

GECSE RAMÓNA

DEVIDED SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEK
AZ EZREDFORDULÓ UTÁNI
ERDÉLYI MAGYAR
SZÍNJÁT SZÁSBAN



STUDIA ARTIS

UArtPress

Editura Universitaria

Gecse Ramóna

DEVISED SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEK AZ EZREDFORDULÓ UTÁNI
ERDÉLYI MAGYAR SZÍNJÁTSZÁSBAN

Gecse Ramóna

DEVISED SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEK
AZ EZREDFORDULÓ UTÁNI
ERDÉLYI MAGYAR SZÍNJÁT SZÁSBAN

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureş / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2024

Lektorálta: dr. habil. Kékesi Kun Árpád

© Gecse Ramóna, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

Târgu-Mureş, str. Köteles Sámuel nr. 6.

cod poştal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

Craiova, str. A. I. Cuza nr. 13.

cod poştal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának
könyvsorozata, 18. szám

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210

Támogató a Romániai Magyar Demokrata
Szövetség és a Communitas Alapítvány



(ediție online pdf)

ISBN 978-606-8325-89-7

ISBN 978-606-14-2090-2

„Az újítók jelentősége abban áll, hogy új értékeket lehettek a színház kiüresedett kagylóhéjába. Ezek az értékek az átalakulásban gyökereznek, elutasítják az idő szellemét, és nem hagyják magukat kisajátítani a jövő nemzedékek által. Az újítók iskolája mindössze arra tanít bennünket, hogy férfiként vagy nőként, az átalakulásban éljünk, és keressük meg színházunk személyes értékét.”

(Eugenio Barba)

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető	11
I. ÍRÁSOM ELMÉLETI KERETE, ALAPFOGALMAI.....	15
I. 1. A logocentrikus színház.....	15
I. 2. A polgári illúziószínház – gyökerei, kialakulása	18
I. 3. A színházi naturalizmus.....	20
I. 4. A rendező pozíciója	21
I. 5. A rendezői színház	27
I. 6. A romániai magyar színház logocentrikus hagyománya és a rendezői színházi hagyományok.....	45
I. 7. Túl a dobozszínpadon: a szabadtéri interaktív színház.....	47
I. 8. Társadalmi színházi jelenségek. A néző kimozdítása	48
I. 9. A színház fogalmi határán: a performance.....	52
II. A DEVISED SZÍNHÁZ.....	65
II. 1. A devised színház fogalmi meghatározása	65
II. 2. A devising története és megjelenési formái	72
II. 3. Közös/kollektív alkotás – a kísérletezés és az együttműködés folyamata.....	82
II. 4. A devised színház világgépe	86
III. DEVISED MÓDSZEREKET ALKALMAZÓ ROMÁNIAI MAGYAR SZÍNHÁZI PROJEKTEK AZ EZREDFORDULÓ UTÁN	89
III. 1. A romániai magyar színházak intézményes keretei.....	89
III. 2. A romániai magyar repertoárszínházak devising- kísérletei.....	91
III. 3. Improvizációból született előadások – színházi intézményen belül és kívül	94

III. 4. Devised-módszerek a romániai magyar független színházi társulatoknál.....	99
III. 5. A devising a romániai magyar színművészeti képzésben.....	102
IV. SZÍNHÁZAT CSINÁLNI TANDEMBEN	108
IV. 1. A Tandem kísérleti színházi projektjeinek tapasztalatairól.....	108
IV. 1.1. A Tandem csoport története	108
IV. 1.2. Az elemzés módszerei.....	110
IV. 2. Szeget szeggel Csíkszeredában – a Tandem első kísérleti projektje.....	111
IV. 2.1. Az előadás színháztörténeti kontextusa.....	111
IV. 2.2. Munka a dramatikus szöveggel.....	113
IV. 2.3. A rendezés	115
IV. 2.4. Színházi látvány és hangzás	117
IV. 2.5. Színészi játék	120
IV. 2.6. Az előadás hatástörténete	121
IV. 2.7. A Tandem-előadás mint esemény.....	122
IV. 3. Egy katalán család képei – a Tandem második kísérleti projektje	124
IV. 3.1. Az előadás színháztörténeti kontextusa.....	124
IV. 3.2. Dramatikus szöveg, dramaturgia.....	126
IV. 3.3. Színészi játék.....	129
IV. 3.4. Színházi látvány és hangzás	131
IV. 3.5. A rendezés	138
IV. 3.6. Az előadás hatástörténete	140
IV. 3.7. Műfaji besorolás	144
IV. 4. Radu Afrim, valamint a szereposztás: Az ördög próbája.....	149
IV. 4.1. Az előadás adatai	149
IV. 4.2. Az előadás színházkulturális kontextusa	149
IV. 4.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia.....	152
IV. 4.4. A rendezés	156
IV. 4.5. Színészi játék	161

IV. 4.6. Színházi látvány és hangzás.....	165
IV. 4.7. Az előadás hatástörténete	169
IV. 5. A Tompa Miklós Társulat osztályterem-színházi előadásai Marosvásárhelyen.....	172
IV. 5.1. Az előadás adatai	172
IV. 5.2. Az osztályterem-színházi előadás műfaji jellemzői	172
IV. 5.3. Az osztályterem-színházi előadás színházi, kulturális kontextusa.....	176
IV. 5.4. A projekt, melyet a hiány szült.....	179
IV. 5.5. A <i>Kő, papír, olló</i> című előadás előzményei.....	183
IV. 5.6. Dramatikus szöveg, dramaturgia.....	187
IV. 5.7. A rendezés	188
IV. 5.8. Színházi látvány és hangzás.....	195
IV. 5.9. Színészi játék.....	196
IV. 5.10. Az előadás hatástörténete	199
IV. 6. A második osztályterem-színházi projekt – Adorján Beáta: Pali és Lea.....	200
IV. 6.1. Az előadás adatai	200
IV. 6.2. Az előadás színházi kulturális kontextusa	200
IV. 6.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia.....	204
IV. 6.4. A karakterek.....	209
IV. 6.5. A rendezés	213
IV. 6.6. A színészi játék.....	216
IV. 6.7. Az előadás hatástörténete	217
IV. 7. Szutyok – Pintér Béla drámája nyomán.....	219
IV. 7.1. Az előadás adatai	219
IV. 7.2. Az előadás színházkulturális kontextusa – pedagógiai szempontok.....	220
IV. 7.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia.....	226
IV. 7.4. A rendezés	230
IV. 7.5. A színészi játék	236
IV. 7.6. Színházi látvány és hangzás	240
IV. 7.7. Az előadás hatástörténete	242

V. Összefoglaló.....	244
VI. Bibliográfia.....	251
VII. Melléklet.....	259

BEVEZETŐ

Abban az időszakban, amikor Angliában a színházi előadás szöveg- és rendező-központúságától eltávolodva épp kialakulóban volt az az új színházi nyelv, melyet *devised theatre*-nak nevez a szakirodalom, a múlt század hatvanas évei végén, hetvenes évei elején a romániai magyar színházakban – a meglehetősen szigorú diktatúra körülményei között – az volt a színházi alkotók egyik legfőbb törekvése, hogy a klasszikus drámai szövegeket úgy állítsák színpadra, hogy az a színház nemzetmegtartó eszmeiségét szolgálja, a képes nyelv rejtjelezett közlései által. Harag György, a kor előremutató erdélyi rendezőegyénisége visszaemlékezéseiben a „hagyomány leple alatt megbúvó manírookra”, „közösségünk mindenkori leplezetlen kiszolgálására”, az „avantgárdról való lemondásra” panaszodik. „Egy csomó görcsös kötöttséget örökölttem én is, és a többi magyar kollégám is – írja visszaemlékezésében –, és nehezen tudtam megérteni, hogy a színház mindenkori szükségszerű állapota az állandó megújulás.”¹

Több mint három évtizednek kellett eltelnie, hogy a romániai magyar színjátszás gyakorlatában is megjelenjenek azok az új színházi stílusok, formák, műfajok, melyekben a hagyományos színházi hierarchia (szöveg–rendező–színész) megtörik, amelyek mernek színházon kívüli tereket is használni, bevonják a közöniséget az alkotás körébe, és arra készítetik, hogy más szemszögből nézze a színházművészetet.

Írásom az ezredforduló utáni időszak, az elmúlt húsz év hagyományostól eltérő, komplex színházi előadásait vizsgálja, amelyek részben vagy egészben a *devised* színház módszereivel jöttek létre romániai magyar színházi projektek révén, és közben azt a kérdést is felteszem, hogy mennyire lehet kitörni a kulturális sza-

¹ *Harag György színháza*. A kötet anyagát összegyűjtötte, válogatta és szerkesztette, a bevezetőt, az összekötő szöveget és a jegyzeteket írta: Nánay István. Budapest, Pesti Szalon Kiadó, 1992, 173.

bályok és a társadalmi konszenzus által elfogadott színházi keretek közül: hogyan fogadják ezeket a kísérletezéseket a színházi intézmények, a nézők, illetve a kritikusok.

Kétségtelen, hogy az ezredforduló után szép számmal voltak és vannak olyan törekvések az erdélyi magyar színházi életben, intézményi kereteken kívül és belül, amelyek megpróbálták felülírni a színházi előadás hivatalos színházra (kőszínházra)² jellemző logocentrikus és rendezői-autoritás központú felfogását, amelyek létrehozásában a színész az előadás társalkotójaként vett részt, és nem csak a rendezői elképzelések végrehajtójaként. Azt, hogy ezek a próbálkozások mennyire voltak sikeresek, milyen mértékben valósultak meg bennük a devised színház koncepciói, az egyes előadások elemzése által kívánom felmérni, dokumentálni és elemezni.

Színészi végzettségem van, az írásom második részében elemzett előadások, projektek létrehozásában én magam is részt vettem teljes értékű alkotóként, ezért ezeknek a folyamatoknak olyan aspektusait is igyekeztem megmutatni, amelyekre azok, akik nem voltak tagjai az alkotócsapatnak, kevésbé láthattak rá. Az volt a legfőbb célkitűzésem, hogy a személyes tapasztalatokból kiindulva, de elméleti, tudományos módszerekkel és a szakirodalommal felvértezve kutassam az utóbbi húsz év néhány példaértékű, olyan romániai magyar színművészeti projektjét, amely eltért a hivatalos színházra jellemző logocentrikus és rendezői autoritás-központú felfogástól, intézményi struktúrákon kívül és belül.

Az erdélyi magyar színházi projektek többnyire intézményes keretek között működnek, nagyon kevés az intézményen kívüli próbálkozás, és ez utóbbiakkal is gyakran megtörténik, hogy végül valamilyen állami színházi intézménybe ágyazódnak be, miután a szakmai visszajelzések sikeresnek minősítik őket. Székely Csaba

² Hivatalos színház alatt értem a köznyelv szerint használt „kőszínház” terminust, melynek a „hagyományos színház” definíciója felel meg. „A strukturális kritériumok szerint a hagyományos színház: 1. állandó társulattal rendelkezik; 2. repertoárrendszerben működik; 3. létmódja üzemszerű; illetve 4. az államilag finanszírozott színházi struktúrában belül esik.” Leposa Balázs: „Az ellenszínház mint alternatíva. A Stúdió K *Woyzeckje* In *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, 205–221. (Budapest: Balassi, 2008), 207.

Bányavirág című darabját például a marosvásárhelyi Yorick Stúdió kortárs színházi műhely és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának közös produkciójaként mutatták be 2011-ben: állami intézmény karolta fel és építette be a műsortervébe. Sokszor felmerül a kérdés, hogy ha egy hagyományostól eltérő, komplex színházi projekt intézményes keretek közé került, milyen mértékben tudja érvényesíteni saját elveit és elképzeléseit a klasszikus színházi konvenciók ellenében.

Romániai magyar viszonylatban a kolozsvári Váróterem Projekt kivételével még ma sincsenek olyan állandó színházi alkotói csapatok, amelyek független előadásokat hoznának létre. Csupán akkor és olyan értelemben beszélhetünk független előadásokról, amikor színházi intézménynél alkalmazott színészek úgy döntenek, hogy intézményi feladataik mellett független projektekben is részt vesznek, a munkáltatójuk beleegyezésével. Az intézmények nagy többsége pedig nem szeret alkalmazkodni más, tőle független projektekhez, ezért annak a színésznek, aki egyszerre akar intézményen kívül és belül is játszani, nincs könnyű dolga. Éppen ezért legtöbbször intézményes keretek között születnek olyan próbálkozások, amelyekben a színész az előadás önálló, szabad társalkotójaként jelenik meg, feszegetve az intézmény logocentrikus és rendezőcentrikus hagyományát. Ugyanígy intézményes keretek között jöttek létre azok az előadások is, amelyek a konvencionális terek helyett közterületeket használtak. Gondolok itt például azokra a produkciókra, amelyek iskolai környezetet, osztálytermet választottak az alkotás helyszínéül. Egyelőre kis változásokat észlelünk az ilyen jellegű próbálkozások elismerése tekintetében, a szakmai diszkurzusnak kellene kiemelnie és erősítenie a jelentőségüket.

Mindezeket a jelenségeket a devised színházi módszer által használt színházelméleti fogalmak révén írom le és elemzem írásomban. Céлом bizonyítani, hogy ezeknek az általam kiemelt előadásoknak, amelyek eltávolodnak a logocentrikus és rendezői-autoritás központú színházi modelltől, és egy nem konvencionális térben születnek, úttörő jelentőségük van, értékesek, és segítenek felzárkóztatni a romániai magyar színjátszást azokhoz a nyugat-

európai színházi irányzatokhoz, amelyekről többek között a színházi alkotást is meghatározó történelmi, politikai okokból lemaradtunk.

Hogy ennek a lemaradásnak milyen okai vannak, hogy milyen volt az erdélyi magyar színház helyzete a rendszerváltás előtt, és hogyan alakult a rendszerváltás után a megváltozott körülmények közepette, strukturálisan, intézményi felépítésben, művészi profilban, hogy milyen hatással voltak a román rendezők, illetve a magyarországi rendezők az erdélyi magyar színházakra, hogy mit tekinthetünk fordulópontnak, paradigmaváltásnak, azt Bodó A. Ottó részletesen és átfogóan tárgyalja *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház* című doktori disszertációjában, ezért én erre nem térek ki részletesen az írásomban. Zsigmond Andrea doktori disszertációja pedig azt a problémakört dolgozza fel, hogy hogyan van ma jelen és működik egyszerre három színházmodell a romániai magyar színházakban. Zsigmond Andrea kutatásai az író és színész színházi viszonyára, valamint a rendezői színházra irányulnak, illetve röviden kitér a közösségi alkotás alakulóban levő színházi modelljére. A közösségi alkotásról mint harmadik modellről úgy vélekedik, hogy az egy olyan frissen felbukkant irányvonal, melynek egyelőre kevés a szakirodalma. Hangsúlyozni szeretném, hogy ez az állítás 2016-ban született, azóta egyre több ilyen jellegű színházi kezdeményezés és szakmai beszélgetés van jelen Erdélyben.

I. ÍRÁSOM ELMÉLETI KERETE, ALAPFOGALMAI

A továbbiakban részletesen kifejtem azokat az alapfogalmakat, amelyek írásom elméleti hálójának csomópontjait képezik. Elsőként azokat a gyakorlatban lévő struktúrákat veszem számba, amelyeket a devised színház részlegesen vagy egészében megkérdőjelez, majd azokat a színházi jelenségeket elemzem, amelyeket a devised színház preferál és különböző mértékben alkalmaz a maga sokszínű gyakorlatában.

I. 1. A logocentrikus színház

Valahányszor a „logocentrikus színházi modellről” van szó az írásomban, derridai értelemben beszélek a fogalomról. Ezt a fajta színházat „a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez, távról irányítja azt”³. A továbbiakban többek között Stratos E. Constantinidis gondolatmenetét követem a derridai fogalom körülhatárolásában és kifejtésében.

Constantinidis szerint a logocentrikus színházi modellben „a színházi produkció mindig egy drámaszöveggel kezdődik, amelyet – bármely változatosan vagy improvizatíván is, de – olyasvalaki írt meg, aki »színműíróként« (playwright) funkcionál”⁴. Csak ezután jöhet a rendező, a színész, hogy előadásná formálja a megírt drámaszöveget.

Constantinidis párhuzamba állítja a „logocentrikus” jelzőt a „dekonstruktorral”: az előbbi a színházi aktivitás középpontjában áll, az utóbbi annak periferiáján helyezkedik el, vagyis struktú-

³ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. <http://www.caesar.elte.hu/gondolatjel/94/derrida.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

⁴ Stratos E. Constantinidis: „Színház dekonstrukció alatt?” Ford. Leposa Balázs. *Theatron* 5, 2. sz., 2004, 3.

rán kívül. Meghatározásában a dekonstrukció egy olyan elemzési mód, amely „felforgatja a színházi előadás létrejöttének hagyományos útjait, és rákérdez olyan, a nyugati színházi hagyományban magától értetődő meghatározásokra, mint a »szöveg«, a »szerző«, az »olvasó«. Melyik »szöveg« fontosabb a színházi gyakorlat számára: a drámaszöveg (playtext), rendezői példány (prompt-copy) vagy a próbaszöveg (rehearsal-text)? Ki a »szerzője« a legfontosabb szövegnek: a színműíró, a dramaturg, a rendező, a díszlet-, jelmeztervező, a színész, a néző, az olvasó, a kritikus vagy a szerkesztő?»⁵ Továbbá arra is rákérdez, hogy ki a szöveg legfontosabb olvasója. Úgy véli, hogy a „textualitásnak”, a „hangnak” és az „értelmezésnek” ezek a kérdései értékítéleteket hordoznak, és többé-kevésbé a színházi előadás készítésének a nyugati társadalmakban megszilárdult struktúráján alapulnak.⁶ Ugyanis „a hagyományos színházi produkcióban azért hozták létre a prioritások hierarchiáját és a szabályok láncolatát, hogy a szemléletmód és az elvárások rendszere a színműírótól a nézőig ellenőrizhető legyen”.⁷ Constantinidis arra is rámutat, hogy a nyugati színházban jól szervezett szabályok vezérlik az előadások létrehozását, a dekonstrukció pedig felforgatja a nyugati színházi társulatok szabályszerűségét, a rendszer hierarchiáját.

Jaques Derrida a nyugati filozófia bírálataként alkotta meg a logocentrizmus fogalmát. A logocentrizmus „a filozófia irányultsága a jelentés rendje – a gondolat, az igazság, az értelem, a logika, a Szó – felé, amelyet önmagában létezőként, alapként fognak fel”.⁸ Philip Auslander szerint Derrida, aki tagadja a logosz létezését, rávezet arra, hogy „minden mentális vagy fenomenális történet különbség eredménye: nem saját lényegisége határozza meg, hanem ahhoz való viszonya, ami nem ő maga. Tehát, ha semmi

⁵ Uo. 5.

⁶ Uo. 5.

⁷ Uo. 5.

⁸ Philips Auslander: „Csak önmagad add!” (Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben). Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron* 5, 2. sz. 2004, 17.

nem tarthat joggal igényt stabil, önálló identitására, akkor semmit sem ruházható fel a logosz hatalmával”.⁹

Felvetődik a kérdés, hogy valójában mi nevezhető az előadás logoszának. Derrida a nyugati színház logocentrikus és teologikus hagyományát így értelmezi: „... a színpad akkor teologikus, ha beszéd uralja, a beszéd akarása egy elsődleges logosz terve, aki nem tartozván a színház teréhez, távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem lévőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt prezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentáló által, rendezők vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül a »teremtő« gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a »mester« gondviselészerű akaratát.”¹⁰

Visszatérve Constantinidis párhuzamos elméletéhez: a dekonstrukció a nyugati színházi hagyomány két alapvető beállító-dása ellen harcol: „megzavarja a »törvényt«, amely egy autoritással bíró tudat – legyen színműíró, tervező, rendező, színész vagy kritikus – hangjának ad elsőbbséget, és aláaknázza azt az értékrendet, amely nyugati színházi hagyomány két domináns metaforája által diktált erőviszonyoknak szerez ideológiai igazolást”.¹¹ Tehát a dekonstrukció felborítja a hierarchikus rendet, mondhatni „újrastrukturálja az írás és a beszéd között az előadás létrehozása során fennálló ősrégi feszültséget”.¹² Constantinidis megállapítja, hogy a színházi produkció hagyományában még mindig a logocentrikus gondolkodásmód dominál. A dekonstruktor pedig a színházi produkció nyugati rendszerének keretein belül igyekszik megingatni a régi és az új hierarchiákat.

⁹ Philips Auslander: *i. m.* 17.

¹⁰ Jaques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.* Szeged–Budapest, Gondolat-Jel, 1994/I–II., 5.

¹¹ Stratos E. Constantinidis: *i. m.* 6.

¹² Uo. 7.

I. 2. A polgári illúziószínház – gyökerei, kialakulása

Az a fajta színház, amely ellen a derridai dekonstrukció irányul, a polgári dráma és a köréje felépített színházi illúzió, a 18. század közepe táján vált uralkodóvá Angliában és Franciaországban. „A színháznak ez a megjelenési formája – írja színháztörténetében Peter Simhandl –, a maga alapvető pedagógiai célkitűzésével, az írott drámában való gyökerezésével és realista-pszichológiai előadási elveivel egészen 19. század végéig úgyszólván egyeduralmat élvezett.”¹³ A mozgalom hangadói új színházi korszakot akartak indítani, amelyet „a természet és a társadalom valódi megismerése hat át”.¹⁴

A drámaíró Denis Diderot, aki témáit az otthoni családi környezetből merítette, úgy gondolta, hogy a színház egy olyan eszményített valóságkép, mely „a természet egyetemes harmóniáját a társadalmi együttélés utópisztikus céljaként vetíti a néző elé”.¹⁵ *Színészparadoxon* című színházelméleti írásában a polgári illúziószínház eszményeit fogalmazza meg: „Gondolkodjék csak egy percig el rajta, mit is nevezünk a színpadon igaznak. Azt-e, hogy minden úgy történik, mint a valóságban? Korántsem. Így értelmezve az igaz nem egyéb, mint közönséges. Mi hát a színpadi igazság? A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés egyezése egy eszményi mintával, melyet a költő képzelete teremtett, és a színész kelt – sokszor túlozva – életre. És itt a csoda. Az eszmény nemcsak a színész hangját módosítja, testtartását is.”¹⁶ Diderot felfogása szerint ezt az eszményt úgy kell megvalósítani, hogy a néző azt higgye, minden tekintetben a valósággal áll szemben.

Diderot a „nézői illúzió megteremtése jegyében a színpadi cselekményt zárt világképnek tekintette, és a közönség megszólításának elvárását is elvetette. A felvilágosodás másik nagy művé-

¹³ Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 125.

¹⁴ Uő, i. m. 125.

¹⁵ Uő, i. m. 128.

¹⁶ Denis Diderot: „Színészparadoxon./ A dráma költészetéről.” Ford. Görög Livia. *Magyar Helikon*, 1966, 25.

szetteoretikusa, Lessing a „néző erkölcsi jobbítását” tekintette a színház legfőbb feladatának.¹⁷

A *polgári illúziószínház* fogalmán tehát azt a zárt teremben, színháznak kinevezett játszóhelyen, előre megtervezett időpontban létrejövő „eszményített játékot”¹⁸ értjük, amely jellemzően a drámai szöveg köré épül, és a néző illúziójának biztosítása érdekében¹⁹ elválasztja egymástól a játékost és a nézőt.

Európában már az antikvitástól kezdve – beleértve a görög tragédiaversenyeket is – együtt élt egymással az előre megírt dramatikusszöveg köré szerveződő színházi tevékenység és a rögtönző, vándorszínházi mímus-hagyomány. De az előbbi, éppen az írott szöveg miatt, maradandóbb nyomot hagyott a kulturális emlékezetben, és nagyon sokáig meghatározta az európai színházi gyakorlatot. Gondoljunk például II. György meiningeni herceg színházigazgatói rendelkezésére, mely szerint az írott darabból (főleg Shakespeare és a német klasszikusok műveit játszották) semmit sem szabad kihúzni, de ha mégis szükséges, csakis a darab logikáját követve. Ez az elvárás a színészt is alárendelte az irodalmi műnek, a darab koncepcióját pedig kizárólag az irodalmi mű határozhatta meg.²⁰ Nyilván nem szabad elfelejteni, hogy a meiningeni herceg újításainak egy része forradalminak számított a 19. század végi Európában, ahol korábban sokan panaszkodtak a színház kiszámíthatatlanságára és olcsó szórakoztató jellegére, de a szövegek központúságon a herceg nem akart változtatni, a szöveg rögzítése tűnt számára a legbiztosabb fogódzónak.

Fontos kiemelni, hogy a *polgári illúziószínház* történeti fogalom, de megjelenése után még rendkívül hosszú ideig élt tovább Európában, úgy, hogy időközben némiképpen átfurmálódott. Például a Sturm und Drang mozgalom megjelenésével, amely Friedrich Maximilian Klingler egyik drámájáról kapta a nevét, abban

¹⁷ Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 129.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 495.

az időben, amikor „a polgárság szellemi offenzívája új szakaszba lépett”, és az „érzelmi-indulati tényezők kerültek előtérbe”²¹.

I. 3. A színházi naturalizmus

A *naturalizmus* a színházi előadás kontextusában azt a sajátos drámai és színházi formát jelenti, amely szinte valamennyi európai országban elterjedt, és legfontosabb ismérve, hogy a művészetet a valóság-hűség elvéhez igazítja.²² A színházi naturalizmus irányzatának egyik eleme a Diderot által kidolgozott „negyedik fal” elmélete²³, melynek értelmében a színésznek játék közben úgy kell tennie, mintha a nézők nem volnának jelen.

A naturalizmus a meiningenieknél a dokumentumszerű korhűségben, a színpad élethű és valószerű kialakításában érvényesült. A „valódi” díszleteket és jelmezeket elképesztő műgonddal dolgozták ki, és túlzott gazdagságban alkalmazták őket.

Az orosz drámairodalom is jelentősen gazdagította a valóság-hűségre törekvő európai művészetet. Az orosz realizmus alkotásai abból indulnak ki, hogy „a színpadnak a valóságot kell tükröznie”²⁴. A színészi ábrázolás lélektani realizmusa érdekében talált ki különböző módszereket Sztanyiszlavszkij, aki úgy vélte, hogy a színházi műalkotásnak az a feladata, hogy „a valóság híven utánzott részleteiből olyan ábrázolást hozzon létre, amely tartalmasabb, mint a valóság maga”.²⁵ Évtizedek munkájával dolgozta ki a színészi játék művészetének rendszerét, amelynek alapjait *A színész munkája önmagával*, illetve *A karakter megformálása* című műveiben fektetett le.²⁶ Elméletei középpontjában az individuuum áll. Erika Fischer-Lichte szerint Sztanyiszlavszkij „a felvilágosodás teoretikusaitól eltérően nemcsak analógiát feltételez

²¹ Peter Simhandl: *i. m.* 152.

²² Peter Simhandl: *i. m.* 209.

²³ Uo.

²⁴ Uő, *i. m.* 220.

²⁵ Uő, *i. m.* 230.

