

EUGENIO BARBA

Lépcső a folyóparton*

A költő beteg. Brindisiben száll partra, és hordágyon viszik az Appennineken keresztül Nápolyba, ahol meghal (Hermann Broch *Vergilius halála* című regényéről beszélek). Amint le száll a hajóról Brindisi kikötőjében, megpillant egy sötét bőrű fiút, ragyogó, huncut szemekkel. Felismerni véli. Aztán rájön, hogy sohasem látta korábban. Mégis úgy érzi, mintha közelről ismerné.

Az utazás, az utolsó út során Vergilius, a tudós költő, aki népének, az etruszkoknak vénjétől megtanulta a titkos és mágikus tudományokat is, azon elmélkedik, amit élete során véghezvitt.

A költészet?

Mire jó az, hogy elmesélte Aeneas történetét, aki egy aggastyánnal a nyakában és egy gyermeket kézen fogva indult útnak egy lángokban álló városból?

Amikor hosszú szendergéseiből felriad, Vergilius körbetekint és minden alkalommal a ragyogó, huncut szemeket látja. A fiú követi őt, kisebb távolságot tartva, nevetve, egy okos és kissé enyves kezű gyermek mozdulataival. Végül, épp akkor, amikor utoljára álmra hajtja fejét, Vergilius ráeszmél, hogy az a sötét bőrű fiú ő maga, amikor az élete még nagyon távol állt attól, hogy híres legyen.

Drammensveien volt a harmadik utcanév, amit megtanultam, amikor 1954-ben, tizenhét évesen elhagytam Itáliát, és Oslóban, Norvégiában telepedtem le. Az első a Bogstadveien volt, annak az utcának a neve, ahol hegesztőként dolgoztam egy műhelyben; a második a Damfaret volt, ahol laktam; a harmadik a Drammensveien volt. Később felfedeztem, hogy Drammen egy Oslótól negyven kilométerre fekvő kisváros, így tehát Drammensveien egyszerűen annyit jelentett, hogy a „Drammenbe vezető út”. Ám „drammen” hangzásában nagyon hasonlított a „drømmen”-re, ami norvégul „álmot” jelent.

Azt képzeltem, hogy a Drammensveien név azt jelenti: az „álmok útja”. Annál is inkább, mivel ebben az utcában volt az egyetemi könyvtár, ahová minden nap bemenekültem munka után, öt óra körül.

Senkit sem ismertem Oslóban, nem tudtam norvégul, és nem akartam elmúlatni a szabadidőmet azokon a vendéglátóhelyeken, ahol a külföldiek gyűltek össze, hogy anyanyelvükön beszélgessenek. Így tehát elmentem a könyvtárba, az „álmok házába”, olasz nyelvű könyveket kölcsönöztem ki, és olvastam.

Az olasz könyvek hamar elfogytak, így áttértem a franciákra.

Akkor még nem beszéltem franciául, de tanultam az iskolában, és kisebb-nagyobb nehézségekkel tudtam olvasni ezen a nyelven. Nem válogattam, egyik könyvet a másik után vettem kézbe, véletlenszerűen. Egy nap Romain Rolland *Ramakrishna* című könyve akadt kezembe.

* A szöveg eredeti megjelenési helye: Eugenio Barba: *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano, 1996, 252–265.

Felfedeztem, hogy a múlt században született Bengalában egy parasztfiú, aki Khali követőjeként szerzetesnek állt, és egy sor megvilágosodáson ment keresztül. A vallási elhivatottság megújítója volt abban az időszakban, amikor Bengalában hatalmas filozófiai, irodalmi, politikai és társadalmi ébredés vette kezdetét, amelynek központi alakja Ram Mohun Roy és a Tagore család három generációja volt. A legfiatalabb közülük, Rabindranath, az 1913-ban Nobel-díjat kapott nagy költő húsz évvel volt fiatalabb Ramakrishnánál.

Ramakrishna egész életét egy Calcuttától néhány kilométerre lévő templomban töltötte, és a hinduizmuson kívül más vallási formákat is mélyen megélt magában. Ő, aki Khali, az Anya követője volt, botrányt okozott azzal, hogy egy kis ideig a muzulmán vallást követte. Egy másik időszakban Krisztus vallásában mélyedt el. A különböző vallásokról azt mondta, hogy olyanok, mint a különböző nyelveket beszélő emberek, akik vizet mernek ugyanabból a folyóból: mindenki más szót használ arra, amivel az edényében lévő valamit nevezi meg; az edények is különböznek, de a lényeg ugyanaz.

Közömbös voltam minden vallás iránt, már akkor agnosztikus voltam. Nem tudnám megmondani, miért, de emésztő vágy ébredt bennem, hogy elmenjek Dakshineswarba, ahol a Gangesz partján állt az a templom, amit egy alacsony kaszta tartozó gazdag özvegy kifejezetten Ramakrishna számára építtetett. Perzselő vágy fogott el, hogy ráléhessek azokra a lépcsőfokokra, amelyen – ahogy Romain Rolland mesélte – Ramakrishna minden reggel lement a folyóhoz, hogy rituális fürdőt vegyen. Az álmok utcájában az volt a vágyam, hogy lemehessek oda.

Nem volt pénzem. 1955-ben lehetetlennek tűnt, hogy Indiába utazzam. A dakshineswari lépcsőkről szótt álmok, amelyeket magamban dédelgettem, felmelegítettek a skandináv tél szürkeségében.

