

Richard Gough

Utópikus képzés

Edward Gordon Craig és Eugenio Barba titkai, „iskolái” és kontinensei¹

„Javaslatom az, hogy fedezzük fel vagy fedezzük fel újra a Színház elveszett Művészetét egy gyakorlati expedícióval..., amely azokba a birodalmakba vezet, ahol rejtőzködik.”
(Edward Gordon Craig 1910)

„Azt hittem, hogy egy elveszett színházat keresek, de ehelyett ma megtanultam, hogy átmenetben legyek. Tudom, hogy ez nem a tudás keresése, hanem az ismeretlené...”
(Eugenio Barba 2015)

Absztrakt

A tanulmány Edward Gordon Craig és Eugenio Barba hatását vizsgálja a globális előadóművészeti szintéren. Életművük, filozófiájuk és pedagógiai megközelítéseik alapos vizsgálata révén feltárja művészeti örökségük rejtett kincseit. Az általuk alapított „iskolák” mint átalakító felfedezés és kreativitás birodalmi megközelítését tanulmányozva kiemeli utópikus vízióikat, melyek kulturális határokon és kontinenseken átnyúlóak voltak. Az ő titkaik, „iskoláik,” és világméretű hatásuk megismerése által hozzájárul a színház fejlődésének mélyebb megértéséhez, valamint örökségéhez.

Kulcsszavak: színház, Edward Gordon Craig, Eugenio Barba, képzés, innováció, befolyás

¹ A tanulmány a *Performance Research* folyóirat 25:8 számában jelent meg, annak szerkesztett változatát közöljük (a szerk).

E cikk leadása jelentős késedelmet szenvedett részben betegség, részben pedig a *Performance Research* című folyóirat kiadásával kapcsolatos határidő-ütközés miatt. A késelem azonban lehetővé tette számomra, hogy megismerkedjek a *Journal of Theatre Anthropology* ([JTA] 2021 márciusában indult)² első számával, és újrafogalmazzak néhány kérdést, amely Edward Gordon Craig és Eugenio Barba „iskoláival”, valamint a gyakorlati törekvéseik és írott szövegeik (azaz a gyakorlat és az írások) közötti dinamikával kapcsolatban foglalkoztatott.

Craig csaknem huszonegy éven át szerkesztett és tartott életben egy folyóiratot *The Mask* címmel (amelynek 1908 és 1929 között nyolcvanhét száma jelent meg), és több sikertelen kísérletet tett egy innovatív színházművészeti iskola létrehozására, amelyek közül a legteljesebb formában az Arena Goldoniban megvalósult The School of the Art of the Theatre mindössze egy évig (1913–14) működött az olaszországi Firenzében. Eugenio Barba 1980-ban (a németországi Bonnban)³ indította el az úttörő Nemzetközi Színházantropológiai Iskolát (ISTA), amely az elmúlt negyven évben alkalmanként és időszakosan virágzott; most, 2021-ben pedig folyóiratot alapított, hogy az „iskola” munkájára reflektáljon. Craig harminchét évesen indította el a *The Mask*ot, Barba pedig nyolcvannégy évesen alapította a JTA-t; negyvenkét, illetve negyvenhárom évesek voltak, amikor saját iskolájukat megalapították. Ez a cikk azt vizsgálja, hogyan vezet el egy folyóirat egy iskolához, és hogyan vezet el egy iskola egy folyóirathoz (ütközben számos könyv megírása mellett), és azt, hogy miért volt mindkét „iskolának” nagyon kevés diákja, és milyen utópisztikus pedagógiai törekvéseket követett.

Ez a bevezető megmagyarázza, hogyan fordulhat elő, hogy egy 2020. decemberi borítódátummal ellátott folyóiratban megjelent cikk egy 2021 márciusában megjelenő másik folyóiratról is be tud számolni: nem próféta vagy látónoki képességeknek, hanem csupán a késelem miatti szerencsés véletlennek köszönhetően.

2 A *Journal of Theatre Anthropology* első száma, a „The Origins” angolra fordított vagy eredeti (spanyol és francia) nyelven írt cikkeket és tanulmányokat tartalmaz, Eugenio Barba előszavával és Julia Varley vezércikkével. A folyóirat nyílt hozzáférése: <https://jta.ista-online.org>

3 Az ISTA történetében az eredet és az alapítás éveként 1979-et jegyezték fel, de az első foglalkozásokat, amelyek négy hét gyakorlati műhelymunkából és stúdióalapú felfedezésekből (és egy szimpóziumból) álltak, 1980. október 1–31. között tartották a németországi Bonnban.

Bevezetés – az iskolák

„A legkívánatosabb minden körülmények között továbbra is a kemény diszciplína a kellő időben, vagyis olyan életkorban, amikor büszkévé tesz, ha sokat kívánnak az embertől. Mert e kemény iskola azért jó iskola, és abban különbözik a többitől, hogy sokat követel, hogy szigorúan követel; hogy a jó, sőt a kiváló a normális; hogy a dicséret ritka, hogy elnézés nincs; a büntetés kemény és tárgyilagos, tekintet nélkül a tehetségre és a származásra. Ilyen iskolára pedig minden tekintetben szükség van.”

A fenti idézet Nietzsche *A hatalom akarása* című művéből való, és a Színház-művészeti Iskola „prospektusának” negyvenharmadik oldalán ebben a formában olvasható.⁴ Az 1913-ban (az olaszországi Firenzében) kiadott, jellegzetes sárga borítójú, kézi készítésű olasz öntött papírra nyomtatott gyönyörű füzetnek *A Living Theatre*⁵ (Élő színház) volt a címe, és három alcímmel jelent meg, amelyek az „Élő színházat” alkotó, egymást kiegészítő elemeket és a prospektus által elősegíteni kívánt törekvéseket jelezték: a Gordon Craig Iskola, az Arena Goldoni és a *The Mask*. A borítón egy Leonardo da Vinci „*Vitruvius-tanulmány*” című rajzából készített illusztráció alatt, amely először a *The Mask* első kötetében jelent meg, ez áll: „A mozgalom céljainak és tárgyának ismertetése, és Firenze városának, az Arénának számos illusztrációval való bemutatása”. A könyvecske legalább annyira ünnepli Firenzét és az Arena Goldonit, mint amennyire az újonnan indított „iskola” és a *The Mask* (amelynek szerkesztősége szintén az Arena Goldoniban található és Firenzében jelenik meg) folyamatos fejlesztését is népszerűsíti. Craig előszava után John Balance⁶ Firenzéről írt rövid panegirikusza olvasható *The City of Flowers (A virágok városa)* címmel, amely így zárul:

4 Az ismertebb Kaufmann és Hollingdale-fordítás pedig így szól:

The most desirable thing is still under all circumstances a hard discipline at the proper time, i.e., at that age at which it still makes one proud to see that much is demanded of one. For this is what distinguishes the hard school as a good school from all others: that much is demanded; and sternly demanded; that the good, even the exceptional, is demanded as the norm; that praise is rare, that indulgence is nonexistent; that blame is apportioned sharply, objectively, without regard for talent or antecedents. One needs such a school from every point of view: that applies to the most physical as well as to the most spiritual matters; it would be fatal to desire to draw a distinction here! (Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*; Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, trans., p. 912)

5 A teljes füzet digitalizált változata, *A Living Theatre*, megtalálható az Internet Archive-on: <https://archive.org/details/cu31924026123368>

6 John Balance egyike volt annak a több mint hatvan álnévnek – az ABC-től a Yu-no-who-ig –, amelyeket Craig a *The Mask*-ban használt (Stanislas Lodochowowski segítségével).

‘Firenze a színházművészeti iskola és a *The Mask* megfelelő központja. Igazi otthona mindazoknak, akik alkotni vágnak.’ Annak, hogy Craig projektjei fizikailag is Firenzében helyezkedtek el, valamint a (művészműhelyek és műhelyek kontextusában) kulturális, szellemi és történelmi értelemben vett otthonukra is ott találtak, jelentősége van, és ebben a cikkben is foglalkozunk vele.

Az érdemi tartalom D. Neville Lees két esszéjét foglalja magában: „*A The Mask című folyóiratról*” szóló és „*Az Arena Goldoni*” című esszét. Az előbbi a folyóirat „konstruktív” és „dekonstruktív” küldetését írja le, az utóbbi pedig a XIX. század eleji szabadterti színházról, az Arena Goldoniról, ennek történetéről, illetve a helyén korábban álló XV. századi kolostorról, valamint a hely 1913-ban elképzelt használatáról és funkciójáról ad részletes ismertetést. Ezek az esszék a folyóirat és az iskola lelkületét és fékezhetetlen törekvéseit ragadják meg; szenvedélyesen és szeretetből íródtak, hiszen az író és költő Dorothy Neville Lees Craig örökké hűséges szerelme volt, és egyben a folyóirat és az iskola igazi dajkája is (továbbá Craig tizennégy gyermeke közül egynek az édesanyja, valamint a *The Mask* vezető szerkesztője).⁷ „A firenzei iskola”, amelynek szerzője Ernest Marriott – az a brit művész/könyvtáros/színész, akit Craig az iskolában vezető asszisztensévé nevezett ki – a legkonkrétabb leírást nyújtja az iskoláról, az iskola „céljairól és célkitűzéseiről, szervezetéről”, és részletes ismertetőt közöl „Az iskola munkájáról”. Ez a rész John Nicholson „Egy diák benyomása” című írását is tartalmazza, amely érdekes ugyan, de valószínűleg fiktív.⁸ Ezt Craig egy jellegzetesen beszédes (elmarasztaló és rejtélyes) szövege – a „*What My School Needs*” – követi, amely a sportolók és a kézművesek tulajdonságait ötvöző ideális művészcélról szól (mindannyian férfiak).

„Az ideális színház” című rész a nagyok és a jók (a világ minden tájáról származó) méltatásaiból és ajánlásaiból készült válogatás, amely Craigre, az emberre és a művészre (nem pedig az iskolára) összpontosít, és egy életrajzi jegyzet zárja: „1913 márciusában Gordon Craig Firenzében megnyitotta színházművé-

7 Dorothy Neville Lees 1903-ban költözött az angliai Wolverhamptonból az olaszországi Firenzébe, és emellett, hogy Craig segítségére volt a *The Mask* című folyóiratban, maga is önálló író és költő volt. 1907-ben *Scenes and Shrines in Tuscany* és *Tuscan Feasts and Friends* címmel két könyvet adott ki. Megmentette Craig archívumát, és létrehozott egy gyűjteményt, amely ma a firenzei British Institute-ban hozzáférhető. Dorothy Lees iratait a Harvard Egyetem színházi portréfotókat tartalmazó *Harvard Theatre Collection* című gyűjteményében őrzik.

8 John Nicholson nem szerepel Craig álnevei között, de nem találtam semmilyen feljegyzést róla, és az „Iskolában” szerzett tapasztalatairól szóló beszámolót az „iskola” megalakulásakor tették közzé. William Nicholson (1872–1949), a híres festő és fametsző művész tanította Craiget a fametszés és a fanyomás művészetére.

szeti iskoláját”. A füzet az „Egy hintó és négy ló” című, „E.C.G.” aláírással ellátott erőltetetten allegorikus szöveggel zárul: egy felhívást olvashatunk arra, hogy az olvasók csatlakozzanak a Színházi Társasághoz, amely a Színházművészeti Iskola és a *The Mask* szövetségese. Érdekes módon ez az egyetlen oldalból álló „Propaganda” című rész egy másik eszközt is felsorakoztat a Craig által elképzelt Új Színház megvalósításához: arra biztatja az olvasókat, hogy keressenek „egymillió tagot”, akik fejenként egy shillingért (2020-ban ez az összeg körülbelül öt fontnak (GBP) felel meg) éves előfizetéssel rendelkeznének. Nem ebben a felhívásban, hanem a *The Mask* 5. kötetének „Előszavában” (1913, 193) Craig J. S. (John Semar) álnéven tisztázza „drámai mozgalmának” „színházi” küldetését (ez közvetlenül megelőzi a Színházművészeti Iskola első leírását): „A Színházi Társaság... célja olyan drámai mozgalom létrehozása, amely mindenkor inkább a dráma színházi, mint irodalmi aspektusaira apellál, „színházi” alatt a színpadi megjelenítés azon formáját értve, amely az érzékeken keresztül inkább a képzetre, mint az értelemre hat” (Semar 1913).

Végül, és minden művészeti vezetőnek és vállalkozónak, valamint a kulturális kezdeményezések bátor elindítóinak érdeklődésére számot tartó módon, felsorolásra kerülnek a Színházművészeti Iskola Nemzetközi Bizottsága tagjai (köztük W. B. Yeats és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij), valamint az adományozók és ajándékaik („William Gable – USA – Egy teljes méretű nyomda”) és az „Iskola alapítója”, Lord Howard de Walden, „aki jelezte, hogy öt éven keresztül támogatni kívánja [az iskolát]”.

Tommy Scott Ellis, 8. Howard de Walden báró (1880–1946) valójában 5.000 fontot adományozott (amely 2020-ban majdnem 600.000 fontnak felel meg). Ez jelentős befektetés és Craig régóta dédelgetett iskolaalapítási törekvése iránti rendkívüli bizalom kifejezése volt.⁹ Az Arena Goldoniban működő iskola megvalósulását közvetlenül Howard de Walden báró támogatása tette lehetővé; Craig tíz évvel korábban, a Trafalgar Studiosban tett korábbi kísérlete a The London School for Theatrical Art (1903) létrehozására egy éven belül megghiúsult, mivel a berlini Megóvott Velence megtervezésének lehetősége elsőbbséget élvezett. Ez az első iskolakísérlet viszont ugyanazokat az ideálokat hordozta, mint a tíz évvel későbbi firenzei iskola, és inkább arra irányult, hogy (a színházcsinálás minden területén) egy magasan képzett színházi alkotóból álló arisztokrata csoportot és egy társulatot alakítson ki Craig irányításával. Egy iskola diákok

⁹ Amellett, hogy az iskola működésének második és harmadik évére további 2000 fontot ajánl fel.

nélkül. A The Pall Mall Gazette-ben megjelent közlemény világossá teszi, hogy: „Az iskola néhány ponton eltér a többi londoni színművészeti iskolától. Craig úr például nem arra kívánja felkészíteni diákjait, hogy két-három félév után képesek legyenek londoni vagy vidéki fellépéseket vállalni. Célja, hogy mindenre felkészítse őket, ami fejlődésükhöz szükséges, és aztán lehetőséget biztosítson számukra, hogy rátermettségüket az ő irányítása alatt bizonyíthassák” (The Pall Mall Gazette, idézi Rood 1983, 1).