²⁶ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 493.

a test és a lélek között: véleménye szerint a kettő pszichofizikai egységet alkot, és éppen erre épül a színész művészetének pszichológiai realizmusa. Ugyanakkor a lényeges különbségek ellenére Sztanyiszlavszkijra is érvényesek a polgári illúziószínháznak a felvilágosodásban megfogalmazott alaptörvényei”.²⁷ Ezek az alaptörvények előíranyozzák a valóság illúziójának megteremtését a színházban, az individuuum lelkifolyamatait a színész művészetében, illetve a színész testének a tökéletességét a színházi kifejezés szempontjából. Erika Fischer-Lichte úgy véli, hogy Sztanyiszlavszkij az európai színháztörténet utolsó olyan jelentős alakja volt, aki követte ezeket az alaptörvényeket. „Az individuuum távozásával viszont megsemmisültek a polgári illúziószínház alaptörvényei is.”²⁸ Mindenesetre Sztanyiszlavszkij, az orosz realizmus hagyományát követve, oly mértékben elősegítette a színjátszás fejlődését, hogy mindmáig támaszkodunk az elveire.

I. 4. A rendező pozíciója

Írásomban a témaválasztásom okán folyamatosan felmerül a kérdés, hogy tulajdonképpen hol is vannak a rendező munkájának és felelősségeinek határai, illetve hogy mit jelent a rendezői színház.

Patrice Pavis színházi szócikkében úgy definiálja a rendezőt, mint aki „a darab színreviteléért felelős személy, rajta nyugszik az előadás esztétikai, valamint gyakorlati szervezési oldalának súlya, ő választja ki a színészeket, értelmezi a szöveget, válogatja ki a rendelkezésére álló színpadi lehetőségekből az elképzelésének legmegfelelőbbet”.²⁹

Gabnai Katalin a Pavis meghatározásában szereplő funkciókhoz azokat a képességeket és készségeket is hozzárendeli, amelyekkel szerinte rendelkeznie kell a jó rendezőnek: „Egy rendező elvileg meghatározó hatalommal bír a produkciós folyamat idején. Rendszerint erős akarattal rendelkezik. Ha nem így van,

²⁷ Uő, i. m. 568.

²⁸ Uo.

²⁹ Patrice Pavis: i. m. 358.

rendszerint nem lesz képes végigvinni saját elképzelésének megvalósítását. Vezetőről van szó. Szerencsés esetben jó kommunikációs képességekkel is rendelkezik, kiváló diplomata, érzékeny és rugalmas, kudarcűrő és sikerkereső, következetes, fantáziadús, jó ritmusérzékű, humorérzéke is van, emberséges és legfőképpen tehetséges a kitalálásban és a megvalósításban egyaránt. Szerencsés esetben.”³⁰

Mind Patrice Pavis, mind Gabnai Katalin figyelmeztetnek, hogy a rendező munkájának meghatározása nehéz feladat: egyrészt, mert eléggé tág és folyamatosan alakuló szerepköréről van szó, másrészt, mert egy adott korban is sokféle rendezőtípus létezik, és nem mérhetők össze egymással a jellegzetes módszerek és attitűdök.

Pavis úgy véli, hogy a színpadi rendezés mai értelemben vett koncepciója nem túl régi, a 19. század második felében szilárdult meg, és csak az 1820-as években jelent meg az a felfogás, hogy a rendező az előadás irányításának „hivatalos felelőse”.³¹ Egész pontosan a naturalizmus koráig, II. György meiningeni herceg és Sztanyiszlavszkij tevékenységéig kellett várni ahhoz, hogy „a színpadi rendezés egyfajta tudománnyá és önálló művészetté nője ki magát”.³² Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza* című könyvének történeti áttekintése is a meiningeniekkal indít, és azzal a mondattal kezdődik a róluk szóló fejezetet, hogy „minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő”.³³ Az 1866 és 1890 között tevékenykedő meiningeni társulatnak jelentős szerepe van a rendezői színház kialakulásában, ők voltak azok, akik „a rendezőnek az előadás létrejöttében játszott elsőrendű szerepét és konkrét feladatait tudatosították a színházi alkotók és befogadók előtt”.³⁴

A színháztörténet során igen változatos feladatai voltak a rendezőnek. A görög színházban például „gyakran maga a szerző volt a magyarázó, az instructor (didaszkalosz): a szervezői felada-

³⁰ Gabnai Katalin: *Színházaskönyv*. Budapest, Helikon Kiadó, 2012, 216.

³¹ Patrice Pavis: *i. m.* 352.

³² Uő, *i. m.* 358.

³³ Kékesi Kun Árpád: *i. m.* 13.

³⁴ Uő.

tokat is ellátta”.³⁵ A középkorban, a vallásos tartalmú színjátékok és misztériumjátékok korában a céhek megbízottjai tartották össze, szervezték és irányították az előadásokat, és játékmesternek hívták őket. A *commedia dell’arte* a színészt helyezte előtérbe, így a társulat vezetőjének a legtekintélyesebb színészt nevezte ki. A barokk és reneszánsz korban a díszlettervező vagy az építész vezette az előadás előkészületeit, saját szempontjait előtérbe helyezve. Később az iskoladrámák előadásainak vezetése a tanárok kezébe került.³⁶ Nánay István színpadi rendezésről szóló könyvének rövid történelmi áttekintése arra enged következtetni, hogy mindig az adott korban hangsúlyos színházi szempontok határozták meg a rendező kilétét és szerepét. Volt, amikor a szerző és általa a szöveg szervezte az előadást, volt, hogy az irányvonalat a tanár diktálta, máskor meg a színész egyénisége és kultusza volt a meghatározó.

De mi az oka annak, hogy a 19. században a színpadi rendezés egyfajta tudománnyá és önálló művészetté nőtte ki magát, a rendezői szerep önállósodott, a 20. században pedig uralkodóvá vált a színházművészetben? A legegyszerűbb magyarázat a színpadtechnika nagyfokú fejlődése 1880 és 1900 között. Az elektromos világítás és a színpadtechnika gépesítése új lehetőségeket, újszerű megoldásokat hozott a színház számára.³⁷ Ez pedig lehetővé tette, hogy „a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön”.³⁸

Korábban „a világítás, a térkonceptió, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk szinte kizárólag illusztratív volt”³⁹, mert „évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és mozgás koordinációjára terjedt ki”⁴⁰, mivel a világításnak, a térnek, a díszletnek, a jelmeznek a 19. századig többnyire csak illusztratív funkciója volt. Mielőtt ennyire kiemel-

³⁵ Patrice Pavis: *i. m.* 358.

³⁶ Nánay István: *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar drámapedagógia Társaság, 1999, 7.

³⁷ Patrice Pavis: *i. m.* 353.

³⁸ Kékesi Kun Árpád: *i. m.* 9.

³⁹ *Uő*, *i. m.* 8.

⁴⁰ *Uő*.

kedő szerepet kapott volna a rendező, a hangsúly elsősorban a drámaíró és a néző közti kommunikációra esett, és ebben a párbeszédben a színész a közvetítő szerepét töltötte be. A szerzőnek tehát csak azért volt szüksége a színészre, hogy tolmácsolja a gondolatait a nézők felé, vagyis „a színházi kommunikáció a színész és a néző vonatkozásában valósult meg, amely a dramatikus színház tradícióján belül (...) a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a drámaíró és néző között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be, akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven tudja (...) közvetíteni a szerző világát”.⁴¹ Ebben a kontextusban érthető, hogy nem volt szükség olyan rendezőre, aki sajátos szemlélete szerint értelmezi a szöveget, és meghatározza az egymáshoz kapcsolódó elemek egymásutániságát.

Bernard Dort véleményét is idézi Pavis: Dort a rendező felemelkedését „nem a technikai adottságok összetettségével és egy központi »irányító« egyéniség szükségszerű jelenlétével, hanem a közönség átalakulásával magyarázza”.⁴² Mert hogy „a XIX. század második felétől fogva a színházak közönsége nem nevezhető homogénnek többé, nem válik szét a bizonyos színházakban adott előadások műfaja szerint. Ettől fogva nem létezik többé a nézők és a színházi emberek között semmiféle előzetes, hallgatólagos meg egyezés az előadások stílusára, illetve jelentésére vonatkozóan”.⁴³ Peter Szondira hivatkozva, Pavis további okként még a kortárs dráma válságát és a „klasszikus dramaturgiai szabályok és a dialógus széttöredezését”⁴⁴ nevezi meg.

Veinsteinra hivatkozva Pavis kettős meghatározást ajánl a rendező funkciójára: „Tágabb értelemben a rendezés kifejezés a színpadi megvalósítás eszközeinek összességére vonatkozik: a díszletre, a világításra, a zenére és a színész játékára (...). Szűkebb értelemben véve a rendezés kifejezés olyan színházi aktivitást jelöl, amely egy drámai mű színpadi megvalósításában részt vevő

⁴¹ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 8.

⁴² Patrice Pavis: *i. m.* 352.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uó, *i. m.* 353.

különbé elemeknek az adott időben és játéktérben való elrendezésében áll.”⁴⁵

Kékesi Kun Árpád, miközben összesíti a rendező fő tevékenységeit, igen fontos dologra hívja fel a figyelmet: „A rendezés így válhatott a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává, amely mögött azonban észre kell vennünk az interpretáció aktusának döntő jelentőségűvé válását.”⁴⁶ Kékesi Kun Árpád a szervezési tevékenységek mellett az interpretációt a rendezés kiemelkedően fontos feladatának tekinti. Az értelmezés elsődleges fontosságát Pavis is hangsúlyozza: „Minden színrevitel a szöveg (vagy a kézirat) egyfajta értelmezése, annak cselekvő magyarázata; a néző pedig csupán a rendezői olvasat közvetítésében ismeri meg a darabot.”⁴⁷

A történeti áttekintésben már utaltam arra, hogy a napjainkban általánosan elfogadott rendezői szerep megjelenéséig tulajdonképpen a drámaíró és a néző közti kommunikáció került előtérbe, amelyben a színész a közvetítő szerepét töltötte be, a rendező szerepének átalakulásával, illetve felértékelődésével pedig a drámaíró jelentősége háttérbe szorult. Már nem a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelenti a színházi kommunikáció, hanem a rendező olvasatának, interpretációjának a megvalósítását. Ahogy Pavis fogalmaz: „a néző pedig csupán a rendezői olvasat közvetítésében ismeri meg a darabot”.⁴⁸ És mivel számtalan rendezői olvasata létezik egy írott műnek, a rendező válik az előadás elsődleges szerzőjévé.

A 19. századtól kezdve a néző már nem elégedett meg az irodalmilag tökéletes drámai művel, az is érdekelte, hogy „ki az a személy, aki az értelmezést elvégzi”⁴⁹. Silvio d’Amicót idézve: „a rendezés lett a drámát a színház nyelvére lefordító művészet”. Leon Schiller szerint a rendező olyan művész, aki „a költő és a színpad

⁴⁵ Uő, i. m. 352–353.

⁴⁶ Kékesi Kun Árpád: i. m. 9.

⁴⁷ Patrice Pavis: i. m. 354.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Nánay István: i. m. 9.

között közvetítőtől igazi alkotóvá lépett elő”, s akinek „egyszerre kell szakembernek, interpretátornak és alkotónak lennie”.⁵⁰

Immár a rendező szabja meg azt, hogy hogyan kapcsolódjanak egymáshoz az egyes színpadi elemek, mivel ezeknek „organikus rendszert kell alkotniuk, olyan struktúrát, amelybe minden egyes elem szervesen illeszkedik, és amelyben semmi sem a véletlen műve, hanem minden az egészet átfogó koncepció része”⁵¹. A rendezés tehát lényegében azt jelenti, hogy az összetartozó elemek egymásra találjanak, szerves egészet alkotva.

Jacques Copeau-t is idézi Pavis: „a rendezésen mi a drámai cselekmény tervrajzát értjük”⁵², és ezzel Copeau az előadás összes elemére utal, a gesztustól a mozdulaton át az arckifejezésig, vagyis szerinte az előadás „egyetlen elgondolás terméke, amely elképzeli, szabályozza és összehangolja”⁵³ az elemek sokaságát. A rendező koordinátorként jelenik meg előttünk, aki minden egyes apró dologért felel.

Copeau is egyértelműen a ranglétra tetejére helyezi a rendezőt, aki egy személyben felel a darab színreviteléért, és rendelkezik a beosztottjaként hozzá alkalmazkodó színészek és a többi színházi dolgozó felett. Így egyetlen ember kezében összpontosul a hatalom, vagyis a különböző művészeti ágakhoz tartozó tevékenységek irányítása és elbírálása.

Pavis áttekintésében Artaud egyik sokat idézett gondolata is szerepel, mely szerint a rendezés az, „ami a színházi előadásban kifejezetten színházi”. Nem kérdés, hogy Artaud is a rendezőt helyezi a színházi ranglétra tetejére.

Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza* című könyvében részletesen bemutatja a legnagyobb klasszikus rendezők munkásságát, pontosabban tizennégy alkotó szemléletmódját és megvalósításait. Írásom keretei nem engedik, hogy valamennyi példára kitérjek, így a következő fejezetben csak az „alapító atyák”⁵⁴ legfontosabb nézeteit ismertetem, illetve azokat a későbbi rendezői

⁵⁰ Uo.

⁵¹ Pavis: *i. m.* 353.

⁵² Uo.

⁵³ Uo., 354.

⁵⁴ Kékesi Kun Árpád: *i. m.* 7.

reformokat, amelyek már előremutatnak a devised színház alkotói koncepciójára.

I. 5. A rendezői színház

A továbbiakban Kékesi Kun Árpád már említett könyve, *A rendezés színháza* történeti része és más színháztörténeti munkák alapján tekintem át azoknak a színházi rendezőknek a nézeteit és munkásságát, akikkel a devised színházi módszer képviselői párbeszédkapcsolatban álltak, legtöbbször úgy, hogy tőlük elhatárolódva fogalmazták meg a színházi rendezővel kapcsolatos nézeteiket.

Kékesi Kun Árpád a meiningeniekkel indítja a történeti áttekintését, és a meiningeni színjátszásról szóló fejezet címében a „történelmi realizmus” címszóval illeti az 1870-es években alakult Hoftheater vezetésének művészi irányvonalát. A könyv szerint elsősorban a rendező munkájában testesült meg ez az alkotói koncepció. A meiningeniek esetében három ember között oszlottak meg a rendezői feladatok és felelőségek. Ők tervezték meg, hosszú történeti kutatómunkát követően, a díszletet és a jelmezt, ők irányították az alkotói folyamatokat, az ő utasításaik nyomán valósult meg az előadás. Az előkészületek során az írott mű értelmezéséhez szükséges kutatásokra, az irányított próbákra, illetve a színészképzésre helyezték a legnagyobb hangsúlyt. Ludwig Chronegk német színész és rendező⁵⁵ irányította a próbákat, ő volt a játékmester is, Ellen Franz⁵⁶ német zongorista és színésznő véggezte a darabok értelmezéséhez szükséges háttérkutatásokat, és ő képezte azokat a színészeket, akik a társulathoz szerződtek.⁵⁷

⁵⁵ Ludwig Chronegk (1837–1891) német színész és rendező. Ő vezette a meiningeni társulatot, és reformálta meg a színházi irányelveket, ami az irányítás művészetének mélyreható reformjához vezetett. 1877-ben felhagyott a színészi karrierjével, és a Meininger Hoftheater főigazgatója és vezetője lett. Vezetése alatt a Hoftheater számos alkalommal turnézott, bejárva egész Európát.

⁵⁶ Ellen Franz (1839–1923) II. György meiningeni herceg felesége.

⁵⁷ Kékesi Kun: *i. m.* 14.

A meiningeni herceg és felesége, Ellen Franz, valamint Ludwig Chronegk együtt dolgozták ki a *Meiningen Prinzipient*, a színházi gyakorlat mélyreható reformját, és hozták létre a Meiningen Hoftheatert, azt a színtársulatot, amelyben a herceg mellett a színészek is kivették a részüket a különféle színházalkotó művészeti tevékenységekben, túl a tulajdonképpeni színészi munkájukon. A rendező, a díszlet- és jelmeztervező és a színész munkája, valamint feladatai nem különültek el élesen egymástól. Csapatmunka folyt, a résztvevők minden tagja, kompetenciájától függően, részt vett az alkotófolyamatban, nem egyetlen ember kezében összpontosul a vezetés.

Figyelembe kell vennünk, hogy a meiningeni színház nem kereskedelmi jellegű volt, „a bemutatók előkészítésének idejét, a szükséges próbák számát nem határozta be a feszített tempójú, üzletszerű működés”.⁵⁸ Elegendő idő jutott a kutatásra és tanulásra is. Lényegében ennek köszönhető, hogy „az európai színház történetében először létrejött egy olyan művészszínház, amely később a hasonló törekvésű színházi próbálkozásoknak irányt adott” – állapítja meg Kékesi Kun Árpád.⁵⁹ A meiningeniektől származtatható az a meglátás is, melyet mai napig alkalmaznak a rendezők, mely szerint a bemutatóval nem ér véget a próbafolyamat. Ezenkívül az is úttörő gyakorlatuk volt, hogy elemző próbákat tartottak.

A meiningenieknek sikerült egy olyan színházművészeti stílust kifejleszteniük, melynek népszerűsége egész Európára kiterjedt, mégis Adolphe Appiát tekintik az első olyan színházi alkotónak, aki a színrevitel folyamatának és módszerének sajátos kidolgozásával a színházról mint önálló művészeti formáról gondolkodott. Appiát a rendezés gyakorlata első teoretikusaként tartják számon. Színházi nézeteinek összefoglalásaképpen Kékesi Kun Árpád azt a mondatot emeli ki életművéből, hogy „a mi szemünk határozza meg, és teremti mindig újjá a rendezést”⁶⁰. Appia a színész fölé helyezte a zenét, mint ahogy a rendezőt is a „zene szolgájának”⁶¹ tekintette.

⁵⁸ Kékesi Kun Árpád: *i. m.* 14.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ Uo., 72.

⁶¹ Uo., 78.

Appia rendezői koncepciója mellett Edward Gordon Craig *Első párbeszédét* tekinthetjük az első olyan programadó nyilatkozatnak, amely tisztán és világosan a rendező munkájára alapozza az új színházművészetet.⁶² Színházelméletében elsőként jelenik meg az az elgondolás, hogy a rendező megbízatása és felelőssége a teljes alkotófolyamatra kiterjed. Appiához hasonlóan Craig írásai is a színház szerteágazó mivoltát hangsúlyozzák, és szorgalmazzák önálló művészeti formává való átalakítását.⁶³

Nánay István is Edward Gordon Craiget nevezi meg az első jelentős rendezőközpontú színházteoretikusként, és idéz a hitvallásából, mely szerint a színházművészet anyaga a cselekvés, a színpadkép és a hang: „Amikor azt mondom, hogy cselekvés, egyaránt értem a gesztust és a táncot, a cselekvés prózáját és költészetét. Amikor azt mondom, hogy színpadkép, beleértem mindazt, ami szem elé kerül, a világítást és a jelmezt éppúgy, mint a díszletet. Amikor azt mondom, hogy hang, ezen a kimondott vagy énekelt szót értem, ellentétben az olvasott szóval, mert az elmondásra szánt és az olvasásra szánt szó két teljesen különböző dolog.”⁶⁴ Craig tulajdonképpen azokat az elemeket sorolja fel itt a színházművészetnek, amelyekért a rendezés modern koncepciója szerint a rendező felelős. Kékesi Kun Árpád említett könyvében kitér arra, hogy Craig több felkérést is visszautasított arra hivatkozva, hogy az intézményes keretek akadályozzák az új művészeti forma kibontakozását. Az intézményes színházból való kivonulásának köszönhető, hogy megszülettek azok a szcenáriumok, rajzok, elméleti írások, amelyek „teljesen diszkvalifikálják (tehát nem figyelmen kívül hagyják) az irodalmi színház és a kukucska-ló dobozszínpad alapjait, határait és arányait”⁶⁵. Rendhagyó előadásainak a próbafolyamata is sokkal hosszabb lehetett, mint a hagyományos struktúrák között (gondoljunk például az 1902-es *Laurance Housman* verses drámájából készült *Betlehem* előadás-

⁶² Uo., 95.

⁶³ Uo.

⁶⁴ Nánay: i. m. 9.

⁶⁵ Kékesi Kun: i. m. 95.

ra). Amatőr énekeseket és színészeket is alkalmazott, hogy a színészi játék mentes legyen „a vezető színészek szeszélyeitől”⁶⁶.

Craig a polgári illúziósínháztól eltérően az előadás egyetlen létfeltételének a rendező által megteremtett egységet tekintette, melyet nem a valóság, hanem a rendezés sajátos logikája határoz meg.⁶⁷ A színház felszabadítására tett kísérletei során eljutott „a színész munkájának száműzéséig”⁶⁸, mondván, hogy a színészi test a maga összetettsége folytán kiszámíthatatlan és bizonytalan, ezért nem lehet arra alapozni. Craig is felismerte az intézményi keretek kötöttségeit, de azáltal, hogy kiemelten fontosnak tartotta a rendező egyéni látásmódját, kitartott a színházi hierarchia eszméje mellett.

A rendezői színház igazán Max Reinhardt rendezői gyakorlata által vált népszerűvé. Több mint száz előadása hatalmas közönségsikernek örvendett, a korabeli kritika pedig elsősorban a rendező kvalitásainak tulajdonította ezt a sikert, és csak mellékesen hozta szóba a színészek teljesítményét. Max Reinhardt népszerűsége teremtette meg azt a rendezőkultuszt, amely, úgy tűnik, mai napig is erősen él.

A rendező szerepének megerősödésével egy időben a színpad és a nézőtér egységének gondolata is egyre hangsúlyosabbá vált. Georg Fuchs 1904-ben publikált *A jövő színpada* című könyve egy olyan eszményt állított a polgári illúziósínház hatásmechanizmusával szakítani akaró alkotók elé, amely a színészek és nézők kollektív élményén, a színpad és nézőtér egységén alapszik. Fuchs könyve nyomán született meg 1907-ben Vszevolod Mejerhold *A színház történetéről és technikájáról* című esszéje, mely az író, a rendező és a színész mellett a nézőt nevezi meg negyedik alkotóként.⁶⁹

Nánay István szerint a huszadik század színházművészetét két irányzat határozta meg: a realista szemlélet, mely a naturalizmusból eredeztethető, és a nemrealista (avantgárd, neoavantgárd, posztmodern stb.), amely a Wagner–Appia–Craig által képviselt

⁶⁶ Uo., 97.

⁶⁷ Uo., 101.

⁶⁸ Uo., 102.

⁶⁹ Uo., 146.

színházideált követi.⁷⁰ Nánay ennek az ellentétnek a kiábrázolódását látja Sztanyiszlavszkij, a naturalista-realista színház megteremtője és tanítványa, Vszevolod Mejerhold, az avantgárd stílusirányzat képviselője szembenállásában. Sztanyiszlavszkij és Mejerhold nézetei a színészi munkát illetően is eltértek. Vszevolod Mejerhold azt vallotta, hogy „a színész képtelen az érzelmi emlékezetre, azaz ha egy eseményt felidéz magában, akkor nem az érzéseire emlékszik vissza, hanem azokra a mozdulatokra, hangokra, szavakra, amelyek azt a bizonyos eseményt kísérték. (...) így a szituáció megoldásakor egy színésznek mindenekelőtt azokat a külső jegyeket kell a legpontosabban felidéznie, amelyek az ábrázolandó cselekedeteket, érzéseket kísérik, s ha ezeket precízen megismétli, akkor benne is, a nézőben is felidéződik az esemény képe, ezzel együtt az ezt előidéző, átélhető érzés, indulat”.⁷¹ Sztanyiszlavszkij ennek ellentétét vallotta: szerinte a színésznek a cselekvés előtt mozgósítania kell az érzelmi emlékezetét.

Mejerhold a színészi játék hatékony módszereit és formáit kutatta, többek között azt is, hogy a színész hogyan fogadhatja a rendezőtől kapott utasításokat. 1903-ban létrehozta Moszkvában a Borogyinszkaja utcai stúdiót, ahol a színpadi mozgás mellett a dramatikus szöveg „zenei olvasatára” is oktatta a diákokat, megismertetve őket a *commedia dell’arte* technikájával és történetével. Stúdiója nem is annyira színházi iskolaként működött, mint inkább színházi formákkal kísérletező laboratóriumként. Mejerhold a színész munkáját termelékenységgént értelmezte, és igyekezett kidolgozni a színészi mozgásnak egy olyan módszerét, melynek révén a színész azonnal képes teljesíteni a rendezői utasításokat. Műhelykísérletei a tanulás és a fejlődés irányának, illetve a színész és a rendező kölcsönös érdeklődésén alapuló kapcsolatának fontosságát hangsúlyozzák.

Bertolt Brechtet – az epikus színház megteremtőjét, a drámairodalom és a színművészet egyik legnagyobb hatású megújítóját – a művészi elveit manifesztumokban rögzítő és azokat gyakorlatban is demonstráló rendezőként tartjuk számon. Drámákat írt

⁷⁰ Nánay: *i. m.* 16.

⁷¹ Idézi Nánay: *i. m.* 18.

és rendezett, s színházi tevékenységeit különféle elméleti szövegekben dokumentálta és kommentálta. Brecht szakított a polgári illúziószínháznak azzal a gyakorlattal, amelyben a néző az egész előadás alatt biztonságos távolságból, védett pozícióból, passzívan figyel a színpad történéseit. Úgy véli, hogy az epikus színházi előadásoknak „fel kell adniuk monopóliumukat a néző ellentmondást és kritikát nem tűrő vezetésére, és az emberek társadalmi együttélésének olyan ábrázolására kell törekedniük, amely lehetővé teszi, sőt megszervezi, hogy kritikus, esetleg ellentmondó magatartást öltön a néző mind az ábrázolt történésekkel szemben, mind pedig azok ábrázolásával szemben”.⁷² Brecht társadalmi változásokat vár el a színházi előadástól azáltal, ahogyan az megszólítja és társadalmi cselekvésre készíteti a nézőt.

Brecht szembe fordul kora általános színházi gyakorlattal, ahogy Nánay István fogalmaz: „tagadja annak a kulináris, szórakoztató színháznak a létét, amely átélhető, lineáris történeteket elevenít meg, azt sugallja, hogy a valóság egy szelete a nézők előtt születik vagy születik újjá, élményeket közvetít, így a néző megértésére, érzelmi azonosulására apellál – azaz a színház drámai formájára”⁷³, ehelyett azokat a művészi formákat keresi, amelyek „hűvös, fürkésző, érdeklődő magatartásra”,⁷⁴ bíráló, véleményt formáló pozícióra készítetik a nézőt. Fel akarja ébreszteni a nézőt a polgári illúziószínházi magatartásból, arra hivatkozva, hogy „a színház a mi számunkra nem kártérítési hivatal meg nem élt élményekért”⁷⁵. Számára az ideális néző az, aki nem fogadja el kritikátlanul, amit lát, hanem megkérdőjelezi, megvizsgálja és felméri, hogy ő maga hogy döntene abban a szituációban. Ennek érdekében Brecht különféle elidegenítési eszközöket (Verfremden-effekts) dolgoz ki, amelyek mind a rendezésben, mind a színészi játékban alkalmazhatók. „Rá kell döbenteni a nézőt arra, hogy amit lát, az színház, és nem az élet másolata, illetve hogy a művé-

⁷² Bertolt Brecht: „Tézisek és beleélések a színművészetben”. Ford: Walkó György. In: *Színházi antológia. XX. század*. Szerk. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi Kiadó, 2000, 133.

⁷³ Nánay: *i. m.* 22.

⁷⁴ Kékesi Kun: *i. m.* 173.