Az „álmok házában” az egyik könyvtáros elkezdett beszélgetni velem. Barátok lettünk. Festő volt, délelőtt festett, és esténként, amikor besötétedett, a könyvtári munkával kereste meg kenyerét.

Egy nap megkérdezte tőlem, hogy akarok-e egy kis plusz pénzt keresni azzal, hogy modelt állok az egyik festő barátjának. Így jutottam el az egyik legismertebb norvég festő, Willi Midelfart műtermébe. Hatalmas műterem volt, a hátsó falat teljesen beborították a könyvek. Pózban kellett állnom, nem beszélhettem vagy olvashattam.

Műveltségem nagy része ettől az idős, kifinomult embertől származik, aki a húszas években Párizsban, a harmincas években Moszkvában élt. Miközben lefestett, mesélt nekem, magyarázott, a könyvet, amit épp olvastam, összekötötte más könyvekkel, más nevekkkel, történelmi eseményekkel. Amikor visszatértem a könyvtárba, tudtam, hogy a könyvek egy titokzatos épület, egy labirintus téglái. Egy labirintusé, amelynek élő Ariadné-fonala a kinyomtatott szavak alatt rejtezik.

Egy nap megemlékeztem Ramakrishnát Willinek, és megkérdeztem tőle, ismeri-e? Persze! Aztán beszélt nekem Ramakrishna tanítványairól, Vivekanandáról, aki mestere ellentéte volt, az extrovertált, intellektuális tanítványról, aki fáradhatatlanul utazott Nyugatra, és a tetteknek szentelte életét. Elmeséltem az álmomat. Willi azt válaszolta, hogy minden év december 26-án ebédre volt hivatalos Wilhelm Wilhelmsenhez, a norvég hajótulajdonoshoz. Minden hajójának neve különleges volt: mindegyik „T”-vel kezdődött. Azt mondta, beszélni fog velem rólam.

December 29-én Willi felhívott telefonon. Kapcsolatba kellett lépnem a hajótulajdonos valamelyik irodájával, mert adódott egy munkalehetőség. 1956. január 5-én, hatalmas hőséssben hajóra szálltam a „Talabot” nevű hajóval, ami Keletre tartott.

Akkor még nem is gondoltam a színházra. Kelet számomra azokat a furcsa vallásokat és filozófiákat jelentette.

Nem, a színház még nem létezett.

Áthaladtunk a Szezei csatornán, megérkeztünk Ádenbe. Csomagom érkezett. Willi küldte nekem, három könyv volt benne. Az elsőre nem emlékszem, mi volt. A második Céline *Voyage ou bout de la nuit*-je volt. A harmadik Malraux *La condition humaine* című könyve volt, egy lázadás története 1927-ben Kínában, amely Chiang Kai-shek csapatai által elkövetett vérengzésbe torkollott. Egy másik Keletről szólt, a történelem kegyetlen Keletéről.

A Talabot továbbhajózott a Colombo, Cochin, Madras, Chittagong útvonalon. Aztán Calcuttában kötött ki. Reggel, nagyon korán elmentem Dakshineswarba, láttam azokat a lépcsőket. Rájuk léptem. Lementem rajtuk a folyóhoz. Semmi más nem történt.

Aztán a gépszírtól mocskos munka a Talabot fülsiketítő géptermében, és a hányinger a visszafelé vezető úton a monszunok korbácsolta tengeren.

Ez az első út Indiába az individuuum földalatti történetéhez tartozik – tele misztériumokkal és valószerűtlen egybeesésekkel –, és nem lehet azon kritériumokkal feldolgozni, amelyekkel a színháztörténetet mesélik el és ítélik meg.

Lábjegyzet

1963-ban tértem vissza Indiába Judyval (aztán összeházasodtunk). Abban az időben Grotowskival dolgoztam Opolében. Azok voltak színházának legsötétebb és legvakmerőbb évei. Akkoriban szinte teljesen ismeretlen volt, folyton azon a ponton, hogy megfojtja a cenzúra. Külföldiként könnyebben tudtam külföldre utazni, hogy hírért vigyem a színháznak, és kapcsolatokat építsek ki, amelyek megnehezítették a lengyel bürokrácia dolgát, hogy megszűntessék azt a parányi vidéki színházat.

1963 júniusában Varsóban rendezték meg az ITI (International Theatre Institute) nemzetközi kongresszusát. A lengyel hatóságok igyekeztek elkerülni, hogy a rendezvényen akár csak egyetlen apró említés is essék Grotowski létezéséről. Arról vitatkoztunk Grotowskival, hogyan törjük meg ezt a csendet. Ő akkor Lódzba ment, csupán kétórányi távolságra Varsótól, ahol a *Dr. Faustus* című előadását játszották, amit Opolében rendezett. Én elmentem Varsóba, és elvegyültem az ITI kongresszusának delegáltjai között. Sikerült jó néhányukat meggyőznöm, hogy jöjjenek Lódzba megnézni a *Dr. Faustust*. Az előadás sokként érte őket. Másnap reggel a kongresszusi teremben mindenki Grotowski nevét emlegette. A lengyel hatóságokat korábban nagyon dicsérték kultúrpolitikájuk miatt. Most azonban ezzel az esettel a lengyelek elveszítették a korábbi nimbuszt. Jó képet kellett vágniuk a dologhoz.

Judy az ITI nemzetközi titkárságán dolgozott, így ismerkedtünk meg. Elmeséltem neki, hogy szeretnék Indiába utazni, ezúttal szárazföldön. „Nekem van autóm”, mondta ő. „Menjünk”, javasoltam én. Egy hónappal később kezdődött a nyári szabadságok ideje. Együtt indultunk útnak.