Arnold Rood részletezi, hogy Maud Douie, aki Craig nagysikerű Purcell Opera Society produkcióiban lépett fel, „az egyetlen személy, akiről tudjuk, hogy hivatalosan megpróbált beiratkozni” az iskolába. Rood azt is megjegyezte, hogy Craig édesanyja, Ellen Terry mindig is kételkedett fia „iskolájának” sikerében és a „diákok” beiratkozásában. Rood részletesen beszámol Craig két másik „iskolaalapítási” kísérletéről is: 1910-ben Párizsban Jacques Rouche-sal, a Theatre des Arts alapítójával, és 1911-ben Konsztantyin Sztanyiszlavszkijjal, amikor a moszkvai Művész Színházban a *Hamlet* című előadáson együtt dolgoztak. Craig Rouche-sal szemben az „iskolával” kapcsolatban támasztott követeléseik egyre fokozódtak, és bár Rouche teljes támogatását ajánlotta fel, Craig végül elutasította az ajánlatot. Amikor Moszkvában Sztanyiszlavszkijjal dolgozott,¹⁰ már a firenzei iskolát vizionálta, és könyörgött neki, hogy „adja nekem az én firenzei iskolámat”, és részletesen kidolgozott egy négyéves tervet, amely a negyedik évfolyamon a színészeket a spontán improvizációra, a „szavakkal és szavak nélkül való színjátszásra” tette volna képessé. Rood úgy véli, hogy bár Sztanyiszlavszkij nem karolta fel ezt a javaslatot, az talán mégis hatással volt rá, és ez vezetett a Moszkvai Művész Színházi Stúdió létrehozásához; e logikus feltevés nyomán arra is gondolhatunk, hogy a Craig által elvesztett lehetőség végül Meyerhold lehetősége lett.

Laurence Binyon (1869–1943) költő és drámaíró a *The Mask* 1913. januári számában írt egy cikket „A Gordon Craig Színházművészeti Iskola”: *A színház szükségességének felismerése* címmel, amelyben hangsúlyozta a színházban (nézőként és előadóként) való részvétel vallási, ünnepi és spirituális dimenzióját, a forma egységének és harmóniájának szükségességét, valamint a színháznak azt az erejét, hogy a közönség képzeletének felhasználásával „átélt” élményt hozzon létre. Bár drámaíró és a szavak művésze, és nem teljesen értett egyet

¹⁰ Craig 1911–12-ben Moszkvában együtt dolgozott Sztanyiszlavszkijjal a Moszkvai Művész Színház *Hamlet* című, nagy sikerű és nagy hatású előadásán.

Craig drámaíró elutasításával, azt azért elismerte, hogy: „De alighanem minden színdarabban megvan az a tendencia, hogy túlságosan is a szóra hagyatkozunk. A drámaíró anyaga nem csak a nyelv; sokkal inkább a cselekvés, a gesztus, a mozgás, amelyet egyedül a színpad kölcsönöz neki, nem is beszélve a fény és a sötétség érzelmi megfelelőiről... (Binyon 1913, 219–220)”

Elmesélte, hogy amikor aggódott, hogy hétéves lánya nem sokat ért az általa megtekintett Shakespeare-darabok nyelvezetéből, a kislány így válaszolt: „Ó, amit mondanak, az többnyire értelmetlen, az az érdekes, amit csinálnak”. Úgy gondolta, hogy Craig helyeselné ezt a gyermeki nézőpontot, és sajnálkozott, hogy egy drámai költőnek meg kell tanulnia a mesterségét, kísérleteznie kell a formával és a „totalitással” az új színház érdekében. Csodálta, hogy Craig iskolával kapcsolatos törekvése „olyan iskola, ahol nem kötött rutint és merev sémákat kell tanítani, hanem mindenkinek tanulnia kell, és együtt kell működni a tanulásban”. Binyon azt sugallja, hogy ha William Morris (a művészet és a kézművesség felől) a dráma felé fordította volna a figyelmét, akkor azt tette volna, amit Craig most javasolt. Ismételten, noha nem támogatta Craig azon törekvését, hogy az írott színdarabot tompítsa, és a színészt az übermarionettel helyettesítse, arra a következtetésre jutott, hogy: „De az inspiráló, reménytelen dolog ezzel az elgondolt iskolával kapcsolatban az, hogy olyan sok mindent lehetővé tenne, és oly sok távlatot nyitna meg. Mindenekelőtt beindítaná a művészet életerejének egészséges keringését, mint valami egységes szervezetben. Alapelve nem a mechanizmus, hanem a fejlődés lenne. Nem fogja-e Anglia, nem fogják-e az angolok megvalósítani ezt az iskolát? (Binyon 1913, 219–220)”

1913 márciusában az olaszországi Firenzében, az Arena Goldoniban megkezdte úttörő munkáját a Színházművészeti Iskola. Ernest Marriott az *A Living Theatre (Az élő színház)* (a „prospektus”) című művében így ír: „A vállalkozás életerős és lendületes, és röviden összefoglalva, célja, hogy alaposan feltárja a színházzal kapcsolatos dolgok feltételeit és gyakorlatát, hogy megtegye azt, amit még egyetlen más színház sem tett meg, hogy feltárja a szövevényes kitérőket, hogy megkeresse és foglyul ejtse a szépséget, hogy összegyűjtse a színház gyönyörű építészetének széttöredezett darabjait, és újraépítse a szövetet, hogy egyesítse a színpadi művészetek és mesterségek összességét és harmóniát teremtsen.

Hogy gyorsabban, ritmusosabban és erőteljesebben verjen a pulzusa, hogy egyszer s mindenkorra felfedezze és meghatározza azokat az elemi formákat és

módszereket, amelyek a legjobb színházművészet alapjai és alapkövei, és hogy új színházat hívjon életre (Marriott 1913, 43).

Marriott kifejezései – „felfedezni a szövevényes kitérőket”, „összegyűjteni a széttört darabokat” és „rekonstruálni a színház szövetét” – az elmúlt száz év kísérleti színházának irányadó elveiként is felfoghatók; inspirálóak és lát-noki jelentőségűek, tömören megragadják az elmélet és a gyakorlat integrálásának, valamint az innováció és a hagyomány közötti dinamika feltárásának szükségességét. Marriott, az iskola vezető munkatársa rávilágít: „Nem olyan intézmény lesz, amely „művészetet tanít”, és nem a színészmesterség, a dekoráció vagy a világítás mesterségének megtanulását tűzi ki célul. Egyszerűen csak komoly és elmélyült dolgozókból fog állni, akik Craig úr ihletésére, és vele együtt, korábbi nagyszerű munkájának alapjaira építve, kísérletezéssel és kutatással igyekeznek majd újra felfedezni és újraalkotni a szépség, az egyszerűség és a kecsesség varázslatos és elemi elveit a művészeti világ egy olyan területén, ahonnan ezek jelenleg feltűnően hiányoznak.”

A mai gazdasági viszonyok, a sok egyetem által elfogadott neoliberais értékek és a tudás árucikké válása tükrében nehéz elképzelni, hogy egy képzési célú vállalkozás (legyen az bármilyen utópisztikus is) kifejezetten kinyilvánítsa, hogy kevés „hallgatót” szeretne. De sem Craig, sem Marriott nem akart sok résztvevőt, és a kevés kiválasztottra is inkább (a műteremben) dolgozó családtagként, semmint „diákként” tekintettek: „Nem akarunk sok tanulót. A kiválasztásban szigorúan arra kell szorítkozni, hogy minden húsz-harminc jelentkező tehetséges és művelt ember közül válasszunk ki egyet vagy kettőt, akik megfelelnek az igazgató elvárásainak. Ebben az iskolában a szokásosnál is szigorúbbak a szabályok, és mégis, minden tanuló úgy érzi, hogy »a család tagja«” (Marriott 1913, 46).

A szabályok valóban szigorúak voltak (a fegyelem nietzschei eszményeihez igazodva), és valójában könnyebb az iskola kiterjedt szabályait megismerni, mint képet alkotni a tanulmányi programról vagy a tanulási folyamatokról, amelyeken az egyénnek végig kell haladnia. Az Iskolával szembeni kritika abszolút tilos volt: „e szabály bármilyen megsértését nem vesszük félvállról”. Továbbá: „A »véleménynyilvánítás« nem kívánatos sem az iskolán belül, sem azon kívül. Elvárjuk a diszkréciót, a hallgatást és a munkára való odafigyelést.”

A leendő „diákoknak” azt tanácsolták, hogy ne beszéljenek az iskoláról vagy annak módszereiről, és hogy a barátok vagy családtagok által feltett kérdésekre a szokványos válasz a „nem tudom” legyen. A csevegést megtiltották. Az

azonban egyértelmű, hogy Craig az iskola egészén belül két részleget képzelt el. Az Első Részleg a Craiggel együttműködő hivatásos és fizetett „kísérleti dolgozók” voltak, akik tulajdonképpen a „tanszéket” alkották. A Második Részleg pedig abból a (kevés) fizető „diákból” állt, akiknek a fő célja az volt, hogy részt vegyenek a képzésen, és így alkalmassá váljanak az Első Részlegbe való előléptetésre. Craig nyíltan és teljesen átlátható módon beszél az Iskola öncélú ökológiájáról. Bár ez az alárendeltség ma talán idegennek tűnhet számunkra, az „Egy diák benyomása” című részben John Nicholson heves lelkesedéssel számol be arról, hogy a „család” tagja lehet: „Szinte lehetetlen az itt végzett munkánkról másként beszélni, mint lelkesedéssel. Mindazok, akik megtapasztalták azt az örömet és az izgalmat, amit az igazgató úr vezetésével való munka jelent, megvannak győződve arról, hogy inspirációt jelentett egy ilyen Iskola elindítása egy ilyen helyen. Jobban érdekel és felvillanyoz bennünket az Arénában végzett munkánk, mintha egy angol városban, egy angol színházban lennénk összezárva” (Nicholson 1913, 46).

És egy iskolásfiú elragadtatásával zárja beszámolóját: „Ez egy érdekes és teljes elmélyülést jelentő létforma. Ha az ember egyszer ilyen élénk és izgalmas módon kezd tanulni, eltűnődik azon, hogy el akarja-e valaha is hagyni az iskolát, vagy akar-e valaha is bármi mással foglalkozni, mint az Arena Goldonival és a Színházművészeti Iskolával” (Nicholson 1913, 48).

Ezek a buzgó vallomások a firenzei Arena Goldoni Színházművészeti Iskolát hivatottak népszerűsíteni, és lehetővé tenni, hogy Craig elképzeléseinek radikális műtermét egy szigorú (férfiakból) álló kiválasztási folyamat alakítsa. Feladatuk az volt, hogy a mester irányítása alatt szorgalmasan dolgozzanak a színházi mesterség minden területén, és megvalósítsák a forma teljességét – Egy új színház felé. De 1914. június 28-án Ferdinánd osztrák főherceget Sarajevóban meggyilkolták, és Európa az összeomlás küszöbén állt. Bár Olaszország a Hármas Szövetség keretében (a Német Birodalommal és Ausztria–Magyarországgal) lépett szövetségre, az első világháború kezdeti szakaszában semleges volt, de Craig és iskolája számára a helyzet siralmas volt. A háború kitörésekor Marriott visszatért Angliába, és az a néhány „beiratkozott” munkásdiák gyorsan távozott. Az iskola 1914 augusztusára bezárt, tehát mindössze másfél évig működött, de ékes provokációt hagyott maga után.¹¹

¹¹ Rood szerint Craig egy utolsó kísérletet tett arra, hogy folytassa az iskolát Rómában 1914-ben.

Craig és Barba közötti átvezetésként Craig szavaival fejezem be ezt a részt: „Az iskola célja az lesz, hogy megtegye azt, és feltárja a megvalósítás módját, amit a modern színház nem tett meg”.

Eugenio Barba és a Kerala Kalamandalam

Eugenio Barba nem járt színiiskolába, és az Odin Teatret eredetmítoszai azt a csodálatos történetet tartalmazzák, hogy felvette a kapcsolatot a Teaterhøgskolen (az oslói Nemzeti Művészeti Akadémia Színházi Akadémiája) által „elutasított” jelentkezőkkel, és meghívta őket, hogy csatlakozzanak születőben lévő színházi vállalkozásához a szintén mesés oslói „bunkerben”. A Teaterhøgskolen ezen potenciális „diákjai” közül néhányan Barba iskolájának alapító tagjai és egész életre szóló szakmai partnerei lettek, vele együtt és az ő segítségével tanultak, autodidakta csapatként és kísérleti műteremként működtek együtt, amelyet maga Craig is elismert és csodált volna. Barba azonban mélyen tisztában volt a tanulóévek értékével, valamint a megfigyelés, a meghallgatás és a tanulás szükségességével. Craiggel ellentétben, aki beleszületett korának színházi arisztokráciájába – a vele járó jogokkal, kiváltságokkal és legfelsőbb társadalmi kapcsolatokkal együtt – Barba dél-olasz bevándorló volt, aki egy „idegen” nyelv hangzására hangolódott rá, aki egy norvég „mestertől” a kétkezi műhelyek hagyományai szerint tanult hegesztést, és húszas évei elején arra készült, hogy kereskedelmi matrózként tapasztalatot szerezzen, fegyelmet és parancsnokságot tanuljon.¹² E négy tényező – vagyis az, hogy olyan dél-olasz kultúrában nevelkedett, ahol a katolikus szertartások színházként működtek, a kivándorlás miatt kiszakadt saját kultúrájából, és egy másik nyelv elsajátítására kényszerült, hegesztőként (a gyakorlat révén tanulva) szigorú mester-tanítvány viszonyban dolgozott, és kereskedelmi tengerészként találkozott a szigorú fegyellemmel, felelősséggel és a csapatethosszal – minden bizonnyal jelentősen hozzájárult Barba formálódásához és a színházi képzésről, pedagógiáról és „iskolákról” alkotott nézeteihez.