⁷⁵ Uo., 177.

szi alkotás célja nem az embereket körülvevő világ problémáiból való kikapcsolás elősegítése, hanem ellenkezőleg: az, hogy a problémákról elgondolkoztasson.”⁷⁶

A II. Edward előadásának próbafolyamata például műhelymunka jellegű volt. „Az »induktív eljárással« vezetett próbák nem a produkció a priori kialakított, részletes tervének kivitelezésére, hanem a jelenetek színreviteli lehetőségeinek kipróbálására irányultak. Előzetes koncepció, szövegkönyv, rendezőpéldány hiányában a rendezés – Brecht kifejezését kölcsönvéve, az emigrálás előtti színházi munkáit a Versuche szóval illetve – kísérletté vált.”⁷⁷ A próbákon a színészekről kezdve a színházi dolgozókon át a külsős fellépőkig mindenki szabadon elmondhatta a javaslatait.⁷⁸ Ebben a korszakában Brecht ragaszkodott hozzá, hogy csak azután tűzzék ki a bemutató időpontját, ha már elkészült az előadás, hogy időkorlátok nélkül, szabadon kísérletezhessenek, és meg tudják találni a célszerűbb megoldásokat.

Brechtel nagyjából egy időben Antonin Artaud is arra a következtetésre jut, hogy a szórakoztatóipar bekebelezte az európai színházat, és egyáltalán nem segíti az embereket abban, hogy „felismerjék helyzetüket, szembesüljenek az őket determináló világgal, illetve saját magukkal. Az európai színház rég elvesztette azt a funkcióját, amely minden színháznak ősi formájában a legfőbb sajátossága volt, a szakralitást”.⁷⁹ Artaud színházi eszméire nagy hatással volt egy Bali-szigeti táncegyüttes, mely 1931-ben Párizsban vendégszerepelt. Azáltal, hogy találkozott a keleti színháznak ezzel a formájával, minden átértékelődött benne, amit korábban a nyugati civilizációról és művészetről vallott. Elméleti írásaiban, kiáltványaiban amellett érvelt, hogy a színháznak „ismét rituális eseménnyé kell válnia”⁸⁰. Azt a kijelentését, hogy „a színház keleten van”, Ariane Mnouchkine később így értelmezi: „Tudom, mire gondolt. Ázsiából származik, ami a színházban egyedülálló,

⁷⁶ Nánay: *i. m.* 22.

⁷⁷ Kékesi Kun: *i. m.* 169.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Idézi Nánay: *i. m.* 24.

⁸⁰ Nánay: *i. m.* 24.

az örök metafora, amit a színész teremt meg – már ha képes megteremteni.”⁸¹

Atraud az 1920-as, 1930-as években, amikor megfogalmazta a színházi ideálját, sok szempontból támadta a kor nyugati társadalmát és színházi gyakorlatát. Az Alfred Jarry Színház első kiáltványában azt olvashatjuk, hogy a színházban egy olyan játéknak kell megvalósulnia, ahol „a néző, aki eljön hozzánk, tudja, hogy valóságos műtétnek veti alá magát, és ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodás, hanem az érzékei és a teste is a tét”.⁸² Artaud a színpadiasságot mellőzve provokálni, kizökkenteni szeretné a nézőt, hogy az ne maradjon passzív, kapcsolódjon be a játékba. Közvetett úton társadalmi változást kívánt elérni a színház eszközeivel, művészetét azonban „nem szokás a társadalmi színház összefüggéseiben tárgyalni, mivel nem valósított meg a társadalomra, a hétköznapi életre kiható változást előidéző gyakorlatot”.⁸³

Artaud a színházra nem intézményként tekintett, hanem aktivitásként, „veszélyes és szörnyű cselekedetként”. A színpadi tért egy olyan konkrét fizikai térként határozta meg, amely „megköveteli, hogy betöltsék, és a maga konkrét nyelvén szólaltassák meg”. Nánay megállapítja, hogy Artaud elvetette „az írott drámát, nem hitt a szó erejében, a szóbeli kommunikáció lehetőségességében”.⁸⁴

Színházát a testiségre alapozta, a színész testét, gesztusait, hangját helyezte előtérbe, de gyakran használt marionetteket, maszkokat is, amelyek ugyan háttérbe szorították a színészt, az élő embert, de általuk virtuálisan megjelent az ember hasonmása. Elvetette a hagyományos színházteret, „számára az üres terem képezte az ideális színház helyszínét, amelyben a terem közepén forgatható székekben ülő néző számára szimultán jelenetezés és játék alakítható ki”⁸⁵.

⁸¹ Ariane Mnouchkine: „A színház keleten van”. Ford. Kappanyos András. In: *Színházi antológia*. Id. kiad. 204.

⁸² Antonin Artaud: *Alfred Jarry Színház Első Kiáltvány. A könyörtelen színház*. Ford. Bethlen János. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985, 49.

⁸³ P. Müller Péter: *i. m.* 22.

⁸⁴ Nánay: *i. m.* 25.

⁸⁵ Uo.

Artaud a nyugati civilizáció színházát akarja felszámolni, ahol mindent a szövegnek rendelnek alá. Derrida szerint az artaud-i „kegyetlenség színháza” nem reprezentáció, hanem „az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan”.⁸⁶

A második világháborút követően, egy meglehetősen eseménytelen korszak után a hatvanas-hetvenes években Európa színházi életében robbanásszerű változások következtek be. Nánay szerint ezt az időszakot szokás a rendezői színház korának tekinteni.⁸⁷ A rendezői koncepció erőteljesen uralja a színházi alkotást, az sem példátlan ebben a korszakban, hogy a szöveget is a rendezők írják. Az írott mű értelmezésén túl „a színházi előadás öntörvényű műalkotássá vált azáltal, hogy a színházi kifejezőeszközök összessége önálló, új esztétikai minőséget hozott létre”⁸⁸. Számptalan rendezői stílus alakult ki és élt egymás mellett, s még ma is tart ez a korszak.

A színházi rendezéstörténet egyik legkiemelkedőbb alakja Peter Brook, aki alapjaiban újította meg a Shakespeare-játszást, a hatvanas évek elején, amikor kinevezték a Royal Shakespeare Company igazgatójává, önálló kísérleti stúdiót hozott létre a színház keretein belül. Ennek tapasztalatai nyomán született meg benne az elhatározás, hogy a színészi munkát állítja színházi kísérletei középpontjába. Charles Marowitzcal együtt stúdiószínpadot hozott létre, Lamda Színház néven. A színész testének és hangjának kifejezőképességével kísérleteztek, és újraértelmezték Artaud *A vérsugár* című szürrealista drámáját, Artaud „kegyetlen színház” koncepciójának jegyében.

Brook az a fajta rendező volt, aki határozottan vállalta a felelősséget az általa rendezett előadás egészéért, ugyanakkor minden művészi alkotóerejét arra fordította, hogy serkentse a társulata kollektív kreativitását, és minél produktívabbá tegye a színészek képességeit. Nyitottság jellemezte a próbái hangulatát: megengedte a színészeknek, hogy részt vegyenek az előadás átfogó koncepciójának kialakításában. Brook szerint a rendező elsődleges

⁸⁶ Jaques Derrida: „A Kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása”. Ford. Ivacs Ágnes. *Theatron VI.*, 2007, 24.

⁸⁷ Nánay: *i. m.* 26.

⁸⁸ Uo.

feladata az, hogy ösztönözze a színészeket a gondolataik és érzelmeik feltárásában úgy, hogy közben a színésztársaikkal is kapcsolatban maradjanak. Rendezőként csak a próbafolyamat végső szakaszában avatkozott bele erőteljesebben az alkotásba, ekkor fejtett le minden olyan réteget róla, amelyhez csak a színésznek van köze, és nem a színész és darab intuitív kapcsolatához, hogy ezáltal megszülethessen a „szerves forma”.

Jerzy Grotowski (1933–1999) is Artaud írásai nyomán jutott arra a következtetésre, hogy „a színház valósága az adott pillanat, nem pedig az élet illusztrálása”⁸⁹. Grotowskit a teljesség elérésének vágya motiválta haláláig tartó kutatásaiban. Munkásságát két nagyobb időszakra osztják a színháztörténészek: a teátrális és a parateátrális szakaszra.

Grotowski pályája kezdetétől törekedett a színész–néző viszony átalakítására. Eleinte úgy, hogy bevonta a nézőket az előadásba, később viszont lemondott a nézők közvetlen részvételéről, helyette „a passzív szerephelyzet pszichikai síkon megvalósuló részvételére”⁹⁰ törekedett. A néző nem cselekvés által, hanem szereplőként jelenik meg az előadásban, ezáltal az előadás „bekapcsolja a nézőt az előadás áramkörébe, pszichikailag aktív állapotba hozza, vagyis a végbemenő szertartás részesévé, résztvevőjévé avatja”.⁹¹

1959-től Grotowski a Laboratórium Színház keretei között folytatta kutatásait, és mindenekelőtt arra kereste a választ, hogy „mi az, ami nélkül a színház még színház marad”.⁹² A „szegény” jelzővel illette azt a színházfelfogást, melyet az 1960-as évek közepére kialakított, és amely őt világszerte ismertté tette. Ebben a rendezői koncepcióban nem feltétlenül a színdarab jelenti a kiindulópontot, elsősorban a vizualitás és a színész teste kap nagy szerepet.

⁸⁹ Kékesi Kun: *i. m.* 241.

⁹⁰ Adorján Viktor: *A Laboratórium. Az opelei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció Kiadó, 2015, 115.

⁹¹ *Uo.*, 115.

⁹² Nánay: *i. m.* 30.

Grotowski nem egyszerűen színházigazgatónak vagy rendezőnek tekintette magát, hanem inkább mesternek, aki a színház tevékenységét irányítja. Úgy nyilatkozott, hogy azzal a színésszel tud bensőséges és termékeny munkakapcsolatot kialakítani, aki hisz benne: „amennyiben megvan benne a konkrét éber és gyakorlatilag határtalan készség, illetve az, amit pontatlanul bizalomnak lehet nevezni, úgy határtalan lesz az én vágyam is, hogy az ő végleteit hozzam felszínre”.⁹³ Ez egy olyan munkakapcsolatot feltételez, amely meghaladja a hagyományos színházi felfogást a rendező és színész együttműködéséről.

Arról, hogy Grotowski elsősorban közösségben, kollektívában gondolkodott, az is árulkodik, hogy többes számot használ, amikor a színházi elveit ismerteti: „megértettük, hogy a szöveg nem uralkodhat a színházon, sőt, csak azáltal kerül be a színházba, amit vele a színész művel”⁹⁴. Magáról a művészetéről, az előadásról úgy beszél mint „transzgresszív aktusról”⁹⁵, amelyben az alkotók fontos céljuknak tartják, hogy „átlépjük gátjainkat, hogy kilépjünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami üres vagy fogyatékos bennünk, hogy megvalósuljunk (...), hogy beteljesüljünk”⁹⁶. Meglátása szerint ez a folyamat állandó feltétele a művészi munkának, ahogy a színész és néző közvetlen érintkezését is a színházi munka alapfeltételének tartja.

Grotowski színházában a színészképzés célja nem az, „hogy a színész megtanuljon valamit, hanem azoknak az akadályoknak az eltávolítására irányul, amelyeket a lelki folyamatok során a saját szervezet támaszthat (...) meg kell szabadulni minden ellenállástól”⁹⁷. Grotowski a rendező–színész hierarchia teljes leépítését tűzte ki célul. Egyik kutatásának végén így nyilatkozott egy irodalmi lapnak: „Megvizsgálva a színház mibenlétét, (...) arra a következtetésre jutottunk, hogy lényege az emberek közötti közvetlen kapcsolatokban áll. Ennek alapján úgy döntöttünk, hogy átlépünk a művészetből a valóságba, mert ilyen kapcsolatok in-

⁹³ Jerzy Grotowski: *i. m.* 21.

⁹⁴ *Uő*, *i. m.* 16.

⁹⁵ *Uő*, *i. m.* 17.

⁹⁶ *Uo.*

⁹⁷ Jerzy Grotowski: *i. m.* 10.

kább a valós életben, mintsem a művészet területén lehetségesek. Így a parateátrális kutatások (...) olyan struktúra kialakításával kezdődtek, amelyben nincs rendező, színész, néző és előadás, csak emberek és találkozás.”⁹⁸ Annak a közösségi létezésnek az ideálját fogalmazza meg, amelyben „megszűnik önmagunk felfegyverkezésének igénye: a félelem, amely a hazugságot, és a szegyen, amely a rejtőzködést szüli, s ünneppé lesz a találkozás (...), ahol az ember a maga teljességében van jelen”.⁹⁹ Grotowski a teljes lemeztelenedés határáig jut ezzel a gondolatával: ahol megszűnik a rendezői és a színészi szerep, ott helyette maga az ember áll, és egy másik emberrel való találkozás lehetősége.

Grotowskinak ez a gondolata már a devised színház kollektív alkotáseszménye felé mutat, amelyben nem különülnek el élesen egymástól az alkotói szerepek, az emberek találkozása a legfontosabb cél, nem a hierarchia tisztelete.

Brookot is megihlette az a módszer, amelyet Grotowski a színésszel való munkájában alkalmazott. Mindkettőjük rendezői munkásságát az örökös kutatás és kísérletezés jellemzi. Amivel Grotowskiék kísérleteztek, nem volt elszigetelt jelenség, „mindenekelőtt az Egyesült Államokban alakult ki egy olyan színházi mozgalom, amely szintén azt tűzte ki céljául, hogy lerombolja a színészek és nézők közötti válaszfalat, s közös akcióban egyesíti az alkotót és a befogadót”.¹⁰⁰ Azokról a színházi formákról van szó, amelyeknek a középpontjában valamilyen akció áll: a happening, a performance, a fluxus. Ezekben az akciókban a vezérelv „a meghökkentés, a szokatlanság, a megbotránkoztatás, a sokkolás, mindaz, ami a résztvevőket és a nézőket kirántja a megszokások, a beidegződések köréből, és új összefüggések felismeréséhez segíti”.¹⁰¹ Nánay szerint az akcióművészet alapvetően exhibicionista, és anarchiára törekszik, ami azt jelenti, hogy a résztvevők gátlástalanul, határokat átlépve teszik magukat közszemlére, és képesek véghezvinni akár a legelvetemültebb ötleteket is. Példaként kiemeli a Living Theater (Julian Beck és Judith Malina) és a Perfor-

⁹⁸ Kékesi Kun: *i. m.* 262.

⁹⁹ Uo.

¹⁰⁰ Nánay: *i. m.* 31.

¹⁰¹ Uo.

mance Group (Richard Schechner) munkáját, illetve a Bread and Puppet bábszínházat (Peter Schumann társulatát), amely szintén ehhez a mozgalomhoz kötődik, de inkább a közösségi színjátszás elve és gyakorlata alapján hozta létre előadásait.¹⁰²

A közösségi alkotás reprezentatív együtteseként Nánay az Ariane Mnouchkine (1939) által vezetett Théâtre du Soleil-t nevezi meg. Czirák Ádám is hasonlóan vélekedik: szerinte Ariane Mnouchkine ikonikus vezetőként a kollektív szerzőség eszményét igyekezett átültetni a gyakorlatba, és „nemcsak a darabok tartalmát, hanem a munka folyamatát illetően is politikus szemléletet vallott”.¹⁰³ Ha színházi kollektív alkotásról van szó, Mnouchkine munkássága valóban megkerülhetetlen, annál is inkább, mert több mint ötven éve élénken benne van a szakmai köztudatban.

Ariane Mnouchkine rendező volt a vezetője annak a fiatalokból álló csoportnak, akik 1964-ben úgy döntöttek, hogy színházat alapítanak Théâtre du Soleil néven. Sem pénzük, sem tapasztalatuk nem volt, csak „önbizalmuk, fiatal lendületük, és egy karizmatikus vezetőjük: Ariane Mnouchkine”.¹⁰⁴ Röviddel indulásuk után megszületik korunk egyik legjelentősebb színháza, amely a mai napig Théâtre du Soleil néven működik, és mindvégig megőrizte rendkívüli színvonalasságát. Indulásuk után három évvel 1967-ben megtalálták a számukra ideális épületet, a Párizs peremkerületéhez tartozó vincennes-i erdőben lévő egykori lőszergyár hangárját, amelyet saját maguk alakítottak ki színházi műhellyé. Ott született meg a francia forradalomról szóló, „1789” című előadásuk is, mely „a mai francia színháztörténet első mítosza”.¹⁰⁵ Ezt az előadást már úgy jegyzik, mint kollektív alkotást.

A hetvenes években Mnouchkine színházában „kisebb csoportokban együtt dolgozó színészek rögtönzéseinek nyomán”¹⁰⁶ olyan kollektív alkotások jöttek létre, mint például *A bohócok* és *Az*

¹⁰² Uo., 32.

¹⁰³ Czirák Ádám: *A megosztás politikája*. <http://szinhaz.net/2020/06/11/czirak-adam-a-megosztas-politikaja/>. Letöltés ideje: 2021.02.15.

¹⁰⁴ *Ariane Mnouchkine, beszélgetés Fabienne Pascaud-val: A jelen művésze*. Ford. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaide. Budapest, Krétakör Alapítvány, 2010, 9.

¹⁰⁵ Ariane Mnouchkine: *i. m.* 9.

¹⁰⁶ Nánay: *i. m.* 32.

aranykor. Nem különítették el a nézőteret a játéktértől, csupán néhány dobogó jelezte a kiemelt fontosságú tereket, melyek között a nézők igényük és tetszésük szerint járkálhattak. Kétségtelen, hogy Mnouchkine-t azok a formák ösztönözték az említett előadásokban, amelyekben interakció jöhetett létre a nézők és a színészek között.

Mnouchkine közös ünnepnek tekinti az előadásait. Ő a „társulat lelke”¹⁰⁷, a csapat vezetője, aki minden este a bejáratnál áll, személyesen kéri el a belépőjegyet a nézőktől, és köszönti őket. Úgy véli, „a színház a találkozás, az osztozás színtere. A gondolkodás, a megismerés, és az érzékenység temploma”¹⁰⁸. Szembehelyezkedik az üzleti gondolkodásmóddal, szerinte „a színház nem gyár”,¹⁰⁹ az előadást nem ipari termékként kezeli, hanem kisebb csodaként, amely például egy kisgyerek születéséhez fogható.

Szerinte ma nehéz színházba járni, ezért is fogadja személyesen a nézőit, ezzel a gesztussal jelezve feljűk, hogy alkotóként értékeli, hogy úgy döntöttek, eljönnek megnézni az előadást, és kiteszik magukat annak, hogy valós és súlyos problémákkal találkozzanak. A társulatvezető ezután az egész előadás ideje alatt a nézőtér mellett ácsorog, és nyugtalanul figyel, hogy a nézők megkapják-e a pénzükért, ami jár nekik. Előadás után pedig közös gondolatcserére hívja a közönséget és az alkotócsapatot. Fontosnak tartja az eleven kapcsolatot alkotók és nézők között.

Mnouchkine mind a nézőket, mind a színészeket alkotótársainak tartja: „Egy színház színpada gyönyörű üresség. Mi tölti meg? Nem a díszletek. A néző képzelete tölti meg, akit a színészek szólítanak fel erre. A színésznek szüksége van eszközökre. Szmély szerint én nem vagyok meg nélküük.”¹¹⁰

Arra a kérdésre, hogy miért gondolkodik társulatban, így válaszol: „Kalandvágýból, hogy átkelhessek az ismeretlen óceánon, délsarki viharokat éljek át, megváltó szigeteket fedezzek fel, és olyan hajón utazzak, amely minden előadással vitorlát bont. Hogy

¹⁰⁷ Idén ötvenéves... *i. m.*

¹⁰⁸ Ariane Mnouchkine: *i. m.* 81.

¹⁰⁹ Uo.

¹¹⁰ Ariane Mnouchkine: „A színház keleten van”. *Színházi antológia*, id. kiad. 202.

egy helyen tudjam a barátokat, szerelmeket, miközben állandóan vándorolunk. Hogy együtt éljek és harcoljak azzal a családdal és családdért, amely egyszerre védelmez és felszabadít. Elvárásolt univerzum az egyre kiábrándítóbb világ közepén.”¹¹¹ Családként tekint a társulatra abban az értelemben is, hogy az együttélés megadja az egymástól való tanulás lehetőségét, feltételezi a szervezethez, a feladatok leosztásához. Színészeit pótolhatatlanoknak tartja, felajánlja nekik, hogy közösen döntsenek, éppen melyik történetet mesélik el.

Mnouchkine és társulata minden nap rituális gyűlésen emlékeztetik magukat, hogy van, akinek ez az első előadása, de lehet, hogy olyan is van, akinek az utolsó lesz. Végig szem előtt tartják Mnouchkine intelmét, hogy mindaz, ami az előadáson történik, „az egyik oldalról hetvenöt embernek értékes pillanata, a másik oldalról hatszázaknak”.¹¹² Az 1964-ben lefektetett közösségi működési alapelvekhez mai napig tartják magukat, többek között ahhoz is, hogy „mindenki a rendezőtől a színpadmesterig, a színésztől a varrónőig, a technikustól a díszlettervezőig egyenlő elbírálásban részesül, és ugyanakkora fizetést kap”¹¹³. Ez a gesztus is jelzi, hogy itt valóban megszűnt a hierarchia, érvényesül a kollektív szerzőség és az együttműködés eszménye. Nem véletlen, hogy Mnouchkine társulata elnyerte a közösségi alkotás legreprezentatívabb együttesének címét.

Azt olvassuk Mnouchkine-ről, hogy vezetőként soha nem hatalmaskodott, folyamatosan tanult, leginkább a színészektől, akik inspirálták. „Nem titkoltam, ha valamit nem tudtam”¹¹⁴ – írja magáról. A rendező és a színészek kölcsönös bizalommal vesznek részt az alkotói folyamatban.

Abban a hathónapos időszakban, melyet Mnouchkine a francia színész és mozgáspedagógus Jacques Lecoq mellett töltött, megerősödött benne az a meggyőződés, hogy a színház a jelen művészete. Lecoq-nál megtanulta, hogy „a színész teste a legfontosabb eszköz”, és hogy „a színész csak akkor táplálkozhat sza-

¹¹¹ Uő, i. m. 11.

¹¹² Ariane Mnouchkine: i. m. 81.

¹¹³ Uo., 18.

¹¹⁴ Uo., 21.

vakból, ha már kiképezte a testét”.¹¹⁵ Ez nagy előrelépést jelentett akkor Franciaországban, „ahol sokan azt gondolták, hogy a színész számára csupán a memória, a hang és a szavak állnak rendelkezésére”.¹¹⁶

Mnouchkine interjúkötetében felidéz egy olyan időszakot, melyet az Arc-et-Senans-ban töltöttek a Soleil társulattal, ahol megtapasztalhatták a közösségi élet energiáit, rendszerességet tanultak, és együtt döntöttek el a közös irányt. Mnouchkine színháza belső életéről olvasva, egy olyan ideális rendező–színész viszony képe rajzolódik ki előttünk, amelyre a legtöbb fiatal alkotó vágyik tanulmányai elvégzése után.

Mnouchkine, Grotowski, Brook rendezői módszereiben és választásaiban már megjelennek a devised színház sajátos jegyei, különösen ami a kockázatvállalást, a kísérletezést, az improvizációt, a nézőkkel való kommunikációt, a világ aktuális történéseire való reflektálást, a hagyományos színházi formák újragondolását illeti. De alkotásaik mégsem illenek be egészen a devised színház fogalmába, mivel a próbafolyamataikra nem jellemző az a fajta demokratikus együttműködés, amely megszokott a devised színházi gyakorlatban. A rendezői színházban, mint ahogy a neve is jelzi, nagyon erős rendezőszemélyiségek döntenek el a művészeti kérdéseket. A közös alkotás gondolatát leginkább a néző és az előadás kapcsolatának vonatkozásában hangsúlyozzák. Grotowski szerint a színház lényege az emberek közötti közvetlen kapcsolat, mely meghaladja a szerepeket.

Ugyanakkor mindhárom alkotó bizonyos kísérleti időszakokban nagy teret kapott az improvizáció: a nagy rendezőegyeniségek is a színészek rögtönzéseire hagyatkozva alakítják az előadás történetét. Grotowski szerint a színésszel folytatott munka akkor termékeny és bensőséges, ha bizalmon alapul, Mnouchkine családi színházi alkotói légkört teremt, fontos számára a színészek jólléte, alkotótársaként tekint rájuk.

Színházi alkotói tapasztalataim szerint a bizalmi légkör megteremtése nem írható elő programszerűen. A bizalom törékeny

¹¹⁵ Uo., 20.

¹¹⁶ Uo.

alappillére a színházi munkának, nélküle is létre lehet hozni előadásokat, de nyilvánvaló többletet ad az, ha sikerül megteremteni a feltételeit. A bizalom bátorságot, fesztelen alkotói állapotot feltételez, és ez segít megszabadulni a hozott feszültségektől és frusztrációktól. Grotowski „transzgresszív aktusnak” nevezi azt a mozzanatot, amikor az alkotó leküzdi a maga gátjait, kilép a korlátai közül, feltölti mindazt, ami üresség és fogyatékoság benne, elindul a beteljesülés és megvalósulás felé.

Az említett alkotók műhelyeket, laboratóriumokat alakítottak ki a művészi kísérletezéshez, az intézményes kereteken túl is. Többen is felismerték, hogy gátolja az alkotói folyamatot, ha előre leszögezik a bemutató időpontját, ezért inkább a keretmentes lehetőségeket keresték: a színészek és a nézők iránti felelősségvállalás, elköteleződés volt az egyetlen önként vállalt kötöttségük. A devised színház és ez a fajta rendezői színház leginkább abban a tekintetben hasonlít egymáshoz, hogy az alkotók egy teljesen független terepet kerestek a színház lényegének és küldetésének újragondolásához. A keresgélés során folyamatosan ingáztak a műhelykísérleti munkák és az intézményesség között. A rendezői színház megjelenése óta több-kevesebb mértékben a rendezők döntenek arról, hogy a kollektív szerzőség eszményét követik, vagy pedig végrehajtói minőségben szeretnék látni a színházi alkotókat.

Hogy pontosan hol válik el egymástól a devised színházi és a rendezői színházi modell, azt a következőkben egy táblázatban szemléltetem. Az első oszlopban a devised színház jellemzőit sorolom fel – ezeket a megkülönböztető jegyeket részletesebben is tárgyalni fogom egy későbbi részben, melyet kifejezetten a devised színházi elvek és módszerek bemutatásának szenteltem. A második oszlopot abból a megfontolásból kiindulva illesztettem be a táblázatba, hogy az említett színházi rendezők alkotói pályájuk bizonyos szakaszában hagyományos színházi kereteken kívül is kísérleteztek, gondolták újra a színjátszás új művészi lehetőségeit, és a táblázat segítségével összesítettem ennek a munkának a jellemzőit a devised színházi elvekhez viszonyítva. A harmadik

oszlopban viszonyítási alapként a hagyományos színházi intézmény falai között megvalósítható lehetőségeket veszem számba.