Mivel hozzászóltam az európai utazások tér-idejéhez, ahol egy nap alatt az egyik fővárosból a másikba ér az ember, miközben történelem és kultúra évszázadait szeli át néhány száz kilométer alatt, India az elején olyan volt számomra, mintha beleestem volna egy fene-

ketlen kútba. Három nap alatt értünk el Újdelhibe, holott a térképen úgy tűnt, mintha közvetlenül a határ után következne. Judy vezette az öreg Land Rovert. Én nem tudtam vezetni. Gibbon *The Decline and Fall of the Roman Empire* című könyvét olvastam – talán azért, hogy ellensúlyozzam az iráni sivatag monotóniáját.

Ezúttal szerettem volna valami szakmailag hasznosat megtanulni. Tudatosan az „indiai színházat” kerestem. Újdelhiben végre megtaláltam.

Azok, akiket megkérdeztem, azt mondták, hogy Ebrahim Alkazival kellene találkoznom. Ő volt a legismertebb személyiség, és a Nemzeti Dráma Iskolában tartott órákat. Legnagyobb meglepetésemre valami olyasmit hallottam, ami nem igazán különbözött attól, amit a varsói színházi iskolában tanítottak nekünk. Ebrahim Alkazi hosszú ideig Egyiptomban élt, jó ismerője volt az angol színháznak, és sikerét annak köszönhettem, hogy a színház megújítója volt Stanyiszlavszkij és az Actors Studio szemléletmódjának bevezetésével.

Akkor valaki azt kérdezte: „Miért nem mész el Bombay-be? Ott találkozhatasz Adi Marzbannal, egy íróval, aki érdekes színházat csinál.” Újra hosszú napok következtek az autóban. Ám a színházi tájkép – az angol hagyományból átvett komédiák és populáris farce-ok között – Bombay-ben sem volt túlzottan izgalmas egy fiatal számára, aki szakmai „titkokra” éhezett, és mindent azonnal meg akart ismerni.

Valaki ezt javasolta: „Miért nem mész Délre? Ott tényleg valami egyedülállót találhatsz!” Biztosított arról, hogy a Kathakali nem okoz majd csalódást. Ez az ember Keralából származott.

Így aztán Judy újra a Land Rover kormányához ült. Hosszú napokig tartó utazás után érkezünk Keralába, ahol először sehol nem találtunk egyetlen Kathakali színházat sem. Végül Trichurban, a korábbi keralai kulturális miniszter könyvesboltjában hallottunk egy Kathakali iskoláról Cheruthuruthy faluban.

Végre megérkeztünk.

A kórház épületében laktunk, egy félreeső pavilonban, amit, ha jól emlékszem, leprakór-háznak tartottak fenn.

Elmentem a Kathakali Kalamandalam nevű iskolába. A mestereket egyáltalán nem érdekelte a jelenlétem. Teher voltam számukra, kérdéseimet tudálékosnak és unalmasnak, pusztán időpazarlásnak tartották. A vendég iránt tanúsított alapvető kedvesség patinája alatt a mesterek semmit sem tettek azért, hogy elrejtsek velem szemben táplált utálatukat. A Kathakali iskolában eltöltött hetek emléke még mindig keserű ízt csal a számba, habár ma már nem hibáztatom őket. Az én előítéleteim az övéikkel álltak szemben. A magam részéről képtelen voltam arra, hogy ne a rutin képét lássam az iskolában, a földön ülő tanárokkal, akik olyan testtartással ütötték a ritmust, amiről nem tudtam eldönteni, hogy türelmes vagy beletörődő-e. A tanítványok a végtelenségig ismételték ugyanazt a maroknyi gyakorlatot. Épp az ellenkezőjét tették, mint ami azokban az években a képzeletemben élt a szakrális, a *szükséges* színházról.

Ám egy nagyon fontos dolog bevésődött emlékezetembe. A gyerekeket kilenc-tíz éves korukban vették fel az iskolába. Korán hajnalban, öt órakor kezdtek el dolgozni. Egyedül kezdtek – még kicsit álmosan – a Kathakali nehéz (és fájdalmas) lépéseit gyakorolni.

Kedvesek voltak és kíváncsiak. A társaimmá váltak.

Alapvető különbség van aközött a színház között, amit az ember felnőttként kezd el gyakorolni, és aközött, ahol a tanulás gyermekkorban kezdődik. A gyerekek olyan közegbe ke-

rülnek, amely értékkel ruházta fel őket, olyan hagyomány részévé válnak, ami felülmúlja őket, és amit az elején nem értenek meg, de amit lassacskán megtestesítenek. Érzik, hogy valami olyasmit képviselnek, aminek felsőbbrendű értelme van, és ami meghaladja őket.

Magamra és társaimra gondoltam a varsói színházi iskolában. Mi türelmetlenek voltunk, tele önigazolással, saját szilárd gondolkodásmóddal, szilárd meggyőződéssel, amivel a színházat magyaráztuk és vitatkoztunk róla. „Milyen nehéz – morgolódtam magamban – a művészetet szeretni magunkban, és nem magunkat a művészetben, ahogy Sztanyiszlavszkij előírta mondta, amikor az ember felnőttként, már kialakult személyiségként kezdi a színházi létét”.