A legjelentősebb azonban minden bizonnyal az a két év, amelyet Barba 1962 és 1964 között a lengyelországi Opole 13 Soros Színházában a fiatal Jerzy Gro-

¹² Barba gyakran ír és beszél oslói képzéséről és hegesztőtanonc korszakáról; „idegrendszerembe vésődtek Eigel Winnje hegesztőműhelyében végzett tevékenységei”, valamint a norvég Talabot hajón szerzett kereskedelmi tengerészti tapasztalatait.

towski megfigyelésével töltött, amint színészeivel együtt az Akropolis és a Doktor *Faustus* című produkciók alkotásán dolgozott.¹³ Vannak olyan fényképek, amelyeken Barba a kis színház egyik sarkában ülve figyeli a társulatot munka közben, tanulja a látásmódot, az analitikus szemléletet, fejleszti az érzékelést, napról napra tökéletesíti a teljesen koncentrált látásmódot, követi a színész mozgásának vagy kifejezésének minden egyes változását, a rendező utasítását vagy beavatkozását, szinte sebészi pontosságú, precíz, rendíthetetlen megfigyelőképességet fejleszt. A tisztánlátást (a latin *perspicacitas* szóból, amely át-látást jelent és átható ítélőképességként határozható meg), amely az éles érzékelés és az éleslátás révén formálódik, a türelem finomítja. Opoléban, miközben egy színházi laboratórium új nyelvet formált, Barba olyan tekintetet kovácsolt, amely képes volt látni.

De van egy másik színházi „iskola”, ahová Barba rövid ideig járt, és amelyet szeretnék újra megvizsgálni. 1963-ban Barba, aki éppen akkoriban szeretett bele Judy Jonesba (két évvel később összeházasodtak), „színházkutató” expedícióra indult Indiába: Judy a Land Roverrel Londonból a keralai Cheruthuruthiba autózott (sok más úti cél és kaland mellett). Azt tanácsolták nekik, hogy látogassanak el a Kerala Kalamandalamba,¹⁴ a ma már híres kathákali-iskolába, amely maga is egy látomásos és utópisztikus elgondolás terméke. A Kerala Kalamandalamot eredetileg 1930-ban alapították a kathákali táncdráma védelmére és megőrzésére, és 2007 óta egyetemi státusszal rendelkezik. 1963-ban a Kerala Kalamandalam még viszonylag „fiatal” (és kevésbé intézményesült) volt, és a guru-sisja hagyományban megalapozott képzési módszereket követte, amelyben a megtestesült tudás és a pszichofizikai gyakorlatok a parampara vonalán keresztül öröklődtek át, a novíciusok pedig nagyon fiatalon kezdték a tanulóveket, és kilenc-tíz évig tartó testi átalakuláson és képzésen estek át. Barbára maradandó benyomást tett a fiúk mindennapos edzésének és gyakorlásának azzal az intenzív és elkötelezett figyelemmel történő megfigyelése, amelyet Grotowski laboratóriumi színházában fejlesztett tovább: „Néhány gyötrő kérdés és egy kitörölhetetlen emlék maradt bennem: a tanulók, a tíz év körüli gyermekek alázata és odaadása, akik hajnalban

13 A „laboratórium” kifejezés csak ez idő alatt került hozzá a „13 Soros Színházához”, hogy „A 13 Soros Laboratórium” legyen.

14 Barba ezt az indiai utazást a *The Land of Ashes and Diamonds (Hamu és gyémánt országa)* és a *The Moon Rises from the Ganges (A Hold felkel a Gangeszből)* című könyveiben írja le.

magányos csendben próbálták el és ismételték újra és újra az alapvető testtartásokat és lépéseket” (Barba 2015, 39).

A kora reggeli órákban – néha már hajnali három órakor – a fiúk elkezdték a szadhakamot, a kimerítő fizikai edzést, amely nyújtásokból, ugrásokból és szemgyakorlatokból állt. A monszun hónapjaiban (júniustól augusztusig) rendkívül erőteljes testmasszázsnek, chavitti uzhichilnek vetették alá őket a mestereik, akik (rudakon lógva) a lábuk és a testsúlyuk segítségével alaposan átgúrták a gyerekek hátát és lábait, és módosították a gerinc és a csípőízületek forgását. Ez az egyedi masszázstechnika a kalarippayatta harcművészeti gyakorlatokból származik.

Úgy vélem, hogy hasonlóan ahhoz, ahogyan az edzés megváltoztatja a testtartást, a testfelépítést és az állóképességet, a kathákali (és más keralai előadói hagyományok) előadása is megváltoztatja az érzékelést, a befogadást és az időérzetet. A kathákali bemutatásának hagyományos módja alkonyattól hajnalig tart, pislákoló olajlámpák világítják meg félig a káprázatos figurákat, miközben folyamatosan hipnotizáló ütemes ritmust vernek, és az elbeszélést újra és újra eléneklik.

A Kerala Kalamandalamban Barba végignézte a kathákali-előadásokat, és amellet, hogy közelről figyelemmel kísérte a képzési folyamatot, alkalmazta és fejlesztette megfigyelési technikáit. Úgy vélem, hogy ezek az előadások próbára tették éleslátását, és alapvetően megkérdőjelezték látásmódját. A szeme tovább nyílt, éppen úgy, mintha ő maga is részt vett volna a kathákali általa megfigyelt (és később leírt) szemgyakorlatainak egyikén.¹⁵ Mind a mai napig elfogulatlanul vallja, hogy mekkora erőfeszítésre van szükség a figyelem fenntartásához az ázsiai színházi formák esetén, amelyek egyaránt zavarba ejtő és csábító erővel hatnak a teljes megértéshez szükséges kódokat és konvenciókat nem ismerő nyugati újoncra. Barba megfigyelési stratégiákat dolgozott ki; a következő terjedelmes idézetben feltárja, hogy a nézés technikái hogyan vezettek el ahhoz a megértéshez és kérdéshez, amelyből az ISTA kifejlődött: „Azt hittem, hogy egy elveszett színházat keresek, de ehelyett megtanultam, hogy átmenetben legyek. Ma már tudom, hogy ez nem a tudás, hanem az ismeretlen keresése.

¹⁵ Barba a kathákáliról szóló írásában írta le a szemgyakorlatokat, és az *A szegény színház felé* című művében fényképek örökítik meg Grotowski színészeit, akik Barba leírásából vették át a gyakorlatokat (Grotowski nem látogatott el a Kerala Kalamandalamba).

Az Odin Teatret 1964-es megalapítása után munkám gyakran vitt Ázsiába: Balira, Tajvanra, Srí Lankára, Japánba. Sok színháznak és táncnak voltam tanúja. A nyugati néző számára nincs annál szuggesztívebb élmény, mint amikor egy hagyományos ázsiai előadást a maga kontextusában lát, gyakran a trópusi szabad levegőn, nagyszámú és reagáló közönség körében, az idegrendszert megragadó állandó zenei kísérettel, csodálatos, szemet gyönyörködtető jelmezekkel, és színész-táncos-énekes-mesélő egységét megtestesítő előadókkal.

Ugyanakkor nincs monotonabb, cselekmény és kibontakozás nélkülibb dolog, mint a végtelennek tűnő szövegrecitálás, amelyet az előadók (számunkra) ismeretlen nyelven, dallamosan, de kérlelhetetlenül repetitív módon mondanak vagy énekelnek. Ezekben a monoton pillanatokban a figyelmem kifejlesztett egy taktikát, hogy ne mondjak le az előadásról. Igyekeztem kitartóan koncentrálni, és az előadó egyetlen testrészét, egyik kezének ujjait, egyik lábát, egyik vállát vagy egyik szemét követni. Ez a monotonitás elleni taktika egy különös egybeesésre hívta fel a figyelmemet: Az ázsiai előadók behajlított térddel játszottak, pontosan úgy, mint az Odin Teatret színészei” (Barba 1995, 5–6).

E tanulmány kedvéért és Craig iskolaalapítási törekvéseit vizsgálva, érdemes tovább elmélkedni a Kerala Kalamandalamról, különösen azért, mert az elmúlt ötven évben jelentős szerepet játszott a kísérleti színházak elképzeléseiben, és azért is, mert a kathákali gyakorlatok egy része bekerült a fizikai színház napi rutinjának kánonjába (anélkül, hogy eredetük vagy származásuk ismert lenne). 1927-ben a költő Vallathol Narayana Menon, akit egész Indiában Vallathol néven ismertek, megalapította azt a társaságot, amely Kerala Kalamandalam néven bontakozott ki. 1930. november 9-én (Vallathol ötvenegyedik születésnapján) a Kerala Kalamandalamot hivatalosan is felavatták Thrissurban, és a Thrissur külvárosában, Ambalapuramban egy bungalóban kezdte meg az oktatást. A Kerala Kalamandalam kezdettől fogva nem kizárólag kathákali tanított, és két év múlva elhatározták, hogy felélesztik a Mohniyattamot, és bhartanatyam képzést is kínálnak. 1933-ban Koccsi (Kocsin) urai földet és egy épületet adományoztak a Kerala Kalamandalam tartós létrehozásához a Bharatapuzha folyó partján fekvő Cheruthuruthy faluban. Érdekes párhuzamot mutat a Hols-tebro (Jütland, Dánia) külvárosában található, használaton kívüli sertéstelep odaajándékozása a szintén otthon nélküli/migráns Nordisk Teatrlaboratoriumnak (Barba és az Odin Teatret norvég alapító munkatársainak), amelyet Hols-

tebro látnok polgármestere¹⁶ harminckét évvel később, 1965-ben ajánlott fel, ugyanúgy, ahogyan Craig húsz évvel korábban, 1913-ban az Arena Goldoniban (Firenze, Olaszország) letelepedett. Az utópisztikus színi iskolák/intézmények kreatív szükségességéből helyszíneket foglalnak el és céljaiknak megfelelően hasznosítanak épületeket.

Craighez hasonlóan, aki firenzei iskolájának megmaradásáért küzdött, a Kerala Kalamandalam is törekeny és bizonytalan életet élt az 1930-as és 1940-es években. Csak akkor vált biztosabbá a fennmaradásuk és a jövőjük, amikor Nehru indiai miniszterelnök a Kerala Kalamandalam ezüstjubiléuma alkalmából a Cheruthuruthy campusára látogatott – és annyira lenyűgözték az előző huszonöt év alatt elért eredmények, hogy felajánlott egy lakh rúpiát (százezer rúpiát).

Bár gyakran Barbát tartják az egyik első olyan nyugati színházi rendezőnek, aki ellátogatott a Kerala Kalamandalamba, és méltán ismerik el, hogy ő volt az első nem indiai, aki a kathákali képzési folyamatáról és a Kerala Kalamandalam,¹⁷ működéséről mélyrehatóan írt, valójában nem ő volt az első nyugati szakember, akit Cheruthuruthyban üdvözöltek. Egy olyan „iskola” esetében, amely első látásra kizárólag férfiakból áll, és amelyre ez hagyományosan igaz is, érdekes észrevétel, hogy a Kerala Kalamandalam megalakulásakor (1930–33) egy amerikai táncosnő – Esther Sherman (1893–1982) – Keralában volt, és Vallathol is ismerte, és hogy egy ausztrál táncosnő – Louise Lightfoot (1902–1979) – 1937-ben ott vett órákat. Mindketten meghatározó szerepet játszottak abban, hogy az 1940-es évek végén és az 1950-es években a keralai táncszínházi formák szélesebb közönséghez is eljutottak Indiában, majd Ausztráliában, Észak-Amerikában és Európában is. Ragini Devi (született Esther Luella Sherman), Sherman felvett művészneve, az 1920-as években New Yorkban „autentikus indiai szórakoztató műsorokat” táncolt, és az egzotikus táncmozgalom tagja volt, bár tudós is volt, mivel az egyetemen indiai történelmet és kultúrát tanult, és az első gyakorló szakemberek egyike volt, aki már 1928-ban könyvet írt az indiai táncról: *Nritandzsali: bevezetés a hindu táncba*. Sherman/Devi valójában csak

¹⁶ 1966-ban Kai K. Nielsen, (az akkor még csak 18 000 lakosú) Holstebro polgármestere rendkívül messzire tekintő kultúrpolitikát vezetett be ebben a távoli dán tartományban. A város nemcsak az Odin Teatret-et fogadta be, hanem egy zene- és tánckonzervatóriumot is.

¹⁷ Barba 1963-as látogatása után írt először a kathákalirol, és a szöveg 1965-ben jelent meg franciául; az angol nyelvű változat „*The kathákali Theatre*” (1967) címmel jelent meg a Tulane Drama Review-ban (TDR) 11(4) (1967): 165–69.