Devised színház	A rendező munkája intézményi struktúrákon kívül	A rendező munkája intézményi keretek között
Demokratikus munkafolyamat	Megvalósítható	Hierarchikus-egyeztetés
Bármiből kiindulhat.	Megvalósítható	Megvalósítható-egyeztetés
A végtermék természetű ismeretlen.	Megvalósítható	Megvalósíthatatlan
Együttműködő egyének csoportja	Megvalósítható	Megvalósítható
Egyenrangú viszonyrendszer	Megvalósítható	Megvalósítható-egyeztetés
Hétköznapi terek használata	Megvalósítható	Megvalósítható-egyeztetés
Kockázatvállalás, kísérlet	Megvalósítható	Megvalósítható-egyeztetés
Improvizáció	Megvalósítható	Megvalósítható
Innovatív megközelítés	Megvalósítható	Megvalósítható
Spontaneitás, csoportdinamika	Megvalósítható	Szabályoktól függően
Változékonyság	Megvalósítható	Nem megengedett
A világ történéseire reflektál.	Megvalósítható	Megvalósítható
Folyamat	Megvalósítható	Produktum
Túllépés az egyéni látásmódon	Megvalósítható	Időkorlát függvénye

Láthatjuk, hogy a rendező munkája minden tekintetben módosulhat, a társulat dinamikájának és intellektusának függvényé-

ben. A rendező teljes mértékben élhet a devised színház lehetőségével, ha úgy dönt, hogy lemond az alkotói szerepek elkülönítéséről. A hierarchia felszámolása megteremti a csapatmunka lehetőségét, amelyben minden alkotó a hozzáértésétől függően teszi a maga dolgát. Az említett rendezők munkássága is ezt tükrözi, ahogy azt is, hogy a rendező munkája a merev strukturális keretek miatt sok szempontból korlátozódik és beszűkül.

I. 6. A romániai magyar színház logocentrikus hagyománya és a rendezői színházi hagyományok

Abban, hogy a magyar színházhagyományban egyeduralomra jutott a logocentrizmus, az is szerepet játszott, hogy a meiningeni herceg udvari társulatának európai turnéi nagy hatással voltak a korszak magyar színházi alkotói színházfelfogására, köztük az Ecsedi Kovács Gyuláéra is,¹¹⁷ aki mind színészként, mind rendezőként meghatározó és ünnepeelt személyisége volt a 19. századi erdélyi magyar színházi életnek.

A meiningeniek, mint ahogy az írásom korábbi fejezetében részletesen is kifejtettem, „visszahelyezték a költőt a trónjára”¹¹⁸, a színpad urává nevezték ki, ezért az irodalmi mű főszerephez jutott a színházművészetükben. Így abban a színházi hagyományban, amely a meiningeniek hatására jött létre, elsődlegesen az irodalmi mű szervezi és határozza meg a színházi előadás folyamatait. A polgári színjáték akkor kialakult hagyománya pedig jelenleg is domináns az erdélyi magyar színjátszásban. Ebben a térségben ma is leginkább egy olyan színházi formáról beszélhetünk, amely „fokozott hangsúlyt fektet a rendező szolgálataira, tehát igen nagy fontosságot tulajdonít a szöveg értelmezésének és a rendezés megoldásainak együttes megnyilvánulására”.¹¹⁹ A főszerep ebben

¹¹⁷ Zsigmond Andrea: *A „színház” Erdélyből nézve* (Egy fogalom keretei). Doktori értekezés. Budapest, 2016, 146.

¹¹⁸ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 15.

¹¹⁹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Ford. Gulyás Adrienn (Szöveg és diskurzus: Műfajok és formák), Molnár Zsófia (Dramaturgia, Rendezés, színrevitel, Szeminológia), Rideg Zsófia (Színész és alak), Sepsi Enikő (Strukturális

a konstellációban többnyire a rendezőé, akinek sajátos színházi koncepciójában a szöveg alárendelt minőségben jelenik meg, autoriter módon rendelkezik az előadás minden alkotóeleme fölött, beleértve a színészt, a jelmez- és díszlettervezőt, a zenészt és minden más munkatársat is. Ebben a felállásban továbbra is a szöveg jelenti a kiindulópontot, de ennek értelmezését is a rendező dönti el.

Nánay István *A színpadi rendezésről* című könyvének abban a részében, amelyben rendezést megújító, egyéni stílust és módszert teremtő alkotókat mutat be, úgy véli, hogy romániai viszonylatban nem egyes rendezőkről, hanem egy egész rendezői iskoláról kell beszélnünk. A diktatúra éveiben ugyanis „kialakult az a képes nyelv, az a metakommunikáció, non-verbalizmusra épülő színházi eszközrendszer, amely a drámák mondandójában túl vagy azokat átszínezve önálló kifejezésmezőt hozott létre”.¹²⁰ Ez az általános meghatározottság és az így kialakult színházi nyelv a befogadókat is arra kondicionálta, hogy az előadásokat mindig több szinten értelmezzék, keressék a rejtett mögöttes jelentéseket.

Az a román rendezői iskola, melyet olyan nevek fémjeleztek, mint Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, David Esrig, kétségtelenül nagy hatással volt a romániai magyar színházakra. Harag György (1925–1985) – kiváló romániai magyar rendező, az említett román rendezők kortársa – a rendszerváltás után kiadott feljegyzéseiben arról számol be, hogy „1960-ban a román színházi játszásban hallatlanul érdekes erjedés kezdődött el”¹²¹, ebben az időszakban tűnt fel ugyanis az a fiatal rendezőgeneráció, amelyre Nánay is utal *A rendező színháza* című könyvében, s amelyről Harag György úgy vélekedett, hogy „színházmegújító munkásságuk azóta is egyedülálló Európában”.¹²²

Harag György a múlt hagyományaiból merített, de mégis mindig új kifejezési formákat keresett, „nem csupán hirdeti az ál-

alapelvek és esztétikai kérdések, Befogadás, Rendezés, Színrevitel). Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 259.

¹²⁰ Nánay István: *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság, 1999, 28.

¹²¹ *Harag György Színháza*. A kötet anyagát összegyűjtötte, válogatta is szerkesztette, a bevezetőt, az összekötő szöveget és a jegyzeteket írta: Nánay István. Pesti Szalon Kiadó, 1992, 173.

¹²² Uo. 173.

landó megújulás követelményét, hanem maga is kész a megújulásra, a változó kor változó igényeire való művészi válaszadásra.”¹²³

Írásom kereteibe nem fér bele Harag György munkásságának bemutatása, csak példaként említettem meg mint a romániai magyar rendezői színház jeles alakját, akinek rendezői egyéniségében már megjelenik az a demokratikus vonás, amely a rendezői logocentrizmus kiterjesztéséről árulkodik. Harag György számára a díszlet- és jelmeztervező olyan belső munkatárs volt, akinek minden egyes próbán részt kellett vennie, és akivel végigbeszélte az előadás különböző momentumait, nemcsak a játéktér kialakításáról és a színészek jelmezéről tanakodtak együtt, hanem az előadás teljes koncepciójáról. Harag szerint annak kitalálása, hogy miről kell szólnia az előadásnak, ugyanolyan feladata a díszlettervezőnek, a jelmeztervezőnek, a zeneszerzőnek, mint a rendezőnek. „Az egy színházi nyelvet beszélők csapatát kell megszervezni.”¹²⁴

I. 7. Túl a dobozszínpadon: a szabadtéri interaktív színház

Mivel a devised theatre mint sajátos színháztípus keretében gyakran jönnek létre helyszín-specifikus (site specific) – szabadtéri és beltéri – előadások, elméleti bevezetőnkben röviden ki kell térnünk a színházi terek különböző modelljeire is.

Vida Cerkenik Bren¹²⁵ *Why don't we do it in the road: personal guide to outdoor interaction theatre*¹²⁶ [Miért nem az úton csináljuk? Személyes kalauz a szabadtéri interaktív színházhoz] című, 2019-ben megjelent könyvében – mely a művészi kifejezés közterületen megvalósítható lehetőségeit kutató Ljud Színházi Csoport projektjeinek tapasztalatait dolgozza fel – metaforaként

¹²³ Uo. 9.

¹²⁴ Uo. 175.

¹²⁵ Vida Cerkenik Bren a 2006-ban indult KUD Ljud szlovén független színház alapítóinak egyike, a csoport projektjeinek társszerzője, -rendezője, nevelési programjainak társvezetője. A Ljud csoport nemzetközi közönsége interaktív, helyspecifikus produkciókat és projekteket valósít meg.

¹²⁶ A Ljubljánában publikált kötet egy nemzetközi projekt keretében jött létre. A tervek szerint magyar, olasz, román és szlovák nyelven is hozzáférhetővé válik.

vonul végig két geometriai forma: a négyzet és a kör. A négyzetet a szerző olyan keretként értelmezi, amelyen át a rajtunk kívül eső világot szemléljük. A művészet kontextusában ilyen keret például a festményé, a vetítővászoné, a színpadé, a képernyőé, ahogy a mindennapi életben is sokszor kereteken keresztül tapasztaljuk meg az eseményeket: a fotók, a szelfik, a videók, a közösségi média keretein át. Vida Cerkvénik Bren könyve azonban elsősorban a körökről szól, pontosabban a szabadtéri, interaktív színházról, amely elveti a keretezést.

A szerző abból indul ki, hogy a 18–19. században kialakult hagyományos kőszínház vagy polgári illúziószínház a passzív szemlélő pozícióját szánja a nézőnek, aki biztonságos távolságból lát rá a színpadi történésekre: kukucskáló színpadnak is nevezik ezt a típusú színházat, beszűkített játéktere miatt. Ezzel szemben a közterületeken zajló színház aktív részvételt ajánl a befogadónak, bevonja a játékba, sokkal több fizikai tapasztalatban részesíti, megszünteti a távolságot színész és néző között, és a szemkontaktust is lehetővé teszi. Akik a kőszínházon kívül hoznak létre színházi eseményeket, azok mind magukat, mind a nézőket ki akarják szabadítani a négyzetből, vagyis a hagyományos színház keretei közül.

Vida Cerkvénik Bren négyzet- és kör-metaforájánál maradva, ez az írás a körökre, vagyis olyan típusú színházi alkotásokra összpontosít, amelyek kitágítják, vagy egyáltalán nem alkalmazzák az említett kereteket. Az írásom második felében olyan kortárs alkotói formákat elemzek a romániai magyar színjátszás gyakorlatából, amelyek kiszabadítják a befogadót ezeknek a megmerevedett kereteknek a szorításából, a kukucskálás pozíciójából, és felszabadítják a közös játékra, a bevonódásra, a részvételre.

I. 8. Társadalmi színházi jelenségek. A néző kimozdítása

Már a múlt század elejétől kezdve, de különösen a második világháborút követő évtizedekben az európai színháztudományban nagyon kitágult a színházi előadás fogalma, olyan színházi események is belefértek, amelyek nem egy intézményes, hivatalos

színház épületében jöttek létre, megszűnt az éles határ, amely korábban elválasztotta a nézőt a színjátszóktól, és hozzájárult ahhoz az illúzióhoz, hogy a néző nincs is jelen, ahogy a szöveg–rendező–színész hierarchiája is elkezdett leépülni. A színházi előadás fogalmi körének ez a kiszélesedése azonban azzal is fenyeget, hogy a fogalom parttalanná válik. Ezért fel kell tennünk a kérdést, hogy mi az, amit még színháznak nevezhetünk, és mi az, amit már nem.

Keir Elam olasz színházzsémotikus szerint, bár gyakran magától értetődőnek tűnik, hogy mi is a színház, valójában az úgynevezett színházi kompetencia (theatrical competency) az a megkülönböztető jegy, amely elválasztja a színházi eseményeket más, hasonló történésektől. Azokat a szervezésbeli és kognitív elveket pedig, amelyek alapján meg tudjuk húzni a fogalmi határvonalat, más kulturális szabályokhoz hasonlóan szükséges elsajátítanunk.¹²⁷ Imre Zoltán *Alternatív színház kutatás* című értekezésében Keir Elam gondolatát idézve hangsúlyozza, hogy „a hagyományosnak tekintett színházi keret nem univerzális, nem természetes és nem magától értetődő”.¹²⁸ Egy színházi példa kapcsán arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy „a színház keretének létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.¹²⁹

Az említett gondolatmenetet követve, a színház mint intézmény nem fogadható el kizárólagosan univerzális és magától értetődő behatároló keretként a színházi esemény fogalmát illetően, akkor sem, ha bizonyos korszakokban erről társadalmi konszenzus van: számos olyan példát találhatunk ugyanis az európai színjátszásban is az elmúlt század második felétől, amely nem fér ebbe a keretbe. Írásomnak ebben a részében is hivatkozni fogok olyan színházi előadásokra, amelyek intézményi kereteken kívül jöttek létre, hogy rávilágítsak arra: az elmúlt század második felétől a színház fogalma az egyetlen meghatározástól a jelentések, értel-

¹²⁷ Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge, 1980. Idézi Imre Zoltán: *Alternatív színház történet* http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518_irodalomtorten_et_2005_02_210-240.pdf Letöltés ideje: 2021.04.17.

¹²⁸ Imre Zoltán: *i. m.*

¹²⁹ Uo.

mezések sokfélesége felé mozdult el, határvonalai nagymértékben kiszélesedtek.

A színházi aktivitás és a színházi tér fogalmának értelmezése szempontjából megkerülhetetlen az a Peter Brooktól származó megállapítás, hogy „vehetek bármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, mialatt valaki más pedig figyel: mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”¹³⁰.

Ha pedig az „üres tér” mint helyszín bárhol lehet, Brook meghatározásából az is következik, hogy a színház kiszabadítható az intézményes keretek közül, illetve annak szabályaitól és elvárásaitól.¹³¹ Következtetésképpen nem az épület, a szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg azt, hogy hol jöhet létre színház.

P. Müller Péter úgy véli, hogy a nyugati színház eredete visszanyúlik a Dionüszosz-kultuszig, aki a bor és mámor megtestesítője, a szenvedélyeket felszabadító ekstázis istene volt. De abban a színházban, amely pár évszázada alakult ki, és jelenleg is domináns polgári színház, abban a nézők és a szereplők sokkal prűdebbek, azok „színházon többnyire valami illedelmes viselkedésmódot értenek (színpadon és nézőtérén egyaránt), és a nézők, ha egy előadás láttán keletkeznek is bennük szenvedélyek, azt csupán korlátozott formában, mérsékelten nyilvánítják ki”.¹³² A szerző úgy véli, hogy az ember eredendően vágyik arra, hogy határokat jelöljön ki a maga számára, ez a vágy hozta létre többek között az intézményeket is, de arra is olthatatlan készletet érez, hogy megszegje, áthágja az önmaga által teremtett szabályokat és határokat, beleértve az intézményi kereteket is.

Jelenleg a színház a társadalmi konszenzus szerint többnyire valamilyen intézményhez köthető. Az intézményesült színházi formák, a gyakorlati működés pedig a játszók és nézők, szöveg és előadás, színész és szerep, színpad és nézőtér viszonyára épülnek.

¹³⁰ Peter Brook: *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa Kiadó, 1999, 5.

¹³¹ Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 17.

¹³² P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*. Id. kiad. 8.

Nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy „a színrevitel (a performatív cselekvés) intézményesült kereteként az európai kultúra történetileg létrehozta azokat a helyszíneket, épületeket (teátrumokat, színházakat), továbbá azokat az időfolyamban rögzített alkalmakat (előadásokat, ünnepeket), amelyek a művészi színreviteleket leválasztották a mindennapi élet egyéb cselekvéseiről”.¹³³ Ennek következtében jelent meg a kukucskáló színpad is, amely a színészeket a nézőktől egy képzeletbeli fallal választja el. A színháztörténet egy későbbi korszakában viszont a nézők és a színészek közötti távolság megszüntetésére törekvők létrehozták a nézőtér és játéktér elhatárolását felszámoló előadásokat. A színház a köztereket választotta helyszínül, azaz „a színház mint rögzített helyű és alkalmi intézmény önmagán kívüli területekre merészkedett”¹³⁴, és már nem egy épület, egy szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg.

Mindezekből az elméleti megállapításokból kiindulva olyan színházi szemléletmódokat és „performatív cselekvéseket” szeretnék bemutatni ebben a fejezetben, amelyek a határok átlépésének és az intézményi keretek szétfeszítésének vágyából jöttek létre.

Azokat a törekvéseket, amelyek társadalmi változásokat igyekeznek elérni a színház eszközeivel, „társadalmi színház jelenségek”¹³⁵ megnevezéssel illeti P. Müller Péter. Az ezekhez a jelenségekhez kapcsolható 20. századi színházi újítók arra törekedtek, hogy megváltoztassák a nézők, befogadók és színészek viszonyát, ahogy az intézményesült kereteket is. Az efféle törekvések „az uralkodó európai (kő)színházi hagyomány eltérítésén, kimozdításán munkálkodtak”¹³⁶, mégpedig úgy, hogy a figyelmük elsősorban a színházi előadás mint esemény felé irányult a drámai műalkotás helyett, igyekeztek kimozdítani a nézőt a pusztán szemlélődő helyzetéből, a kőszínházi intézmények nézőteréhez képest nagyobb közönség bevonására törekedtek, és társadalmi célokra alkalmazták a színház eszköztárát. P. Müller úgy véli, hogy ezekből a törekvésekből az alkotókat leginkább az foglalkoztatja, hogy

¹³³ Uő, *i. m.* 8.

¹³⁴ P. Müller Péter: *i. m.* 9.

¹³⁵ Uo.

¹³⁶ P. Müller Péter: *i. m.* 21.

hogyan lehet kimozdítani a nézőt a csupán szemlélődő helyzetéből, mert „mindenképpen a nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a (megújulásra törekvő) színház nem műalkotások létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban”.¹³⁷

I. 9. A színház fogalmi határán: a performance

A továbbiakban néhány olyan „performatív cselekvést” mutatok be, amely nem kötődik intézményes keretekhez, és társadalmi színházi törekvésnént az európai kőszínházi hagyomány meghaladásával próbálkozik, főként a nézőtér és a játéktér határainak felszámolása által, szemléltetve azt, hogy milyen sokféle újszerű formájával és értelmezésével találkozhatunk a színháznak a múlt század második felétől.

Az első példa August Boal¹³⁸ brazil színházelméleti szakember könyvéből való, és a társadalmi színház témájához kapcsolódik. Augusto Boal az *elnyomottak színházának* (*Theatre of the Oppressed*), a részvételi színház egyik legismertebb irányzatának a megteremtője, melynek célja a kisebbségi társadalmi csoportok emancipációja a művészet eszközeivel, illetve a színházban tanultak társadalmi hasznosítása.

Boal *Az elnyomottak színháza* című kötetének egyik fejezete a *láthatatlan színház* mutatja be, mint munkásságának egy másik színháztypusát,¹³⁹ különböző jelenetekkel szemléltetve, amelyekre színházon kívüli környezetben kerül sor. A helyszín lehet étterem, piac vagy bármilyen hétköznapi tér, a jelenet tanúi

¹³⁷ Uo., 22.

¹³⁸ Augusto Boal nevelés- és színházelméleti szakember, színházi rendező és író. Az „elnyomottak színháza” (*Theatre of the Oppressed*) elméletének, színházi nyelvének a kidolgozója. Művészetével társadalmi változásokra törekedett, ebben áll a fórumszínház ereje. A társadalom elnyomott csoportjaival dolgozott, mindenkori társadalmi témákkal. Művészetében és a pedagógiában is újításokat ért el. Humanistaként emlegetik. Elméletének egyik alaptétele a párbeszéd, a kommunikáció. Módszereivel közös szociális tapasztalatokat gyűjtene össze.

¹³⁹ Augusto Boal: *The Theater of the Oppressed*. Trans. Charles A. – Maria-Odilia Leal McBride. London, Pluto Press, 1979.

véletlenül vannak ott, nem tudják, hogy színházi aktusban vesznek részt, az ugyanis „nézővé tenné őket”.¹⁴⁰ Boal részletesebben is leír egy gondolat kísérletet, egy éttermi eseményt, melyet Imre Zoltán – aki részt vett Boal 1995-ös manchesteri előadásán, ahol a brazil színházteoretikusa „Theatre of the Oppressed” elméletéről és gyakorlatáról beszélt – ismertet a *Színház és teatralitás* című kötetében. Boal éttermi példájának színházi esemény voltát sokan megkérdőjelezik, mivel az étteremben lévők nincsenek tudatában annak, hogy színházi projektben vesznek részt. Boal az egyetlen hagyományos értelemben vett nézője a jelenetnek, így nem mondható el, hogy társadalmi konszenzus szerint történik a színház keretének megállapítása, illetve felismerése. Boal először utcaszínházi eseményként gondolta el az említett jelenetet, Buenos Airesben, melynek középpontjában egy fiatal férfi áll. Végül megváltoztatta az ötletet, és egy zsúfolt étterembe helyezte át a helyszínt, ebédidőben.

Az ötlet arra épült, hogy abban az időszakban az argentin törvények szerint egyetlen argentin sem halhatott éhen, minden argentin állampolgárnak, aki rendelkezett személyi igazolvánnyal, joga volt bármely étteremben bármit rendelni, ami nem desszert és bor. Így a fiatal férfiszereplő a törvényrendeletre reagálva bemegy egy népszerű, zsúfolásig telt étterembe ebédidőben, és rendel „sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet”.¹⁴¹ A színész jóízűen elfogyasztja az ételt, majd kéri a számlát. Miután kihozzák neki, megnézi, de fizetés helyett csak a személyigazolványát mutatja fel, majd kifelé indul az étteremből. Itt jelenik meg a konfliktus: az üzletvezető számonkéri a fiatal férfit, de arra a kérdésre, hogy ki fogja kifizetni a számlát, azt kapja válaszként a vendégtől, hogy nem tudja, ki, de ő biztosan nem. Az étteremvezető nyilván rendőrt hív. Az alkotók felkészülnek erre a fordulatra, így a forgatókönyv részeként az ügyvédet játszó színész figyelmezteti az üzletvezetőt, hogy a törvény őt védi, és ha rendőrt hív, nem a feljelentőt, hanem őt,

¹⁴⁰ Uő, i. m. 122.

¹⁴¹ Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Id. kiad. 12.

az üzletvezetőt fogják megbírságotlani. Ezután nyílt vita veszi kezdetét, amelybe a többi jelenlevő is bekapcsolódhat.

Boal a törvényt ismerve és azt felhasználva egy olyan társadalmi légkört jelenít meg, melynek minden jelenlevő passzívan vagy aktívan érzékelője. Az argentin törvénnyel kapcsolatos helyzet az étteremben jelenlévőket akár személyesen is érintheti. Az ebédelők felfigyelnek a heves vitára, így az átlagos hétköznapi közterület színházi térré alakul át. Ennek a figyelemnek köszönhetően a tér megszűnik hétköznapi lenni, és megszületik benne a színház.

Boalnak ez az ötlete két szempontból fontos. Egyrészt mert színháznak nevezi, színházként definiálja az éttermi eseményt. Az éttermi példa részletes ismertetése után Boal kijelenti, hogy a „láthatatlan színházában a rítusok el vannak törölve, csak a színház létezik, annak régi, mintázatai nélkül”.¹⁴² Úgy véli, hogy ebben a formában a színház erőteljesebben felszabadulhat, ez azonban a befogadók számára nem ugyanazt jelenti, mintha színházi keretek között vettek volna részt egy ilyen helyzetben. „A hatás magja és fókusza ebben az esetben nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai. És Boal számára ez is a cél. Láthatatlan színház is a színházi eszközök révén társadalmi hatás elérésére, politikai artikulálódó reakciók kiváltására törekszik.”¹⁴³ Boal megalkotta a *spect-actor*, cselekvő néző fogalmát. Ebben az értelemben minden ember színész (cselekszenek!) és néző (megfigyelnek!) is egyben. Ők a cselekvő nézők.¹⁴⁴

Boal éttermi szituációja, ha színházi előadásként definiáljuk, megerősíti azt a puritán elképzelést, hogy a színház valóban létrejöhét intézményes keretek nélkül is, felszabadítható a logocentrikus színházi konvenciók alól. „Boal megközelítésének újdonsága az, hogy megmutatja, a színházi keretet más összetevők szerint is létre lehet hozni.”¹⁴⁵ Ez azt a gondolatot erősíti, miszerint az intézmény kerete, mely hagyományosan elfogadott formája a logocentrikus színháznak, nem univerzális, nem természetes és nem

¹⁴² Augusto Boal: *i. m.* 126.

¹⁴³ P. Müller Péter: *i. m.* 34.

¹⁴⁴ Augusto Boal, *Games for Actors and Non-Actors*. Trans. Adrian Jackson. London and New York, Routledge, 1992, 15.

¹⁴⁵ Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténet*. Id. kiad. 214.

magától értetődő. Ugyanakkor „Boal kísérlete éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a színház (keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.¹⁴⁶

Mint már utaltam rá, megkérdőjelezhető, hogy Boal éttermi jelenete színházi előadásként definiálható-e, mivel a nézők nincsenek tisztában a jelenet megrendezett, színházi minőségével.

„Ha csupán azt tekintjük színháznak, amit a színházként kereteznek, akkor a keretezés elemeinek kiválasztása végtelen, legalábbis elméletben.”¹⁴⁷ Imre Zoltán szerint ebből a felfogásból kiindulva fogalmazta meg az amerikai zeneszerző és teoretikus, John Cage a színház talán legszélesebb körű meghatározását: „Bármilyen, ami a fület és szemet rabul ejti.”¹⁴⁸ A gyakorlatban azonban, Imre Zoltán szerint, „hagyományosan csak az számít színháznak, aminek a keretezés és a színházként való felismerése egybeesik, és a társadalmi konszenzus által legitimálódik”.¹⁴⁹ Ennek ellenére a színház történetében folyamatosan felfigyelhetünk olyan jelenségekre, amelyek megpróbálják felülírni az éppen adott, kiforrott és elfogadott kereteket.

Boal éttermi példája mellett meg kell említenünk egy Hermann Nitsch és Richard Schechner formabontó nézeteiből megszületett performatív cselekvést is, melynek tabudöntőgető szellemisége egészen napjainkig hat a színházról való gondolkodásunkra. Az említett alkotók szintén kimenekültek a hagyományos színházépület merev falai közül, mert úgy vélték, hogy annak formái nem segítik őket az alkotásban, sőt, egyenesen akadályozzák a közösség kialakulását játékos és néző között az alkotás alatt, ami szerintük az egyik leglényegesebb jellemzője a színháznak.

Schechner színházi elméletíróként és alkotóként több dolgot is átemelt az antropológiából, ami hozzájárult ahhoz, „hogy tevékenysége fokozatosan kiterjedt a színházon túli performatív eseményekre, tettekre, helyzetekre. A színház és társadalmi lét közötti átfedést a környezetalapú (environmental) színház fo-

¹⁴⁶ Uo.

¹⁴⁷ Uo.

¹⁴⁸ Uo.

¹⁴⁹ Uo.

galmával írja le, mely a teátrális események olyan kontinuumát foglalja magában, amely nyilvános eseményektől, tüntetésektől happeningeken és környezetalapú előadásokon át a hagyományos színházi előadásokig terjed”.¹⁵⁰ Mindezek összefonódásáról van szó, valamint arról, hogy a környezetalapú színház nem használna kereteket, eltörli az intézményi határokat, és mint ilyen, alkalmas lehetne arra, hogy társadalmi színházzá váljon. Ugyanakkor a 1960-as, 1970-es években létrehozott, nagy figyelmet keltett produkcióik „inkább a közösség tagjainak a performatív cselekvésbe történő bevonását ösztönözték, ezt a részvételt politikai tettként, a társadalmi rendre gyakorolt radikális hatásként értékelve”.¹⁵¹

Hermann Nitsch és Richard Schechner a néző és játékos kapcsolódási felületeit kutatták az előadás időtartama alatt kialakuló közösségben, vagyis „az ősi rítusok speciális változatának közös (játékosokat és nézőket is bevonó) elvégzésétől tették függővé a közösség létrejöttét”.¹⁵² Azért, hogy megszülessen ez a közösség, lemondtak a hagyományos színházépületekről. A színházi aktivitást olyan helyszínekre költöztették át, ahol az nem szigetelődik el a társadalmi valóságtól. A hagyományos színházépület merev falai nem szolgálják azt a folyamatot, amelyet Nitsch a határátlépések, tabudöntögetések – a kortárs művészetek kulcsfogalmai – által kívánt elérni.

