin Actress – Stones of Water*, London and New York: Routledge, 2011.
- WATSON, Ian, *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London: Routledge, 1995.

#### Egyéb források

- MASGRAU, Lluís. *A Critical Bibliography of Eugenio Barba's Work*, nem hivatalos kiadás, OTA, 2011, hozzáférés: 2020.04.24.

[http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB\\_CRITICAL\\_BIBLIOGRAPHY\\_11.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_CRITICAL_BIBLIOGRAPHY_11.pdf),

ODIN TEATRET WEBOLDALA, hozzáférés: 2020.04.24, <https://odinteatret.dk/about-us/staff/>

ODIN TEATRET ARCHIVE, „Scandinavian Activities Organised by Holstebro” hozzáférés: 2020. 04.18, [http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN\\_ACTIVITIES\\_ORGANIZED\\_HOLSTEBRO.pdf](http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/SCANDINAVIAN_ACTIVITIES_ORGANIZED_HOLSTEBRO.pdf)

#### Audiovizuális források

*Moon and Darkness – A work demonstration by Iben Nagel Rasmussen, Odin Teatret Film, 1980–1989.*

Odin Teatret Archive, *Fragments from Colombiani Brothers’ Clown Seminar*, 1968, hozzáférés: 2020.04.28. <https://www.youtube.com/watch?v=ZLX3zoG4EFA,I>

Odin Teatret Archive, *Fragments from Commedia dell’Arte Seminar*, 1972, hozzáférés: 2020.04.21, [https://www.youtube.com/watch?v=PJ\\_gXD3SyDc&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=PJ_gXD3SyDc&t=7s),

Odin Teatret Archive, *Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen*, Holstebro, r.: Saul Shapiro, 1981, hozzáférés: 2020.04.22, <https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>

Odin Teatret Archive, *Training Project – Fragments from Eugenio Barba’s Interview*, r.: Mirella Schino és Claudio Coloberti, Holstebro, 2011, (részlet), hozzáférés: 2020.04.24,

<https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>,

*On the Two Banks of the River – The story of Odin Teatret and the people in a foreign country*, r.: Torgeir Wethal, 1978.

*Physical Training at Odin Teatret*, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés: 2020.04.28,

<https://www.youtube.com/watch?v=s8dj4awiMJY&t=6s>

*The Bridge of Winds*, szerk. és r.: Francesco Galli, 2014.

*The Dead Brother – A work demonstration by Julia Varley*, r.: Claudio Coloberti, 1992.

*The Transparent Body*, r.: Claudio Coloberti, 2002.

*Traces of the Snow*, r.: Torgeir Wethal, 1994.

*Training at Grotowski’s Teatr-Laboratorium In Wroclaw*, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés: 2020.04.28.,

<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>

*Vocal Training at Odin Teatret*, r.: Torgeir Wethal, 1972. (részlet), hozzáférés: 2020.04.28,

<https://www.youtube.com/watch?v=S9jjHilz6IU>