

## Az Odin Teatret tréningje 1977-től az új Odüsszeiáig

KOZMA GÁBOR VIKTOR

### Bevezetés

Alábbi tanulmányban az Odin Teatret tréningjének történetét vizsgálom 1977-től addig, ameddig a közös tréning még értelmezhető mozzanat a társulat életében.<sup>1</sup> A tréning történetének feltárása során fontos szempont, hogy több típusú leírást dolgozzak fel. A tanulmányban megjelenik a társulat vezetőjének, Eugenio Barbanak több gondolata, a színészek megélt élményét rögzítő írások sora, valamint az Odin tevékenységét kutató elméleti szakemberek elemzése.

### 1977–1981: Fiskedam, a saját kultúra

1977-től a társulat tréningjében megjelent az ún. *fiskedam* [breeding pool / fishpool / fish-tank] tevékenység. A dán kifejezés nyersfordításban halastavat jelent. Roberta Carreri és Ian Watson különböző aspektusokból értelmezik a szó metaforikus jelentését, Carreri a *fiskedam* kifejezést *breeding pool*-nak, tényésztő medencének fordítja. Értelmezése szerint az Odin tagjai új ötleteiket táplálták a tevékenység során: a színészek olyan kellékekkel, jelmezekkel, hangszerekkel, dalokkal, szövegrészletekkel vagy karakterrel dolgoztak, ami a következő produkcióval kapcsolatban foglalkoztatta őket. Barba megfigyelőként folyamatosan inspirálódott a szí-

nészek kísérletezéséből.<sup>2</sup> „A kreatív szabadság, amit a *fiskedam* során tapasztaltam, soha nem hagyott el engem”<sup>3</sup> – állítja Carreri.

Watson a *fiskedam*ot inkább a haltartály [fishtank] értelemben használja. Leírása szerint a tréning során a társulat nagyon sokféle tevékenységet folytatott egyazon térben és időben, és ahogy azt Carreri is kifejtette, ezek folyamatosan inspirálták, ösztönözték és motiválták a többi színész munkáját. Meghatározó ebben az időben az impulzusok keveredése. Watson számára a *fiskedam* metaforájában a tréning a víz és a színészek a halak, akik a közös közegben minden egyes mozdulatukkal hatnak egymásra. Tatiana Chemi hasonló értelemben fishpool-nak, halastónak fordítja a kifejezést, amiben a színészek közösen, mégis egyénileg dolgoztak.<sup>4</sup> Else Marie Laukvik úgy emlékszik vissza, hogy „Ez egy olyan típusú tréning, ami során mindenféle különböző lehetőséget kipróbáltunk: botokkal dolgoztunk, kalapokkal, görkorcsolyákkal, kabaré jelmezekkel... Mindezeket a fura szerzeteket [fura halakat – strange fishes – K. G. V.] megmutattuk egymásnak és a látogatóinknak.”<sup>5</sup> A színész több

---

<sup>1</sup> A tanulmány előzménye: KOZMA Gábor Viktor, „Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig”, *Theatron* 14, 2. sz. (2020): 27–40, <http://doi.org/10.55502/the.2020.2.27>. Írásom doktori disszertációm egyik fejezetének szerkesztett változata.

---

<sup>2</sup> Roberta CARRERI, *On Training and Performance*, trans. and ed. Frank CAMILLERI (London–New York: Routledge, 2014), 88–89, <https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

<sup>3</sup> Uo., 92.

<sup>4</sup> Tatiana CHEMI, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning* (Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2018), 70, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62788-5>.

<sup>5</sup> Erik Exe CHRISTOFFERSEN, *The Actor's Way*, trans. Richard FOWLER (London–New York, Routledge, 1993), 93.

karakterrel (egy öreg bohóc és egy kabuki inspirálta karakterrel), valamint kabarétáncal foglalkozott ezidőben.

Watson kiemeli, hogy az ismétlés és rögzítés [fastlegge, fix] kifejezések által tovább bővült a társulat tréningjének terminológiája. Barba a *fiskedam* során bizonyos improvizált mozgásszekvenciákat újra ismételtetett és rögzített.<sup>6</sup> A *fiskedam* során megjelenő különböző mozgásformák Barba figyelmét a távolkeleti és nyugati testhasználat között megjelenő hasonlóságokra és különbségekre irányították. Ebben az időben több elemző tanulmányt készített a távolkeleti mozgás- és előadói technikákról.<sup>7</sup>

A *fiskedam* voltaképpen egy tér-idő keret, amely az egyéni felfedezésnek biztosított teret. Kötött eszközkészlete vagy szabályrendszer nem volt, a résztvevők határozták meg annak jellegét. A *fiskedam*-ot bemutató dokumentumfilm részletében látható, ahogy Nagel Rasmussen akrobatikát gyakorol, Wethal szteppel, Barba instrukciókkal látja el Carrerit, többen fúvós hangszereken próbálnak, tangóharmonika-duettet játszanak, másvalaki mozgásetűdöt gyakorol egy vívótőrrel vagy éppen egykerekűn egyensúlyoz az udvaron. Az egy térben dolgozó színészek különböző gyakorlatai hol függetlenül történnek egymás mellett, hol aktív, játékos kapcsolat alakul ki köztük. Nagel Rasmussen például bohóckarakterként egy sétapálcával kísérletezik és olyan ajánlatot ad Wethalnak, hogy az szteppelés közben ugorja át a lába mellé tartott botot. A felvételen látszik, hogy a tréninget nézők is figyelik. A tréningben helyet kap a lelassított mozgás is.<sup>8</sup> Teljes eklektikát

<sup>6</sup> Ian WATSON, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret* (London: Routledge, 1995), 59, <https://doi.org/10.4324/9780203360279>.

<sup>7</sup> Uo., 59–60.