Nitsch „bárányszéttépést involváló akciója” (Nitsch kifejezése ez) – mely az úrvacsora vételére utal, ahol a hívók részesülnek Jézus testéből és véréből, ily módon tisztulva meg –, „saját vagy művész kollégái lakásán, illetve galériákban került bemutatásra, később pedig a prinzenborfi kastélybirtokon”.¹⁵³ A helyszín mérete miatt a nézők látványosan kevesebben vannak jelen. Így a közös cselekvés és a történések közös megélése formálta a nézőket és performereket, s a néző eldönthette, hogy csupán a rituálé szemlélődője marad, vagy bekapcsolódik az eseményekbe.

¹⁵⁰ P. Müller: *i. m.* 39.

¹⁵¹ Uo.

¹⁵² Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi, 2009, 68.

¹⁵³ Uó, *i. m.* 71.

A közös cselekvés során vért öntöttek egymásra, folyadékokat locsoltak szét, mezítláb taposták szét az állati bensőségeket, saját kezüleg belezték ki a bárányt, és az akció végén közösen fogyasztották el a már említett úrvacsorát.

Az akció elemeinek szimbolikus jelentéstartalmuk van, főként a középpontban levő báránynak, amely „a hatvanas évek keresztény-katolikus Bécsében »Isten bárányát«, Jézus Krisztust és az ő kereszthalálát, áldozatát jelképezte”.¹⁵⁴ Erika Fischer-Lichte szerint nem húzható pontos határvonal az akció és a társadalmi esemény közé, ezért aligha lehet csodálkozni azon, hogy blaszfémíával vádolták Nitscht, hiszen a hatvanas-hetvenes évek elejének nyugati kultúrájában tabunak számított ezeknek az elemeknek a használata.¹⁵⁵ Az akció pedig lehetővé tette a nézők számára, hogy „nyilvánosan átlépjék ezeknek a gondosan őrzött és védett tabuterületeknek a határait, átadják magukat az érzéki benyomásoknak és testi tapasztalatoknak, amelyekről rendszerint elzárva és eltiltva élnek, és ősi »excesszust« idézhetnek elő”.¹⁵⁶

Nitsch tehát tabukat feszegetett, és határokat lépett át bárányszéttépési akciójában, az a néző pedig, aki úgy döntött, hogy cselekvően részt vesz benne, eljuthatott a katarzis élményéig, a felszabaduláshoz, így számára az úrvacsora vétele megújulást és megtisztulást jelentett, az esemény pedig megteremtette a „megtisztult individuumok közösségét”.¹⁵⁷ Aki pedig csupán passzív szemlélője kívánt maradni az eseménynek, megtehetette, mindenféle kirekesztettség megélése nélkül.

Azok a nézők, akik véletlenszerűen megérkeztek az akcióra, és úgy döntöttek, hogy a közös cselekvés idején aktívan részt vesznek az előadás folyamataiban, tulajdonképpen azt is vállalták, hogy nyilvánosan megsértik az érvényben lévő szabályokat, és átlépjék saját, többnyire a társadalom által determinált határait. Így azok a közösségek, amelyek Nitsch bárányszéttépési akciói során és révén jöttek létre, „bizonyos értelemben rituális és

¹⁵⁴ Uő, i. m. 72.

¹⁵⁵ Uo.

¹⁵⁶ Uo.

¹⁵⁷ Uo.

egyértelműen szimbolikus, valamint társadalmi közösségeknek minősülnek”.¹⁵⁸

Richard Schechner híres rendezései közé tartozik a *Dionüszosz 69-ben* (Dionysos in 69), amelyben a Dionüszoszt játszó színész minden este azzal kezdte az előadást, hogy a nézők előtt meztelenül megjelenve a következőt mondta: „Jó estét, a nevem Joan McIntosh, és én egy isten vagyok.”¹⁵⁹ A színész a saját testét és személyiségét használja a műalkotás tárgyaként és eszközöként. Ebben az értelemben tehát már a performance műfajáról beszélünk, mely eredetileg ’előadást’ jelentett, de „szélesebb értelemben vonatkozik minden előadó-művészeti produkcióra”¹⁶⁰, és a hetvenes évek képzőművészeti irányzatai között sajátos műfajjá lépett elő. „Ebben az értelemben jelent minden olyan bemutatót, ahol a művész »élőben« saját testét használja a műalkotás tárgyaként, eszközöként. Az előadó (performer) egy meghatározott térben a nyilvánosság előtt valamilyen előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, hogy a műalkotás lényege a testi jelenlétben jöjjön létre. A performance a kortárs művészet mai napig elterjedt kifejezési formája, a művészeti ágakra felosztott művészetszemlélet szerint mindenképpen határeset, átmeneti műfaj a képzőművészet és a színház, a testművészet, előadóművészet között.”¹⁶¹

A színész saját testének és személyiségének a felhasználása a műalkotás tárgyaként és a vállalkozó kedvű nézők meztelenre vetkőztetése annyira kitágította a performance fogalmkörét, hogy immár nem volt „sem kulturális, sem történelmi határa annak, hogy mi performance és mi nem az”¹⁶². Schechner performance-nak nevez minden olyan „nyilvános eseményt, amely a társadalomban, sőt, mi több, az állatvilág esetében is kitüntetett helyvel és jelentőséggel bír. (...) Eglényegűnek tart minden olyan jelenséget, amelyet az emberek valamilyen okból és célzattal a nyilván-

¹⁵⁸ Erika Fischer-Lichte: *i. m.* 73.

¹⁵⁹ Richard Schechner: „A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről”. Ford. Regős János, *Múzsák*, 2008, 29.

¹⁶⁰ Uő, *i. m.* 8.

¹⁶¹ Uo.

¹⁶² Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction*. London, Routledge, 2002, 2.

nosság elé tárnak, nyilvánossá tesznek, és ennek az eseménynek valamilyen megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak”.¹⁶³

Nitsch bárányszéttépést is magában foglaló előadása és Schechner performance-a azért relevánsak az írásom szempontjából, mert ezek a formabontó kezdeményezések indították el azt a határátlépést, amely által a művész képes kimozdítani a nézőt a komfortzónájából, és ösztönözni tudja arra, hogy megkérdőjelezze az elfogadott biztosat és a vele szemben felállított követelményeket. Míg Boal étterem-jelenetében kérdéses, hogy a néző tudatában van-e nézői szerepkörének az előadás időtartama alatt, addig Nitsch és Schechner produkciói beavatják a nézőt, és szabadságot adnak neki, hogy eldöntse, részt kíván-e venni a történetekben. De még ezek az előadások is feszegetik a színház fogalmi kereteit, amelyek nem kortól függetlenek és magától értetődők.

Imre Zoltán szerint „ahelyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként (...), azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amikor a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének) a felismerését”.¹⁶⁴ Tehát azt, hogy mi is a színház, többnyire a mások által értelmezett és definiált kontextusok és keretek által véljük felismerni, és kizárjuk azt a lehetőséget, hogy a kereten kívül megszülető színházi forma is értelmezhető színrevitelként, performatív cselekvésként.

A következő példa szintén nem előadásként él a köztudatban, performance-ként kanonizálódott mint előadóművészeti produkció, mely átmeneti műfaj a színház és a képzőművészet között. Ebben a példában a performer egy meghatározott nyilvános térben olyan előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, ahol testi fájdalmak által jön létre a műalkotás. A színház eszközeivel feszegeti a színház határait, egy performatív cselekvés által, melyet a művészet társadalmilag elfogadott keretein kívül hajtanak végre. A határok kiterjesztése által az alkotó arra ösztönzi a nézőt, hogy az előadás alatt önmaga határaival is szembesülve döntsön, részt vesz-e a performance által létrejött kínos folyamatban. A

¹⁶³ Uő, *A performance*. Id. kiad. 8.

¹⁶⁴ Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténetek*. Id. kiad. 214.

néző semmiképpen nem érezheti komfortosan magát, nem dőlhet hátra a székébe mint láthatatlan megfigyelő, hanem kénytelen reagálni a látottakra, ki kell mozdulnia a komfortzónájából: a hagyományos képtár és színházlátogatási magatartási formák itt nem gyakorolhatók.

Maga a helyszín, a képtár is érzékelteti, hogy a létrejövő performance átmeneti műfajt képvisel képzőművészet és színház között. 1975 októberében az innsbrucki Galerie Krinzinger látogatói tanúi lehetek Marina Abramović *Lips of Thomas* [Tamás ajkai] című performanszának. A performansz elején Marina Abramović a nézők előtt meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi fényképét, aztán egy ötágú csillagot rajzolt köré. A falhoz közel egy megterített asztal állt, az asztalon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács. Abramović leült az asztalhoz, kikanalazta a mézet, és a kristálypohárból lassan, kortyonként elfogyasztotta a bort. Miután kiürült az üveg, a kristálypoharat a jobb kezével összeroppantotta. Ezt követően felállt, és a fényképnek hátat fordítva, a nézők szeme láttára, borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző Abramović megragadta a korbácsot, letérdelt, és erős csapásokkal ütlegelni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a művész közönség felé fordított hátára. Majd Abramović karját széttárva ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. Fölötte a plafonra egy hőszigetelő volt felerősítve, mely a művész hasára fújta a forró levegőt: ennek következtében ismét vérezni kezdett az Abramović hasára metszett csillag, de ő mozdulatlanul tűrte.

Egyértelmű volt, hogy a gyötrelem addig fog tartani, amíg a hőszigetelő egészen fel nem olvasztja a jeget. Abramović az egyre elviselhetlenebb fájdalom ellenére sem mozdult. A nézők viszont nem tudták tétlenül nézni a jelenetet: néhányan a művész segítségére siettek, kivitték, és leállították az öngyötrő folyamatot, felfüggesztették a kétórás találkozót.¹⁶⁵

Az esemény addig tartott tehát, amíg a nézők le nem állították, és meg nem akadályozták a művész további, elviselhetetlenül

¹⁶⁵ Erika Fischer-Lichte: i. m. 9.

fájdalmas önsanyargatását. Már az első momentum, a pucérra vetkőzés során is érezkelhető, hogy a művész nem szerepel, nem eljátszik egy folyamatot, hanem megtörténik vele valami. Később pedig valóban megvágta magát, és valóban folyt a vére. Saját döntése volt, hogy bántalmazza önmagát, és ez kétségtelenül rosszul-létet és visszatetszést okozott a nézőkben.

Erika Fischer-Lichte felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy a művész arcán vagy mozgásán a fájdalom legapróbb jelét sem lehetett tetten érni. Ezért nehezen lehetett megállapítani, hogy egyáltalán érez-e fájdalmat: a fájdalom, a feljajdulás, a kín hangjai a nézőben szólaltak meg. Abramović a nézőit furcsa, fordított, bizonytalan, nem kívánatos helyzetbe hozta, „amelyben úgy tűnt, érvényüket veszítik a műélvezet eddig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai”¹⁶⁶.

Egy olyan határátlépés hajtott végre Abramović, amely megdöntötte a képtár vagy akár színházlátogatás kulturális szabályait és társadalmilag elfogadott kereteit. Ugyanis a társadalmilag elfogadott szabályok szerint sem a képtárban, sem a színházban nem érintjük meg a kiállított művet, a színpadra nem megyünk fel a nézőtérrel, hogy beleavatkozzunk a színpadi folyamatba. Hagyományosan a néző számára csak eljátsszák a fájdalmat, aminek ő a szemlélője maradhat, aztán a taps után feloldódik az esetlegesen kialakuló feszültség, hiszen a néző meggyőződhet arról, hogy a színész életben van, és a fájdalom valójában csak illúzió volt.

„A művészet megváltoztató szerepén, alkotót és befogadót transzformálni képes erején hagyományosan azt értjük, hogy a művész ihletett állapotba kerül, vagy a befogadóban olyan belső élmény jön létre, amely Rilke Archaikus Apolló-torzójához hasonlóan arra inti szemlélőjét: »Változtasd meg életed!«”¹⁶⁷ Abramović is elsősorban arra kívánja figyelmeztetni nézőit az öngyötrő folyamat által, hogy nem kell mindenáron elfogadni a berögzült nézete-eket, érdemes azokat újragondolni, időről időre átszervezni. Társadalmi változásokat kívánt elérni a performance által, a színház eszközeivel.

¹⁶⁶ Erika Fischer-Lichte: *i. m.* 10.

¹⁶⁷ Uő, *i. m.* 11.

Abramović jelenlétének intenzitása egy percig sem engedte ellazulni a nézőket. A művész testi-lelki erejének megmutatkozása képes volt a szemtanúkat megbotránkoztatni, csodálkozásra készíteni, megfélemlíteni, sokkolni, elborzasztani. „A művészi test határainak a feszegetése arra készítette a nézőt, hogy aktívan részt vegyen a játékban.”¹⁶⁸ Azokból a szemlélődő nézőkből, akik cselekvővé mertek válni, játékosok lettek, sőt, példaképek is, ők voltak azok, akik által a többi néző fellélegezhetett, megkönnyebülhetett.

A nézők cselekvőként való bekapcsolódása az akcióba ugyanakkor a performansz végét is jelentette. Tőlük függött, hogy meddig tart az elviselhetetlen látvány. Amíg az előző példában a néző szabadon dönthetett, hogy szemlélődő vagy cselekvő marad, addig itt nagyobb súllyal bírt a döntés, hiszen a színész testi épsége forgott kockán: a látvány a maga némaságában is felelősségteljes cselekedetre buzdította a szemlélőt. A jelen pillanatának kitágításával az erős impulzusokkal bíró látvány közösségbe kovácsolta a nézőket, és együttgondolkodásra készítette őket.

A néző és a színész is közösséget alkottak az esemény időtartama alatt: összekötötte őket az alkotás, az egymástól való függés, a felelősség. És ebben a közösségben a résztvevők átalakultak, a megfigyelőből cselekvő lett, egyes nézők leállították a cselekvéssorozatot, megszüntetve ezzel saját helyzetük kényelmetlenségét is.

A felsorolt példák jól szemléltetik, hogy azok a fogalmi keretek, amelyeket a társadalmi konszenzus egy adott korban szentesít, nem univerzálisak, sőt, egy bizonyos kor általánosan elfogadott szabályrendszerén kívüli is jócskán akadnak kivételes példák alkotásokra, amelyek többnyire egy, mindenkit érintő társadalmi problémára kívánnak rávilágítani. Úgy, ahogy Boal is az argentin törvények értelmezésére, értésére hegyezi ki az éttermi jelenetet, vagy ahogy Nitsch és Schechner a gondosan őrzött tabuterületek határainak átlépésére buzdít, vagy ahogy Abramović teszi fel a nézői magatartás társadalmi determináltságával kapcsolatos kérdéseket. Ezekben a törekvésekben elsősorban a nézőkre gyakorolt hatás, illetve a néző státuszának megváltoztatása a közös. A nézőn

¹⁶⁸ Uő, i. m. 10.

át vezet az út ahhoz, hogy a színház ne egy műalkotás létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzon elő változásokat a társadalomban. Csak annyiban térnek el egymástól az említett példák, hogy ki milyen eszközökkel, mennyire kényszerítő módon igyekezett ezt elérni.

Írásomban nem szándékozom kitérni arra, hogy ezek a performatív cselekvések mennyire tekinthetők színházi eseménynek valamennyi vonatkozásukban, csupán bizonyos elemüket szerettem volna kiemelni, amelyek egybevágóan a devised színház eszközeivel, leginkább azt a jellegzetességüket, hogy társadalmi változásokat kívántak elérni a színház eszközeivel, a néző státuszának megváltoztatásával.

Boal a hétköznapi élet, a mindennapi események perspektívájából közelíti meg a színház jelenségét, Hermann Nitsch és Richard Schechner a performatív cselekvés tabudöntőgető szellemiségének fontosságára és a határátlépések szükségszerűségére világít rá, Marina Abramović performance-felfogásában pedig a közösségi felelősség megtapasztalása válik hangsúlyossá, és művészete által egy olyan határátlépésnek lehetnek tanúi és részesei a befogadók, amely felszámolja a képtár- vagy színházlátogatás formai kereteit.

A bemutatott példák és az ezekhez hasonló, színházzal összefüggő jelenségek P. Müller szerint „sohasem voltak sem a színház, sem a társadalom fő sodrában. De ha összevetjük azt, hogy Brecht vagy Boal a nézőt tette készítő törekvései az általuk kidolgozott és propagált módszer bevezetésének idején mennyi embert érintettek, azzal, hogy ma globálisan mennyi olyan műhely, kezdeményezés, projekt van, amely a színházi eszközök révén bizonyos egyének, csoportok, közösségek életében változásokat tud előidézni az érintettek bevonásával, akkor láthatjuk, hogy jelentős fejlemények történtek ezen a területen”¹⁶⁹.

A fejlemények közé az ilyen kezdeményezéseket befogadó egyetemi intézetek is odasorolhatók, Új-Zélandtól a nyugat-európai országokig. Ahogy azok az alkalmi projektek és módszertanok is, amelyek egy társadalmi konfliktus nyomán jönnek létre,

¹⁶⁹ P. Müller: *i. m.* 41.

és a színház eszközeivel és az érintettek bevonásával orvosolják a helyzetet, például segítik a háborús övezetekben létrejött menekülttáborok lakóit. Vannak projektek, amelyekhez különböző társadalmi intézmények nyújtanak helyszínt: azok a színházi formák, amelyek iskolákat, kórházakat, börtönöket, munkahelyeket keresnek fel, hogy az ott tevékenykedők életében és azok bevonásával változásokat idézzenek elő. Minden ilyen jellegű projektnek az a célja, hogy az egyén és a közösség ne elszenvedője, hanem alakítója legyen azoknak a helyzeteknek, amelyek megkívánják – Boal kifejezésével élve – a cselekvő nézői magatartást.

P. Müller Péter írja Franz Kafka egy gondolata kapcsán, hogy nem szabad megfélekedni arról sem, hogy „időnként csak azért nem avatkozunk be a cselekménybe, mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk”. Az idézet arra emlékeztet, hogy a néző minden alkotói próbálkozástól függetlenül, mindig szabadon dönthet, és szabadon lehet jelen.

Boal, Schechner, Nitsch, Abramović művészetének példái igazolják, hogy intézményes keretek nélkül is beszélhetünk performatív cselekvésekről, de felmerül a kérdés, hogy intézményes keretek között megvalósítható-e ez a formája a művészi tapasztalatnak. Az intézményes struktúrában meddig tolható ki a színházi jelenlét fogalmi határvonala.

Nem mellékes információ, hogy azok a színházi alkotók, akik „a színházat mint a társadalmi beavatkozás, a nézőt mint a változás végrehajtásának eszközét tűzték ki célul, aktív időszakukban többnyire száműzött státuszban voltak. Azonban amikor ez a helyzet megváltozott, és az említett alkotók intézményi keretek közé kerültek, akkor a társadalmi színházzal kapcsolatos nézeteik és színházi gyakorlatuk nem egy esetben számottevően megváltozott”.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Uő, i. m. 40.

II. A DEVISED SZÍNHÁZ

II. 1. A devised színház fogalmi meghatározása

Miután körbejártuk azokat a színházi fogalmakat és eszméket, amelyek kizárólagos érvényessége a 20. század második felében megkérdőjeleződött az európai színházi hagyományokat újragondoló színházi alkotókban és elméletírókban, rátérek arra a kérdésre, hogy milyen értelemben használom a későbbi előadáselemzések során a könyvem címében is szereplő „devised színház” fogalmát, túl azon a gyakran használt meghatározáson, hogy a devised színház „egyfajta közös alkotófolyamatot jelent, ami felborítja a klaszszikus színházi struktúrákat”¹⁷¹.

A nemzetközi szakirodalomban legtöbbször olyan színházi előadásokat jelöl a *devised theatre* kifejezés, amelyek létrehozásában az egész társulat alkotótársaként vesz részt. Alkalmazták prózai és táncelőadásokra, mint például a DV8 Physical Theatre vagy a Forced Entertainment Theatre produkcióira, professzionális és közösségi alkotások leírására, ahogy színházi nevelési előadások alkotófolyamatának dokumentációjára is.¹⁷² Ez a rövid definíció is jelzi, hogy a devised színházi módszerek olyan művészi törekvések eszközei, amelyek megkísérelnek felülírni a hivatalos színházra jellemző logocentrikus és rendezői autoritás-központú felfogást.

Alison Oddey *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* című 1994-ben kiadott, a téma kutatói számára megkerülhetetlen kötete volt az első olyan szakkönyv, amely átfogóan ismertette a devised theatre elméletét, és az addigi gyakorlatát is. Szerzője az elméleti értekezés mellett tizenhárom hivatásos devised színházi társulat tevékenységét is elemzi a kötetben. Kutatásai során arra a következtetésre jut, hogy „a végletesen különböző

¹⁷¹ Bethlenfalvy Ádám: „Kié a színjátszás?” *Drámapedagógiai Magazin*, 65. sz., 2019. április 4., 4–6.

¹⁷² Uő, i. m. 5.

előadásokban leginkább az a közös, hogy megkérdőjelezzik azokat a bevett színházi struktúrákat, hierarchikus viszonyokat vagy folyamatokat, amely a nyugati színházi világban széles körben elfogadottak”.¹⁷³

Amikor Oddey megírta a kézikönyvét, már negyedszázada használták a *devising*, illetve a kollektív alkotás módszerét a színház területén: számos kortárs társulat kísérletezett vele, és széles körben tanították az iskolákban és az egyetemeken Európában és Amerikában, de az ilyen jellegű előadások nem kaptak elég kritikai figyelmet, és a módszer elméletéről is kevés információ volt elérhető.

Deidre Heddon és Jane Milling *Devising Performance* című, 2006-ban publikált kötetükben úgy vélik, hogy Oddey könyve nyomán nem indult meg az az intenzív párbeszéd a témáról, amelyet a szerző remélt. A szerzőpáros az Oddey munkája megjelenése óta eltelt tíz év távlatából veszi számba a devised színházról szóló könyveket és tanulmányokat, és megállapítja, hogy nagyon kevés változás történt a devised színházi jelenségek kutatásában és kritikai fogadtatásában, miközben a színházi gyakorlatban a devising módszernek egyre nő a népszerűsége. Heddon és Milling feltételezése szerint ennek az lehet az oka, hogy „a devising annyira elterjedt, annyira jelenlévő, hogy a kritika és a kritikai elemzés nem foglalkozik vele. Mivel ez egy adott dolog, valami olyasmi, ami egyszerűen csak van”.¹⁷⁴

Egy 2014-ben készített felmérés során, melyet egyetemi tanárok körében végeztek az Egyesült Királyságban színház, dráma, performance és tánc témájában, az egyik válaszadó így nyilatkozott: „Miért is ne tanítanánk a devising módszert? Nem új, az Isten szerelmére, nem is valami nagyszerű új technológia, az emberek így csinálnak színházat.”¹⁷⁵

Bethlenfalvy Ádám három aspektusát nevezi meg a hagyományos, polgári kőszínházra jellemző színházi struktúráknak.

¹⁷³ Uo.

¹⁷⁴ Deidre Heddon – Jane Milling: *Devising Performance: A Critical History*. New York, Palgrave Macmillan, 2006, 1. – Az idézet ford. angolból Gece Ramóna.

¹⁷⁵ Uo, 1.

Elsőként a darab és a társulat viszonyát említi: a klasszikus felfogás szerint az intézmény által kijelölt személyek feladata a darab elemzése, megfejtése és színpadra állítása valamilyen elképzelés szerint. Továbbá kitér a rendező és a színész viszonyára: hagyományos megközelítésben a színésznek az a feladata, hogy a rendező elképzeléseit a lehető legpontosabban végrehajtsa a színpadi játéka során. Majd a társulat és néző szerepleosztását tárgyalja, amely szintén konstans struktúrának tekinthető: a néző, vagyis a befogadó passzív, a színészek pedig aktív előadók.

A klasszikus európai színháznak ezeket az aspektusait már részletesen kielemeztük a disszertáció első felében. A devised színházi működésmód ezek közül a klasszikus színházi struktúrák közül legalább néhányat megkérdőjelez, de esetenként valamilyen felülírja. Ezt Bethlenfalvy olyan konkrét színházi példákkal szemlélteti, amelyekben az előadás tartalmi elemeit a színészek határozták meg, vagy amelyekben nem a rendező, hanem a társulat tagjai együtt döntötték el, hogy milyen módszereket alkalmaznak. Bethlenfalvy példái között olyan színházi előadások is vannak, amelyek nem különítik el élesen a nézőteret és a játékkeret, lehetőséget teremtve arra, hogy a nézők is alkotókká váljanak az előadásban.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy a devised-típusú színház nem egy szigorú tudományossággal felépített elméleten alapszik, hanem olyan színházi jelenségek halmaza, amelyek „bármiből kiindulhatnak” (can start from anything).¹⁷⁶ Vagyis az alkotás folyamata már elejétől kezdve eltér a logocentrikus színházétól: az origót nem egy drámai szöveg és annak interpretációja, hanem az alkotók közössége szabja meg, akik a „próbaterebben együtt gondolkodva, improvizációkból, kutatásból, az adott témára születő személyes válaszokból mint nyersanyagból kiindulva, lépésről lépésre hozzák létre és formálják az előadást”.¹⁷⁷ Ez a logocentrikus

¹⁷⁶ Alison Oddey: *Devising Theater: A Practical and Theoretical Handbook*. London – New York, Routledge, 1994, 1. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

¹⁷⁷ Trencsényi Katalin: „A nem-Eukledészi dramaturgia szabadsága és felelőssége” (interjú), *Játéktér*, 2019. június. <http://www.jatekter.ro/?tag=trencsenyi-katalin>. Letöltés ideje: 2021.04.08.

színházhoz képes azt jelenti, hogy a „kollaboratív munkafolyamatban”¹⁷⁸ megszűnik „a szöveg hierarchikus fölénye”¹⁷⁹, a szöveg csak egy az előadás komponensei közül, nem emelkedik a többi fölé.

A devised színház tehát bármiből kiindulhat: egy versből, egy tárgyból, egy képből, egy festményből, valamilyen zenéből, de akár egy mozdulattól is – az alkotók csapatának választása szerint. „Egy csoport dönti el és határozza meg, akik felállítanak egy kezdeti struktúrát, hogy felfedezzenek és kísérletezzenek gondolatokkal, képekkel, koncepciókkal, témákkal vagy sajátos ingerekkel.”¹⁸⁰ Az alkotói folyamatban pedig felhasználható a film, a diavetítés, a lézertechnika vagy bármilyen kombinációja ezeknek az eszközöknek.

Az előadásoknak többnyire van egy előre meghatározott vázlatuk. Oddey arról ír, hogy a devised színház szabályai szerint csak azt kell eldönteni, hogy miként és hol kezdődjön az előadás.