1930-ban utazott Indiába, majd gyorsan belemerült több táncformába, és nagy tekintélyű guru tanároknál képezte magát; kedvező hírnévre tett szert, és Travancore maharadszájától meghívást kapott, hogy Keralában táncoljon. Devi jelen volt a Kerala Kalamandalam megalakulásánál, és találkozott a híres kathákali táncossal, Gopinathal. Partnerséget alakítottak ki, és desztillált, redukált és szerkesztett színpadi előadásaik révén jelentős szerepet játszottak a kathákali népszerűsítésében és a közönség figyelmének felkeltésében egész Indiában. Louise Lightfoot ausztrál táncosnő Ragni Devi nyomdokain járva meglátogatta a Kerala Kalamandalamot, órákat vett, és találkozott Shivaramammal (Paravoorból), aki az iskola első évfolyamának növendéke volt. Később Ananda Shivaram néven vált ismertté, és Lightfoottal együtt turnézott Ausztráliában és Amerikában, végül San Franciscóban telepedett le, és Lightfoottal együtt indiai tánciskolát alapított.¹⁸ E két női úttörőt azért említem, hogy reflektorfénybe helyezzem az 1930-as években zajló interkulturális és egymást átszövő kölcsönhatásokat, de azért is, hogy rávilágítsak, miként sarjad ki az egyéni kíváncsiság a táncszínházi képzés konkrét utópikus helyszínein vizsgált fejleményekből, és hogyan gyorsítja fel azokat.

Nemzetközi Színház-antropológiai Iskola

Barba már az Odin Teatret és a Nordisk Teatelaboratorium megalapítása utáni első néhány évben elérte azt, amire Craig az „iskolaiban” törekedett, különösen miután a formálódó társulat átköltözött a jütlandi Holstebróba, Dánia nyugati partvidékére. 1966-ra már állandó színészekből álló társulata volt, akik naponta gyakoroltak, fejlesztették technikájukat és készségeiket – kezdetben Barba azon tapasztalataira alapozva, amelyeket Opole-ban és Grotowski (akkor még nem Grotowski Színházi Laboratórium néven ismert)¹⁹ társulatában szerzett, de hamarosan saját csoportos és egyéni kezdeményezéseiket és útjukat követték. Az Odin Teatret állandó otthonnal, stúdiókkal (és a bővítéshez elegendő területtel) rendelkezett, városi, állami és nemzeti forrásokból éves pénzügyi támo-

¹⁸ Lightfoot harminchárom esszét, amelyek „táncosként, koreográfusként és impresszárióként vallott szélesebb világnézetét tükrözik”, összegyűjtötték egy könyvbe, amelynek címe: *Louise Lightfoot in Search of India*. Kapható nyomtatott formában vagy e-bookként.

¹⁹ Csak akkor nevezték át Teatr Laboratoriumra (Laboratórium Színházra) amikor Grotowski, Flaszen és a társulat 1965-ben Opole-ból Wrocławba költözött.

gatást kapott; pedagógiai programoknak adott otthont, de rendszeres hallgatók nélkül, saját produkciókat készített, sajátos stílust és esztétikát fejlesztett ki, és nemzetközi követőkre talált; még saját kiadójuk és színházi folyóiratuk is volt, amely Skandinávia-szerte előmozdította a színházi gyakorlatot és elméletet – TTT (*Teaters Teori og Teknikk*). Sok szempontból úgy működtek, mint egy hallgatók nélküli kutatóegyetem; a tanszék a színészek állandó együttese volt, akik egyre nagyobb mértékben vállaltak szerepet a filmgyártásban, a kapcsolatépítésben, az archiválásban, az „otthonuk” renoválásában és a munka megtervezésében – mindenben, amire Craig vágyott. A TTT folyóirat, akárcsak a *The Mask, a commedia dell'arte*, az ázsiai színházi formák, a marionett és a népszínház témáinak szentelt számokat, és az elmélet és a gyakorlat integrálását helyezte középpontba. A *The Mask*kal ellentétben azonban a TTT tisztelgett a múlt mesterei (Meyerhold, Brecht, Eisenstein, Artaud) előtt, nem alapítója munkásságát igyekezett népszerűsíteni, hanem következetesen egy másik kortárs rendező munkáját pártfogolta: Grotowskiét (a TTT hetedik száma (1968) tulajdonképpen Grotowski a *Szegény színház felé* című korszakalkotó szövegét tartalmazta, amelyet gyakran a Methuen puccsaként tartanak számon).²⁰

Bár Barba találkozása a kathákalival a Kerala Kalamandalamban mélyreható és meghatározó jelentőségű volt, és bár az ázsiai táncszínházak iránti kíváncsisága olthatatlan volt, Barba nem tartotta célszerűnek, hogy az európai előadók az ázsiai táncszínházak igényes és kulturálisan differenciált technikáinak elsajátításában elmélyedjenek. Az ISTA célja soha nem is ez volt. Azonban valami váratlan és szerencsés dolog történt, amikor 1978-ban színészei „alkotói szabadságról” tértek vissza. Craig soha nem gondolta volna, hogy színészeiben meglenne az akarat, az eltökéltség és a vállalkozókészség ahhoz, hogy önálló kutatásokat végezzenek, de Barba igen. Az előadásturnék és számos nemzetközi találkozó szervezésének megerőltető időszaka miatt Barbának egy kis szünetre volt szüksége az 1964 óta egyre fokozódó munkatempóból, csoportjának pedig szüksége volt a rutinból való kiszakadásra és „olyan ingerek gyűjtésére, amelyek segíthetnek őket kizökkenteni a viselkedés megszilárdult formáiból, amelyek minden egyénben vagy csoportban jellemzően kialakulnak” (Barba 1995: 6). Színészeinek három hónapos szabadságot engedélyezett, és arra ösztönözte őket, hogy sajátítsanak el új készségeket. Hárman Balira mentek, ahol

20 A TTT kiadásainak és tartalmának teljes listája (és sok kiadás esetében az eredeti szövegek elérhetősége) megtalálható az Odin Teatret weboldalon: <https://bit.ly/2TLPguJ>

baris és legong táncot tanultak, ketten Brazíliába utaztak, ahol capoeirát és candomblé-t tanultak, ketten otthon maradtak és európai társastáncot tanultak, egy pedig a Kerala Kalamandalamba ment, ahol a kathákali női szerepét sajátította el. Az előadásfoszlányok e keverékéből állt össze az Odin Teatret *A millió* című produkciója, amelyet így jellemeztek: „A különböző kultúrák karneváljai között tett utazás, Indiától Balin, Japánon át Brazíliáig, Afrikától az európai társastáncig. „Musical” Odin módra: az egzotikum gúnyos albuma, amelynek hús-vér figurái egy idegen utazó előtt táncolnak...” (OT website <http://old.odinteatret.dk/productions/past-productions/the-million.aspx>)

A „furcsa utazó” Marco Polo²¹, aki ezeknek a mesés bemutatóknak szemtanúja lesz, és ez adja a rendkívül sikeres beltéri és kültéri turnéműsor laza konceptuális keretét (1978–1982). Marco Polo figurája (Torgeir Wethal alakításában) azonban más áthallásokat is hordoz: az is kinyilvánítódik benne, hogy mit mutattak meg Barba számára az előadói mesterség „egzotikus” töredékei, és hogyan változtatták meg a felfogását. Az is, hogy Marco Polo szelleme – azé az emberé, aki furcsaságoknak és mesés dolgoknak volt szemtanúja – hogyan kísérti az ISTA Theatrum Mundit, és miként kelt zavarodottságot.²²

Mint fent említettük, az ázsiai táncszínház sokféle formájának megfigyelése során Barba rájött, hogy az előadói életrajzban preexpresszív szinten bizonyos közös vonások fedezhetők fel – hogy a hamarosan létrejövő ISTA terminológiát használjam (más szóval, formától, stílustól, kultúrától vagy esztétikától függetlenül vannak olyan „közös technikák”, amelyeket az előadó fizikálisan alkalmaz) –, és ez a felismerés a testtartással és a hajlított térdekkel kapcsolatos. A Papírkenu ugyanezen szövegében Barba arra reflektál, hogy bár szkeptikus volt annak hatékonyságával kapcsolatban, hogy színészei az ázsiai tánc ezen töredékeit „sietősen megtanulják”: „Kezdtém észrevenni, hogy amikor a színészeim balinéz táncot adtak elő, egy másik csontvázat/bőrt öltöttek magukra, amely meghatározta az állás, a mozgás vagy az „expresszivitás” módját. Aztán kiléptek belőle, és újra felvették az Odin-színész csontvázat/bőréjét. És mégis, az egyik csontvázból/bőrből a másikba való átmenet során, az „expresszivitás”

21 Az *Il Milione* és a *The Book of Marvels of the World (A világ csodáinak könyve)* a Marco Polo által 1300 körül írt *The Travels of Marco Polo (Marco Polo utazásai)* alternatív címei, amelyek az előző harminc évben a selyemúton „Keletre” tett utazásait és az Indiában, Japánban, Perzsiában és Kínában, a mongol és a Jüan-dinasztia idején történt rendkívüli találkozásait írják le.

22 A Theatrum Mundi-előadások eredetileg az ISTA műhelymunkát lezáró egyszeri ünnepi (gyakran helyspecifikus) előadások voltak, amelyekben a foglalkozásokon megjelenő összes együttes részt vett.

különbözősége ellenére, hasonló elveket alkalmaztak. Ezen elvek érvényesítése nagyon eltérő irányokba vitte a színészeket. Olyan eredményeket láttam, amelyekben az őket átlengő „életen” kívül semmi közös sem volt” (Barba 1995, 6).

Ezek a megfigyelések felkeltették Barba kíváncsiságát, és ez vezetett el az ISTA megalakulásához, valamint azokhoz a kutatási kérdésekhez, amelyek az elmúlt negyven év során meghatározóak voltak. Sok mindent írtak már az ISTA-ról, és az olvasók figyelmébe ajánlom a nemrég indult *Journal of Theatre Anthropology* című folyóiratot (amelyre e cikk befejezésében még kitérek). A „Képzési utópiák” kontextusában csak az ISTA néhány visszatérő vonatkozására kívánok összpontosítani.²³

Elsőképpen: az ISTA-műhelyfoglalkozások alkalmi és vándorló, röpké és szinte múlandó eseményteljességét említem. Eddig összesen tizenöt ilyen eseményre került sor, amelyek közül csak egyet rendeztek Európán kívül (Londrina, Brazília, 1994), némelyik csak tíz napig tartott, a leghosszabb pedig két hónapig (Volterra, Olaszország, 1981). Soha nem az volt a szándék vagy a vágy, hogy állandó iskola jöjjön létre, és már jóval azelőtt, hogy divatba jöttek volna a „pop-up éttermek”, amelyek a radikális és kísérleti szakácsok számára lehetőséget adnak új módszerek, gasztronómiai kalandok vagy hibrid konyhák „kipróbálására” (nagy anyagi terhek nélkül), színházi társulatok már évtizedek óta alakítottak ilyen vállalkozásokat. Az ISTA ennek a hagyománynak a része: kreatív vállalkozás kereskedelmi vállalkozás nélkül, utópisztikus, mert törekvő, kreatívan zavaró és bomlasztó, az ortodoxiát megingató és a bevett bölcsességet megkérdőjelező. Az ISTA ethosza félbeszakító, felkavaró és nyugtalanító volt. A foglalkozáson való jelenlét és a teljes körű részvétel a mindennapi élet és a normális viselkedés kizökkentését és felrúgását kívánta meg. Az ISTA az időn kívül és más ritmusban működött: csak az ukróniában remélhetjük, hogy megtaláljuk az utópiát. Volt valami stratégiai és taktikai, szinte katonai jellegű abban, ahogyan az ISTA „rajtaütött és futott”. Nem hagyott nyomot, bár a házigazdának talán regenerálódásra volt szüksége, és nem sok kedvet mutatott az újbóli összehívásra – és bizonyára nem volt parázs, amit újra fel lehetett volna szítani. Az ISTA jött és ment, és azokra a személyekre támaszkodott, akik (Craig jótevőihöz hasonlóan) előteremtették az anyagi forrásokat egy ilyen nagyszabású cél megvaló-

23 Az ISTA-ról szóló beszámolókat lásd: *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the intercultural debate* című műben (szerkesztette: Ian Watson, Manchester University Press, 2002), valamint Watson egyéb, az ISTA-ról szóló esszéit.

sításához. Ahogy Julia Varley a *Journal of Theatre Anthropology* szerkesztőségi cikkében méltán írja: „Az ISTA az előadóművészek falujává vált olyan emberek mély elkötelezettségének és kalandvágynak köszönhetően, mint Hans Jürgen Nagel és Roberto Bacci, akiknek sikerült megtalálniuk a megvalósításhoz szükséges gazdasági és logisztikai feltételeket”²⁴ (Varley 2021, 16).

Az „előadói falu” felidézése a második pontomhoz kapcsolódik: az ISTA-foglalkozások gyakran egy ideiglenes és véletlenszerű közösséget hívtak életre. Voltak falusi szabályok (és „falusi öregek”) és visszatérő rituálék, amelyeket tiszteletben kellett tartani: nincs beszéd a reggeli elfogyasztásáig és a munkafoglalkozások megkezdéséig; hajnali kóruseseményen kell részt venni (a résztvevők csendben összegyűlnek egy kilátóponton, hogy végignézzék a napfelkeltét, és egy vendégegyüttes zenéjét hallgatják); tilos a bemutatók vagy előadások megtapsolása, tilos a filmezés vagy fényképezés (a hivatalos fotós kivételével); elvárás, hogy minden külső munkavégzési kötelezettséget fel kell függeszteni; a terek takarítását és előkészítését rotációban kell ellátni; részt kell venni a közösségi életben és a közös étkezéseken. Nem minden ISTA-ra vonatkoztak mindezek a szabályok és rituálék, és néhánynak voltak sajátos, helyi rítusai is, de a normális mindennapi élet és a külső kötelezettségek felfüggesztése minden ISTA-n, ahol részt vettem²⁵, visszatérő volt. A helyszíntől és a fogadó helyszínek adottságaitól függően nagy hálótermeket és mosdókat kellett rögtönözni, ami a magánszféra megsértését, és egyesek számára a kényelem nagyon is valószínűleg megzavarását jelentette. A közös lakomázás viszont közösséget teremtett, és a számos rendkívüli előadás közös végignézése a *communitas* valódi érzését keltette – különösen a tetőpontot képező *Theatrum Mundi*-előadáson.