<sup>8</sup> Saul SHAPIRO, dir., *Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen* (Holstebro: Odin Teatret Archive 1981), hozzáférés: 2023.01.21,

lehet megfigyelni, ami először kaotikusnak tűnhet, azonban a színészek mégis mintha rendszerben működnének. A rendszert az egyéni érdeklődés és a teljes bevonódás szellemisége, etikai kerete<sup>9</sup> adja. Taviani azt állítja 1979-ben, hogy a *fiskedam* az Odin tréningjének kiteljesedése. Már nem az elődököt (Sztanyiszlavszkijt vagy Mejerholdot) követte a társulat, hanem létrejött az Odin saját kultúrája, amelynek összetéveszthetetlen hordozója a *fiskedam*.<sup>10</sup>

Barba egyik visszaemlékezésében így nyilatkozik erről az időről:

„Tudatosult bennem, hogy nem tudom többé a tanár szerepét játszani, aki egy közös módszert magyaráz és vezet. Nem a szavaim tudták stimulálni a színészeket, hanem a *másik* félként való jelenlétem, aki azt állítja, többé nem tudja mi a célja a többiek cselekvésének. És megkérdőjelezem magam számára azoknak a magányos utaknak az irányát, amit követve a színészek minden reggel mozognak a tréning idejében.”<sup>11</sup>

Barba tehát ebben az időben pedagógiai koncepciót váltott, több teret adva a színészek személyes érdeklődésének és vizsgálódásának, amikor az egyéni tréningbe a színé-

---

<https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>.

<sup>9</sup> Frank CAMILLERI, „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”, *Performance Research* 14, No. 2 (2009): 26–34, 27.

<sup>10</sup> Ferdinando TAVIANI, „A Point of View”, in *The Floating Islands*, ed. Ferdinando TAVIANI, trans. Judy BARBA et.al., 43–64 (Holstebro, Denmark: Odin Teatret Forlag, 1979), 54.

<sup>11</sup> Eugenio BARBA, „The Ghost Room”, trans. Judy BARBA, *Contemporary Theatre Review* 19, No. 2. (2009): 214–220, 218, <https://doi.org/10.1080/10486800902784433>. (Kiemelés az eredetiben.)

szek beleépítették a pszichofizikai és kompozíciós gyakorlatok elemeit. A pszichofizikai gyakorlatokról egyre jobban átkerült a hangsúly arra, hogy „olyan gyakorlatokat fejlesszenek, amelyek a gerinc helyzetét [alignments], a különböző testközpontokat és a mozgás különböző lehetőségeit vizsgálták a térben.”<sup>12</sup> Így a színészek eltávolodva a technikainak számító kompozíciós gyakorlatoktól, egyénileg kutatták saját energiájuk hatékony felhasználását.<sup>13</sup>

1978-ban Barba három hónap szünetet adott a színészeknek azzal a céllal, hogy menjenek el különböző mozgáskultúrákat tanulmányozni. Varley és Larsen Dániában társastáncot, Laukvik Haitin maszkkészítést és vodoot, Pardeilhan és Carreri Brazíliában capoeirát, Fjordefalk Indiában kathakalit, Nagel Rasmussen, Cots és Ricciardeli Balin barist és legongot tanult. Visszatérve, 1979-ben elkezdődött annak a műfaji hagyománynak a megteremtése, amit az Odin „munkademonstrációnak” hív. A terminus egy olyan önálló estet jelöl, amikor a színészek bemutatják különböző fizikai- és vokális tréningtechnikáikat, az előadásokban megjelenő karaktereiket, etűdjeiket kellékekkel és maszkkal. A műfaj a színházi előadás és a tudományos előadás (*lecture*) határán mozog, egyaránt bír performatív és didaktikus jelleggel is. A legelső munkademonstrációt Nagel Rasmussen hozta létre *Moon and Darkness* (1979) címmel, melyet később számos hasonló produktum követett. Risum azt állítja, hogy minden tapasztalt Odin-színész létrehozta a saját munkademonstrációját.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> WATSON, *Towards...*, 57–58.

<sup>13</sup> Uo., 58.

<sup>14</sup> Janne RISUM, „A Study in Motley – The Odin Actors”, in *Performer Training: Development Across Cultures*, ed. Ian WATSON, 93–115 (Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2001), 114, <https://doi.org/10.4324/9781315079981>.

### 1981–1991: *Princípiumok*

„Nem tudtam megérteni, hogy a távolkeleti színészek, még a rideg, technikai demonstráció közben is, mindig megőrizték feltűnő jelenlétüket, ami vitathatatlanul megragadta a nézői tekintetet. [...] Évekig azt gondoltam, hogy ez technika kérdése, képességként értelmeztem ezt. De ahogy próbáltam túljutni ezen a megszokott definíción, azt ismertem fel, hogy amit technikának hívunk az a test egy meghatározott használati módja.”<sup>15</sup>

Barba érdeklődése a távol-keleti előadói műfajok iránt már 1963-as indiai útjánál megfigyelhető volt. Ahogy a Skandináv workshopok között is helyet kapott több orientális, japán (nó, kjogen, singeki, kabuki), balinéz és indiai kurzus a '60-as, '70-es években,<sup>16</sup> úgy ezt követően Barba a '70-es évek végén és a '80-as években egyre intenzívebben kutatta az előadói munkában megfigyelhető hasonlóságokat és különbségeket. Felkeltette figyelmét, hogy a nyugati kodifikált formák (pantomim, balett) hasonló alapelveket tartalmaznak, mint a távol-keleti előadói hagyományok.

„A különböző korokban és országokban élő előadóművészek, függetlenül a tradíciókra jellemző stilisztikai eszköztáráktól, hasonló elvek mentén alkotnak. A színházi antropológia elsődleges feladata, hogy ezeket a visszatérő elveket felkutassa. Ezek nem a színművészet tudománya vagy alapvető törvényszerűségek igazolására szolgálnak – nincs többről szó, mint né-

<sup>15</sup> Eugenio BARBA, *Beyond the Floating Islands*, trans. Judy BARBA (New York: Performing Arts Journal, 1986), 115.