A logocentrikus színház körülményei között jellemzően a rendező jelöli ki a drámai szöveget, illetve az is megtörténhet, hogy van egy intézményes megrendelő, akinek a választására a rendező felépít egy sajátos koncepciót. A devised színház tulajdonképpen „alternatíváját jelenti a meghatározó színházi hagyománynak, amely általánosan elfogadott formája a színháznak, amit drámaíró/szerző és rendező gyakran patriarchális, hierarchikus viszonya határoz meg”.¹⁸¹ A devised színház legnagyobb újítása az, hogy szakít a társadalmilag felépített színházi kerettel, a darab és társulat, rendező és színész közötti hierarchiával, a társulat és néző viszonyának konvencionálisan felépített mintáival, formáival, az alkotókat egyenrangú félként helyezi egymás mellé.

A devised szó 'kigondol', 'kitervel', 'létrehoz', 'kieszel', 'feltalál' jelentése is érzékelteti, hogy ez a fajta alkotás egy felfokozottan kreatív állapotban valósul meg, improvizációt, gondolkodást, képzelőerőt, spontaneitást és alkalmazkodást követel a résztvevőktől, akik „saját kulturális és társadalmi kontextusukon belül értelmezik önmagukat, személyes tapasztalataikat, álmaikat, kutatásai-

¹⁷⁸ Uo.

¹⁷⁹ Uo.

¹⁸⁰ Alison Oddey: *i. m.* 1. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

¹⁸¹ Uó, *i. m.* 4. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

kat, improvizációikat és kísérletezésüket vizsgálva, integrálva és átalakítva”.¹⁸² Ezért a devise színházi alkotófolyamat kezdeti fázisában csak keresgélnek az alkotók, a rendező igyekszik helyzetbe hozni és inspirálni a csapat tagjait, hogy kiküszöböljék a berögzült mintákat, megszokásokat. Egy olyan légkört igyekszik teremteni, melyben az alkotó, az új lehetőségekkel találkozáskor, abba a helyzetbe kerül, hogy újrafogalmazza mindazt, amit addig biztosnak vélt. A biztos tudás, a megérkezetség érzése ugyanis megfojtja a kreativitást.

A magyar szakirodalomban leginkább az angol *devised* szót használják, mivel nincs rá egységesen elfogadott magyar szakszó. Ha mégis valamilyen magyar szót alkalmaznak a színháztípus beazonosítására, akkor azt általában körülírással finomítják, mivel ezek a magyar kifejezések nem is mindig pontos szinonimái egymásnak. Trencsényi Katalin tudományos kutató például Alison Oddey szakkönyvének bemutatásakor „kollektív színház”-ként hivatkozik rá, és úgy látja, hogy a „devised” vagy „kollektív színház” egy olyan sajátos megközelítést jelent, amelyben a „hagyományos színházi hierarchia (szöveg-színész-rendező) megtörik”.¹⁸³ Trencsényi egyenlőségjelet tesz a két kifejezés közé, rokon értelmű szóként használja őket. Egy másik helyen, egy vele készült interjúban „kollektív, kollaboratív munkafolyamat”-ként emlegeti a devised módszert.

Adorjáni Panna és Kricsfalusi Beatrix *A kollektív alkotás: Módszer és/vagy politika?* címmel megjelent elméleti párbeszédükben hol kollektív alkotásként hivatkoznak rá, mint az interjú címében is, hol az angol devised kifejezésnél maradnak. Czirák Ádám *A megosztás politikája. A kollektív koreografálás nemzetközi pozíciói*¹⁸⁴ című cikkében a „kollektív alkotás” szókapcsolatot használva beszél a devise térhódításáról az 1960-as években.

¹⁸² Alison Oddey: *i. m. 1.* – Az idézetet angolból ford. Gecse Ramóna.

¹⁸³ Trencsényi Katalin: *Könyv a „devised” színházról. Alison Oddey: Devising Theater.* <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=34336>. Letöltés ideje: 2021.02.14.

¹⁸⁴ *Színház* folyóirat 2020. március, <http://szinhaz.net/2020/06/11/czirak-adam-a-megosztas-politikaja>. Letöltés ideje: 2021.06.22.

Bethlenfalvy Ádám tematizálja a *devised* angol kifejezés magyarra fordításának nehézségét, felveti a kérdést, hogy mennyiben fedti le a magyar „kollektív színház” a „devised” kifejezést, mennyire használható szinonimaként a két fogalom.

Patrice Pavis *Színházi szótár* című könyvének „kollektív alkotás” címszavában arról ír, hogy a kollektív alkotás során nem a szerző vagy a rendező kézjegyét hordozza magán a produktum, hanem egy olyan munkafolyamatról van szó, amelyet „a színházi tevékenység iránt elkötelezett csapat hoz létre”.¹⁸⁵

Oddey felhívja a figyelmet arra, hogy változás történt az „együttműködés” szó jelentésében a devising gyakorlatának kontextusában. „Az 1990-es évek kulturális atmoszférájában a devising fogalom már nem annyira radikális. Inkább a képességek megosztására helyez hangsúlyt, a szakosodásra, a különböző szerepekre, a felelőségek fokozott megosztására, így például a rendező, a deviser vagy adminisztrátor szerepének a felerősödésére, egy hierarchikusabb társulati struktúrára.”¹⁸⁶

Heddon és Milling is utal erre a jelentésváltozásra, mégpedig két tankönyv bemutatása során, melyeket a brit drámaszakos, érettségi előtt álló diákok számára írtak. A 2002-ben kiadott *In Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide* című könyv írója, Clive Bakers a kötet előszavában azt állítja, hogy úgy kell tekintenünk a devisingra, mint ami leváltja a diktatórikus kontrollt, és demokratikus munkamódszert ajánl, mégis később kitüntetett szerepet szán a rendezőnek a színházi alkotásban.¹⁸⁷ Gill Lamden *Devising: A Handbook for Drama and Theatre Students* című kötete sem túlzottan radikális az együttműködés módjainak megfogalmazásában, mivel sokkal szélesebb spektrumát vizsgálja a társulatoknak. A kötet egyik központi fejezete négy kiemelkedő művészeti vezetőt, igazgatót méltat, azzal a címmel, hogy „A devising mint foglalkozás” (Devising as a profession).¹⁸⁸

Heddon és Milling az Oddey szavaira, illetve a két könyvre utalva megállapítja, hogy az együttműködő alkotás valószínűleg

¹⁸⁵ Patrice Pavis: *Színházi szótár* – „kollektív színház” szócikk, 238.

¹⁸⁶ Alison Oddey: *i. m.* 8.

¹⁸⁷ Deidre Heddon – Jane Milling: *i. m.* 5.

¹⁸⁸ Uők, *i. m.* 6.

már a '90-es években mást jelentett, mint a korábbi évtizedekben, és sokkal közelebb áll a hagyományos színházi alkotómódszerekhez. Már az is változást jelent a szó jelentésében, hogy az említett tankönyvek a devisingot foglalkozásnak tekintik, és nem egy innovatív gyakorlatnak, amely távol áll a mainstream, fogyasztócentrikus színháztól. Mivel ezek a devising gyakorlatok már beágyazódtak a különféle színházi képzésekbe és oktatási intézményekbe, feltevődik a kérdés, hogy ma „valóban marginális, alternatív formát jelöl-e a devising”¹⁸⁹.

Az írásomban legtöbbször a „devised színház” kifejezést alkalmazom, de a „kollektív színház” szókapcsolat használatáról sem mondok le, hiszen a romániai magyar színjátszásban még annyira kevés ilyen jellegű irányzat létezik, hogy nem érdemes terminológiai vitákba bocsátkozni. Patrice Pavis iránymutatását követem, aki arra int, hogy a színházi fogalmakról történetiségükbe ágyazottan kell gondolkodni:

„A dolgok múltékonysága könnyedén meggyőz minket arról, hogy minden nézőpont csupán ideiglenes. Az eltolódásnál, a lebontásnál is többet kínál a Les Éphémères: a perspektíva decentralizálását, a vezetői hatalom átruházását a színészekre, akik az emlék átmenetiségében dolgoznak. Az egyszerre decentralizált és kollektív törekvés visszatérte jó hír. A kollektív alkotás pillanatonként sokkal inkább devised theatre, vagyis színház, melyet egy olyan kollektív cselekvő, egy nem irányító alany képzelt el, aki a csoportból és nem egy előzetes gondolatból kiindulva dolgozik. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a színházi társulatok által közösen létrehozott alkotások története nincs megírva. A színrevitel és a rendezői döntések vizsgálatát tehát támogatnia – kiegészítenie és megerősítenie – kell a közös munka ismeretének.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Uo.

¹⁹⁰ Patrice Pavis, „A fizikai színház”. *Színház*, 2008. november. <http://szinhaz.net/2008/11/29/patrice-pavis-a-fizikai-szinhaz/?fbclid=IwARobrT9qMca3kHV1UVJf919e4OGW7SFICzdXFKOAGwhPmMULMnppZ4jVzRA>. Letöltés ideje: 2021.06.11.

II. 2. A devising története és megjelenési formái

A devised színházi módszer válaszként született meg a brit színházak második világháború utáni nagyon erős szöveg- és rendezőközpontúságára, később az Egyesült Államokban és Ausztráliában is elterjedt, hasonló kulturális mintákat követve. Leginkább az angolszász országokban vert gyökeret: az egyetemeken is tanítják, és ezeknek az országoknak a devising-módszert alkalmazó színházi alkotói élénken tartják egymással a kapcsolatot, túrnék, szakmai együttműködések, tapasztalatcsere révén.

Általános értelemben a devising egy olyan stratégiarendszernek számít, amely a színházművészet peremén, sőt, azon túl is működik, például közösségi művészeti gyakorlatokban, performance-okban, élő művészeti megmozdulásokban, illetve a politikai színházban. Ezeken a területeken különböző, széles spektrumú folyamatokat lehet felfedezni, amelyek leképezik a sajátos és állandóan változó kulturális kontextusukat.

Az angol szakirodalomban a már említett Deidre Heddon és Jane Milling szerzőpáros írja le legrészletesebben a devising gyakorlat történetét, az 1960-as évek közepétől, az 1970-es évek elejétől kezdve, amikor számos színházi társulat fejleszteni és bővíteni kezdte a maga kifejezési eszköztárát, és régebbi inspirációs formákhoz fordult. A leggyakrabban használt paradigma, amelyhez visszanyúltak, a *commedia dell'arte*, az a 16. században kialakult színházi kifejezési forma, amelyben kiemelt szerepe volt a rögtönzésnek: a társulatok vezetői a színészekkel együtt dolgozták ki a néhány oldalas cselekményvázlatot, amely nem tartalmazott dialógusokat, így az előadás a színpadon nyerte el végleges formáját, alkalmazkodva a közönség reakcióihoz.

A 20. század első felében számos társulatra hatott Jacques Copeau művészete, aki az improvizációs komédia műfaját élesztette újra modern karakterekkel és korszerű témákkal. Albert Camus szerint két korszaka van a francia színház történetének: a Copeau előtti és a Copeau utáni. Copeau színházi kísérletei és színházi tárgyú írásai új megvilágításba helyezték a francia pantomim-tradícióit, és összekötötték a színházzal a politikai és a popu-

láriis kultúrát. Többek között Jean-Louis Barrault, Jacques Lecoq és Ariane Mnouchkine is merített Copeau színházi újításaiból.

Az európai avantgárd szintén alkalmazott színházi előadásai-
ban improvizatív elemeket. Tristan Tzara a spontaneitást a kre-
atív szabadsággal tette egyenlővé, mondván, hogy „minden, ami
szabadon áramlik belőlünk, spekulatív gondolatok nélkül ben-
nünket képvisel”.¹⁹¹ Az automatikus írás a véletlen technikájához
hasonlóan azt kívánta, hogy a művész kivonja magát az öncenzúra
szigora alól.

A történelmi avantgárd másik fontos színházi újítása, ame-
lyet később a performance is alkalmazott, a „talált tárgyak” be-
építése a reprezentációs képbe. A valóságos, életből vett tárgyak
használata az előadáson eltörölte a határt a művészet és az élet
között. Az improvizációt nemcsak az előadás egyik elemként
használták, hanem az egész strukturaló mechanizmusként is. A
háború utáni időszakban a tánc, a mimika/ pantomim, a közössé-
gi művészetek, a performance-művészet, a mesemondás és a po-
litikai színház nagyon széles spektrumában egyszerre alakultak ki
devising-gyakorlatok. Az 1950-es és 1960-as években, közvetlenül
a devise színházi mozgalom megjelenése előtt ezek a művészeti
megnyilvánulások a politikai és ideológiai elkötelezettséget, illet-
ve a szabadságot és a hitelességet testesítették meg, és hozzátar-
toztak a háború utáni évtizedek kulturális életének erjedéséhez.
A művészek a mindennapi élet esetleges mozgásait és hangjait
beépítették a táncba és a zenébe, a táncosok kollektív alkotásának
felszabadítása érdekében pedig improvizációt, gestaltterápiát és
feladatalapú munkát alkalmaztak.

Az ötvenes évek mindent átható politikai túlfűtöttségét, az
egyre szélesebb körű politikai tiltakozásokat az Egyesült Államok,
Nyugat-Európa és a Szovjetunió között kialakult fegyverkezési
verseny, a hidegháború és a globális nukleáris pusztulás folyto-
nos fenyegetése magyarázza. A második világháború lerombolta
a nyugati ártatlanság mítoszát, leleplezte a nyugati demokráciák
struktúráiban megbúvó erőszakot, és ez tüntetésekhez, diákmoz-
galmakhoz vezetett. A tüntetések nemzetközi elterjedését nem kis

¹⁹¹ Alison Oddey: *i. m.* 11.

mértékben segítette az egyre hatásosabb tömegtájékoztatás. Az adott időszak politikai retorikájához olyan kulcsfontosságú kifejezések tartoztak, mint „egyéni és kollektív jogok”, „önrendelkezés”, „közösség”, „részvétel” és „egyenlőség”. A lázadók az emberi függetlenséget tekintették a társadalom végső céljának.¹⁹² A lázadás célja az egyének és a nemzetek felett gyakorolt hatalom leépítése volt. Herbert Marcuse a diáklázadásokat a „nagy visszautasítás”¹⁹³ tünetének tekintette, a társadalomra ráerőltetett játékszabályok elutasításának.

Az 1960-as években megjelentek azok a csoportok, amelyek marginalizáltként azonosították magukat: a nőmozgalmak és a melegek különféle közösségei, ezáltal pedig megmutatkozott az igény a sztereotip, szexista, illetve homofób megnyilvánulások alternatív színpadi reprezentációjára. Az együttműködésen alapuló devising mint az önreprezentáció megfelelő modellje, képes volt tematizálni azt, ami korábban láthatatlan és kimondhatatlan volt. Mivel a „részvételi demokrácia” ideológiája világszerte meghonosodott, nyilvánvalóvá vált, hogy ezt az eszmét a színházban is meg kell valósítani ahhoz, hogy a színház betöltse a társadalmi szerepét. A devising-módszer tehát politikailag is megfelelő művészi alternatívát kínált. Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban a devising-gyakorlatok nemcsak az alternatív, perem- vagy földalatti mozgalmak részeként jelentek meg, de a mainstream színházak közösségi, oktatási és társadalmi-intervenciós programjain belül is. A devising egyre népszerűbb gyakorlattá vált, és egyaránt összpontosított a kulturális és a politikai változásokra és kihívásokra.

A kollektív alkotást „párhuzamos hagyomány”-nak tekintik a színháztörténészek, mint amely a 19–20. század fordulóján jelent meg, a rendező kiemelt pozíciójára adott válaszként.¹⁹⁴ Heddon és Milling könyve három hullámát különíti el ennek a hagyománynak: az első elvileg a századfordulótól a második világháborúig tartott, de 1933–34-ben zátonyra futott (ezek az évszámok Hitler

¹⁹² Alison Oddey: *i. m.* 15.

¹⁹³ Uő, *i. m.* 16.

¹⁹⁴ Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: „Kollektív alkotás: Módszer és/vagy politika?” *Színház*, 2020. március.

hatalomra jutását és a sztálini politikai tisztogatások kezdetét, egyszersmind a történeti avantgárd erőszakos végét jelölik), a második hullám a második világháború végétől a hetvenes évek elejéig tart, a harmadik pedig az 1980-as évek végén kezdődött el. Az első hullámban a kollektív színházi alkotás képviselői közé sorolhatók a munkásszínháziak, a szovjet agitprop csoportok és olyan radikális kollektívák, mint a lengyel Reduta, de olyan ismerős alkotók neveit is meg kell itt említenünk, mint Sztanyiszlavszkij, Mejerhold vagy Jevreinov. Egy későbbi időszakból szintén ide sorolható a Living Theatre (Judith Malina és Julian Beck), John Cage és Merce Cunningham, a Judson Dance Theatre, The Performance Group (Richard Schechner), a Bread and Puppet Theater, a Theatre du Soleil (Ariane Mnouchkine), Odin Teatret (Eugenio Barba), Jerzy Grotowski és Jacques Lecoq.

Heddon és Milling két irányzatát különíti el a korszak kollektív mozgalmainak az intézményes színházhoz való viszonyuk szerint. Az egyik irányzatba azok a politikai-ideológiai indíttatású kezdeményezések sorolhatók, amelyek destabilizálni kívánják az uralkodó színházi berendezkedést, és erősen hangsúlyozzák a színházi társadalmi küldetését, a másikba azok az alkotók és alkotások tartoznak, amelyek elsősorban mint alternatív színházi módszerre tekintenek a kollektív alkotásra, és a benne rejlő kreatív művészi lehetőségek miatt választják, nem valamilyen társadalomjobbító célból.

Pavis *Színházi szótárának kollektív színházról szóló cikkében* azt olvashatjuk, hogy a kollektív alkotómunka igénye a hatvanas-hetvenes években jelent meg, és „egy olyan szociológiai légkörhöz köthető, amely az esztétikai és ideológiai döntésekre kizárólagos jogot formáló szerző és rendező »zsarnoki« hatalma elleni küzdelem jegyében született”.¹⁹⁵ A lázadás az egyéni kreativitásra és a csapatmunkára kívánta felhívni a figyelmet. Pavis mozgalomnak nevezi ezt a lázadást, és összekapcsolja a „színházi tevékenység rituális és kollektív aspektusának újrafelfedezésével”¹⁹⁶, és ebbe az újrafelfedezésbe az improvizáció és a non-ver-

¹⁹⁵ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Id. kiad. 238.

¹⁹⁶ Uo.

bális eszközök használatát is beleérti. Pavis a Living Theatre és a Performance Group próbálkozásait is példaként említi, mivel művészeik azt vallották, hogy „az élethez nem elég pusztán csinálni, a mindennapokban kell megvalósítani a színházat”.¹⁹⁷ Artaud szavait idézve: „Elég a remekművekből!”¹⁹⁸

Sokan a szabadsággal azonosítják ezt az alkotói formát. Oddey-t idézem: „...megvan a lehetőségeknek az a szabadsága minden résztvevő számára, hogy felfedezzen valamit, amiben a hangsúly az intuícóra, a spontaneitásra és az ötletgazdagságra tevődik.”¹⁹⁹

Oddey egyébként későbből indítja a kollektív színházi mozgalmak történeti áttekintését. Megállapítja, hogy az 1970-es években számtalan devised színházzal foglalkozó társulat vágott arra, hogy „művészileg demokratikus módon”²⁰⁰ dolgozhasson, meghaladva a háború utáni brit színház szöveg–rendező–színészcentrikus gyakorlatát. A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején néhány alternatív társulat azon a szokáson is változtatni kívánt, hogy a színházi kritika csakis a szöveg és az előadás viszonyáról szól.²⁰¹

Kricsfalusi Beatrix és Adorjáni Panna a már idézett kollektív alkotásról szóló cikkükben magyar vonatkozásban a korai Kréta-kört és a korai Stúdió „K”-t említik példaként, miközben felidézik Fodor Tamás, a Stúdió „K” színház igazgatója alkotói pályájának bizonyos állomásait: „Az Egyetemi Színpad *Universitas* együttesének tagjaként Fodor 1965-ben találkozott a »création collective« fogalmával Franciaországban, az ott megismert elvek pedig később irányadók lettek, mind a Stúdió »K« előzményének tekinthető Orfeo Stúdió, mind pedig a Stúdió »K« munkásságában. Fodor leírja, hogy megjelent benne és kortársaiban az igény, hogy a hatvanas-hetvenes éveknek az elveit alkalmazzák a művészetben (a »nonkomformista életérzés aktív megérezése«).”²⁰² Kricsfalusi

¹⁹⁷ Uo.

¹⁹⁸ Uo.

¹⁹⁹ Alison Oddey: *i. m.* 4. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

²⁰⁰ Uó, *i. m.* 8. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

²⁰¹ Uo.

²⁰² Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: *i. m.*

szerint ezek a csoportok „tudatosan a rezsim intézményrendszerén kívül, annak irányítási és munkaszervezési mintáit megke-
rülendő munka- és lakóközösségként jöttek létre,²⁰³ azonban a „vezetónélküliség elvét sem a csoport életének bonyolításában, sem az előadások létrehozásában nem alkalmazták, maradtak a rendezői modell fékekkel és ellensúlyokkal ellátott demokratikus változatánál (a Stúdió »K« színházi alkotóközössége sok tekintetben felszámolta a szakterületek elkülönítését, de a rendezői pozíciót megőrizte)”.²⁰⁴

Nem lehet nem észrevenni, hogy a kollektív színház tárgy-
körében ugyanazokat a neveket sorolják a színháztörténések, mint a rendezői színház kiemelkedő alkotóegyéniségeit bemutató szakmunkákban. Kricsfalusi Beatrix helyesen állapítja meg, hogy „a legtöbb formáció egy markáns színházi gondolkodással rendelkező individuális alkotó (rendező vagy koreográfus) körül kialakult, több-kevesebb ideig együtt munkálkodó csoportosulást fed, amelyet többnyire mégis az alapító/művészeti vezető névvel azonosíthatunk”.²⁰⁵

Czirák Ádám *A megosztás politikája* című cikkében szintén úgy vélekedik, hogy a kollektív alkotás és a művészet hagyományos definícióinak megkérdőjelezése az 1960-as években vált mindennapos jelenséggé, és olyan úttörőkhöz köti ez a korszakváltást, mint a már említett Judith Malina, Julian Beckett, akik előadásait színészekkel együtt írták és vitték színre. Azonkívül kiemeli a neoavangárd színház legfontosabb társulatait: a Wooster Group-ot, a Theatre du Soleil-t és a Performance Group-ot, amelyek olyan ikonikus vezetők köré csoportosultak, mint Elizabeth LeCompte, Ariane Mnouchkine, Richard Schechner. Ezek a színházi személyiségek szerinte elsősorban azért váltak ismertté és elismertté, mert a kollektív szerzőség eszményét igyekeztek átültetni a gyakorlatba, azaz „nemcsak a darab tartalmát, hanem a munka folyamatát illetően is politikus szemléletet vallottak”.²⁰⁶ Czirák az

²⁰³ Uo.

²⁰⁴ Uo.

²⁰⁵ Uo.

²⁰⁶ Czirák Ádám: *A megosztás politikája*. <http://szinhaz.net/2020/06/11/czirak-adam-a-megosztas-politikaja/>. Letöltés ideje: 2021.02.15.

említett társulatok közös vonásának tekinti, hogy nem már megírt darabokat kívántak bemutatni dramatikus elvek szerint, hanem az volt a céljuk, hogy „aktuális társadalmi kérdésekből kiindulva közösen hozzanak létre színpadi szöveget”.²⁰⁷

Így az ikonikus vezető köré szerveződő csoportosulások esetében a kollektív alkotás címke „a laboratóriumszerű működést jelöli (tréningekkel, folyamatos képzésekkel, igény szerinti – és nem előre meghatározott hosszúságú – próbafolyamattal, formanyelvi kísérletezéssel)”, vagyis mindazt, ami „a színház üzemszerű működési struktúrájával szembeni (azon kívüli) alternatívaként körvonalazódik”.²⁰⁸

A történeti áttekintés is megerősíti annak a megállapításnak az igazát, mely szerint a devised színház sokféle színházi kísérlet átfogó megnevezése, és ezekben többnyire csak annyi a közös, hogy az szöveg–rendező–színész hierarchiáját a közös alkotás eszménye váltja fel, és ez felborítja a klasszikus színházi struktúrákat, a társadalmilag felépített kereteket.

Ezen a ponton fel kell tennünk a kérdést, hogy melyik az a kritérium, amelynek ha nem felel meg egy bizonyos alternatív színházi projekt, akkor nem nevezhető devised alkotásnak. És ki dönti el, hogy milyen mértékben kell felszámolniuk az alkotóknak a hagyományos színházi struktúrákat a szerző–rendező–színész viszonya vonatkozásában, hogy az alkotásuk besorolható legyen a devising kategóriába. Heddon és Milling könyve arra bátorítja az olvasót, hogy ő maga tegye fel ezeket a kérdéseket minden egyes előadás esetében, amelyen részt vesz, és a műélvezeten túl tudatosan vizsgálja meg azok formanyelvét a kézikönyvben található fogalmi kritériumrendszer tükrében.

A szerzőpáros azt a kérdést is felteszi, hogy mit kezdhetünk a 21. században azzal a devising-formával, amely az 1950-es és 1960-as években számított innovatívnak és kísérletinek. Miért, mikor, hol, hogyan, milyen módon és kinek szól ma a devising?²⁰⁹ A kérdések sora azzal folytatódik, hogy vajon valóban nem hie-

²⁰⁷ Uo.

²⁰⁸ Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: *i. m.*

²⁰⁹ Deidre Heddon – Jane Milling: *i. m.* 2.

rarchikus a devising társulatok felépítése.²¹⁰ Ez utóbbira olyan alkotók munkásságát elemezve keres választ, mint Judith Malena és Julian Beck, Joseph Chaikin, Richard Schechner, Elizabeth LeCompte, Lin Hixsin, Nancy Meckler, John Fox, Naftali Yavin, Hilary Westlake, Tim Etchells és James Yarker, akik saját társulatot irányítottak. „Egy rendező, akié általában az utolsó szó, aki vállalja a felelősséget, vajon mennyire bonyolítja a nem hierarchikus munka fogalmát, a demokratikus részvétel lehetőségeit?”²¹¹

Kricsfalusi Beatrix szerint, amíg valaki rendezői minőségben van jelen egy csapat alkotófolyamatában, még akkor is, ha nem autoriter beállítottságú, az alkotócsapata nem nevezhető igazán kollektívának, „amilyen értelemben például a *Gob Squad*”²¹², mert nem valósul meg az, hogy a koncepciótól kezdve a munkafolyamaton át az előadásban való részvételig „mindenki azonos jog- és kompetenciakörrel vesz részt”.²¹³ Szerinte az igazi modellben, mint amilyen a *Gob Squad* kollektív alkotásaié, még az előadók is felcserélhetők, nincs egyetlen olyan személy se, aki valamilyen külső nézőpontból viszonyulna az előadáshoz, és ezt a struktúrát a színlap is tükrözi azáltal, hogy minden résztvevő alkotóként van feltüntetve. „Az alkotás szellemi tulajdonjoga pedig a *Gob Squad*²¹⁴ nevű kollektív identitásé.”²¹⁵

Németországban a felsőoktatásban is jelen van a kollektív alkotás hagyománya. Az 1982 óta egyetemi szakként működő giesseni²¹⁶ alkalmazott színháztudományi iskola a hagyományos rendezőképzés ellenpontja. Az intézmény olyan nemzetközileg elismert és megbecsült performansz-kollektívák megalakulásának

²¹⁰ Uő, *i. m.* 5.