Az ISTA másik állandó jellemzője és harmadik megfigyelésem a bevett pedagógiai folyamatok és tanulási stratégiák megbontása és bizonyos értelemben történő mellőzése. Az ISTA-ban részt vevő egyetemi tanároknak másképp kellett gondolkodniuk, és nem hagyatkozhattak bevett nézeteikre; a gyakorlati szakembereknek meg kellett próbálniuk megfogalmazni a gyakorlatuk alapjául szolgáló gondolkodási folyamatokat; a táncszínházak különböző világhagyó-

24 Hans Jürgen Nagel (a Kulturamt Bonn igazgatója) volt a szervezője/producer az ISTA első műhelyének Bonnban, Roberto Bacci (a Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale igazgatója, Pontedera, Olaszország) pedig a második műhely szervezője/producer Volterrában, Olaszországban.

25 Részt vettem a bonni szimpóziumon (1980), valamint a Bolognában (1990), Brecon/Cardiffban (1992), Londrinában (1994), Koppenhágában/Louisianában (1996), valamint Montemor-o-Novóban és Lisszabonban (1998) tartott teljes műhelyeken.

mányaiból érkező előadóknak meg kellett találniuk a közös improvizáció módját (még magát az improvizáció fogalmát is dekonstruálni kellett, majd kulturálisan eltérő formákban újrakonstruálni); és számos egymásba fonódó, egymást keresztező és felfejtő stratégiát kellett elfogadni és továbbfejleszteni. A munka iránti egyéni és csoportos felelősséget is hangsúlyozták: meg kellett tanulni, hogyan kell egyénileg látni, majd közösen megosztani a megfigyelteket. Egy baleset vagy bűncselekmény tanúi sokféle nézőpontot képviselnek, és a rendőrség szakértői a kikérdezés és kihallgatás tekintetében rendkívül képzettek lehetnek, ezért az ISTA során csiszolni kellett a kihallgatói tekintetet, majd a csapat meghallgatására is képessé kellett válni. Ezenkívül minden résztvevőnek meg kellett találnia annak módját, hogy saját megfigyelési képességét egy másik személy – Eugenio Barba – percepciója és elemzése irányítsa.

Mit láttunk? Egy mestert láttunk munka közben, és láttuk, ahogyan a világ különböző táncszínházi formáinak rendkívül képzett képviselői felfedték mesteriségük alapvető technikáit. Nem hódolatból vagy talpnyaló hízelgésből mondom, hogy „mester a munkában” (gyakran én voltam az elutasító és időnként a hitetlenkedő is), de fontosnak tartom felismerni, hogy az ISTA-n belül az új tudás generálásának fő eszköze annak a folyamatnak az átélése volt, amelynek során Barba bajlódott, gyakran birkózott és megküzdött azokkal a színházantropológiai koncepciókkal, amelyek a bemutatás és (nemcsak az ázsiai táncszínházi formákból, hanem Európából és Amerikából is érkező) gyakorló táncosokkal és világhírű előadókkal való találkozás révén megszülettek. Ezek a felfedezés és a kibontakozás „élő eseményei” voltak, ahol a félreértések, a nem megfelelő kommunikáció és a zűrzavar könnyen kisiklathatta a folyamatban lévő anatómiaórát. Mesterkurzusok, előadások, beszélgetések, vetítések, workshopok, viták, szimpóziumok és előadások mind-mind részei voltak egy ISTA-nak, de Barba és Sanjukta Panigrahi (odisszi tánc), Kanichi Hanayagi (kabuki), Augusto Omolú (candomblé) munkabemutatói, I Made Pasek Tempo (balinéz tánc) és az Odin Teatret tagjai (és sok más vendég előadó/gyakorló) részvétele volt az, ahol a gyakran izgalmas felfedezések egy feltáró, megvilágító és kinyilatkoztató – a cselekvésen keresztül megvalósuló – pillanatban való jelenlét és kockázatvállalás révén kikovácsolódtak, feltárultak.

Számos tudós és szakember kritizálta Barba elemzési módszerét, amelyet a bemutatókon (és általánosabban az ISTA-n) keresztül alkalmazott, és az anatómiaórával való analógia találó, ugyanakkor problematikus (holttestek, feldarabolás, hivalkodó boncolás, dekontextualizálás, reanimálás stb.). A „különböző-

ség révén történő találkozás” éthoszát (idézet Barbától az 1996-os koppenhágai ISTA-n) azért is kritizálták, mert csökkenti a kulturális különbségeket, és „színházi univerzálékat” keres.²⁶ Azon az ISTA műhelyen, amelyet 1992-ben a Centre for Performance Research égisze alatt hívtam össze a walesi Breconban,²⁷ jelentős ellenségeskedés volt tapasztalható (egy túlnyomórészt brit társaság részéről) azzal szemben, amit az ISTA módszertanában és működési körében foglalt „szcientizmusnak” és „univerzalizmusnak” tekintettek. Némi frusztrációt okozott az is, hogy a résztvevőknek nem volt lehetőségük közvetlenül magukkal az ázsiai mester-előadóművészekkel dolgozni. Az ISTA negyven éve alatt a tisztán szemléltető jellegből a részvételi jelleg és a kettő keveréke felé mozdult el; az előbbi esetében a fő eszköz az előadás-bemutató, az élő tárlat és a szemtanúk kikérdezése; az utóbbi esetében a gyakorlati műhelyek és a különböző formákban való (bár felszínes) képzés lehetőségei vezetnek a konvenciók és technikák testközelből történő megértéséhez. A brazíliai Londrinában tartott ISTA műhely mindkét módot ötvözte, és ez rendkívül kielégítő és tanulságos volt. A látás megtanulása és a „mester munkájának” megfigyelése, ahogyan a felfedezésért küzd, számomra azonban továbbra is ennek az utópisztikus „iskolának” a kvintessenciája.

Végül az ötödik általános észrevételem az ISTA egyik műhelyének lezárásaként kitalált, *Theatrum Mundi* néven ismert előadások eredményességére és merészségére vonatkozik. Ezek általában egyszeri, a helyszínen tartott, a közönség számára nyitott események voltak, amelyekben az adott ISTA-n részt vevő összes vendégművész, az Odin Teatret előadóművészei (színészek és zenészek) és nem ritkán a helyszínről érkezett különleges vendégek is szerepeltek. Ünnepeyesek és túlradóak voltak, Barba a montázs és az egymás mellé helyezés eljárásán keresztül rendezte őket, amelynek egyes töredékeit az előző napok és hetek zárt foglalkozásainak improvizációi során fedezhették fel. Ritkán adódik alkalom a kultúrák közötti közös színházi munka megtapasztalására. A kortárs nyugati színház néhány kiválóságának elég víziója és bátorsága volt ahhoz, hogy sajátos interkulturális produkciókat valósítson meg (például Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Julie Taymor), de egyedül a szingapúri Ong Keng Sen tar-

26 Lásd Maria Shevtsova (2002) elemzését és kritikáját az ISTA-ról.

27 Az ISTA 7. műhelyét 1992. április 4–11. között a Centre for Performance Research Központ szervezte és rendezte meg Walesben (Egyesült Királyság). A zárt műhelyfoglalkozások Breconban kerültek megrendezésre, témájuk pedig Kelet és Nyugat performanszainak kidolgozása/ Részeredmények volt. A nyílt, nyilvános szimpóziumot Cardiffban tartották, témája: Fiktív testek, tágult elmék, rejtett táncok.

totta fenn a radikális produkciók és együttműködések kultúrákon belüli és kultúrák közötti programját a TheatreWorks és a Flying Circus projekt révén (a korai *Lear király* rendezéséből [1997], amely az ázsiai színház több különböző formáját fonja össze, egészen a koreai Pansori-operát feldolgozó *The Trojan Women* [2018] című előadásáig), megingatva a kultúrák közötti tranzakció nyugati dominanciáját. Az ISTA *Theatrum Mundi* mindig is európai optikán keresztül megvalósuló interkulturális esemény volt (még Brazíliában is), de számomra az ázsiai előadórészletek és az improvizáció teljes értékű és kompromisszumok nélküli előadásai, amelyek a produkció szövetébe szőttek, túlléptek minden dominancián, és ellenálltak a kulturális kisajátításnak. A *Theatrum Mundi* mint tetőpont, visszaadott minden elméleti spekulációt és bonyolult találgatást az előadónak; a színészek, táncosok és zenészek pajkosan kijátszották a részletekbe menő vizsgálatot és az elemzést, megőrizték titkaikat és mágikus múltkonysággal tündököltek.²⁸

Ric Knowles lényegre törően rámutatott, hogy a kultúrák közötti párbeszédben a színház hosszú múltra tekint vissza, de figyelmeztet arra, hogy a huszadik század végén született számos mű törekvése „a kulturális imperializmus, a kisajátítás és a gyarmatosítás kérdéseit veti fel, még akkor is, ha egy olyan világ utópisztikus ígéretét mutatja fel, ahol a faji és kulturális különbségek nem számítanak” (Knowles 2010, 1–2). Az ISTA *Theatrum Mundi* sosem kerülhette el ezeket a politikai és kulturális problémákat, de kézzelfoghatóan érzékeltette, hogy az összes előadó teljes mértékben részt vesz az együttműködésben, és hogy a hagyományok közötti tánc/előadás igénye és lehetősége egyaránt kreatív kihívást jelent számukra.

A francia négyes

Míg Craig a színházról (színészi játékról, dizájnról, a harmónia és a forma teljességéről) alkotott legtöbb gondolatát egyetlen szövegben, az *On the Art of the Theatre*-ben (1911-ben megjelenő első nagy könyvében) alakította ki, majd ezeket a gondolatokat a *The Mask* (1908–1923) és a *Towards A New Theatre* (1913) című

²⁸ A *Theatrum Mundi* az ISTA műhelyétől elkülönülve önálló életet kezdett élni, szinte olyan ISTA-társulattá vált, amely rövid előadások sorozatával lép fel. Ez a koppenhágai ISTA-n A labirintusok szigetével kezdődött, majd az ISTA-tól független, de az ISTA társult művészei közül közel ötven előadó részvételével megvalósuló Ur Hamlethez vezetett (2006-ban Helsingerban, Dániában és 2009-ben Wroclawban, Lengyelországban).

művekben fejtette ki, addig Barba írásai révén hatvan éven keresztül tartotta fenn a reflexió és az újragondolás folyamatát (mind a gyakorlat, mind az elmélet terén). Barba huszonzét könyvet írt (sokat olasz és angol nyelven is, néhányat pedig tizenegy nyelvre fordítottak le), és számos cikke látott napvilágot; a tudomány és elemzés e tekintélyes termése a színházról való gondolkodás felülvizsgálatának és újrafogalmazásának nyughatatlan igényét jelzi. Az írott szövegek és a könyvek tényleges művészeti tárgyai Craig és Barba számára is fontos közvetítő eszközök, amelyeken keresztül a gyakorlat és az elmélet közötti dinamikus kapcsolat formálódik. Craig esetében a színpadképre vonatkozó elképzelései és a scenográfia radikális átalakítása az „Új Színház” számára a *Hamlet* és *A produkció* című, kiválóan kivitelezett könyvekben nyertek megfogalmazást.²⁹ Barba esetében az előadóművész technikáival (tudásával és létmódjával) kapcsolatos felfogása és felismerése áthatja minden írását, legyen szó dramaturgiáról, rendezésről, az Odin Teatrettről, a „harmadik színházról” vagy színházi antropológiáról. A színházi „iskolával” kapcsolatos elképzeléseiről írt (fent említett) reményteli, iránymutató és népszerűsítő szövegeken kívül Craig nem írt reflexiót ezekről, és nem elemezte eredményeiket. Barba 1993-ban írta meg a *La Canoa di carta* című művét, amely 1995-ben angolul is megjelent (*A papírkenu*), és az *A Guide to Theatre Anthropology* alcímet viselő könyvet, amely az ISTA összes – az indulás első tizenhárom évében feltárt – kutatásának leszűrését és rögzítését tűzte ki célul.

Ami az ISTA teljesítményét és írásos elméleti reflexióját illeti, a *Papírkenut* megelőzte a Nicola Savarese és Barba együttműködésében kiadott *Anatomia del teatro*. Az *Anatomia del teatro* az ISTA kulcsfogalmait rögzítette szótárformátumban, erősen vizuális tartalommal, amely nem csupán illusztratív, hanem mélyebben felidéző jellegű volt; a szöveg és a vizuális tartalom ilyen összefonódása olyan „performanszt” hozott létre a lap számára, amely párhuzamba állítható az utópisztikus iskola – az ISTA – kinyilatkoztatási törekvéseivel. Itt a lap mint színpad úgy működik, mint egy középkori vagy reneszánsz illuminált kézirat, amelyet oktatási és liturgikus használatra szántak. Az *Anatomia del teatro*

²⁹ Craig elképzelése arról, hogy mit lehet létrehozni a lap színpadán, a *The Cranach Press Hamlet* (1929-ben nyomtatott, 250-re korlátozott példányszámban) és az Oxford University Press *A Production* című (1930-ban nyomtatott, nagy fólió formátumú, 32 táblát tartalmazó) kiadványában jelenik meg. A British Library így jellemzi a *The Cranach Press Hamlet*-et: „az Edward Gordon Craig által illusztrált művet gyakran a 20. századi könyvművészet legmerészebb és legambiciózusabb példájának tartják. Az elegánsan összeállított, a részletekre megszállottan ügyelő kötet, kézzel készített papírral, díszkötéssel, finom képekkel és gyönyörű betűtípusokkal fokozza Shakespeare darabjának drámai hatását”.