<sup>16</sup> Odin Teatret Archive, *Scandinavian Activities Organised in Holstebro*. A honlap 2023-ban nem elérhető.

hány, a színpadi gyakorlat során használnal alkalmazható »jótanácsról.«<sup>17</sup>

1979-ben Barba létrehozta az International School of Theatre Anthropologyt (ISTA), melynek első konferenciáját 1980-ban, Bonnban tartották. A színházantropológiát transzkulturális megfigyelések, komparatív elemzések és folyamatos interdiszciplináris egyeztetések alapján dolgozták ki. „A Színházi Antropológia azt a pre-expresszív színpadi viselkedést tanulmányozza, amelyre a különböző stílusok, szerepek, műfajok, egyéni és kollektív hagyományok felépülnek.”<sup>18</sup>

A színházantropológia megkülönböztet hétköznapi és hétköznapi túli testhasználatot, azaz technikát. A hétköznapi testhasználat effektív, a minimális energiabefektetés, maximális munkavégzés elve szerint szerveződik. Ezzel szemben a hétköznapi túli technikát nem a hatékonyság határozza meg, az energiapazarlás elve szerint működik és technikai formába öntik a testet. A színházantropológia a színész munkáját három szervezettségi szintre osztja: (1) a színész személyisége, (2) a színpadi hagyomány, történel-

<sup>17</sup> Eugenio BARBA és Nicola SAVARESE, szerk., *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*, ford. RIDEG Zsófia és REGŐS János (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2020), 12. Ebben az írásban nem szándékozom bemutatni a színházantropológia további megalapozóinak tevékenységét (Grotowski és a Források Színházának, Schechner és a Performance Groupnak a tevékenységét), illetve nem célok részletesen bemutatni a színházantropológia tudományát. Céloom mindössze az Odin tréningjének kontextusában vizsgálni Barba színházantropológiai kutatásait, ami meghatározta a színészek egyéni tréningjét és terminológiáját.

<sup>18</sup> Eugenio BARBA, *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*, ford. ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin (Budapest: Kijárat Kiadó, 2001), 20.

mi-, társadalmi kontextus és (3) a pre-expresszív szint. Utóbbiról Barba azt állítja, hogy ezen a szinten léteznek olyan kultúráktól független alapelvek, amelyek meghatározzák az előadó test-tudatának hétköznapi túli technikáit. Ez a színpad biológiai szintje, azaz a biosa.<sup>19</sup> Barba értelmezésében a színházantropológia „az emberi lény pre-expresszív viselkedését vizsgálja szervezett előadás körülményei között.”<sup>20</sup>

Barba azt állítja, hogy az ISTA érdeklődése, habár a távolkeleti formák felé fordul, mégis a nyugati színházi hagyományból indul ki, amely szerinte az elmúlt több mint két évszázadban mindig a pszichológia (gondolkodás, elemzés) felől értelmezte a színész munkáját. Gondolatmenetét folytatva arra hivatkozik, hogy a pszichotechnikák felhasználása a kifejezés vágyára irányítja a színész figyelmét, és ezáltal munkájának pre-expresszív alapjáról elterelődik fókusza. „A színész kifejezőkészsége szinte önmagától függetlenül, cselekvéseiből (akcióiból) és a fizikai jelenlétéből származik. Azok az alapelvek, amelyek a színészt vezetik ezekben az akciókban létrehozzák a kifejezés pre-expresszív alapjait.”<sup>21</sup> Gondolatát azzal folytatja, hogy nem a kifejezés vágya határozza meg a cselekvést, hanem a cselekvés vágya határozza meg, hogy ki mit fejez ki. A színházantropológia nagy figyelmet fordít a színész jelenlétére, annak feltételeire és létrehozására. Barba állítása szerint a jelenlétnek semmi köze az erőhöz, a presszióhoz vagy a sebesség mindenáron való kereséséhez. A színész a mozdulatlanságban is tud rendkívül koncentrált lenni. Példaként említi azt az íjat, amelyet az íjász megfeszít, de kioldás nélkül tartja az ideget. A mozdulatlanságban jelen van a visszafogott mozgási energia és a feszültség. „A skandináv sastszót használok, hogy leírjam az önmagába sűrített / gyűjtött energiát, az akció kezdőpontját, a

<sup>19</sup> Uo., 21.

<sup>20</sup> Uo.

<sup>21</sup> BARBA, *Beyond...*, 134.

pillanatot, amibe minden erőnket koncentrálnjuk, mielőtt egy akció felé irányítanánk őket.”<sup>22</sup>

Barba a transzkulturális kísérletekre és elemzésekre hivatkozva azt állítja, hogy a pre-expresszív szinten létező alapelvek fizikai feszültséget hoznak létre, amelyek a testet „elhatározottá”, „elevenné” és „hitelesé” teszik. Véleménye szerint a színész jelenléte és színpadi biosa már bármilyen üzenet közvetítése előtt képes megragadni a néző figyelmét.<sup>23</sup> A tréningre is hatással lesz ez az elköteleződés a pre-expresszív feszültségek vizsgálatához, a néző tekintetének megragadásához.<sup>24</sup>

Ahogy Barba figyelme egyre inkább a transzkulturális princípiumok felé irányult, úgy a társulat is vele osztozik ebben a kutatásban. Az Odin színészei rendszeres partne-

<sup>22</sup> Uo., 97–98.

<sup>23</sup> BARBA, *Papírkenu...*, 20.