Cheruthuruthy-ben a színház értéke nem abban állt, amit a gyerekek mondhattak, hihettek vagy álmodhattak. Olyan volt, mintha törekeny vállukon, néha nagy fáradtsággal, máskor gondtalanul, olyan hagyomány képét hordozták volna, amit később akár meg is testesíthettek és variálhattak, de amiről nem állíthatták, hogy a saját alkotásuk volna.

Számomra a Kathakali azokkal a gyerekekkel volt azonos, akiknek minden nap figyelemmel kísértem a munkáját, akikkel beszélgettem, és akik udvariasan és türelmesen, szégyenlős mosollyal válaszoltak nyakatekert kérdéseimre.

Az évnék abban a szakaszában kevés Kathakali előadást játszottak. A három hét alatt, amíg Cheruthuruthy-ben maradtam, csak néhány, egész éjjelen át tartó előadást láttam. Az idő olyan kitágítása volt ez, ami számomra, az európai színházi ember számára kínokkal telt meg, a hosszú órákon át tartó üléssel a gyékényszőnyegen abban a hatalmas szabad térben. Az előadások mélyen sértették az elkötelezett nézői attitűdömet, hiszen ugyanúgy elaludtam, mint sok más néző a kacagó és játszó gyerekek, a mozgóárusok között, abban a hatalmas jövés-menésben a szabadban tanyázó tömegben. És közben fönt, a színpadon a színész fénye tovább ragyogott, érdektelenül az érdektelenségre, a szakralitás aurája nélkül, mégis önmagában étellel telten.

Grotowski Opolében szerzett tapasztalataiból érkeztem, ahol 1961-től részt vettem a színház új identitásának megtalálásában, ahol megpróbáltuk jóvátenni a színház szakralitásának elvesztését. És itt, Keralában a szakralitás nyugodt és derűs tiszteletlenséggé vált. Azt hiszem, hogy az előadás szépségénél még jobban meglepett a megértés képtelensége. Miért voltam lenyűgözve, holott nem értettem a színészek által bemutatott történetet, de még üzenetük értelmét sem? Mi tartott fogva ebben az indiai vasútállomásra hasonlító atmoszférában, minden, a színházról és szakralitásról felépített elképzelésem ellentmondásában?

Amikor hazaindultam Cheruthuruthy-ből, ezt a rövid köszönőlevelet írtam:

A Kalamandalam Cheruthuruthy titkárságának

Tisztelt Uram!

Nem volt alkalmam tegnap éjjel az előadás közben megköszönni önnek a segítségét ittlétem során.

Szeretném kifejezni hálámat és legőszintébb köszönetemet Önnek, a főfelügyelőnek és minden növendéknek szívélyes segítségükért.

Látogatásom a Kalamandalamnál nagy előrelépést jelentett tanulmányaimban, és a kutatásaim során összegyűjtött anyag minden kétséget kizáróan hatalmas segítséget jelent a Teatr Laboratoriumban dolgozó személyeknek Lengyelországban.

Még egyszer köszönetet mondva önnek, szívéllyes üdvözléssel...

Egy formális levélkérő van szó, amire nem emlékeztem, és amit meglepetésemre tíz évvel ezelőtt láttam viszont Richard Schechner *Performative Circumstances from Avant Garde to Ramlila* című könyvének 147. oldalán. Ezt a könyvet az a Seagull Books kiadó adta ki Calcuttában, amelynek ugyanaz az emblémája, mint a Moszkvai Művész Színházé.

Schechner 1972-ben találta meg ezt a levelet az iskola vendégkönyvében, amikor ő tett ott látogatást. Azért idézte könyvében, hogy emlékeztessen arra a huszonhét éves olasz fiatalemberre, aki akkor voltam, és aki a Kathakali gyakorlatairól vitt híreket egy alig harminc éves lengyel fiatalembernek. Az a lengyel ifjú – Jerzy Grotowski – aztán beépítette őket a Teatr Laboratorium színészeinek tréningjébe.

Az a régi levél ma éppen csak egy lábjegyzet a XX. század második felében végzett színházi kutatások történetében, abban a fejezetben, amely Grotowski színházának kezdeteit meséli el, az *Állhatatos herceg* és az *Apocalypsis cum figuris*, a „szegény színház” és a hírnév előtti időket. Ugyanakkor alkalmas volna arra is, hogy bevezessük az Odin Színház mint eurázsiai színház történetét.

Az eredet

Amikor visszatértem Európába, írtam a Kathakaliról néhány francia, olasz, dán és amerikai színházi folyóiratban. Ezek a cikkek felkeltették a figyelmet, és olyan érdeklődést váltottak ki, amely miatt az évek során számos színházi szakember, nő és férfi választotta úti céljául Cheruthuruthy-t.

Am nem az a fontos, hogy én jutottam el először oda, és hogy miért indultam el. Mint ahogy az sem fontos, hogy azokban a cikkekben voltak-e pontatlanságok vagy sem a Kathakaliról és a történetéről.

Még kevésbé számít, hogy megkérdezzem, mi az, amit a Kathakalitól, a tréningjeiből vagy az előadásaiból vettem át.

Az a fontos, ami sem a Kathakalihoz, sem hozzám nem tartozik, és ami egy egészen más kontextusban, összehasonlíthatatlan formákban még mindig irányít, amikor a színház értelméről teszek fel kérdéseket.