²¹¹ Uo. 5.

²¹² Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: *i. m.*

²¹³ Uo.

²¹⁴ *Gob Squad* – 1994-ben alakult brit–német kollektíva. Székhelye Nottingham és Berlin. Kezdetben a Nottingham Trent University és a Giessen University hallgatói voltak a tagjai. 1994 óta dolgoznak együtt a performansz, a videoinstalláció és a színház területén. A *Gob Squad* városi terekben, színházakban és galériákban egyaránt fellép.

²¹⁵ Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: *i. m.*

²¹⁶ Institute for Applied Theatre Studies – Az Alkalmazott Színháztudományi Intézet (Angewante Theaterwissenschaft, ATW) a Justus Liebig Giessen Egyetem része.

helyszíne, mint a Gob Squad, a Rimini Protokoll, a She She Pop, a Showcase Beat Le Mot és az andcompanşCo.²¹⁷ A hallgatókat egyszerre több színházi feladatra is felkészítik, hogy „különböző perspektívából – szerzőként, dramaturgként, koreográfusként, rendezőként, előadóként – tudjanak reflektálni egy éppen létrejövő előadás esztétikai kérdéseire”.²¹⁸

Deidre Heddon és Jane Milling munkájukban a devisingként azonosított kollektív alkotás minimum-definíciójaként az *ex nihilo* színházi munkát jelölik meg, vagyis egy olyan munkamódszert, amelyben „semmilyen szöveggönyv nem létezik – sem drámaszöveg, sem pedig előadáshoz írt kotta – azelőtt, hogy a társulat létrehozná a munkát”. Egy olyan folyamatról van szó, amelyben az előadást a csoport a semmiből, előzetes szöveggönyv nélkül hozza létre. A vezetőnélküliség csak egy a sok lehetőség közül, inkább az etikus vezetés és a konszenzus kultúrájának megerősítése válik elsőrendű szemponttá a színházi működésben. Az etikus vezetés fogalmába természetesen a vezető megfelelő egyénisége, szakmai tudása és habitusa is beletartozik. Kricsfalusi véleménye radikálisabb ennél: „A kollektivitás politikáját a jelenkor társadalmi, gazdasági, esztétikai kontextusában akkor látom megvalósulni, ha egy színházi közösség nemcsak az alkotás mint folyamat és mint eredmény, hanem a szerzőség koncepciójának tekintetében – ideértve a szerzői jogi vonatkozásokat – is meghaladja a művészet létrehozásának individuumokhoz kötött koncepcióját. Minden mást a rendezői modellnek az együttműködés és a konszenzus kultúrája felöli – egyébiránt igen időszerű és úgyszintén figyelemre méltó – újrarendelésnek nevezünk.”²¹⁹

A hagyományos rendezői színházi alkotók számára elképzelhetetlennek tűnhet az, hogy a munkálatoknak ne legyen egy erős kezű vezetője – már a hatékonyság szempontjából is. Még a mai alkotók egy része is utópisztikusnak, naivnak, túl romantikusnak érezhetik azt, ahogy a hatvanas évek színházi kollektívái egyenlőségre, harmóniára törekedve próbálták megszüntetni az élet és a

²¹⁷ Czirák Ádám: *i. m.*

²¹⁸ Uo.

²¹⁹ Adorjáni Panna – Kricsfalusi Beatrix: *i. m.*

művészet merev elválasztását. A hatvanas-hetvenes évek politikai reformjai számos nyugati országban, ahogy az Egyesült Államokban is, megfelelő feltételeket biztosítottak az alkotói munkafolyamatok újraértékelésére és a különböző művészeti ágak megreformálására. Ezek a „politikai reformok a közép-kelet-európai államokban részlegesen vagy csak később jelentek meg”²²⁰, így Kelet-Európában a sajátos történelmi hagyományai miatt csak sokkal később és részlegesen tudott megvalósulni a művészek hierarchikus struktúráján kívüli alkotáseszménye.

Heddon és Milling, akárcsak Oddey, úgy vélik, hogy minden „devising” vagy együttműködő alkotói folyamatnak az a lényege, hogy előadás jön létre általa, még ha ezeknek a folyamatoknak elképesztően sok és változatos formái is vannak. Írásom elemző részében nem térek ki valamennyi formára, csakis azokat a színházi projekteket vizsgálom, amelyek a „devising” vagy „együttműködő, közös alkotás” jegyében nem alkalmaznak előre megírt szöveget, sem drámát, sem szöveggönyt, mielőtt dolgozni kezdenének, hanem az alkotási folyamat során jutnak el addig a pontig, hogy elkészül egy szöveggönyv, és megállapítják a közös célokat. Azok a „devising” módszereket használó társulatok is, amelyeket Heddon és Milling mutatnak be könyvükben, a nulláról kezdik az előadás létrehozását, csapatmunkában, előre elkészített szöveggönyv nélkül.²²¹

A szerzőpáros csakis azokra a devise-típusú alkotói folyamatokra összpontosítja a figyelmét, ahol többen működnek együtt, csapatmunka történik. Ezért eltekintettek azoktól a performance művészet területére tartozó alkotásoktól, ahol valaki, bár devisingot művel, egyéni művészként, egymagában lép fel, így kimaradt a könyvből sok olyan performance művész (Crolee Schneemann, Bobby Baker, Franco B.), aki nagyon komoly hatást gyakorolt a kortárs devising-típusú társulatokra. A könyv harmadik fejezete némiképp kitér az avantgárd művészet és a performance művészet, valamint a devising-gyakorlatok közötti átfedésekre.

²²⁰ Uo.

²²¹ Deidre Heddon – Jane Milling: *i. m.* 3.

A kézikönyv nem elemzi azokat a devising művészeti megnyilvánulásokat sem, amelyeknek nem egy előadás létrehozása, hanem maga a műhelymunka a céljuk. Legtöbb társulat számára a műhelymunka, vagyis a stúdióalapú feltárás csak kiindulópont és előkészület, hogy aztán létrejöjjön belőle az előadás. Az Open Theatre 1963-ban gondolt rá először, hogy előadja a munkáit nézők előtt. A társulat meghasonlott emiatt: egyesek úgy gondolták, hogy a stúdió csak a színészek kiképzésére hivatott, hogy igazából csak azért van, hogy felkészítse a színészt más, szövegalapú előadásokra, mások viszont meg szerették volna osztani a stúdióban létrejött produkciót, beépítve a közönség számára is érthető és élvezhető előadásba.

Washingtonban, a Living Stage workshopjain résztvevőknek a devising-folyamatban való részvétel az önképzésnél több elégtételt adott. A színdarabok terapeutikus felhasználása, az improvizációk, a forgatókönyv megalkotása, a történetmesélés olyan kreatív erőket szabadított fel bennük, és olyan új perspektívákat nyitott meg előttük, amelyek aztán lehetővé tették, hogy saját nézőközönséget toborozzanak.

II. 3. Közös/kollektív alkotás – a kísérletezés és az együttműködés folyamata

A devising vagy kollektív/közös alkotás tehát egy olyan előadás-teremtő gyakorlat, amelyet világszerte sok kortárs társulat használ, és amelyet széles körben tanítanak iskolákban és egyetemeken Európában, Amerikában és Ausztráliában egyaránt. A brit és az ausztrál társulatok általában inkább a „devising” kifejezéssel írják le a maguk gyakorlatát, míg az Egyesült Államokban ugyanazt a tevékenységet legtöbbször a közös alkotás (collaborativ creation) megnevezéssel illetik.²²² Deidre Heddon és Jane Milling a *Devising Performance* című kötetükben felváltva használják ezeket a szakszavakat, jóllehet az ő fogalomhasználatukban nem fedí

²²² Deidre Heddon – Jane Milling: *Devising Performance. A Critical History*. New York, Palgrave Macmillan, 2006, 2.

egymást teljesen a kettő. Úgy vélik, hogy amíg a „devising” terminusból nem derül ki, hogy egy vagy több résztvevője van-e a folyamatnak, addig a „collaborativ creation” szókapcsolat nyilvánvalóan mutatja, hogy többszereplős a munka. A másik különbséget abban látják, hogy ha a *devisingot* nem színházi, hanem köznap kontextusban használjuk, akkor az a jelentése, hogy ’valamit kitervelünk, kitalálunk, feltalálunk’, ha viszont együttműködéssel létrehozott, közös alkotásról beszélünk, akkor sokkal erősebben kifejezzük azt, hogy a művészek a semmiből teremtették meg az előadást, közösen.²²³

„A devising együttműködő és nem hierarchikus modell – állítja Oddey. – Egy társulat, egy kollektíva kifejezésmódja, a politikai és ideológiai elkötelezettség gyakorlati kifejeződése. Annak az eszköze, hogy az alkotók uralják a munkájukat, és autonóm módon működjenek. A művészet áruként kezelésének a megszüntetése. Totális elköteleződés a közösség felé. A totális művészet felé való elköteleződés. Tagadása annak, hogy a művészet elszakadt az élettől. Leépítése a néző és az előadóművész közötti válaszfalnak. A szavak iránti bizalmatlanság kinyilvánítása. A szerző halálának az érzékeltetése. A kortárs társadalmi valóság tükrözésének egy módja. A szociális megváltás eszköze. Menekülés a színházi konvencióktól. Kihívás a színházi alkotók számára. Kihívás a néző számára. Expresszív kreatív nyelv. Innovatív, rizikós, találékony, spontán, kísérleti, nem irodalmi.”²²⁴ A devised-módszernek azok a jellemzői, amelyeket Heddon és Milling összegyűjtöttek, teljes mértékben megegyeznek az Oddey könyvében felsoroltakkal.

A devised színház nem mond mindig ellent a hagyományos színháznak, hanem – ahogyan Alison Oddey is megállapítja – inkább egyfajta „válasz és reakció a drámaíró–rendező viszonyra, a szövegközpontú színházra, valamint megkérdőjelezi azt az ideológiát, amely egy személy szövegét egy másik személy rendezésének veti alá”²²⁵.

²²³ Uo.

²²⁴ Alison Oddey: i. m. 5–6. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

²²⁵ Uő, i. m. 4. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

Ami a devised színházat leginkább különlegessé teszi, az annak a szabadsága és lehetősége, hogy számos különböző irányba lehet elindulni az együttműködő munkafolyamat alatt, amíg létrejön az előadható színházi alkotás. Ez a módszer „kreatívabb lehetőségeket kínál a többi színházi formánál, bár ezt mindig az alapvetően adott csoportdinamika és interakció határozza meg”.²²⁶

Azok a színházak, amelyek szívesen kísérleteznek, gyakran alkalmazzák a kollektív alkotás munkamódszerét, ugyanakkor Pavis arra figyelmeztet, hogy a minőségi eredmény eléréséhez elengedhetetlen a résztvevők magas fokú képzettsége, sokoldalúsága. Ő is fontos összetevőként említi a csoport dinamikáját, azaz „a résztvevők arra való képességét, hogy túllépjenek a kizárólag saját látásmódjukon”.²²⁷ A kollektív munka sok szempontból nehezebb, mint amikor mindenki csak a rendezőhöz alkalmazkodik, az ő utasításait hajtja végre. Az, hogy az alkotók a saját meglátásaikon kívül más szempontokat is figyelembe vegyenek a döntéseik pillanatában, nagyfokú tájékozottságot, érzelmi és értelmi intelligenciát feltételez.

Trencsényi Katalin úgy látja, hogy a vezetői és végrehajtói szerepkör merev szétválasztása rendszerint félelemből és hierarchikus, patriarchális gondolkodásból fakad. Különösen Kelet-Európában elavultak ezek a hierarchikus, piramisszerű struktúrák. Ebben a világképben pedig a logocentrikus színház az eszmény, ugyanis leginkább az ellenőrizhető.²²⁸ Ennek értelmében a színház működési formája leképezi a társadalmat és a színházra nehezedő hatalmi nyomást, hiszen a színházat nem lehet elválasztani a társadalomtól.

Ott, ahol megfelelő szabadságot kapnak az alkotók, és működik a csoport dinamikája, egészen új, kreatív elképzeléseket is ki lehet próbálni: akár valamelyik színész, zenész, koreográfus is

²²⁶ Alison Oddey: *i. m.* 3. – Az idézet ford. angolból Gecse Ramóna.

²²⁷ Patrice Pavis: *i. m.* 238.

²²⁸ Trencsényi szerint a diktatúrává szilárduló szovjet hatalom azért támogatta a Sztanyiszlavszkij-féle rendezői színházat, például Meyerhold színháza ellenében, mert az a szövegcentrikussága miatt ellenőrizhető volt. A szöveget pedig egyszerűbb ellenőrizni, a non-verbális színházi nyelvtől fél a diktatúra, hiszen ott olyan szabadsággal találkozik, ami könnyen kicsúszik az ellenőrzés alól.

meghatározhatja az előadás kiindulópontját. Oddey szerint ez olyan bátorságot adhat az alkotóknak, amelyből akár egy új előadói nyelv is megszülethet.²²⁹ Pavis a kollektív alkotás alkotói módszereként kiemeli az improvizációs gyakorlatokat, amelyek segítenek abban, hogy „a színész ne találja el túl hamar az általa alakított szereplőt”,²³⁰ hanem kísérletezzon, keresgéljen, és így a téma szempontjából megtöbbszöröződhetnek a megoldási lehetőségek anélkül, hogy „a rendező önkényesen egységesítené és leegyszerűsítene a megközelítés módjait”.²³¹

Pavis értelmezésében a kollektív színházi alkotói folyamatban a rendező csak abban az értelemben a „csoport vezetője”²³², hogy elmondja a véleményét arról, amire a színészek közösen eljutottak, illetve „rendbe rakhatja és egymáshoz igazíthatja a kialakult narratív tömböket, sőt javaslatokat tehet az előadást irányító vezérelvekre, melyek végleges meghatározása a többség egyetértésével születik”,²³³ de semmiképpen sem dönthet önkényesen. Ezért nincs értelme külön definiálni a rendező és az író rendeltetését, nem szükséges meghatározni, hogy kinek meddig terjednek a feladatai, mert ezek a konstellációk mindig az adott munkafolyamatban alakulnak ki: „a kollaboratív módszereknél összefolynak a szerepek”²³⁴. A kreatív közös munka azt jelenti, hogy egy alkotó többféle szerepkörben is részt vehet az alkotói folyamatban, megfelelő kifejezési formát keresve a benne levő tudásnak, tapasztalatnak, gondolatoknak, és ezek a szerepek termékenyítőleg hatnak egymásra.²³⁵ Trencsényi úgy véli, hogy még „a legradicionálisabb értelemben vett színháznál is van valamifajta együttműködés, egymásra figyelés, gyümölcsöző kölcsönhatások folyamata a jó alkotófolyamat”.²³⁶

²²⁹ Alison Oddey: *i. m.* 5. – Az idézetet angolból ford. Gecse Ramóna.

²³⁰ Patrice Pavis: *i. m.* 239.

²³¹ Uo.

²³² Uo.

²³³ Uo.

²³⁴ Trencsényi Katalin: *i. m.*

²³⁵ Uo.

²³⁶ Uo.

II. 4. A devised színház világképe

Oddey úgy véli, hogy a devised-folyamat „a fragmentált tapasztalatainkról szól, a kultúráról és a világról, amelyben élünk”.²³⁷ A devised művészi munka tehát egy olyan felszabadult légkört kíván, amelyben az alkotók korlátok nélkül reflektálhatnak önmagukra és a világ történéseire, hogy mindezek eredményét megjeleníthessék a színházi alkotásban.

A devised színháztársulatok meg vannak győződve arról, hogy egy alkotói közösség csak akkor tud fejlődni, ha kilép a burkból, amely elzárja őt a külvilágtól, ezért életközlelből tanulmányozzák a kultúra, a társadalom és a változó világ eseményeinek összefüggéseit, folyamatosan figyelik közhangulatot, és ez a társadalmi érzékenység az alkotásaik témaválasztásában és formájában is megmutatkozik.

Oddey szerint a devised színházban a munkafolyamatot és a produktumot nemcsak az teszi egyedivé, hogy a csapat tagjai folyamatosan reflektálnak a változó világ történéseire, hanem az invenció, a kockázatvállalás és a csapat elkötelezettsége is. Oddey arra a következtetésre jut, hogy az ilyen jellegű színházak invenciózussága és ekleticizmusa szinte lehetetlenné teszi, hogy minden devising alkotást egyetlen elméletbe foglaljunk bele. Mind a tizenhárom hivatásos társulat vagy csoport, amelyet Oddey bemutat a könyvében, sajátos módon, különböző szándékokkal, érdeklődéssel és tárggyal foglalkozik.²³⁸ Ezért a devised színház bármely meghatározásában benne kell lennie legalább annak a munkafolyamatnak, amely során az alkotók megtalálják a közös utakat és eszközöket, illetve az együttműködésnek, amely által a különböző nézetek, meggyőzések, élettapasztalatok és a változó világ eseményeihez való viszonyulások összekapcsolódnak a produktum létrehozása érdekében. Ez az összekapcsolódás legtöbbször azt jelenti, hogy az alkotók aktuális társadalmi problémákat boncolgatva, társadalmi kérdésekből kiindulva közösen kitalálnak és megírnak színpadi helyzeteket és szöveget, nem feltétlenül

²³⁷ Alison Oddey: *i. m.* 1. – Az idézet angolból ford. Gecse Ramóna.

²³⁸ Uo.

valamilyen dramatikusszabály szerint, hanem egy „demokratikus munkafolyamatban”²³⁹.

Oddey egyik példája a *People Show*, mely Anglia legrégebb működő kísérleti színházi, illetve performance társulata. Az 1966-ban összeállt alkotócsoporthat alternatívát kínált a hagyományos szövegközpontú színházra. Mark Long, az egyik alapító tagja a társulatnak úgy jellemzi az előadásait, hogy „nem függenek a szavaktól vagy forgatókönyv-struktúráktól és tartalmaktól. Előbb egy sor vizuális képen dolgozunk, amit aztán a testünkkel, a szavainkkal és az alkotásainkkal bontunk ki a közönség számára”.²⁴⁰ Oddey azért is tartja egyedi devising élménynek a *People Show* produkcióit, mert minden alkalommal változnak: a nézők előtt és által formálódnak az előadások a folyamatos improvizációból. Long ugyanis a közönség jelenlétét tekinti az alkotási folyamat legfontosabb komponensének, a nézők reakciói által alakul és nyer értelmet az előadás. Ezért az előadások sorozata a próbafolyamat útját is jelzi. A művészek egymással együttműködve kockázatot vállalnak, kísérleteznek, szembenéznek a kiszámíthatatlannal és ismeretlennel. Oddey szerint abban rejlik a nagyszerűségük, ahogy együtt tudtak működni egymással az előadások során, felhasználva a csoport erőforrásait. A devisingnek ez a folyamata magában foglalja a képek használatát, a helyspecifikusságot, a művészek egyéni ötleteit, a közönséggel való élénk interakciót. A társulat legfőbb értéke, hogy 1966 óta nagyon egyéni látvány- és hangzásbeli stílust dolgozott ki magának.

Összefoglalásképpen egy táblázat által szeretném szemléltetni, hogy a devised színház eddig említett jellemzői hogyan különböztetik meg ezt a típusú alkotást a hagyományos színházétól, amelyet logocentrikus színháznak nevezek a táblázat címsorában. Párhuzamba állítom a két színháztípus céljait és módszereit. A táblázat nem törekszik teljességre, hiszen a devised színház még ma is folyamatosan változik, alakul, ahogy a jelenséget megragadni próbáló elméletek és a szakirodalom is állandóan gyarapszik.

²³⁹ Czirák Ádám: *i. m.*

²⁴⁰ Alison Oddey: *i. m.*

Logocentrikus színház	Devised színház (mint alternatíva)
Kiindulópontja a drámai mű.	Bármiből kiindulhat.
Kiszámítható a végtermék.	A végtermék természete ismeretlen.
A rendező, a szerző, az intézmény dönt.	Az együttműködő egyének csoportja dönt.
Hierarchikus viszonyrendszer	Egyenrangú viszonyrendszer
A konvencionális színházi tereket preferálja.	Hétköznapi tereket is használ.
Kockázatmentes folyamat	Kockázatvállalás, kísérlet, improvizáció
A rendezői koncepció dönt a folyamatban.	Innovatív megközelítés
Keret, szabály	Spontenitás, csoportdinamika
Hagyomány	Változékonyság
Nem feltétlenül reflektál a világ történéseire.	A világ történéseire reflektál.
A rendező egyéni látásmódja érvényesül.	Túllépés az egyéni látásmódon
Produktum	Folyamat
Kiemelkedő személyek eszménye	Kollektív szerzőség eszménye
Hierarchikus munkafolyamat	Demokratikus munkafolyamat

III. DEvised MÓDSZEREKET ALKALMAZÓ ROMÁNIAI MAGYAR SZÍNHÁZI PROJEKTEK AZ EZREDFORDULÓ UTÁN

A devised színház nemzetközi gyakorlatának áttekintése után az írásomnak ebben a részében szeretném röviden számba venni azokat a színházi projekteket a romániai magyar színházi élet elmúlt húsz évéből, amelyek legalább néhányat alkalmaznak a devised színházi módszerek közül: vagy az előadás létrehozásában (pl. csapatmunka és improvizáció által építik fel az előadás hagyományostól eltérő formavilágát) vagy a nézőkhöz való viszonyulásukban (szokatlan helyszínt választanak a színjátékhoz, nem választják el a játékteret a nézőtértől, a közönséget interaktív módon bevonják a játékba stb.) vagy csak egyszerűen megkérdőjelezzik azokat a merev, hierarchikus színházi viszonyokat, amelyek a régió művészi intézményeit jellemzik.

III. 1. A romániai magyar színházak intézményes keretei

A romániai magyar színházak nagy többsége intézményes keretek között működik, vagyis „szervezetten, törvényes jogi implikációval épül be a termelésen nyugvó társadalmi rendszerbe”.²⁴¹ A színház intézménye tehát szigorú belső szabályrendszer alapján termelésalapú struktúrába szerveződik, és törvényes előírásoknak kell megfelelnie.

A repertoárszínházban az intézményi szabályok miatt nehezen elfogadható, ha az alkotók az utolsó pillanatban hirtelen megváltoztatják az előadás helyszínét, vagy ha nem tartják be a bérletrendszerben évad elején meghirdetett program időpontjait. A repertoárszínházban semmi sem megengedett, ami veszélyeztetheti a bemutató időpontját, helyszínét, az előre meghatározott célokat, szabályokat és kritériumokat. Többek között azért

²⁴¹ Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 34.

sem, mert a hagyományos kőszínházban a plakát és minden olyan írásos anyag, amely a bemutató előtt hirdeti az eseményt, tartalmazza az évad elején kijelölt dátumot és helyszínt.

Tompa Gábor, amint kinevezték a Kolozsvári Állami Magyar Színház élére, és elkezdte a színház arculatának átformálását, eltörölte a bérletrendszert, ezzel is jelezve, hogy szakítani kíván a megmerevedett intézményi struktúrákkal. A romániai magyar színházaknak viszont mintegy fele még mindig bérletrendszert használ, a nézők ugyanis nemzedékek óta megszokták, hogy időben értesülnek az előadás körülményeiről, és rendszeres időközönként érvényesíteni tudják az évad elején megvásárolt bérletüket. Ezenkívül minden előadás előkészületeinek kezdetén a vezetőség terveket hagy jóvá, és megrendelőként szerződést köt a meghívott rendezővel és a csapatával, a repertoárszínházak ugyanis legtöbbször az intézmény vezetősége által meghívott vendégrendezőik alkotásaira építik az éves repertoárjukat. Az intézmény vezetősége következetesen ragaszkodik mindahhoz, amiben előre megegyezett a meghívott rendezővel, a próbaszakasz folyamán többnyire nem lehet nagyobb változtatásokat eszközölni, ha kiderül, hogy valami nagyon nem működik (pl. nem választhatnak más drámát), ellenkező esetben könnyen megesik, hogy felfüggesztik a szerződést, és nem valósul meg az előadás.

Írásomban azt kutatom, hogy ilyen intézményes körülmények között hogyan jöhet létre mégis olyan színházi előadás, amely többé-kevésbé devising módszerekkel dolgozik, vagyis hogyan lehet megteremteni azokat a kereteket, amelyek „lehetővé teszik az alkotócsoporthoz, hogy fizikailag és gyakorlatilag kreatívak legyenek egy eredeti alkotás létrehozásában és megformálásában, amely egyenesen a világról összegyűjtött, megszerkesztett és újraformált ellentmondásos tapasztalatokból indul ki”.²⁴² A devised típusú színházi módszerben ugyanis a világra való reflektálás dönti el, hogy mi a leghatékonyabb formája az alkotásnak, és nem az intézmény vagy a rendező által meghatározott keretek.

²⁴² Alison Oddey: *Devising Theater. A Practical and Theoretical Handbook*. London and New York, Routledge, 1994, 1. – Az idézetet angolból ford. Gecse Ramóna.

Oddey szavaival összegezve a gondolatmenetet: a devised színházi előadások „módja, ahogyan egy társulat működik, ahogyan szerkezetileg megszerveződik, ahogyan meghatározza a szerepköröket és kötelezettségeket, és ahogyan együttműködik”²⁴³, nagymértékben különbözik a logocentrikus színházi struktúráktól. Akik pedig részt vesznek egy olyan kísérleti folyamatban, melynek paraméterei a devised színházéhoz hasonlóak, azoknak lehetőségük van a munkafolyamat által megtapasztalni, hogy hogyan működik az intuíció, a spontenitás, a rugalmasság, a nyitottság, a kreatív gondolkodás az alkotásban.

III. 2. A romániai magyar repertoárszínházak devising-kísérletei

Habár „a kőszínházak inkább biztonsági játékot játszanak, és a kockáztatásra már se kedvük, se erejük”²⁴⁴, a romániai magyar repertoárszínházak előadás-kínálatában is fellelhetők olyan próbálkozások, amelyek több-kevesebb mértékben a devising színház módszereit használják.

Nagyváradon a Szigligeti Színház 2012-ben műsorra tűzte Szophoklész tragédiáját, amelyet a várad-velencei Léderer-malomban mutatott be a társulat Szabó K. István rendezésében. Habár a rendező megtartja az eredeti művet lefordító Babits Mihály szövegét, az előadás megközelítése mégis újszerű, ugyanis a nézőket nem a százéves színházépületbe invitálják az alkotók, hanem egy használaton kívüli, város szélén elhelyezkedő malomba. Az előadás interaktív, a nézők nem ülnek folyamatosan, illetve az előadás időtartama alatt többször le és fel mászkálnak a malomban.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház 2000 és 2005 közötti korszakát Bocsárdi László rendező kísérletező előadásai fémjelzik: az *Ilja próféta* (2001), a *Rómeó és Júlia* (2002), *A csoda* (2002), az *Antigoné* (2003). Noha ezek az előadások egy-egy előre megírt irodalmi műből indultak ki, a rendszerváltás utáni

²⁴³ Uő, i. m. 8. – Az idézetet angolból ford. Gece Ramóna.