<sup>24</sup> A színházantropológia alapelveit magyarul Ungvári-Zrínyi Ildikó is összefoglalja. (1) Az egyensúlyváltoztatás elve: különböző hétköznapi túli technikáknál megfigyelhető a test formába öntése, amely megváltoztatja a testtömeg elosztását, ezáltal kibillent a testet a hétköznapi egyensúlyi helyzetéből, egyfajta luxus egyensúlyt hozva létre. (2) Az ellentétezés elve: a forma következtében a színész teste bizonyos ellentétes feszültségek között létezik: feszített és lazított (erős/keras és lágy/manis) testrészek, ellentétes irányba dolgozó energiák figyelhetők meg a színpadi munka során. (3) Az inkoherencia összeszervezése és az egyszerűsödés (elhagyás): a hétköznapi viselkedési formák elhagyása inkoherenciát hoz létre, amely, ahogy fokozatosan újraszerveződik a tanulás által, egy új koherencia, egyfajta második természet jön létre. (4) Az ekvivalencia elve: „A cél a test hétköznapi evidenciájának, az automatizmusoknak a levetkőzése”. UNGVÁRI-ZRINYI Ildikó, *Bevezetés a színházantropológiába* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011), 89.

rei az ISTA programjainak és folyamatos diskurzus alakult ki az Odin színészei, valamint a távolkeleti hagyományok előadói között. Barba felfedezései újraértelmezték az addigi tréninget, és a hangsúlyok átkerültek „az energia vizsgálatáról az előadói cselekvések mögött fellelhető alapelvek tréningezésére.”<sup>25</sup> Tovább folytatódik az improvizáció, de már nem a gyakorlatsorok létrehozása volt a fő szempont, hanem az alapelvek beépítése és egyéni utak felfedezése.

„Az Odin hozzájárulása [a színészképzés gazdagodásához – K. G. V.] nem egy specifikus technika (mint a biomechanika, a plasztikus mozgás [plastiques] vagy a semleges maszk) kidolgozásában rejlik, hanem a tréning személyesítésében, egy olyan folyamatban, ami alapelveken nyugszik és különböző forrásokból merít.”<sup>26</sup>

A színészek által írt szövegek is beszámolnak arról, hogy hogyan jelent meg a személyesítés munkájukban, és hogy folyamatosan kutatták a színházantropológia alapelvein túli, preexpresszív princípiumokat. Varley visszaemlékezésében arról számol be, hogy tréningjének eszközkészlete különböző kodifikált formákkal gyarapodott az évek során, és a tréninghez saját terminológia jött létre:

„A tréning gyakorlata és továbbadása már nem csak csendben zajlott, hanem elméletbe lett ültetve olyan szavak és kifejezések által, mint az »valós akció« [real action], a »pre-expresszív szint«, az »organikus hatás«, a »forma és információ«, »szegmentáció«, »energia formálás«. Mindennek ellenére, amikor a tréningteremben vagyok, nincs szükségem szavakra: a tréning továbbra is a

<sup>25</sup> WATSON, *Towards...*, 62.

<sup>26</sup> Frank CAMILLERI, „On Time and in Visibility: Training in Context”, in CARRERI, *On Training and Performance*, xi–xviii, xi.

cselekvés privilegizált univerzuma marad.”<sup>27</sup>

A „valós cselekvés” a társulat tréningjének egyik központi koncepciójává vált. Barba többször hivatkozik a terminusra: olyan cselekvések, amelyek nem ragadnak meg a pusztá illusztráció szintjén, hanem reakciót váltanak ki a partnerből és ingerlik a néző idegrendszerét, felkeltik a figyelmét.<sup>28</sup> Az ilyen akcióknak tiszta kezdete és vége van, valamint magukba foglalják a felsőtest feszítettségének megváltoztatását, a testközéppontban lévő egyensúlyi centrum kimozdítását, ritmust, döntést, koherenciát, ellenállást, precíz szándékot és impulzust követelnek meg.<sup>29</sup> A társulaton belüli és a társulat, valamint a külső szakemberek között zajló aktív diskurzus, a terminológia-keresés eredménye látható és olvasható.

„A tréningünkben az az értékes manapság, hogy különböző alapelvekkel dolgozunk válogatott gyakorlatsorok helyett. Ezeket az alapelveket mi hoztuk létre és addig fejlesztjük őket, amíg valami újjá, valami szakmailag izgalmassá alakulnak számunkra. Ha valaki megnézi ma a tréningünket, nagyon zavarba ejtő lehet számára, mert annyira személyes, hogy nehéz lehet a különböző alapelveket meglátni benne. A különbség – a térbeli sokszínűség – lenyűgöző. De, ha valaki képes valamelyik színészt követni hosszabb időn keresztül, felfedezheti, hogy rögzített

alapelvek és következetesség szerint zajlik a munka [...]”<sup>30</sup>

A színész, amikor alapelvekről [principles] beszélt, nem kizárólag a színházantropológia négy tételét értette ezalatt, hanem a gyakorlati munka alapján írt le alapelveket, tapasztalatokat és tanácsokat,<sup>31</sup> ezeket a következőképpen foglalhatjuk össze:

(1) A tréning magánya: hiába dolgoznak a színészek egy térben és időben, mindenki a saját feladatára koncentrálja figyelmét, abba vonódik be/az köti le.

(2) A precíz irányok: az akciók mindig meghatározott irányba kell, hogy tartsanak. Ez egyértelműen rezonál Barba *elhatározott test* (decided body) gondolatával. Wethal kiemeli, hogy a nézésnek és a fej helyzetének milyen fontos szerepe van a mozgás végrehajtásában. A fej ösztönösen követi a nézés irányát, tehát a nézés iránya tudat alatt meghatározhatja a fej helyzetét. A fej helyzete az egész egyensúlyra nagy hatással van.

(3) A tér kitöltése, az egész tér használata.

(4) A teljes akció mutatása: minden cselekvés több mozgásból áll össze, Wethal ezek összességének a bemutatására hívja fel a figyelmet.

(5) Irány, sebesség- és ritmusváltás.

(6) Az egyensúlyi határ extremitásának keresése.

(7) Az ellentétes irányok és erő alkalmazása. Különösen nagy jelentőséget tulajdonít az utóbbinak:

„Az egyik ok, amiért némelyik színész munkája kaotikusnak vagy szervezetlennek tűnhet, az az, hogy nincsenek eléggé tisztában az ellentétek erejével. Az embernek muszáj találnia önmagán kívül valamit, ami húzza, vagy nyomja őt, valamit, amit el akar tolni vagy keresztül akar vágni. [...] a hétköznapi

<sup>27</sup> Julia VARLEY, *Notes from an Odin Actress: Stones of Water* (London–New York: Routledge, 2011), 48,

<https://doi.org/10.4324/9780203847046>.