Egy technikai részlet vagy egy szavakba öntött válasz helyett azoknak a kedves gyerekeknek a képe jut eszembe, akik hajnalban bementek az iskolájukba, és a mestereik jelenléte nélkül elkezdtek végezni gyakorlataikat. És elismétlem a szavakat, amiket harminc évig suttogtam színészeimnek: „Amit tenned kell, meg kell tenned. És ne kérdezz, ne kérdezz”.

A színháztudósok időnként írnak rólam. Azt írják például, hogy szeretek együttműködni a klasszikus ázsiai színházak színészeivel. Gyakran említik együttműködésemet Sanjukta Panigrahi-val, aki a kezdetektől részt vett az International School of Theatre Anthropology (ISTA) munkájában. Igazuk van. Mégsem ismerem fel magam ebben a képben.

Valóban szeretek dolgozni más színházi hagyományok képviselőivel? Valójában akkor kezdődik az igazi együttműködés, amikor nem emlékszem többé a hagyományokra, a földraj-

zi és kulturális távolságokra, az összes különbözősége, ami megtestesül a velem szemben álló személy egyediségében.

Sok-sok évnyi együtt végzett munka után gyakran elfeledkezem arról, hogy Sanjukta indiai, hogy kizárólag Odissi stílusban táncol, és hogy műfajának kimagasló mestere. És azt hiszem, ő is képes időnként elfeledkezni arról, mennyire európai vagyok én.

A hagyományok nem léteznek. Ugyanúgy, mint ahogy nem léteznek az ideák és a vallások sem. Csak az emberek léteznek, akik megtestesítik őket. A hagyományhoz való hűség és a törekvés arra, hogy megőrizzük tisztaságát, hatalmas erejű útmutatás lehet, ha nem egyéni víziókat követ. Másokra erőltetett teher lehet, ha ortodoxiává alakul. Ekkor a múlt minden életcsíráját megfojt, és a holtak maguk alá temetik az élőket.

Van néhány régi fotó a gyermek Sanjukta Panigrahi-ról, ahol a táncruhák és arcfestés alól áttűnik azoknak a nagyon szép kislányoknak az arckifejezése, akik ha találkoznak valami fölötte állóval, azt kockáztatják, hogy fölényessé válnak. Biztos, hogy az a kislány nem könnyen tűrte el, hogy engedelmeskednie kellett. Éppen ezért oly becses művészi alázata. A gyermek Sanjukta fotói képzeletben egymás mellett állnak azokkal, amiket magam készítettem Cheruthuruthy-ban a Kathakali Kalamandalam fiatal tanítványainak törekeny testéről.

Amikor találkoztam Sanjukta Panigrahi-jal, ő már híres volt Indiában. Megalapított egy stílust, és akkoriban ismertette meg a határokon túli világgal. Mégis, van valami, ami felismerhetővé teszi azokat, akik hozzászórtak a korai keléshez és a magányos munkához, amikor senki sem látja őket, és senki sem tudja korholni vagy dicsőíteni őket.

Az országok és a legfantasztikusabb kultúrák sokféleségén túl azok, akik hasonló munkatapasztalatokon keresztül haladtak, amely során a színházcsinálás értelme egyszerű, alapvető, szavak nélküli cselekvéseken keresztül szűrődik le, valójában honfitársak.

Ha mindennek az etika nevet adjuk, máris azt kockáztatjuk, hogy elméletet vagy retorikai szólamot teremtünk.

Hosszú idő után újra megkérdezem magamtól, hogy mi fogott meg annyira Romain Rolland Ramakrishnáról írt könyvében. A szerző nem engedett a csábításnak, hogy hatalmas képeket és lenyűgöző kifejezéseket használjon. Nem állította szembe a tudományos gondolkodás behatároltságát a szellem határtalan horizontjával. Nem állította szembe Indiát Európával, a Keletet Nyugattal. A könyv főszereplőjének rendkívüli tapasztalatait ugyanannyira kézzelfoghatóan és józanul írta le, mint ahogyan a természetet vagy a modern India történetét. Az extázisba bevont izmokról és idegekről beszélt. Úgy mutatta be Vivekanandát, mint aki a tanítványoknak jelentkezőknek az izmait tapogatja ki, mielőtt a spirituális tapasztalatokba avatja be őket.

Mindenekelőtt a *megvalósítás* fogalmát hangsúlyozta. Tagadta, hogy volna értelme különbséget tenni a valós és az ideális között. Ramakrishna *megvalósító* volt.

Abban a könyvben volt egy elmosódott fénykép, amit az egyik lábjegyzet különleges dokumentumként mutatott be. Anélkül, hogy észrevettem volna, titkon felidéztem ezt a képet néhány előadásomban. Néhány fehérbe öltözött ember látható rajta, akik egy hatalmas, gyékénnyel takart ablakkal szemben guggolnak, amelyen átszűrődnek a perzselő nap vakító sugarai. Középen, mint egy jární próbáló, de támolygó beteg, vagy mint egy ember, aki túl sokat ivott valamely ünnepségen, a vézna és szakállas Ramakrishna áll. Egyik kezét a magasba emeli, a másikat a szív magasságában tartja, kezének ujjaival egy mudrát mutat, azt, amelyik

a táncban a virág nektárját szívni készülő méhet jelenti. Mellette egy megtermett ember áll, készen arra, hogy megtartsa az imbolygó testet.

A levegőben valami családias és rusztkus öröm áradt, az ünnepi csillogást nélkülöző vídamság, ami olyan emberekre jellemző, akiket nem rémít meg, ha egyik társuk a határait súrolja. Ramakrishna – amennyire a félhomályban kivethető volt – nevetett. A lábjegyzet szerint a fotó azt a pontos pillanatot ragadta meg, amikor a szent épp a *samadhi* állapotába lépett be, abba az extázisba, ami egy *kirtan*, a vallási táncokból és énekekből álló összejövétel során jön el.