1991-ben jelent meg bővített és átdolgozott angol nyelvű kiadásban, hivatalosan *A Dictionary of Theatre Anthropology* címmel: *The Secret Art of the Performer*,³⁰ bár a borítón a *The Secret Art of the Performer* alcím nagyobb méretben szerepel, és a könyvre a szerzők és a szerkesztő mindig is így hivatkoztak. A *Dictionary of Theatre Anthropology* (*A színész titkos művészete – Színházantropológiai szótár*³¹) címhez a kiadó, a Routledge ragaszkodott, mivel tartottak attól, hogy a „titkok” szó esetleg nem tetszik majd a könyvtárosoknak, míg a „szótárak” garantálják az eladásokat. Ismerem és érintett vagyok ebben a részletkérdésben, mivel az angol nyelvű kiadást én szerkesztettem, és már akkor elköteleztem magam egy angol nyelvű változat kiadása mellett, amikor 1984-ben megkaptam az *Anatomia del teatro* egy példányát, és magával ragadott az oldal vizuális tartalma és dramaturgiája.³² Az *A Dictionary of Theatre Anthropology* ezt követően tizenegy nyelven jelent meg, és az elmúlt harminc év során több átdolgozott kiadást ért meg. Összeállítására reflektálva Nicola Savarese ezt a megállapítást teszi: „Egyértelműen hatékonyan bizonyult az egyszerű formátum, amelyben a szöveg és az illusztrációk egyenlő fontossággal bírnak, és egymásra utalnak. Az illusztrációk az Eugenio által kitalált új tudományterület, a színházantropológia főszereplői voltak” (Savarese 2019, 6).

Ez a *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (*A színház öt kontinense – tények és legendák a színész materiális kultúrájáról*) című könyv (2019) bevezetőjében olvasható, és ez a viszonylag új könyv harminc évvel később az *A Dictionary of Theatre Anthropology* kísérőkönyveként funkcionál: előbb a szótár, most pedig a kompendium, amely szinte enciklopédikusan foglalkozik a „színész anyagi kultúrájával”.

30 A könyvet a Routledge (London és New York) adta ki az akkori cardiffi székhelyű Centre for Performance Research (CPR) számára. Miután a CPR hosszú évekig kereste az együttműködést egy brit kiadóval, elhatározta, hogy maga adja ki a könyvet. A gyártás végső szakaszában a Routledge-dzsel gyümölcsöző koprodukció jött létre, amelynek keretében a könyvet a CPR „csomagolta” – a szerkesztés, a tervezés és a gyártás teljes egészében Walesben történt –, és a Routledge „terjesztette”. Lásd a 30. jegyzetet.

31 A kötet magyar nyelven 2020-ban jelent meg az angol kiadás alapján, a Károli Gáspár Református Egyetem és a L'Harmattan Kiadó gondozásában.

32 1984-ben Roberto Bacci (a Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale igazgatója, Pontedera, Olaszország) átadott nekem egy példányt az *Anatomia del teatro* című könyvből, és inspirációt jelentett számomra, hogy a központ együttműködött a firenzei La Casa Usher kiadóval egy ilyen ambiciózus kiadvány megvalósítása érdekében. Négy éven át kerestem hasonló együttműködést az Egyesült Királyságban, de eredménytelenül, mígnem 1989-ben Helena Reckitt, aki átmenetileg a színház/előadás listát vezette a Routledge-nél, szorgalmazta ezt a lehetőséget. A koprodukciót Talia Rodgers (a Routledge kiadója 1990–2016) terjesztette elő, és így valósult meg az angol nyelvű változat (és a későbbi kiadások).

Van azonban még egy könyv, amelyet szeretnék felvenni a listára, hogy ki egészítsem ezt a kvartettet, és kezdődhessen a francia négyes. Ez Savarese *Eurasian Theatre: Drama and Performance Between East and West from Classical Antiquity to the Present* (Az eurázsiai színház: Dráma és előadás Kelet és Nyugat között a klasszikus ókortól napjainkig) című műve, amely angol nyelvű kiadásban először 2010-ben jelent meg az Icarus kiadónál,³³ de valójában csaknem húsz évvel korábban adták ki először olaszul *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente* címmel (Laterza, 1992). Ez a kiváló tudományos munka az ISTA által megalapozott és irányított látásmódot testesíti meg; ez a színházantropológiával gazdagított színháztörténet a színházak közötti (múltbeli és jelenlegi) keleti és nyugati tranzakciókat energikus és hatékony csereként fogja fel. Barba számos közeli munkatársa és az ISTA Tudományos Bizottságának hosszú ideje aktív tagja írt a színház vagy a színháztörténet bizonyos aspektusairól, amelyek a korábban kialakult szakterületükhöz igazodtak, de aztán az ISTA szemszögéből újragondolva (például Ferdinando Taviani a commedia dell'artéről). Ezek a változatos könyvek az „iskola” mint a percepció és a tudomány gyakorlóterepének hitelességéről tanúskodnak.

De Savarese remekműve az, amely a világszínházzal kapcsolatos ISTA-optikai betekintés sarokkövéként funkcionál. Az *Eurázsia Színház* terjedelmes, 640 oldalas szöveg, és egyetlen képet sem tartalmaz; hasonlóképpen Barba *A papírkenu* (192 oldal) című műve is mentes minden illusztrációtól. A két könyv – *A színész titkos művészet* és *A színház öt kontinense* – viszont szupertelitett és túláradó módon tele van képekkel. Ez a négy könyv úgy is felfogható, mintha négyes táncot járnának, összekapcsolódnak és szétválnak, keringenek, fényt sugároznak és varázslatot szórnak egymásra (a mágia megidézése sosem áll tőlük távol). A könyvek táncolnak, és geometriai értelemben egy szuperellipszist, egy négykarú csillagot alkotnak, amely mentén a befelé irányuló homorú görbületeken csúszkálni lehet, vagy átlósan át is lehet szelni; az ISTA marad a középpont, a horgony, de egyben az origó is.

Az ISTA az internet előtti korban indult, amikor még nehéz volt megnézni, hogy milyenek a bali vagy az indiai orisza táncok, vagy megérteni a kabuki különböző stílusait, hacsak nem volt lehetőségünk utazni. És még akkor is

33 Az Icarus Publishing Enterprise eredetileg az Odin Teatret (Dánia), a Grotowski Intézet (Lengyelország) és a Theatre Arts Researching the Foundations (Málta) együttműködéséből jött létre, amelyet 2012-ben a Routledge, Taylor & Francis vett gondozásba. Eddig tíz cím jelent meg.

nehéz lett volna a világ színházi formáinak kultúrák közötti vagy kultúrákon átívelő összehasonlítása. A bőséges mennyiségű digitális forrás megjelenésével, amelyek lehetővé teszik, hogy böngészés közben bejárjuk a világot, és mélyen elmerüljünk minden színházi forma apró részleteiben és lényegében, a világ változott, és „teljesen megváltozott”. Az ISTA (mint minden „iskola”) könyveinek mostantól másképp kell működniük, vagyis másképp kell használniuk őket az olvasóknak, akik hozzáférhetnek a bizonyítékokhoz és felülrétékelhetik a megállapításokat. A kvartett legújabb tagja, A színház öt kontinense sok tekintetben már az internet korának szülötte, és az ISTA-optikán keresztül kiválasztott anyagok kurátori összeállítása; a világháló különböző zugaiból összegyűjtött, keretbe foglalt és kontextusba helyezett, valamint pontosan és éleslátóan kommentált anyagoké. A kurátori munka, ahogyan a szó etimológiája is jelzi, a gondoskodás aktusa; a *The Five Continents of Theatre (A színház öt kontinense)* című kötetben Barba és Savarese gondosan és szeretettel válogatott, felfedve a témájuk iránti szenvedélyt és annak mély ismeretét.

Érdekes módon 2010-ben Savarese azon tűnődött, hogy a *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente (Színház és előadás Kelet és Nyugat között)* című művét érdemes-e angol nyelvű kiadásban megjelentetni, tekintettel az eredeti kutatás és publikálás óta eltelt majdnem húsz évre és az internet látványos terjedésére: „Azon tűnődtem, hogy most, hogy a huszadik század véget ért, és megszületett az internet, vajon érdemes-e még könyvet kiadni. A keleti és nyugati színházakkal kapcsolatos weboldalakon és kiadványokban tett virtuális utazásom végén arra a következtetésre jutottam, hogy kora ellenére ez a kötet olyan színházi és élettörténeteket mesél el, amelyek még mindig kevésbé ismertek. Úgy éreztem, hogy ezek a történetek megérdemlik, hogy továbbra is elbeszéljék őket, mert nyomon követik eurázsiai színház időbeli alakulását, valamint a fizikai és kulturális határokon keresztül történő mozgását, olyan nyomokat hagyva maguk után, amelyek ma is fellelhetők” (Savarese 2010, 12).

Ez az eszmefuttatás ismét azt hangsúlyozza, hogy az ISTA által kialakított „látásmód” az, amit az ISTA a saját maradandó és önmagán túlmutató örökségének tekint. A bőséges (digitális) forrásokhoz való hozzáférés nem elég; a legfontosabb az, hogy ezeket a forrásokat hogyan gondolják („válogatják gondosan”). Arról is szó van, hogy a gyakorlott szem hogyan tud a történelmi tények, részletek és morzsák mögé látni, és hogyan képes az időn, az előadókon és a kultúrákon átívelő „nyomvonalakat” és a „nyomokat” felismerni, és a látás révén a struktúrákat és a „titkokat” (a megtestesült tudást) megvilágí-

tani. Akár szótárként, akár a titkok lajstromaként emlegetjük, az *Anatomia del teatro* kibővített angol nyelvű kiadásának munkálataival töltött évekből megmaradt a könyv két oldalnyi, két képből álló része, amelyet különösen örülök, hogy kiválasztottunk. (Itt mutatom be őket.) Az első a címlap, a könyv nyitóképe, amely az ISTA 1990-es bolognai műhelyének tetőpontját jelentő *Theatrum Mundi* során készült, és amely a balinéziai Topeng I Made Tempo táncost és Roberta Carrieri Odin Teatret színészt ábrázolja. Úgy tűnik számomra, hogy az ISTA lényegét az előadásban és tényleges transzkulturális formában ragadja meg. A másik a könyv utolsó képe: Salome történelmi képe (mozaik) a velencei Szent Márk-bazilika keresztelőkápolnájából, a szemközti oldalon pedig a könyv zárószövege: „Létezik az színészek titkos művészete. Léteznek olyan visszatérő elvek, amelyek a különböző kultúrákban és korszakokban meghatározzák a színészek és táncosok életét. Ezek nem receptek, hanem kiindulópontok, amelyek lehetővé teszik, hogy az egyén tulajdonságai szcenikai jelenlétté váljanak, és személyre szabott és hatékony kifejezésékként nyilvánuljanak meg az egyén saját történelmének kontextusában.

Ha egyetlen képet kellene javasolnunk, amely összefoglalja mindazokat a visszatérő elveket, amelyek a színészek és táncosok preexpresszivitásának alapját képezik, akkor az ez a velencei Szent Márk-bazilikában található Salome lenne, egy eurázsiai figura, kelet és nyugat között.

És valahol a személyiség és a táncos »énje« között mintha ott lapulna az a kegyetlenség, amelyet Artaud »szigornak, kitartásnak és döntésnek« nevezett” (Barba and Savarese 1991, 268).

Titkok és kontinensek

Amikor 1989-ben egész évben londoni kiadóknál és irodalmi ügynököknél házaltam az *Anatomia del teatro*-val, abban a reményben, hogy Barba és Savarese művének bővített angol nyelvű kiadására kiadási szerződést köthetek, az egyhangú elutasításra és a kiadók gazdagon illusztrált kéziratból való irtózására válaszképpen gyakran (félre)idéztem Lewis Carrollt, és kissé gorombán megjegyeztem: „Mit ér egy könyv képek nélkül?”. Alice teljes elmélkedése, amely az *Alice Csodaországban* című könyv nyitánya: „Mit ér egy könyv [– gondolta Alice –] képek meg versek nélkül?” A *The Five Continents of Theatre* kézhezvételekor örömmel láttam, hogy ez a projekt nemcsak a szöveg és a képek közötti szinergiát és dinamikát fejlesztette (tízszer annyi képet tartalmaz, mint „A szó-

tár”), hanem beszélgetéseket is tartalmazott. Barba és Savarese a Bouvard és Pécuchet álneveket veszik fel, és egy tréfás hasbeszélő játékkal mind az öt fő fejezetet egy-egy beszélgetéssel kezdik, amely játékosan megalapozza annak az enciklopédikus igényességnek a magaslatait, amelyeket az ezt követő szócikkek megcéloznak. Ezek a szócikkek tele vannak képekkel, és ahogy Jessica Lim írta az *Alice Csodaországban* kapcsán a szöveg és illusztráció kapcsolatáról szóló esszéjében, Alice elmélkedése „azt sugallja, hogy egy könyv akkor a legteljesebb és leglebilincselőbb, ha a kommunikáció különböző formáit összehangoltan és egymással ellentétezően kombinálja” (Lim 2016, 386).