<sup>28</sup> Eugenio BARBA and Nicola SAVARESE, ed., *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer* (London–New York: Routledge, 2006), 116–117,

<https://doi.org/10.1017/S0307883300021209>.

<sup>29</sup> VARLEY, *Notes from...*, 48.

<sup>30</sup> Wethal meglátása 1985-ben. CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 108.

<sup>31</sup> Uo., 107–111.

cselekvésekben az erőnek és súlyunknak egy irányuk van. Az ellenállás külsődleges. A színésznek képesnek kell lenni arra, hogy létrehozza azt a képzetet, hogy a cselekvés különböző tömegekkel és ellenállásokkal, vagy azok ellen történik.”<sup>32</sup>

A Wethal által leírtak azt jelentik a gyakorlatban, hogy a színész elképzeli bizonyos erőket, és ezen erők felhasználásával dolgozik: például kötelek vannak a csuklójához erősítve, amit váratlan időkből meglepő irányokba húznak.<sup>33</sup> Nagel Rasmussen úgy látja, hogy a megnevezett alapelvek és elemek nem idegenek már 1985-ben sem a társulat munkájától, hanem annak szerves részei. Véleménye szerint nem a távol-keleti hagyományokhoz közeledett az Odin tréningje, hanem sokkal inkább a saját kultúráját alakította ki:

„Ahogy a munkánk alakult az évek során, teljesen világos volt, hogy nem közelebb kerülünk Kelethez, hanem éppen ellenkezőleg, az eredmények tipikusan a saját időnk és szituációnk gyümölcsei voltak. [...] Ezek az egzotikus nevű alapelvek még mindig megtalálhatóak voltak az előadásaink technikai felkészülésében, de nem, mint idegen elemek. Ezek az Odin Teatret testének ízületei és idegei.”<sup>34</sup>

Barba 2011-es interjújában ezt a gondolatot megerősítette. A tréninget úgy látja, mint egy eszközt, amivel bevezetheti az újonco-

kat az Odin szubkultúrájába. Ez más szabályok szerint épül föl, mint az a szociokulturális közeg, amelyből a csatlakozni vágyók érkeznek. Barba példája erre, hogy míg az iskolában általánosan negyvenöt perc után szünet következik, addig az Odin tréningje és próbája tarthat három órán keresztül megszakítás nélkül.<sup>35</sup>

A saját szubkultúra kialakítása a csoportszínházak [group theatre] egyik meghatározó karakterjegye. Saját belső szabályrendszer alakítanak ki, legtöbbször egy autoritás – jelen esetben Barba – elgondolása alapján. A rendező autoriter pozíciója ebben a szubkultúrában hatványozottan van jelen. Állásfoglalás nélkül tekintve a Barba által is hozott példát, saját tapasztalatom szerint a szubkultúrában hatványozottan van jelen. Állásfoglalás nélkül tekintve a Barba által is hozott példát, saját tapasztalatom szerint a hosszú, megszakítás nélküli munkaórák elvárása nem – csak – az önkényes döntés, hanem azt a pedagógiai célt szolgálja, amely szerint a fáradságon való továbblépés, a gátlakozás leküzdése új kreatív lehetőségekhez vezet el az alkotót. A fáradságra nem mint gátra, hanem partnerre kell tekinteni, azt nem elutasítani, hanem beépíteni kell a munkába. A tréningező dolga, hogy folyamatosan új impulzust keressen, ami a fáradságon túllendíti, hiszen a fáradság sokszor csak a koncentráció hiányából fakad.<sup>36</sup>

Ez a pedagógia cél, „(a) jelenlétet meghatározó alapelvek láthatóvá váltak az Odin Teatret-nél. Az évek során a tréning egyfajta kultúrává alakult át: egy gondolkodási móddá, a reagálás egy módjává, a világ látásának és érzékelésének módjává, a világban-benne-

<sup>32</sup> Uo., 109.

<sup>33</sup> Savarese szintén az Odin tréningjének meghatározó alapelvei között említi az egyensúly és az ellentétezés mellett a ritmusváltást és az intenzitást. Nicola SAVARESE, „Training and the Point of Departure”, in *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer* (London–New York: Routledge, 2006), 281.

<sup>34</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 103–104.

<sup>35</sup> Mirella SCHINO and Claudio COLOBERTI, dir., *Training Project: Fragments from Eugenio Barba's Interview*, (Holstebro, 2011), hozzáférés: 2023.01.23, <https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>.

<sup>36</sup> Jane Turner rögzítette Barba 2001-es Odin Week alatt kifejtett elgondolását. Jane TURNER, *Eugenio Barba* (London–New York: Routledge, 2004), 111, <https://doi.org/10.4324/9780429485664>.

levés egy módjává.”<sup>37</sup> A tréning tehát a közös kultúra szervezésének és átadásának egy módjaként, életmódként [modus vivendi] is értelmezhető.

Mindezekén túl a csökkentés/sűrítés [reduction] alapelvét tartják az egyik legerősebb alkotófolyamatnak. A tanulás során a színész a cselekvés eredeti formáját és méretét folyamatosan csökkenti, „elnyeli”, míg egy tökéletesen mozdulatlan formába nem olvad a mozgás, és csak a test energiája őrzi a mozgás jellegét. A mozdulat emléke vagy „gondolata” egy dinamikus készenlétet, a *sats* állapotát hozza létre<sup>38</sup>, mely megváltoztatja az egyensúlyt és a test feszítettségét.<sup>39</sup> Általánosságban a nyugati színészek ezeket az alapelveket az előadói helyzet miatt használják, addig az Odin Teatret számára a kutatás területéhez tartoznak.<sup>40</sup> A gyakorlatok célja, hogy letesztelje az előadó különböző képességeit. Abban az esetben, ha a gyakorlat már nem rendelkezik ezzel a funkcióval, akkor variálni kell, vagy új kutatási területet/eszközt kell keresni.<sup>41</sup> Egy gyakorlat hasznosságának valódi határait kijelölni kifejezetten nehéz.