A hétköznapi cselekvések alázatán keresztül ábrázolt fény az, amit Ramakrishna, a Kathakali gyermekei, Sanjukta és India tanított nekem. Ez az, amit újra felfedezek a technikai részletek gondosságában és a víziók feszültségében az eurázsiai színházat benépesítő nők és férfiak körében.

Amikor az eurázsiai színházról beszélek, nem egy adott földrajzi térség színházaira gondolok, hanem egy mentális dimenzióra, egy cselekvő gondolatra századunk színházában. Ez a fogalom magába foglal minden olyan tapasztalatot, ami minden művész számára – akármi is legyen eredeti kultúrája – alapvető viszonyítási pontot jelentett színházi gyakorlatában: Ib-sentől Zeamiig, a pekingi operától Brechtig, Decroux pantomimjétől a nó-ig, a kabukitól a meyerholdi biomechanikáig, Delsarte-tól a Kathakaliig, a klasszikus balettől és a modern tánctól a butoh-ig, Artaud-tól Baliig, Sztanyiszlavszkijtől a Natyashastráig.

Mondhatnánk, hogy az eurázsiai színház egy közös hazát jelent: mesterségünk, szakmai identitásunk országát. Vagy eredetről van szó, arról, ami megmarad és ugyanakkor elosztható az átmenet országában, ami a színház.

Kulturális identitás és szakmai identitás

Életünk eseményei, amikor gyümölcsökké és száraz virágokká válnak, az emlékek sorává alakulnak. A tapasztalat megengedi, hogy különböző stílusokban és nyelveken egészítsük ki és meséljük el.

A víziómat az Odin Színházról mint eurázsiai színházról, amit élő és halott indiai emberekkel való kapcsolatmról szóló anekdotákon keresztül meséltem el, más szavakkal is el lehetne mondani. Használhatnék olyan távoli és semleges fogalmakat és megfogalmazásokat, amiket általában az elmélet használ, ami, ne felejtjük el, megfigyelést és reflexiót jelent, ugyanakkor képek, epizódok és ideák sorát is. Ebben az esetben a színházi antropológia fogalmait használnám.

A színházi antropológia kutatási területe a színész technikája. Minden kézműves a saját kultúrájához tartozik, de ugyanakkor saját kézműves mesterségének kultúrájához is. Van egy kulturális identitása és egy szakmai identitása. „Honfitársként” találkozhat azokkal a kézművesekkel, akik más országokban az ő mesterségét űzik. Éppen ezért régen a *Wanderlehre*, a szülőföld határain kívül megvalósított „tanulmányi út” részét képezte a legegyszerűbb mesterség képzési folyamatának is.

A hivatás maga is egy ország, amelyhez tartozunk. Választott haza, földrajzi határok nélkül. Ma természetesnek tartjuk, hogy egy mexikói filológus egy indiaival vitázik, hogy egy japán építész egyenrangú félként osztja meg tapasztalatait egy svéd építésszel, mint ahogy kulturális hiányosságnak érezzük, hogy a kínai orvoslás és az európai eredetű orvostudomány

nem válik egyetlen tudás egymást kiegészítő aspektusává. Nem furcsa, hogy a színészek hivatásuk közös határain belül találkoznak. Az a furcsa, hogy furcsának tűnik.

Az identitás fogalma a latin „*idem*” szóból ered, amelynek jelentése „az, ami nem változik, ami ugyanaz marad”. Az identitás egy tengely, középpont, olyan értékek csírája, amelyek különböző helyzetek és nehézségek közepette irányítanak bennünket. A színészek felfedezik saját történeti-életrajzi távlataikat, és a művészi eredmények a tapasztalatukhoz, az eredetükhöz és világgépükhöz viszonyulnak. Ez a viszonylagosság teszi lehetővé minden személy számára, hogy egyedi és másokhoz képest különböző legyen.

A színházon keresztül cselekedni azt jelenti, hogy az ember saját kultúrájában halad előre. Ez azonban olyan területen történik, ahol minden színész ugyanazzal a problémával szembesül: hogyan tudja színpadi jelenlétét hatásossá tenni a nézők szeme előtt.

A szakmai identitás ezen a területen ver gyökeret különböző stílusával és performatív műfajaival, vagyis a színpadi jelenlét megformálásának különböző módjaival.

Ez a szakmai identitás a korábbi mesterek által felépített transzkulturális színháztörténettel azonosítja magát. Tehát egy polinéz vagy olasz színész saját szakmai identitását olyan értékek és tapasztalatok alapján építheti fel, amelyek orosz vagy kínai, kolumbiai, francia vagy skandináv mesterektől származnak.

Identitásunk egyrészt egyéni, élettörténetünkből, az általunk megélt térből és időből származik. Másrészt szükség van olyan szakmai identitásra, ami az idő és tér határain túl összeköt bennünket a mesterségünket művelőkkel. Két pólusról van szó. Egyik sem létezhet a másik nélkül.

Az élő színház ebből a polaritásból táplálkozik. Egyrészt abból a kérdésből, hogy miért csinálunk színházat? Másrészt, ezzel a kérdéssel összefüggésben, abból a képességünkből, hogy szakmai cserét folytassunk más személyekkel, tértől és időtől függetlenül.