Lim a „szöveg és a kép szinergikus működését, mint a regény kettős olvasóközönsége bevonásának módját” tárja fel. *A színház öt kontinense* a „szöveg és kép szinergikus működését” ellentétezőzéssel és egymás mellé helyezéssel – mondhatni „koherens inkoherenciával” és „en pointe” – hajtja végre, az ISTA nem hétköznapi (extra-daily) „luxusegyensúlya” módjában.³⁴

A *Bouvard et Pécuchet* Gustave Flaubert befejezetlen satirikus regénye, amely egy évvel a halála után, 1880-ban jelent meg. Bouvard és Pécuchet két párizsi könyvmásoló, akik véletlenül találkoznak, és kalandos úton a tudás keresésére indulnak. A Bouvard-ra hagyott vagyon segítségével megvásárolnak egy normandiai birtokot, és keresésük során a tudományok és művészetek minden ágába belebuknak. Bátor dolog Barba és Savarese részéről, hogy ezeknek a gyarló keresőknek a szerepét vállalják, és tipikusan önfeledt rájuk nézve, hiszen éppen a szerzői parancsuralom tekintélyét kívánják destabilizálni és dekonstruálni; a Bouvard et Pécuchet irodalmi elemzéseik gyakran megjegyzik, hogy a főszereplők képtelenek megkülönböztetni a valóságot a jelektől és szimbólumoktól. A könyv vége felé Bouvard és Pécuchet egy kétszemélyes íróasztalt építenek, amelyről szimbiózisban írhatnak, de végül, miután a tudás minden útját jól kikaposták és kimerítették, visszatérnek „a megszokott másoláshoz”. Úgy tűnik, hogy Flaubert egy sottisier-t (viccek és ostoba megjegyzések szótárát) akart készíteni Bouvard és Pécuchet másolóiparából. A Fogadott eszmék szótára végül 1913-ban készült el, maga is Flaubert fáradhatatlan jegyzetgyűjtésének és háttérkutatásának eredménye, amely a francia felvilágosodás

34 „Az egyensúly” az *A Dictionary of Theatre Anthropology* egyik fő fejezetét képezte, és az ISTA korai megfigyelései a „nem hétköznapi” egyensúlyról, mint a világ legtöbb színházi/táncos hagyományában közös technikáról (szélsőséges, „egyensúlyon kívüli” lábtartás és mozgás) a „luxus egyensúly” fogalmához vezettek – „extra erőfeszítés, amely úgy tágtja a test feszültségét, hogy az előadó úgy tűnik, hogy már azelőtt is eleven, mielőtt elkezdené kifejezni magát” (Barba and Savarese 1991, 34).

tudásvágyának törekvéseit gúnyolja ki. Szerencsére Flaubert Bouvard-jának és Pécuchet-jének nevetséges törekvése nem áll párhuzamban Barba és Savarese lehetetlenül szükségszerű vállalkozásával, hogy összegyűjtsék az előadással és az előadóművészek know-how-jával kapcsolatos hallgatolagos tudás minden bizonyítékát.

A Bouvard és Pécuchet közötti beszélgetések *A színház öt kontinense* című írásban emlékeztetnek a Craig *A színház művészetéről* szóló művében kidolgozott „párbeszédre” is, ahol „egy szakértő és egy néző beszélget” két tartalmas „párbeszéd” során. „*A színház művészet: Első párbeszéd*” (amely valójában először 1905-ben jelent meg külön füzetként) a „Néző” kezdetben a következőket mondja a „Rendezőnek”: „Úgy tűnik nekem, mintha a színjátszás lenne a Színház Művészet”, amire Craig (a Rendező) élesen válaszol: „A rész tehát egyenlő lenne az egészszel?” A Néző a mindentudó és messze felsőbbrendű Rendező ellentéte, aki ártatlan kérdéseket tesz fel, és hagyja, hogy Craig beszéljen és valljon. Ezekon a párbeszédeken keresztül Craig számos, az Új Színházzal kapcsolatos látomásos és ellentmondásos elképzelését fejt ki, többek között a következőket: „Hiszek abban az időben, amikor képesek leszünk arra, hogy a színházban írott színdarabok, színészek nélkül hozzunk létre műalkotásokat.”

Míg Craig dialógusai szókratikusak és komolyak, Barba és Savarese (Bouvard és Pécuchet) beszélgetései szemantikusak és játékosak.

Sok évvel ezelőtt abban a szerencsés helyzetben voltam, hogy a Silvio D’Amico által szerkesztett *Enciclopedia dello spettacolo (Előadóművészeti Enciklopédia)* egy teljes kiadását rám hagyományozták. Sajnos, gyenge nyelvtudásom miatt egyetlen bejegyzést sem tudtam elolvasni (és a művet soha nem fordították le az eredeti olasz nyelvből), de gyakran élvezettel lapozgattam az illusztrációk és színes táblák sokaságát. Ez a hatalmas, tizenegy kötetes,³⁵ 18 000 oldalas, több ezer illusztrációt (köztük 320 színes táblát) tartalmazó mű valószínűleg a valaha készült legátfogóbb nyomtatott színházi enciklopédia, bár túlnyomórészt európai fókusszal. Van valami *A színház öt kontinense* ambíciójában, terjedelmében és nagyságrendjében, ami az *Enciclopedia dello spettacolo* című enciklopédiára emlékeztet, és az enciklopédia is etnográfiai megközelítést is alkalmazott a téma feldolgozásához (a maga idejében – az 1940-50-es években

35 A római Casa Editrice Le Maschere kiadónál megjelent kilenc-kötetes sorozathoz 1966-ban egy további *Aggiornamento* kötet (kiegészítő frissítés 1955-től 1965-ig) került hozzáadásra, majd 1968-ban egy *Indice-repertorio* (index-katalógus) alkotott egy tizenegyedik, 1000 oldalas kötetet.

– ez meglehetősen innovatív volt). Az *Enciclopedia dello spettacolo* kurátora is hasonlóképpen egy „család” volt, amely egy kolosszális tudományos mű megvalósítása mellett kötelezte el magát. Míg Barba és Savarese esetében a „család” elsősorban az ISTA/Odin-családot jelenti, addig Silvio D’Amico esetében a tényleges családját: apja a színházi és drámai részekkel foglalkozott, bátyja a zenei szócikkeket szerkesztette, sógora, aki ügyvéd volt, pedig a pénzügyeket intézte. A szerkesztők e belső magjából a csapat más olasz professzorokkal és a színházi szakterületek specialistáival bővült. Az *Enciclopedia dello spettacolo*, akárcsak *A színház öt kontinense*, szintén hosszú időn keresztül formálódott és született meg. Az 1945-től kezdődően az eredeti négykötetes formáját hiányosnak és kiadhatatlannak ítélték, ezért D’Amico további tizenkét éven át vezette a közreműködők és szerkesztők egyre bővülő csapatát. Az első kötetek 1954-ben jelentek meg, és 1962-re elkészült az eredeti kilenckötetes sorozat elkészült (évente egy-egy kötettel). Mivel én csak az *Enciclopedia dello spettacolo* vizuális tartalmát tudtam értékelni, kíváncsi voltam, hogyan gyűlt össze egy ilyen hatalmas anyag. Amikor néhány évvel ezelőtt érdeklődtem, olaszországi kollégáim elmondták, hogy D’Amico amatőr gyűjtők és rajongók egész hálózatával rendelkezett, akik lelkesen gyűjtötték a szakterületükhöz vagy hobbijukhoz kapcsolódó anyagokat a piacokon, régiségboltokban és antikváriumokban (ez jóval az eBay vagy bármilyen internetes keresés előtt történt).

Megmaradt bennem a bolhapiacok kacatjaiból képeket gyűjtő amatőr hobbiták hálózatának képe, amely *A színház öt kontinense* révén újraformálódik és új célra hasznosul; most Nicola Savaresét látom otthon, Carpignano Salentinóban, amint az interneten böngészik, és hónapok és évek munkájával létrehozza a képek hatalmas tárházát: festményeket, metszeteket és fényképeket. Jorge Luis Borges kartográfusaihoz hasonlóan, akik majdnem akkora térképet készítenek, mint az ország, amelyet feltérképeznek,³⁶ Savarese is szorgalmasan és kitartóan építi fel nagyszabású tárházát, archiválja és indexeli felfedezett gyöngyszemeit és szokatlan leleteit. A könyv címlapján, Quint Buchholz festménye alatt (amelyen egy férfi állólétrán mászik ki egy könyvből, és a távolba néz) a szerzők ezt a kijelentést helyezik el: „Ez a könyv egy fa, amely a sírokból és az internetből nőtt ki.” Elismerik, hogy az anyag mind ott van a világhálón, de a válogatáshoz, a montázs felépítéséhez és a dramaturgia létrehozásához sajátos és

36 Lásd Jorge Luis Borges mesés novelláját a térképekről, valamint a térképek és a terület kapcsolatáról: *A tudomány pontosságáról* (1946).

tudatos kíváncsiságtól vezérelt kurátori szemre van szükség. *A színház öt kontinensén* végigvonuló több ezer kép valószínűleg csak egy kis válogatás abból, amit Savarese és Barba az elmúlt harminc év alatt felhalmozott. De csodálatos, merész és tanulságos válogatás. Sajnos D'Amico *Enciclopedia dello spettacolo* című műve viszonylag rövid életet élt (az aktív referenciaanyagként való felhasználás szempontjából) – mindössze két évtizedet, mert az 1970-es évekre már túl részlegesnek és túl eurocentrikusnak tartották, és hiányolták a nem nyugati tánc/színházi formákkal kapcsolatos elmélyültséget. A második világháború előtt kialakított és az 1950-es években csak kis mértékben korszerűsített szerkesztői elképzelés a tizenkét kötetes, majdnem negyven kilós, a polcon majdnem egy méter hosszú helyet elfoglaló formába zárva maradt; hamarosan „revízió” alá került, lekerült a raktárakba, majd az internet felvirágzása óta a könyveket már nem értékelő új könyvtárosok közül sokan ki is dobták.

A színház öt kontinense enciklopédikus ambíciójú és monumentális teljesítmény, amely az ISTA tekintetét és éleslátását a „színész anyagi kultúrájával kapcsolatos tényekre és legendákra”, a szakma eszközeire, a szakmai „know-how”-ra és „ügyességre”, valamint a színházi gépezet belső működésére fókuszálja. Az anyagi kultúra szemszögéből felidézem, hogy az 1960-as évek Nagy-Britanniájában nőttem fel, a lazackonzervek korszakában, amelyeknek az irritáló reklámszlogenje így hangzott: „a John West által visszautasított hal az, ami John Westnek leginkább a javára válik”. Gyakran elgondolkodtam ezeken a visszautasított halakon. E mű hatodik „kontinense” bepillantást enged a kimaradt és „kizárt” halakba. Azt is érzékelteti, hogy a gazdagság és a vizuális túlzás ellenére csak a jéghegy közmondásos csúcsát látjuk, és az Antarktiszhoz hasonlóan ez a hatodik kontinens is hatalmas és nehezen körülhatárolható. „A szerzők több száz oldalt állítottak össze az alkotói folyamatokról, a szakkifejezésről, egy történelmi eseményről, vagy arról, hogyan kell szembenézni a hosszú gesztációs időszakokkal. Sok ilyen oldalt töltöttek meg azzal a céllal, hogy szintetizálják a Történelmet és az egyéni életrajzokat, feltárva, hogyan hagy nyomot a Történelem a színészek technikáján és életén. A legtöbb oldal a jegyzetfüzetükben maradt, és csak néhány csúszott ki ide” (Barba and Savarese 2019, 370).

De hogy visszatérjek az elejére, Tatiana Chemi előszavának címe: „*A mágia és a tudomány nyelvtana*”. Ebben újragondolja Grotowski állítását, miszerint a színház „pragmatikus törvények által meghatározott pragmatikus tudomány”, és felveti, hogy a mágia is pragmatikus tudomány. Felidézi a boszorkányokat és varázslókat, valamint „fekete könyveiket”, a grimoire-okat. Harminc évvel

A *színész titkos művészet*e után tehát még mindig keringenek titkok, varázslatok és bűbajok. A mesék mitológiája „a gondolkodás szervezésének eszköze is: az összefonódások hálójá, amely lehetővé teszi a színészek és rendezők számára, hogy rögzítsék, megragadják és megfogalmazzák azt, ami gyakorlatukban mulandónak, alakíthatatlannak, felismerhetetlennek vagy megnevezhetetlennek mutatkozik” (Chemi 2019, 1).

A *színház öt kontinense* a színészek anyagi kultúrájáról szóló mesék kincsebányája, ahol a tények és legendák egymásba fonódva, összekapcsolódva és egymásba ágyazódva rezonálnak és visszhangoznak, gyakran megrendítő tisztasággal csengenek, olykor homályosan, és zavaró, nyugtalanító disszonanciával. A könyv időnként szinte olvashatatlan, túl sűrű, összetömörülő, szinte összekuszálódott. Fel kell hígítani, mint az erősen desztillált és tömény szeszes italt, és úgy kell tekinteni rá, mint egy redukált párlatra, amelynek időre és térre van szüksége, hogy kitáguljon. Az „olvasás” stratégiája a titokban való szippantás, a merítés és a merülés, a levegőért való feljövétel kell hogy legyen.

Az öt kontinens a kutatás, az újságírás és a nyomozás bevált gyakorlatának öt W-je alapján jön létre: mikor, hol, hogyan, kinek és miért. A színházi vallatáshoz kapcsolódóan a könyv öt fejezetből áll: Mikor, Hol, Hogyan, Kinek és Miért – majd a hatodik fejezet, a fent említett „kihullott oldalak” gyűjteménye. Savarese tisztázza, hogy az ISTA-val kapcsolatos korábbi munkák (mint fentebb tárgyaltuk) a színész test-elme technikáit a nézőhöz viszonyítva állapították meg, de ezt a kapcsolatot „azonos hatékonyságú segédtechnikákkal” egészítették ki: „Mindezeket az elemeket az időben és tapasztalatban rétegzett gyakorlati tudáson keresztül kezelik, amely olyan technikákon alapul, amelyek megkönnyítik a szereplők munkáját és elősegítik szakmájuk megvalósítását. Ez a színész anyagi kultúrája, amely a test-elme és a segédtechnikák kettős spiráljában szerveződik” (Barba and Savarese 2019, 7).

A mű egy rendkívüli együttműködés eredménye, egy összetett szerkesztői bravúr, amelyben huszonöt munkatárs vett részt, akik közül sokan az ISTA „tudományos csapatának” magját alkotják, és akiknek szövegei évtizedek alatt formálódtak. Elkerülhetetlenül vannak benne furcsa hiányosságok, vakfoltok, részleges és részrehajló beszámolók, valamint kuszán elrendezett tények és legendák. De egy ilyen túlbujánczó kompendiumban az embert lenyűgözi a szeretet munkája, amely formát adott neki, és késztetést ad a kíváncsiság, amelyet újjáéleszt.