Felmerül számomra a vertikális és a horizontális tanulás kérdésköre: kvalitatív (a gyakorlat minőségén való munka) vagy kvantitatív (a gyakorlatok mennyiségén való munka) oldalról érdemes-e megközelíteni a tréninget, és hol vannak ennek határai. Ha a tökéletességet ebben az esetben egy ideának tekintjük, akkor a végtelenségig lehet ugyanazt a gyakorlatot végezni, fejleszteni. Ehhez kapcsolódóan fontos figyelembe venni, hogy a színész napi szintű fizikai, mentális és emocionális kondíciója változó, tehát a

tréning mindig más szempontból tud kihívást jelenteni. Barba mondatát abban a kontextusban érdemes olvasni, hogy színészeit eleinte határozott szigorral vezette, majd fokozatosan adott teret annak, hogy az előadók önmaguk vezetőivé váljanak. 2011-es interjújában ezt a folyamatot pontosan meg is fogalmazza: három-négy év után a színészt magára hagyja, hogy folytassa azt a kutatást, amiben addig rendezőként ő is aktívan jelen van. Ez a pillanat „szörnyű, ez az, amikor [a színész – K. G. V.] ki kell nyissa a szárnyait, ha vannak neki.”<sup>42</sup> A metaforikus megfogalmazáson túl érdemes pusztán tény-szerűségében vizsgálni ezt a pedagógiai elgondolást: a tréningvezető egyre több teret nyit ahhoz, hogy a közösen elsajátított gondolkodási minta mentén a színész felfedezhesse saját gyakorlatát. A magára hagyott színész az erős autoriter vezető távozása után vagy a lázadás vagy a reprodukív ismétlés útjára lép. Az Odin színészei között Wethal személyében a második esetre, Nagel Rasmussennél, ahol megjelenik a saját vezetése iránt elkötelezett alkotó, az első esetre látunk példát.

Az 1980-as években az Odin Teatret tréningje nagyon szoros kapcsolatban állt a létrejövő előadásokkal. Varley munkája a *Brecht's Ashes*-ben (1980) a különböző kellékekkel való ismerkedésből formálódott. Rasmussen Katrint olyan archetipikus „fehér karakter”ként játszotta, akit legtöbbször az utcai performanszok alkalmával jelenített meg. Mindezek a színpadi alakok a tréning közegében jöttek létre.<sup>43</sup>

„Manapság, a tréning hideg, technikai elemzésen alapszik. Eugenio sosem avatkozik bele a színész »miértjeibe«, csak a beállított cselekvésformák és az általuk

<sup>37</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 103–104.

<sup>38</sup> VARLEY, *Notes from...*, 54.

<sup>39</sup> Ez a gyakorlat a Csehov-technikában is megfigyelhető. Mihail CSEHOV, *A színészhez*, ford. HONTI Katalin (Budapest: Polgár Kiadó, 1997), 13–37.

<sup>40</sup> WATSON, *Towards...*, 63.

<sup>41</sup> BARBA and SAVARESE, *A Dictionary...*, 278.

<sup>42</sup> SCHINO and COLOBERTI, *Training...*

<sup>43</sup> Adam J. LEDGER, *Odin Teatret: Theatre in a New Century* (London–New York: Palgrave Macmillan, 2012), 72,

<https://doi.org/10.1057/9781137284488>.

hordozott, felhasználható energia érdeklik őt. Teljes mértékben a színészen múlik, hogy megtölti vagy nem tölti meg cselekvését és megtalálja annak motivációját.”<sup>44</sup>

A princípiumok és a személyes tréning fejlesztésével a társulat közös gyakorlata egyre szerteágazóbb és összetettebb lett. A színészek visszaemlékező írásaikban rögzítik a különböző próbafolyamatok tapasztalatait és kutatásuk állomásait. Carreri 1986-ban butót tanult Tokióban, 1995-ben pedig a flamenkóval ismerkedett.<sup>45</sup> A princípiumok kutatásával az Odin tréningjének alakulása annyira személyes jelleget öltött, hogy innentől csak a színészek egyéni tréningje felől érdemes vizsgálni a társulat gyakorlatát.

#### *Tréning 2000 után*

Az Odinban a tréning alakulásáról elmondható, hogy ugyan kiemeli a színészek tréningjének egyéni jellegét, észlelhetők központi elemek, melyek továbbra is meghatározzák a társulat felkészülését. Leírása szerint ilyen „az energia használata, a súly és egyensúly kezelése, a test formája és energikussága [virility], a hang ereje, a tér használata és így tovább.”<sup>46</sup> A tréningeket az ezredforduló után is meghatározzák a színházantropológia alapelvei,<sup>47</sup> bár a Barbával való közös munkájuk arról szól, miképp tudják még mindig meglepni és inspirálni egymást ennyi év után. „Most a tréning a rendezőnek készülő új ajánlatokról szól. Számomra ez új technikák elsajátítását foglalja magába. Jelenleg olyan feladatok elvégzése elé állítom magamat, amiket még nem tudom, hogy hogyan kell elvégezni.”<sup>48</sup> Ez a gondolat szo-

ros kapcsolatban áll Barba korábban vizsgált felvetésével, miszerint a mesteri szintre fejlesztett gyakorlatokon tovább kell lépni.