A színész, azért, hogy hatásosabb legyen saját természetes közegében, hogy felszínre hozza saját történeti-életrajzi identitását, formákat, stílusokat, viselkedésmódokat, eljárás-módokat, fortélyokat, alakváltozásokat, megjelenési formákat használ: azt, amit technikának nevezünk. A technika jellemez minden színészt, és minden hagyományban létezik technika. Ha figyelmesen megnézzük, mi van a kultúrákon (keleti, nyugati, északi, déli) és a műfajokon (klasszikus balett, modern tánc, pantomim, opera, operett, szövegszínház, testi színház, hagyományos, kísérletező, és így tovább) túl, eljutunk az első naphoz, az eredethez, amikor a jelenlét technikává, *hogyan* kristályosul, hogy hatásossá váljék a nézők előtt.

Az ISTA összehozza egymással a keleti és nyugati színházi mestereket, hogy összehasonlítsák a legkülönbözőbb munkamódszereket, és arra a technikai területre koncentráljanak, amely mindannyiunk számára közös alap, függetlenül attól, hogy Keleten vagy Nyugaton csinálunk-e színházat; hogy az úgynevezett „kísérletező színházzal” vagy az úgynevezett „hagyományos színházzal”, a pantomimmal, balettel vagy modern táncsal azonosítjuk-e magunkat. Ez a közös alap vagy szubsztrátum a pre-expresszivitás területe. A színész munkájának az a szintje, amelyben energiáit a mindennapitól eltérő viselkedés alapján használja, megformálva színpadi jelenlétét a nézők előtt.

A pre-expresszivitásnak ezen a szintjén hasonlóak az elvek, akkor is, ha azokat a hagyományok és különböző színészek közötti hatalmas kifejezésbeli különbségek táplálják. *Hasonló* elvekről van szó, mert a különböző kontextusokban meglévő hasonló fizikai feltételekből származnak. Ezzel szemben nem *azonos értékűek*, mivel nincs közös történetük. Ezek a ha-

sonló elvek gyakran olyan gondolkodásmódhoz vezetnek, amelyek a különböző megfogalmazások ellenére lehetővé teszik a különböző hagyományokat képviselő színházi embereknek, hogy párbeszédet folytassanak egymással.

Néhányan tanácstalanok maradnak: hogyan lehet a színész alkotófolyamatait tanulmányozni anélkül, hogy megvizsgálánánk történeti és társadalmi kontextusát? Hogyan lehet összehasonlítani ezt vagy azt a színpadi viselkedést, hogyan lehet transzkulturális elveket felfedezni anélkül, hogy számításba vennénk, hogy mindegyik példa más kulturális környezet-hoz tartozik, amelyek időnként összehasonlíthatatlanok. És végül megállapítják: a színházi antropológia elfeledkezik a történelemtől; mindent a színpadi *bios* anyagiságára vezet vissza.

Nem, a színházi antropológia nem feledkezik el, és nem vezet vissza... Hanem másra koncentrálnak.

A színészek, akik egy szervezett előadáshelyzetben cselekszenek, mélységes különbségeken és ugyanannyira mély közös pontokon keresztül ismerszenek meg. Lehetséges tehát olyan tudományos jellegű kutatást végezni, amely a transzkulturális elvek megkülönböztetését tűzi ki célul, amik gyakorlati szinten építik fel a színpadi viselkedést.

E feltevés köré épül a színházi antropológia és az ISTA.

Hagyományok és hagyományok alapítói

Amikor hagyományról és kultúráról beszélünk, vagyis kapcsolatokról, minden diskurzusunk középpontjában ott található az identitás témája.

Etnikai identitásunkat a történelem határozza meg. Nem mi alakítjuk ki.

A személyes identitást mindenki önmagából építi fel, de öntudatlanul. Ezt hívjuk „sorsnak”.

Az a profil, amin tudatosan, racionális lényként dolgozhatunk, az a szakmai identitásunk.

Lehetséges olyan szakmai identitást felépíteni, amely más kultúrákkal kapcsolatban fejlődik, sőt, transzkulturális szinten is, hogy felfedezzük és beépítsük a „más” a saját kultúránkba. A XX. századi európai reformerek számára szakmai gyakorlatuk újraalapozása érdekében alapvető fontosságú volt néhány történelmükhöz tartozó tény és jelenség: a klasszikus görög színház és a *commedia dell'arte*, a kabaré, a *music hall*, a cirkusz – már letűnt vagy még létező performatív megnyilatkozások, amelyek marginalizáltak vagy el nem ismertek voltak.

A kulturális cserében és az elszigetelődésben tud egy kultúra organikusan fejlődni és átalakulni. Ugyanez vonatkozik az egyénekre és azokra, akik a színházban dolgoznak. Ám ahhoz, hogy létrejöjjön a csere, valamit fel kell ajánlani cserébe. Ebben az értelemben a történeti-életrajzi identitás alapvető ahhoz, hogy szembenézzünk az ellentétes pólussal, a „mássággal”, a különbözővel való találkozással, de nem azért, hogy saját látóhatárunkat és látásmódunkat rákényszerítsük a másokra, hanem hogy lehetővé tegyük az elmozdulást, és az ismert univerzumon túl megpillantsunk egy másik területet.