Folyóiratok – a *The Mask* és a *Journal of Theatre Anthropology*

Végezetül szeretnék reflektálni a nemrégiben indult *Journal of Theatre Anthropology* (JTA) című folyóíratra – az első szám, *The Origins* címmel 2021. március 10-én jelent meg. A tervek szerint a folyóirat évente jelenik meg, és digitális formában nyílt hozzáférésű lesz, így minden tartalom letölthető (lásd az alábbi linkeket).³⁷ Arra bátorítom a Performancia-kutatás olvasóit, hogy látogassanak el a JTA-ra, és ismerkedjenek meg az anyaggal; itt nem nyújtok részletes leírást, sokkal inkább a folyóirat és az „iskola” kapcsolatának vizsgálata foglalkoztat, és az, hogy hogyan vezet el egy folyóirat egy iskolához, és hogyan vezet el egy iskola egy folyóirathoz.

A folyóiratok és a színházak közötti kapcsolat összetett, viharos és generatív. Szergej Gyagilev a *Mir Iszkussztva (A művészet világa)* című orosz folyóirat révén nemcsak egy művészeti mozgalmat hozott létre, hanem előkészítette az utat az Orosz Balett megalakulásához is. A *Mir Iszkussztva* 1898-ban indult és hat évig működött. Száz évvel később a belga művész, Jan Fabre, az 1990-es évek európai performansz-szcénájának enfant terrible-je, miután megalapította Troubleyn/Jan Fabre nevű színházi társulatát és hírnévre tett szert, elindított a *Janus* című folyóiratot. Ez a folyóirat lehetővé tette Fabre számára, hogy kiterjessze performanszmunkájának hatókörét, segítsen népszerűsíteni a jellegzetes belga-flandriai performansz-művészet esztétikáját, amely az 1990-es években egyre nagyobb teret nyert, és eszközt teremtett Fabre saját műveinek, terveinek és elmékedéseinek. Edward Gordon Craig tehát visszatér e cikk színpadára. Olga Taxidou a *The Mask* oldalain keresztül fordítja a reflektorfényt Craig performanszára, könyvét találóan *A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* alcímmel látva el. A színházi folyóiratokat színészek és rendezők kísértik, akik a színpad alatti „pokolból” (az „alsószínpadról”) bukkannak elő, hogy kísérteties jelenésként lépkedjenek a deszkákon. Craigról Taxidou felveti, hogy a *The Mask* Craig folyamatos performansza volt (a különféle álneveken keresztül íródott számos szöveges megjelenése pedig színészként funkcionált benne), és azt írja: „A folyóirat fizikalitása és konkrétsága olyan állandóságot biztosított

³⁷ A JTA digitális formátumban, nyílt hozzáféréssel a, Creative Commons Attribution oldalon jelenik meg. A folyóirat nyomtatott formában is megjelenik, amelyet a milánó-udinei (Olaszország) Mimesis Edizioni nyomdájában nyomtatnak.

számára, amelyet egy színházi előadás – mint kiderült – nem tudott. Az „új színházról”, „a jövő színházáról” szóló elméletének megfogalmazására tett kísérlete nemcsak A The Mask tartalmában jut kifejezésre, hanem a vizuális összhatáson keresztül is megmutatkozik” (Taxidou 1998, 22).

Craig huszonegy éven át fenntartotta a *The Mask* című előadását, és mint egy borostyánkőbe zárt molylepkét, úgy őrzi egy új színház és egy merész új iskola elszánt, de megvalósíthatatlan vízióját. Mint fentebb lejegyeztük, a JTA nem Barba első szakfolyóirata; a TTT volt az, majdnem hatvan évvel korábban. És míg a TTT küldetése az volt, hogy a skandináv színházi szakembereket lelkesedéssel és szenvedéllyel (valamint a leszámolás és a hagyományok mély érzésével) befolyásolja, táplálja és erősítse, a JTA sokkal inkább szemlélődőnek, reflexívnek és lágyabbnak tűnik. Barba azzal a kérdéssel kezdi, hogy: „Túl öreg vagyok ahhoz, hogy színházantropológiai folyóiratot alapítsak? 84 éves vagyok, 22 könyv és több száz cikk van mögöttem. Van még mondanivalóm? Nem kockáztatom-e azt, hogy csak ismételve azt, amit a tapasztalataim miatt oly sokszor és oly sokféleképpen vettem papírra?”

Az önmagunkban való kételkedés úgy tűnik, visszafogottságot és kevésbé határozott, harsány hangnemet, valamint az életkor és a tapasztalat bölcsessége révén elmélkedést hoz. Az iskola megvalósult, az elméletek kialakultak és a gyakorlatok jól beváltak, mégis megmarad a kíváncsiság és a nyughatatlanság: „Mégis néhány kérdés folyamatosan táncol a fejemben. Ugyanazok, amelyeket én is feltettem magamnak, amikor a múlt század 60-as éveinek elején elindultam színházi utamon. Egyszerűségük táplálta bizonytalanságomat: mi a színház lényege? Miért akarok színházat csinálni? Hogyan sajátíthatom el a színházi tudást? Ezek a kérdések arra ösztökéltek, hogy olyan embereket keressék, akik a szakmatörténeti ismereteiknek vagy technikai tudásuknak köszönhetően segíthetnek e kérdések kibogozásában” (Barba 2019, 9).

A folyóirat (legalábbis ebben az első számban) hálát és mély tiszteletet tükröz a sok tudós, szakember és producer iránt, akik lehetővé tették, hogy az ISTA az elmúlt negyven év során virágozzon, és fizikai formában is megszólaljon. Úgy tűnik, hogy az „iskola” kimerítő foglalkozásai vagy kiadásai helyett³⁸, most már a folyóirat az a közvetítő eszköz, amelyen keresztül a projekt fejlődni fog –

38 Amikor ez a szám nyomtatásba került, az Odin Teatret bejelentette, hogy 2021. október 12–22. között az olaszországi Favignana szigetén rendezik meg az ISTA újabb találkozóját, amelynek témája „A színész jelenléte és a néző percepciója” lesz.

még hozzá a csend és a szemlélődés jegyében: „Érthető, hogy ma újra felveszem az egyik kérdést, amelyet a démonom állandóan suttog a fejemben: miből áll a színész tacit tudása, technikája, beépített know-how-ja? És hogy ezzel a kérdéssel egy olyan csoporttal együtt nézek szembe, akik hajlandóak velem együtt megmászni ezt a kristályhegyet. Így született meg a JTA, a *Journal of Theatre Anthropology*” (Barba 2019, 9).

Barba hangsúlyozza a vállalkozás együttműködési szellemét, és nagy becsben tartja a csoportos kutatást, az ISTA koprodukciónak és azt, amit a közös munka révén értek el. A JTA első számának tartalma ezt a szemléletet testesíti meg: az ISTA-t az egész útja során végigkísérő (és a „tudományos bizottság” és a „falu öregjei” szerepét betöltő) alapító tudóscsoport (Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Patrice Pavis, Jean Marie Pradier, Clive Barker és Janne Risum) számos szövege szerepel benne. A szerkesztőséget az Odin Teatret két régi tagja, Julia Varley és Rina Skeel alkotja, akikhez két viszonylag fiatalabb tudós, Leonardo Mancini (Veronai Egyetem) és Simone Dragone (Genovai Egyetem) csatlakozik. Ahogyan Craig (folyóirata, kiadója és „iskolája”) esetében, Olaszország a JTA szellemi otthona is, ahogyan az ISTA esetében is az volt (a műhelyek közül négyet Olaszországban tartottak, a talán legjelentősebb és legformatívabb kiadást Volterrában). A kezdeményezést felkaroló, Barbát végig támogató tanácsadók és egyetemi oktatók csapata is túlnyomórészt olasz volt. Dorothy Neville Lees így elmélkedett az *A Living Theatre* című könyvében (és Craig John Balance személyében támogatta): „A *The Mask* nem létezhetett volna... Olaszországon kívül. Mert Olaszország a letéteményese ezeknek a dolgoknak [a színház történetére és tiszteletére utalva], és az olaszok azok, akik a legnagyobb lelkesedéssel írnak róluk” (Lees 1913, 17).

Talán a kollegiális, rokonszellemű és szívélyes olasz érzület mindig is az ISTA természetes otthona volt, ahogyan Craig számára is az volt. Anglia (Craig elutasítja Nagy-Britanniát vagy az Egyesült Királyságot) soha nem tudott volna otthont adni Craig színházi elképzeléseinek (ahogy hatvan évvel később sem tudott otthont adni Peter Brook számára). Az ISTA befolyása az Egyesült Királyságon belül Európa többi részéhez vagy Amerikához képest korlátozott volt, és még Walesben is megkérdőjelezték módszereit és megállapításait, bár a mélyreható tapasztalat megosztása és gyakorlati továbbvitele nem látható módon megtörtént. Idős korára Barba táncos és egyre játékosabbá válik: „A *Journal of Theatre Anthropology* a közös tapasztalatnak ezt a hagyományát szeretné kiterjeszteni a reflexió és a tanulmányok területére. Olyan kiadvány, amely tényeket,

technikai tapasztalatokat, történelmi reflexiókat és mindenekelőtt kérdéseket gyűjt. Bármilyen ritmusú táncról van szó – tangó, rock'n'roll, legong, keringő, mai, can-can, rumba, cha-cha-cha –, a táncos kérdéseket szívesen fogadjuk” (Barba 2019, 13).

De mint minden színházi előadásában, itt is átalakulás zajlik, és a halál figurája komor árnyékot vet; a háttérben egy sötétebb ritmus is szól, amely a már jelen nem lévők és az utazásban már részt nem vevő társak által hagyott hiányokból és üres terekből ered. Az elmúlt évtizedekben elhunytak az ISTA/Barba kulcsfontosságú munkatársai: Fabrizio Cruciani (radikális színháztörténész, Barba vezetője és mentora), Sanjukta Panigrahi (világhírű odisszitáncos, az ISTA műzsája és lelke), Torgeir Wethal (az Odin Teatret egyik eredeti norvég alapító tagja), és az utóbbi hónapokban Ferdinando Taviani (a *commedia dell'arte* világszakértője, Barba tanácsadója és nagyra becsült barátja). De ebben a vállalkozásban (JTA) nincs semmi morózus vagy morbid, sokkal inkább az idő múlásának elfogadásáról és az arról való elmélkedésről van szó, hogy mi mindent lehetett volna (és lehetne) még felfedezni.

Ami lehetett volna s ami volt
Egy célba fut és az mindig jelen van.
Léptek visszhangja az emlékezetben
A folyosón át, ahol nem haladtunk
Az ajtóhoz, melyet ki nem nyitottunk.

Ezek a sorok T. S. Eliot *Burnt Norton* című művéből (a Négy kvartett első verséből) alighanem találóan érzékeltetik az idő rugalmasságáról és rögzítettségéről való elmélkedést, egy olyan mozdulatlan pontot megidézve, ahol a nyughatatlan átalakulások szemlélődéssé és éleslátássá változnak át:

Holtpontján a forgó világnak. Se test, se testtelen,
Sem oda, sem vissza; a holtponton, ott a tánc,
De se megállás, se mozgás. És ne mondjátok, hogy állandóság,
Hol múlt és jövő találkozik. Se mozgás oda vagy vissza,
Se felszállás, se leszállás. E pont, a holtpont híján
Nem volna tánc, pedig nincs más, csak a tánc.

Irodalomjegyzék

- Barba, Eugenio. 1995. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge.
- Barba, Eugenio. 1999. *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland, followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba*. Aberystwyth: Black Mountain Press.
- Barba, Eugenio. 2015. *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*. Holstebro–Malta–Wrocław–London–New York: Icarus.
- Barba, Eugenio. 2021. „Dancing Questions.” *Journal of Theatre Anthropology*, 1: 7–11.
- Barba, Eugenio, és Savarese, Nicola. 1991. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret of the Performer*. London and New York: Routledge.
- Barba, Eugenio, és Savarese, Nicola. 2019. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Leiden: Brill-Sense.
<https://doi.org/10.1163/9789004392939>
- Binyon, Laurence. 1913. „The Gordon Craig School for the Art of the Theatre: A Recognition of the Need for It.” *The Mask*, 5: 219–220.
- Chemi, Tatiana. 2019. „Foreword: The Grammar of Magic and Science.” In *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*, szerzők: Eugenio Barba és Nicola Savarese, 1–5. Leiden: Brill-Sense.
- Craig, Edward Gordon. 1910. „The Art of the Theatre; Second Dialogue.” *The Mask*, 2: 105–26.
- Eliot, T. S. 1941. *Burnt Norton*. London: Faber.
- Knowles, Rick. 2010. *Theatre & Interculturalism*. London: Red Globe Press.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-01424-5>
- Lees, Dorothy Neville. 1913. „About The Mask.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 11–31.
- Lim, Jessica W. H. 2016. “And What Is the Use of a Book... Without Pictures or Conversations?”: The Text-Illustration Dynamic in Alice’s Adventures in Wonderland. *Forum for World Literature Studies*, 8: 385–405.
- Marriott, Earnest. 1913. „The School at Florence.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 43–6.
- Nicholson, John. 1913. „A Student’s Impression.” In Edward Gordon Craig (ed.) *A Living Theatre: The Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask*, Florence: The School for the Art of the Theatre, 46–8.
- Rood, Arnold. 1983. „E. Gordon Craig, Director, School for the Art of the Theatre.” *Theatre Research International*, 8(1): 1–17.
<https://doi.org/10.1017/S0307883300006428>

- Savarese, Nicola. 2010. *Eurasian Theatre: Drama and Performance between East and West from Classical Antiquity to the Present*. Holstebro-Malta-Wroclaw: Icarus.
- Savarese, Nicola. 2019. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. Leiden: Brill.
- Semar, John. 1913. „Prelude.” *The Mask*, 5: 193–4.
- Shevtsova, Maria. 2002. „Border, Barters, and Beads: In Search of Intercultural Arcadia.” In Ian Watson (ed.) *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate*, Manchester: Manchester University Press, 112–27.
- Taxidou, Olga. 1998. *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. London and New York: Routledge.
- Varley, Julia. 2021. „Starting a New Adventure.” *Journal of Theatre Anthropology*, 1: 13–17.