Hasonlóan a *fiskedam* koncepciójához, vagy annak kiegészítése, esetleg variációjaképpen él a társulat tréninggyakorlatában a mai napig az ún. *væksthus*, azaz üvegház vagy faiskola [*greenhouse / grow house / plant nursery*] rendszer. A *væksthus* kifejezetten egy produkcióhoz kapcsolódóan ad teret a karakterek felfedezésére. Az alkotók egy térben és időben végeznek olyan gyakorlatokat, improvizálnak olyan kellékekkel, jelmezzel, amelyek karakterük kialakításában vagy elmélyítésében segítik őket.<sup>49</sup>

Ledger 2009-ben rögzített egy *væksthus* tréninget, melyben rendkívül sokszínű tevékenységről számol be. Többen lazító és nyújtó gyakorlatokkal kezdték a tréninget, de van, aki rögtön intenzív munkába kezdett. Egyesek tréningruhában, mások jelmezben dolgoztak. Carreri és Kai Bredholt Ana Woolf segítségével latin amerikai táncokat gyakorolt. Nagel Rasmussen karddal való pozíciókat próbált Raúl laiza tanácsadásával. Wethal karakterének szövegével dolgozott. Varley kártyával játszott. Nagel Rasmussen később Jan Ferslev-el táncolt. A színészek szabad keresést végeztek a karakterük kapcsá, a tevékenységüket és tapasztalataikat rendszeresen jegyzetelték. A teremben zenészek próbálták az előadás zenei anyagát. A színészek egy idő után a zenészekkel együtt hangszereken játszottak vagy énekeltek. Barba szintén részt vett és reagált a történésekre.<sup>50</sup> „A *væksthus* tehát tartalmazza a tréning ritmusainak gyűjteményét, amelyek egységet képeznek, de egyesével és csoportosan is az előadás fejlődésének kultúrája fe-

<sup>44</sup> CHRISTOFFERSEN, *The Actor's...*, 50.

<sup>45</sup> CARRERI, *On Training...*, 103.

<sup>46</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 73.

<sup>47</sup> Ledger Mai Theil Have-val, a társulat életében rövid ideig jelenlévő színésszel készített interjúját idézi. Uo., 73–74.

<sup>48</sup> Uo., 74.

<sup>49</sup> Carreri a *The Chronic Life* (2011) próbaidőszakára való visszaemlékezésében írja le azt a rendszert, amely reggel nyolctól tízig, a próba kezdéséig tartott. CARRERI, *On Training...*, 151–152.

<sup>50</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 78–80.

lé rendeződnek.”<sup>51</sup> Ez a *væksthus*-gyakorlat mai napig a társulat munkájának részét képezi,<sup>52</sup> hiszen nagy szabadságot ad a színészeknek, akik aktuális igényeik és fizikai állapotuk szerint szervezhetik munkájukat. A technikai tanulás, gyakorlás is részét képezheti a munkának. A *fiskedam* és *væksthus* nagyon hasonló logikára épülnek, csak a *væksthus* gyakorlata célirányosabban a készülő előadás próbája felé törekszik, ezáltal egyfajta szabad próbaidőnek tekinthető.

A napi szintű tréning, az a rögzített gyakorlási keret, ami meghatározta az Odint történetét, lassan eltűnt a társulat közös gyakorlatából. „A legtöbb idős színész úgy tekinti, hogy a tréningjük véget ért, vagy alapvetően elkészült, és akkor folytatják, amikor valamilyen adott feladathoz, vagy próbafolyamathoz kapcsolódik.”<sup>53</sup> Van, aki a személyes és csoportos tréningeken már nem vesz részt, de a *væksthus*-gyakorlathoz szívesen csatlakozik.<sup>54</sup>

Amennyiben tréning alatt a *væksthus* során az egyéni felfedezésére kijelölt tér-időt is értjük, úgy az Odin tréningje inkább átalakult, mintsem megszűnt volna. Barba 2007-ben így tekint vissza és foglalja össze a tréning társulatban betöltött szerepét:

„Az Odin Teatret-ben a tréning ma is létezik, 43 év után is. Eleinte egy irigylendően védett tér-időben kapott helyet, kívülállóknak jelenléte nélkül zajlott. Olyan tíz évvel később ez mutáns térré változott. Néhány színész abbahagyta a belépést. Mások sikeresen változtatták át a szobát repülő szőnyeggé, saját szigetük kertjévé, amiben Prosperok voltak. Még akkor is, amikor néhány színész megszakította a tréninget, még akkor is, amikor én már nem vezettem azt nap, mint nap, még akkor is,

amikor a színész tréningjének minősége és az előadásban elért eredményeinek minősége közötti különbség mindnyájunk számára egyértelművé vált, a tréning a reflexióim központja maradt. Néhány színész és én, mindannyian személyes szükségletünk miatt, makacs gyerekeként viselkedtünk. Így rájöttünk, hogy a fennmaradás azt jelenti, hogy az ember megváltoztatja magát. És az átváltozás időnként olyan egyértelmű, hogy a kiindulási pont tagadása lesz.”<sup>55</sup>

A tréning kontinuitásának egyik meghatározó eszközévé a tanítás vált. Jelen tanulmány keretei nem engedik meg, hogy részletesen bemutassam a társulat pedagógiai tevékenységét. Mivel azonban elmondható, hogy mindegyik színész hosszabb vagy rövidebb, rendszeres és eseményszerű pedagógiai tevékenységet vállal, így az alapelvek gyakorlása, a gyakorlatok továbbéltetése és újragondolása teret kap a társulat életében.

#### Zárógondolatok – Az új Odüsszeia

2022-ben a pontederai Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards befejezte működését,<sup>56</sup> elment Peter Brook, feloszlott a SITI Company<sup>57</sup> és év végén az Odin Teatret bejelentette, hogy elhagyja holstebro

<sup>55</sup> BARBA, „The Ghost...”, 217.

<sup>56</sup> Thomas RICHARDS, „Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, 2022.01.31, <http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>

<sup>57</sup> Scott T. CUMMINGS, „Company First and Last: SITI Takes Its Final Bow”, *American Theatre*, 2022.12.13, <https://siti.org/wp-content/uploads/2022/12/AMERICAN-THEATRE-Company-First-and-Last-SITI-Takes-Its-Final-Bow.pdf>.

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> Személyes beszélgetés Donald KITT-tel, Holstebro, 2019.