Saját szakmai identitásunk elmélyítése magával hozza az etnocentrizmus meghaladását, mígnem saját középpontunkat a „hagyományok hagyományában” fedezzük fel. Itt a „gyöke-
rek” fogalma paradoxonná válik: nem olyan kapcsolódást jelöl, ami egyetlen helybe kapaszkodik, hanem „ethost” jelent, ami lehetővé teszi az elmozdulást. Vagy pontosabban, olyan erőt képvisel, ami éppen azért változtatja meg a látóhatárt, mert egyetlen középpontban gyökerezik.

Ez az erő akkor mutatkozik meg, ha legalább két feltétel jelentkezik: az igény, hogy saját hagyományunkat meghatározzuk magunknak, és a képesség, hogy ezt az egyéni és kollektív hagyományt olyan kontextusba illesszük, ami egyesíti más kultúrákkal.

Nem a hagyományok választanak minket, hanem inkább mi választjuk a hagyományokat. Egy francia muzulmánna válhat és egy indiai a klasszikus európai zene kiváló karmesterévé válhat.

Mit jelent angolnak, európainak, brazilnak, kanadainak, latin-amerikainak lenni? Sőt: mit jelent, hogy az ember nem csak latin-amerikai, indiai, dán?

Történetünk alapos ismerete (a mi történetünké mint színházi nők és férfiak, nem pedig latin-amerikai, japán vagy európai emberek történetéé) annál inkább szükséges, mivel alkotáink tisztavirág életűek, és csak emlékezetként tudnak ellenállni az idő múlásának.

A hagyományok fennmaradnak, és egy formát hagynak hátra, nem az értelmet, ami a formát élteti. Az értelmet mindenkinek magában kell meghatározni és újjáteremtenie. Ez az újjáteremtés teszi valóssá a személyes, a kulturális és a szakmai identitást.

A hagyományok rétegezik és finomítják formáikban az alapítók következő generációjának tudását, és lehetővé teszik minden új művész számára, hogy munkája *kezdetén* ne kelljen mindent előlről kezdenie. A hagyományok értékes örökséget, spirituális táplálékot, gyökereket jelentenek.

A hagyományok kényszerek is. Nem létezik identitás a „hagyományok” által örökölt hagyott formák kényszere elleni harc nélkül. Ha hiányzik ez a harc, a művészeti élet összedől. Az élet szikrája a művészetben az a feszültség, ami a forma szigora és a lázadó részlet között feszül, ami belülről megingatja, és új jelentéssel, felismerhetetlen aspektussal ruházza fel.

A színészt, aki nem tartozik kodifikált színpadi hagyományhoz, gyakran az a veszély fenyegeti, hogy kitagadottnak, gyökértelességnek érzi magát, akinek nincsenek konkrét viszonyítási pontjai, amelyeknek engedelmeskedne. Akinek nincs hagyománya, gyakran idealizálja a hagyományt magát, és babonásan fordul feléje, mintha az értelmet tudna adni valaminek is.

Az érték iránt érzett nosztalgia áthatotta századunk színházát Sztanyiszlavszkijtől Grotowskiig, Meyerholdtól Brechtig, Artaud-tól az elfeledett Decroux-ig, Gordon Craigtól Isadora Duncanig, Jacques Copeau-ig, Martha Grahamig, Kazuo Ohnóig... A hagyományteremtők egész családfája kanyargós utakat járt be a színház, a pantomim, a tánc egymástól mesterségesen elválasztott területein.

Egy felületes szemlélőnek a hagyományok és a hagyományalapítók közötti megkülönböztetés egyet jelent a klasszikus iskolák és az újítók, az ortodoxok és a lázadók, az arany jelmez mögé rejtőző ázsiai színész-táncos és a fáradhatatlan, eklektikus kísérletezést folytató kortárs színházművész közötti megkülönböztetéssel. Ez nincs így. Még a legszigorúbb hagyomány is az előadó invencióin keresztül válik élővé, amelyek annál mélyebbek, minél inkább tűnnek finomnak és a felszínen észrevehetetlennek.

A gyakorlati munkában a „hagyomány” egyet jelent az „ismerettel”, vagyis a „technikával”, ami sokkal alázatosabb és hatásosabb. Nem a technika határoz meg bennünket, de ez a szükséges eszköz ahhoz, hogy áthatoljunk a minket körbezáró határokon. A technikai tudás lehetővé teszi, hogy más formákkal találkozzunk, és bevezet bennünket a „hagyományok hagyományába”, azokba az elvekbe, amelyek állhatatosan vissza-visszatérnek a stílusok, a kultúrák, a különböző személyek mássága alatt.

Az elérendő cél nem az, hogy egyetlen hagyománnyal azonosítsuk magunkat, hanem hogy az értékek csíráját hozzuk létre, a saját gyökereinkhez hű, vagy az ellene lázadó személyes identitást. Az ide vezető út mindig aprólékos gyakorlat, ami létrehozza a szakmai identitásunkat. Mesterségbeli szakértelem, ami a feltételeket személyes elhivatottsággá változtatja, és a többiek szemében olyan sorssá, ami egyszerre örökség és hagyomány.

Mi magunk döntünk arról – szakmai értelemben –, hogy melyik történethez tartozunk, hogy kik az őseink, akiknek értékeiben magunkra ismerünk. Az ősök távoli korokból és kultúrákból származhatnak, de munkájuk értelme az örökség, amit óvnunk kell és örökölni kell hagynunk. Közülünk mindenki valaki munkájának a gyermeke. Közülünk mindenki az általa választott múlttól távolodva tájékozódik.

DEMCSÁK KATALIN fordítása



Az Odin Teatret Szegeden, 1992, fotó: Révész Róbert