<sup>53</sup> LEDGER, *Odin Teatret...*, 38.

<sup>54</sup> Uo., 80.

színházukat, az NTL központját.<sup>58</sup> A szociokulturális közeg megváltozásáról, a csoport-színházak működését segítő légkör ritkulásáról Paul Allain a '90-es évektől írt az OTP Gardzienice kapcsán,<sup>59</sup> de ezek a radikális változások visszafordíthatatlannak tűnnek. De vélelmezhetően új kánon alakul az alternatív tudásanyagból.

„Itt van egy hosszú Odüsszeia epilógusa és egy új Odüsszeia kezdete. [...] Arra számítunk, hogy öregkorunkat aktívan töltjük előadásokkal és projektekkel, alkalmazkodva életerőnk ritmusához. Ez nem azon a tanyán lesz, amelyet »színházi laboratóriumná« alakítottunk át, nem abban az otthonban, amely oly sokakat fogadott önök közül. De mindannyian tudjuk, hogy a színház nem egy épület, hanem a színházcsináló férfiak és nők közössége.”<sup>60</sup>

### Bibliográfia

ALLAIN, Paul. *Gardzienice Polish Theatre in Transition*. London–New York: Routledge, 1997.

BARBA, Eugenio and Nicola SAVARESE, eds. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The secret art of the performer*. London–New York: Routledge, 2006.

<https://doi.org/10.1017/S0307883300021209>.

BARBA, Eugenio. *Beyond the Floating Islands*. Translated by Judy BARBA. New York: Performing Arts Journal, 1986.

BARBA, Eugenio. „The Ghost Room”. Translated by Judy BARBA, *Contemporary Theatre Review*, 19, No. 2 (2009): 214–220.

<sup>58</sup> Eugenio BARBA, „Odin Teatret’s Wandering Old Age”, *Odin Teatret*, 2022.12.01, <https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/odin-teatret-future/>.

<sup>59</sup> Paul ALLAIN, *Gardzienice Polish Theatre in Transition* (London–New York: Routledge, 1997), 57.

<sup>60</sup> BARBA, „Odin Teatret’s Wandering...”.

<https://doi.org/10.1080/10486800902784433>.

BARBA, Eugenio. *Papírkenu: Bevezetés a színházi antropológiába*. Fordította ANDÓ Gabriella és DEMCSÁK Katalin. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.

BARBA, Eugenio és Nicola SAVARESE, szerk. *A színész titkos művészete: Színházantropológiai szótár*. Fordította RIDEG Zsófia és REGŐS János. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L’Harmattan Kiadó, 2020.

BARBA, Eugenio. „Odin Teatret’s Wandering Old Age”. *Odin Teatret*. 2022.12.01.

<https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/odin-teatret-future/>.

CAMILLERI, Frank. „Of Pounds of Flesh and Trojan Horses: Performer training in the twenty-first century”. *Performance Research* 14, No. 2 (2009): 26–34.

CAMILLERI, Frank. „On Time and Visibility: Training in Context”. In Roberta CARRERI, *On Training and Performance*, edited and translated by Frank CAMILLERI, xi–xviii. London–New York: Routledge, 2014.

<https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

CARRERI, Roberta. *On Training and Performance*. Edited and translated by Frank CAMILLERI. London–New York: Routledge, 2014.

<https://doi.org/10.1017/S0266464X15000500>.

CHEMI, Tatiana. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*. Melbourne: Creativity, Education and the Arts, 2018.

<https://doi.org/10.1007/978-3-319-62788-5>.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe, ed. *The Actor’s Way*. Translated by Richard FOWLER. London–New York: Routledge, 1993.

CSEHOV, Mihail. *A színészhez*. Fordította HONTI Katalin. Budapest: Polgár Kiadó, 1997.

CUMMINGS, Scott T. „Company First and Last: SITI Takes Its Final Bow”, *American Theatre*. 2022.12.13. <https://siti.org/wp-content/uploads/2022/12/AMERICAN-THEATRE-Company-First-and-Last-SITI-Takes-Its-Final-Bow.pdf>.

- KOZMA Gábor Viktor. „Az Odin Teatret tréningje 1964-től 1976-ig”. *Theatron* 14, 2. sz. (2020): 27–40.  
<http://doi.org/10.55502/THE.2020.2.27>.
- LEDGER, Adam J. *Odin Teatret: Theatre in a New Century*. London–New York: Palgrave Macmillan, 2012.  
<https://doi.org/10.1057/9781137284488>.
- ODIN Teatret Archive. *Scandinavian Activities Organised in Holstebro*. Archív felület.
- RICHARDS, Thomas. „Closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”. *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. 2022.01.31.  
<http://owendaly.com/jeff/Workcenter%20Closing.pdf>.
- 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.  
<https://doi.org/10.4324/9781315079981>.
- SCHINO, Mirella and COLOBERTI, Claudio, dir. „Training Project: Fragments from Eugenio Barba’s Interview” *Odin Teatret Archive*, hozzáférés: 2023. 01. 23,  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ni3Un6BBB-I>.
- SHAPIRO, Saul, dir. „Fragments from En Frammed Banker på Fiskedammen”. *Odin Teatret Archive*. Hozzáférés: 2023.01.23.  
<https://www.youtube.com/watch?v=WouVCugK8os>.
- TAVIANI, Ferdinando. „A Point of View”. In *The Floating Islands*, edited by Fernando TAVIANI, 43–64. Holstebro: Odin Teatret Forlag, 1979.
- TURNER, Jane. *Eugenio Barba*. London–New York: Routledge, 2004.  
<https://doi.org/10.4324/9780429485664>.
- UNGVÁRI-ZRÍNYI Ildikó. *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2011.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin Actress: Stones of Water*. London–New York: Routledge, 2011.  
<https://doi.org/10.4324/9780203847046>.
- WATSON, Ian. *Toward a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge, 1995.  
<https://doi.org/10.4324/9780203360279>.