²⁴⁴ Jászay Tamás: *Hatásos belépő*. Rekamie Fesztivál/ Szegedi Nemzeti Színház. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7867/rekamie-fesztival-szegedi-nemzeti-szinhaz/>. Letöltés ideje: 2021.06.02.

erdélyi magyar színjátszás viszonylatában egy új színházi játéktípust képviseltek, melyben „a pszichorealista megközelítésmód helyett a színészi jelenlét, gesztus, test, energia tudatos használata az elsődleges”.²⁴⁵

Bocsárdi László kétségtelenül merészen kísérletező alkotó. Bodó A. Ottó disszertációjában, miközben hosszasan elemzi Bocsárdi színházi pályáját a „modern ritualitástól a multimedialitásig”²⁴⁶, kiemeli színházművészetének erőteljes vizualitását, az általa megteremtett teátrális képeket.²⁴⁷ Méltatja Bocsárdi stúdió-előadásainak bensőségességét, a színpadra épített nézőteret, ahol a nézők és játékosok egy térbe kerülnek, azonos a világuk. Jelentős eltérés ez a polgári illúziószínház szemléletmódjától, ahogy formabontók Bocsárdi László egyik színészének, Fazakas Misinek is a diákszínházi előadásai (*Jolika* 2002, *Farsang* 2003), melyek Bocsárdi színházi nézeteit követik és meg is haladják. A ma Osónó Műhely néven ismert csapat említett előadásai nem egy előre megírt irodalmi műből indultak ki.

Kolozsváron 2016-ban mutatták be a *Homemade* című előadást, melynek plakátján Bíró Réka, Deák Katalin neve mellett a „csapat” is szerepel íróként. „A rendhagyó alkotói folyamatban a csapat tagjai különböző feladatköröket próbálhatnak ki: mindannyian írunk, játszunk, ötletelünk, gondolkozunk és kérdezőnk” – olvasható az előadás műsorfüzetében.²⁴⁸ Az sem volt szokványos, hogy a próbafolyamatot workshop is kiegészítette, melyet Urbán András vezetett. Sőt, a csapatmunkába beletartozott egy nagyívű kutatás is a romániai családok aktuális helyzetéről, több mint 70 interjú alapján. Az interjúkat Erdélyben élő tizenéves fiatalokkal és felnőttekkel készítették, a szülő–gyerek kapcsolat témájában, szociológusok, szociális munkások, pedagógusok és pszichológusok közreműködésével. Az előadás célja az volt, hogy kortárs művészi

²⁴⁵ Bodó A. Ottó, *i. m.* 102.

²⁴⁶ Uo. 102.

²⁴⁷ Bocsárdi László ebben az időszakában egyetemista, osztályvezető tanára Tompa Gábor, akinek a színházát a képek színházaként emlegetik, őt magát pedig a képek nagymesterének tekintik.

²⁴⁸ <https://www.huntheater.ro/eloadas/419/homemade/>. Letöltés ideje: 2021.06.02.

eszközökkel változást érjenek el adott közösségekben, megismerve a családi kapcsolatokban felmerülő leggyakoribb problémákat. A projekt egyik eredménye az volt, hogy kialakítottak egy olyan multidiszciplináris kutatói csapatot, amelynek tagjai érdeklődnek a téma iránt. Az előadásnak voltak kijelölt rendezői, de az ő munkájuk is betagoledott a csapatmunkába, annak része volt.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának produkciói között szerepel Radu Afrim *Az ördög próbája* (2014) című előadása, melynek szövegkönyvét a társulat írta, a rendezővel együtt. Az előadás a színészek improvizációi nyomán született. Ennek az alkotófolyamatnak a bemutatására külön fejezetet szentelek az írásom későbbi részében.

Mohácsi János két alkalommal rendezett a marosvásárhelyi társulatnál – 2016-ban Molnár Ferenc *Üvegcipő*, 2017-ben Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című darabját –, mégpedig úgy, hogy a színészek csapatával együtt dolgozta át a drámairodalom két klasszikusát.

2021-ben a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház társulata egy izgalmas eseményszínházi sorozat próbáit kezdte el Vladimir Anton rendezővel. A kirakatszínház műfajába tartozó *Meghatározatlan időre* című produkció első előadását egy könyvesbolt kirakatában tartották, a többit változó időpontokban a város különböző részein, más-más kirakatokban. Tizenhárom komikus a hét-nyolc perces abszurd vagy éppen tragikus történetekben a járvány által előidézett léthelyzetet dolgozza fel. A rendező az általános színházfelfogást átértelmezve azt kutatta, hogy a járványügyi korlátozások ellenére „hogyan teremtheti meg a lehetőségét a klasszikus színházi aktusnak, színész és néző közvetlen kapcsolatának. Így esett a választás a neoavantgárd művészeti formára, kirakatszínházra”²⁴⁹. A kísérleti projekt közösségi színházi produkcióként, azaz a szerző–rendező–színész hagyományos hierarchiáját megtörő módszerrel készült előadásként határozza meg magát.

²⁴⁹ Beliczay László: *Kirakatszínházi maraton Székelyudvarhelyen*. <https://kultura.hu/kirakatszinhazi-maraton-szekelyudvarhelyen/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.

III. 3. Improvizációból született előadások – színházi intézményen belül és kívül

Radu Afrim marosvásárhelyi rendezései közül az első, *Az ördög próbája* (2014) teljes mértékben az alkotócsapat improvizációból született, a *Retró madár a blokknak csapódik és a forró aszfalra zuhan* (2016) szintén improvizáció-központú, de ebben az esetben a rendező maga írta meg a szöveget a csapat improvizációi alapján. Mindkettőben a Marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulat tagjai működtek közre. *Az ördög próbájának* alkotófolyamatát a könyv egy későbbi fejezetében részletesen elemzem.

Az állami intézményen kívüli, kortárs színházi műhelyekben született előadások közül kiemelkedik Gianina Cărbunariu *20/20* című produkciója (2012). Interjúkból kiindulva, az alkotócsapat improvizációi alapján írta meg és fikcionalizálta a szöveget az előadás rendezője. A választott történelmi témát, az 1990-es marosvásárhelyi etnikai zavargásokat, melyek mai napig meghatározzák a város közhangulatát és a román–magyar kapcsolatokat, több nézőpontból, többféle narráció által viszik a nézők elé. Gianina Cărbunariu, a darab rendezője munkastílusát és módszereit jellemzi, hogy előadásai társadalmi témákból indulnak ki, és a színészekkel közösen, műhelymunka során írja meg az előadás szövegét.

A kolozsvári független Váróterem Projekt improvizációból kiinduló előadása, a *Mit csináltál három évig?* (2011) szintén dokumentarista jellegű. Akárcsak a Tandem második kísérleti projektje, melynek alapötletét egy barcelonai kuka mellett talált családi fényképalbum adta. A Tandem mindamellet, hogy improvizatív, egy nem konvencionálisan kijelölt színházi térben hozta létre előadásait, egyszeri eseményként, felülírva a logocentrikus, polgári illúziószínház szabályait. Írásom következő részében ezt az előadást is részletesen bemutatom.

Az állami intézményeken kívüli, kortárs színházi műhelyekben született előadások közül a korábban már említett Osonó Színházműhely előadásait is ki kell emelnünk, melyek nem egy előre megírt irodalmi műből indulnak ki. Az Osonó Színházműhely

diákszínházként indult Sepsiszentgyörgyön, 1993-ban, Salamon András magyar szakos tanár vezetésével, aki nemrég így foglalta össze az Osonó küldetését és működési elvét: „Való igaz: néhány elszánt, vakmerő ember létrehozott valamit a Mikes Kelemen Líceum színpadán. Ezek az elszánt és vakmerő emberek lemondtak a színházról. Térkép, iránytű, hamuban sült pogácsa nélkül, felelőtlenül nekivágtak ama sötétlő, sűrű erdőnek, hogy megtalálják a másik színházat. Szerencséjük volt: nem találták meg. Való igaz: most is keresik, közben eltelt tizenhét év. Változott a közönség, a színészek, a színház. A kis csapat rendületlenül bolyong az erdőben, gondosan kerüli a kitaposott ösvényeket. A valamikori vezető fáradtan baktat a nyomukban. Amíg van erdő, van járatlan út is. A felfedezések örömét a kiválasztottak megélhetik. A többi néma csend.”²⁵⁰

Az Osonó Színházműhely, melyet jelenleg Fazakas Misi vezet, olyan független alternatív színházként határozza meg magát, amely szellemi műhelyként teret ad a fiatal alkotók kortárs színházi kísérleteinek.²⁵¹ Műhelyfoglalkozásokat és képzéseket is szervez fiatalok és felnőttek számára, de elsősorban előadásokat hoz létre, a klasszikus színház gyakorlatát követve.

Egy-egy előadás megszületését gyakran tréningtábor előzi meg, ahol a színházi képzés részeként különböző önismereti játékok segítségével az önfeltárás útján is elindulnak a diákok, az Osonó alapembere, vezetője irányításával. Ezeknek a minimális költségvetésű táboroknak egy-egy környező falucska a helyszíne, oda vonulnak el egy időre a résztvevők. A tábor egyik próbatétele a közös együttélés: egy teremben alszik és egyszerre ébred mindenki, a nap folyamán valamennyien ugyanazt az előre kigondolt programot követik. A reggel közös tornával és reggelizéssel indul. A délelőtti tréning után közösen főzik meg az ebédet. Este előadást tartanak, vagy filmet néznek, és utána megbeszélik. A tábor legfontosabb alapelve, hogy a résztvevők a lehető legtöbb dolgot végezzék együtt, hogy lehetőségük legyen rácsodálkozni egymás-

²⁵⁰ Salamon András, <https://www.osono.eu/egykori-tagok>. Letöltés ideje: 2021.08.07.

²⁵¹ <https://www.osono.eu/tarsulat>. Letöltés ideje: 2021.08.08.

ra, és felszínre kerüljenek a konfliktusok. A serdülőkor egyik sajátos jellemvonása az utánzás, az egymással való vitázás, az önmegfogalmazás egymáshoz képest, a tábor pedig tökéletes terepet biztosít ehhez.

Az ilyen jellegű táborokban születnek meg az Osonó Színházműhely előadásai, feltéve, ha megvalósul az egymásra való ráhangolódás, a közös gondolkodás, a diákélettel kapcsolatos problémákra való termékeny reflektálás. Vagyis csak akkor jöhetnek létre előadások, ha az adott generációban megfogalmazódnak azok a fontos kérdések, amelyeket fel lehet dolgozni a színház formanyelvén. A színház fontos fórumként van jelen az Osonó előadásai életében, a mindenkori fiatalság közös gondolkodásának és kommunikációjának terepeként.

A színház a kultúra egyik legelevenebb megnyilvánulási formája, az Osonó Színházműhely ezért is van nagy hatással a fiatalokra. Összetartó közösséget formál, ahová szívesen tartoznak a fiatalok, és a művészet segítségével feszegetik határaikat.

Az Osonó Színházműhely kihasználja a színház művészi lehetőségeit, és szabad teret biztosít a fiatalok bármilyen művészi megnyilvánulása számára. Olyan közösségben gondolkodik, ahol a serdülők értékesen tölthetik el a szabadidejüket, találkozhatnak egymással, a művészet eszközével fedezhetik fel önmagukat és a környező világot.

Az Osonó munkamódszerét és színházi nyelvét elemezve megállapítható, hogy az emberen van a legnagyobb hangsúly: személyes történetekre épülnek az előadások, saját élményeket állítanak az középpontjába és dramatizálnak, a közösséget érintő aktuális problémákra reflektálnak. Fontos a közös munka és ami megszületik abból, ahogy a kommunikáció is, a beszélgetés, az interaktivitás a közönséggel. Az előadások legtöbbször a serdülők különféle életszakaszairól és az azokkal kapcsolatos problémákról szólnak, ezáltal, még ha közvetetten is, nevelői szerepet is betöltenek.

A műhelyfoglalkozások résztvevői többnyire a sepsiszentgyörgyi Mikes Kelemen Líceum, a Plugor Sándor Művészeti Líceum és a Művészeti Népiskola felső tagozatos diákjai. 1993 óta

több száz diák mondhatta magát az Osonó Színházműhely tagjának. Több előadás született meg azóta, többet is díjaztak közülük. A *Jolika* című előadás 2002-ben három díjat is elnyert a Magyar Művek Fesztiválján, Budapesten: a legjobb előadás díját, a legjobb főszereplő díját és a legjobb mellékszereplő díját. A *Farsang* című előadás 2004-ben, szintén a budapesti Magyar Művek Fesztiválján megkapta a legjobb előadásnak járó díjat, Bukarestben a Licart Országos Diákszínjátszó Fesztiválon pedig a legjobb csapatnak/előadásnak járó díjat.

Az, hogy a kisebb hazai fesztiválok után nemzetközi fesztiválokra is eljutottak, szinte vezetői bravúrnak számít. A *Részletek a bolyongás meséiből* című előadás egyedülként képviselte egész Kelet-Európát a bangkoki „Pathumtani” Nemzetközi Színházi Fesztiválon 2010-ben és a bécsi „Wienextra” Nemzetközi Ifjúsági Színházi Fesztiválon 2009-ben.

Az *Ahogy a víz tükrözi az arcot* című előadással szintén több külföldi fesztiválon voltak jelen. 2012-ben az Osonó Kelet-Európa egyetlen képviselője volt a belgiumi Estivades CIFTA Nemzetközi Színházi Fesztiválon és a dániai VII. NEATA Nemzetközi Színházi Fesztiválon, 2013-ban a monacói 15. Mondial du Theatre Világszínházi Fesztiválon, az olaszországi STEA Színházi Fesztiválon, 2014-ben pedig az oujdai 7. Nemzetközi Színházi Fesztiválon. Részt vettek, ugyancsak 2014-ben, Marokkóban a kenitriai Nemzetközi Színházi Fesztiválon, majd 2015-ben a wiltzi Összművészeti Fesztiválon. 2013 márciusában az Etoile Európai Színházi Központ Ezüstcsengő fesztivál nagydíját (Teatro Lab Nemzetközi Színházi Fesztivál, Castelnovo ne’Monti) nyerték el az előadással, 2015 októberében pedig a Louis d’argent fesztiváldíjat (29. Theatra Nemzetközi Színházi Fesztivál, Saint-Louis). Az elismerések és a külföldi meghívások az Osonó Műhely értékes, úttörő munkáját igazolják a romániai magyar oktatásban. A közösségi nevelés pedig az egyik nagy erénye ennek a pedagógiai munkának.

Időközben idegen nyelvű diákok is kapcsolódtak az Osonó négyévente változó csapatához: ezáltal a tagok találkozhattak távolabbi kultúrákkal, más nyelven beszélő és gondolkodó fiatalok-

kal. Kétségkívül nagy elmozdulásnak bizonyul ez a kezdetekhez képest: utazni a nagyvilágban és megismerkedni más kultúrákkal a leghasznosabb és legértékesebb tapasztalat a serdülőkorúak számára.

Fazekas Misi közösségi szellemben rendezi meg előadásait, mindig az adott csapat együtt gondolkodására, improvizációjára és munkájára épít. Soha nem egy kész szöveget visznek színpadra: a csapat saját maga állítja össze az aktuálisnak tartott mozzanat-sorokat, a jelenetek a fiatalok által meghatározott témák köré épülnek.

Az Osonó Műhely az egyetlen olyan magyar Színházi Műhely, amely rendszeresen fellép Ázsiában. Kapcsolatot ápolnak például a maradokmai színházi iskolával. Egyik évben maradokmai színészekkel közösen mutattak be előadást, mellyel Kambodzsában és Thaiföldön turnéztak. A kultúrák átjárhatóságát bizonyítja a közös próbafolyamat és előadás. A turnét követően két thaiföldi diák eljött Európába, így közös élményeket szerezhettek az Osonó színjátszó csoport tagjaival, hat hónapon keresztül. A maradokmai színházi központ vezetője és guruja, Chang Chandruang egy interjú során elmondta, hogy kiváló lehetőségnek tartja a diákok és az ottani iskola számára ezt a projektet, hiszen a diákok nagy tapasztalatot szerezhettek külföldi utazásaik során, és más megvilágításban láthatták önmagukat. A guru úgy véli, hogy más klímában, környezetben, eltérő életfeltételek között a művészet is más módon mutatkozik meg. Az európai embernek időről időre fel kell készülnie a télre, ezért jobban tud összpontosítani, hiszen a túlélésének feltétele, hogy kibírjon egy hosszú telet. Thaiföldön egész évben van termés, nem kell különösebben aggodalmaskodniuk, ezért aztán szétszórtabbak is. Hálásak az Osonónak, mert rengeteget tanulhattak tőlük: figyelmet, koncentrációt, belső energiát.²⁵² Mindkét fél nyert ebből az együttműködésből, az európai diákok számára is tanulságos volt az a lazaság és nyugalom, amit megtapasztalhattak a „szétszórt” thaiföldiek között.

²⁵² Erdély András: *Maradokmai és az osonó*. <https://www.jatekter.ro/?p=3570>. Letöltés ideje: 2021.08.07.

Az Osonó Műhely nemcsak Ázsiában, de Európa több országában is épített szakmai kapcsolatokat. Nemzetközi projektjeik által olyan zárt kapukat sikerült megnyitniuk, amire eddig nemigen volt példa magyar színházak esetében. Az Osonó keresi a kultúrák közti átjárhatóságot, és meg is találja az együttműködés lehetőségeit a fiatal diákok körében. Christian Blaise, a Kenitriai Intézet igazgatója arról számolt be, hogy sokféle nemzetiségű fiatalokkal dolgoztak már: japánokkal, marokkóiakkal, európaiakkal, Afrika különböző nemzetiségeivel, és projektjeikben igyekeztek több kultúrát is összekapcsolni. Elmondása szerint „egy alkotásnak akkor vannak igazi mélységei, ha az előadás során kulturális tapasztalatcsere és alkotói nézőpontváltás történik”.²⁵³ Christian Blaise csodálattal figyelte az Osonó előadását, és a közösségi munkát emelte ki mint legnagyobb erényét.

Az Osonó Műhely ma már Erdély egyik legnépszerűbb színházműhelyévé nőtte ki magát, kiemelkedő kulturális, szociális és oktatási tevékenységei révén.

III. 4. Devised-módszerek a romániai magyar független színházi társulatoknál

Erdély első, magyar nyelvű, független színházi társulata, a Váróterem Projekt 2010-ben alakult meg, és aktuális társadalmi problémákat dolgoz fel színházi előadásai révén. A *Mit csináltál három évig?* (2011) című előadásban az alkotók azt a kérdést feszegetik, hogy milyen egyetemistának lenni Kolozsváron. A társulat honlapján „kollektív rendezés” van feltüntetve, nem neveznek meg egyéni rendezőt. A valós történetekkel dolgozó előadás az egyetemista élet mindennapi elemeit használta fel. A *Cím nélküli, hajléktalanokról szóló előadás* (2012) ugyancsak dokumentarista. Itt sem előre megírt színdarabot adtak elő: az alkotócsapat tagjai a környezetükben élő hajléktalan emberekkel készítettek interjúkat, miközben hasonló témájú műalkotásokkal is ismerkedtek,

²⁵³https://www.youtube.com/watch?v=2zHWKYuZPp4&ab_channel=Oson%C3%B3S%C3%ADnh%C3%A1z. Letöltés ideje: 2021.08.06.

és ebből született meg az előadás szövege. Vannak interaktív elemeket is tartalmazó előadásaik, mint például a *Bánk Bán? Jelen!* (2012), amelyet iskolai tantermekben játszanak, a diákokat is bevonva. (Például az előadás végén krétával dobálhatják meg a diákok a bankot, ha bűnösnek ítélik.) Az *Advertego* (2013) című előadásban szintén jelen van a színész–néző interakció: az egyik színész odaadja a nézőknek a mobiltelefonját, a barátnője fényképpel, és arra kéri őket, hogy adják körbe a telefont, és szavazzák meg, hogy szakítson-e a lánnyal. 2014-ben ez az előadás Bukarestben, az Országos Független Színházi Találkozón (FNT) elnyerte „A színházi konvenció sokszínűségéért” járó díjat. Az előadás írójaként Botos Bálintot és társulatát tüntették fel. A *Sorsjátékban* (2010) és a *paraFabulákban* (2013) szintén van interakció nézők és játékosok között. A *Zéró* című előadásban (2014) a nézőket süteménnyel kínálják, melyek közepében egy cetli van, és akik elfogyasztják a süteményt, rátalálnak. Az *Occupy Yourself* (2015) című előadásban a függőség és a társadalmi problémák kezelésének összefüggései jelennek meg. A színészek saját szövegeit is tartalmazza az előadás. A *Kedd* (2016) című produkció szövegét szintén a csapat írta, improvizáció alapján. *Románia 100* (2019) című előadásuk azt a kérdést feszegeti, hogy élhető-e az élet a szülőföldön, mennyiben nézünk szembe közös és egyéni múltunkkal, múltbeli sérelmeinkkel, mi az, ami megnehezíti a nemzetiségek együttélését, van-e felelősségvállalás a politikai csatározások közepe, illetve hogy milyen a jövőképünk. Az *Emberek mindenfélét mondanak* (2021) című előadás a Kolozsvár melletti Hója erdő egyik legendájából inspirálódott, de a múlt eseményeivel párhuzamosan egy mai középiskolás pár küzdelmei is színpadra kerülnek. A produkció deklaráltan nevelési szándékkal született, előadás után beszélgetésre hívják a diákokat. A Váróterem Projekt csupán egyetlen előadását illeti a „kollektív alkotás” címkével a plakátján, mégis valamennyi említett előadás magán viseli a csapatmunka jellegzetességeit, gyakran megjelenik az interaktivitás nézők és játékosok között, közösségi problémákat dolgoznak fel.

A Yorick Stúdió, Erdély első, állandó társulat nélkül működő független színházi projektje 2005-ben indult, és nemkonvencio-

nális színházi térben játszanak. A több mint harminc előadásuk, amelyeket indulásuk óta létrehoztak, különféle kultúrák és nemzetiségek párbeszédét szolgálta. Eddig Románia több városában, Magyarországon, az Amerikai Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában, Szerbiában, Lengyelországban és Belgiumban vendégszerepeltek. Gianina Cărbunariu *20/20* (2009) című előadását már korábban méltattuk, az improvizáció témájánál. Itt még meg kell említenünk Cărbunariu egy másik előadását is, a *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* (2010), mely ugyancsak dokumentarista, ezt viszont Cărbunariu a Kolozsvári Állami Magyar Színházban rendezte meg.

Független kísérletként említem meg a Tandem Csoport második projektjét, melyet 2013 nyarán valósított meg, *Egy katalán család képei* címmel. A Tandem Csoport egy évvel korábban alakult, azzal a céllal, hogy az évad befejezése után, a nyári szünetben lehetőséget teremtsen színházi alkotók – többek között a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem frissen végzett, illetve aktuális diákjai – számára a találkozásra és a közös munkára, a színházi kísérletezésre. Az előadássorozat nem valamelyik klasszikus szerző drámai művét értelmezi újra, hanem talált fényképekből és saját történetekből építettek fel az alkotók egy színházi produkciót, improvizációk által. Ennek a Tandem-előadásnak nincs rendezője, előre megírt szövege, és az alkotók konvencionális színházi tereket sem használnak. Az írás a továbbiakban ezt a projektet is részletesen elemezni fogja.

Mindezeken kívül az alternatív terek használata szempontjából rendkívül érdekes és említésre méltó a B. Fülöp Erzsébet által rendezett *Egyszeröt* (2015) című előadás, amely Neil LaBute *Valami csajok* című műve alapján készült. A helyszín a marosvásárhelyi Concordia szálló egyik szobája, így nemcsak megszűnik a választóvonal nézőtér és játéktér között, de igazán közel is kerülnek egymáshoz a befogadók és az alkotók. B. Fülöp Erzsébetnek nem ez az első ilyen típusú rendezése: néhány évvel korábban Gianina Cărbunariu *Mady-baby* (2011) című darabjának előadásában a kőszínházi környezetet városi kisbuszra cserélte. Az előadás jelenetei a város különböző pontjain játszódtak, és a nézők a szo-

katlanul zárt térben a színésszel szorosan összezárva követhették nyomon a darab történéseit.

A nézők és a művészek interakciója különösen élénk a nevelési céllal létrehozott előadásokban. Erdélyben – Marosvásárhelyen, Gyergyószentmiklóson, Sepsiszentgyörgyön, Udvarhelyen, Nagyváradon és más városokban – programszerűen jöttek létre hiánypótló alternatív nevelési színházi előadások. Ezek a pedagógiai projektek többnyire nem független kezdeményezések voltak, hanem színházi intézmények hozták létre őket, vagy legalábbis színházi intézményben dolgozó művészek. A Művészeti Egyetem ilyen jellegű kísérletezései is intézményes keretek között valósultak meg. Egy ilyen előadást is elemzek a későbbiekben.

Néhány éve Erdélyben is megjelentek a kocsmaszínházi mozgalmak, amelyek formailag izgalmas felolvasószínházat kínálnak a kocsmák, kávézók vendégeinek. Ilyen Sepsiszentgyörgyön a Tein Teátrum, Székelyudvarhelyen a kocsmaszínház, Nagyváradon a Moszkva kávéház, Csíkszeredában a *Beugró* című improvizatív tévéműsort utánzó játékos kávéházi alkalom, Marosvásárhelyen a G Caféban a Havi Dráma, a színművészeti hallgatók projektje. Ezek a próbálkozások igyekeznek lazítani a kőszínházak merev keretein.

Nem céлом, hogy könyvemben maradéktalanul felsoroljam és kielemezzem az összes olyan kezdeményezést és próbálkozást, amely a devised színház jellegzetességeit hordozza, a felsorolás által csupán szemléltetni szerettem volna, hogy a romániai magyar színjátszásban milyen jellegű devised-módszereket alkalmazó, alternatív színházi projektek léteznek.

III. 5. A devising a romániai magyar színművészeti képzésben

Az ezredforduló utáni első években – annak az időintervallumnak az alsó határán, amely a könyv címében szerepel – a könyv írója még gimnáziumi tanuló volt, és diákszínészként vett részt a Fazakas Misi által vezetett Osonó Műhely munkájában. Ez a tanműhely és a sepsiszentgyörgyi színházban látott Bocsárdi-előadá-

sok formálták első ízben színházi látásmódját. 2005-ben, amikor elkezdte tanulmányait a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen (akkor még Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetnek hívták), egy sokkal konzervatívabb művészeti képzéssel és színfelfogással találkozott, mint korábban Sepsiszentgyörgyön. Az ezredforduló első évtizedének egyetemi oktatásában a polgári illúziószínház és a logocentrikus gondolkodásmód dominált, az a fajta rendező-központúság, amely a színészt sokszor csak az instrukciók végrehajtójává fokozta le. A hallgatók szeme előtt pedig leginkább az a cél lebegett, hogy a licenciátust követően valamelyik állami színháznál nyerjenek el állást.²⁵⁴

Ez a zavarba ejtő kettősség – vagyis a Bocsárdi színházára jellemző új színházi játéktípus, amely a pszichorealista megközelítésmód helyett a színészi jelenlét, gesztus, test, energia tudatos használatát helyezte előtérbe, és az egyetemen kapott konzervatív színházi nevelés – összezavarta a fiatal színésznövendéket. Bodó A. Ottó a rendszerváltás utáni erdélyi magyar színházról írt disszertációjában éppen abban látta Bocsárdi László színészeinek frissességét, hogy „nem rendelkeztek akadémiai tanulmányokkal, így játékkukat nem befolyásolta a szószínházi hagyományokra épülő realista meghatározottságú egyetemi oktatás”.²⁵⁵

Bocsárdi László kísérletező előadásait a „szellemi töltet teszi rendkívül aktuálissá”²⁵⁶, így, amit a tizenéves tapasztalt Bocsárdi színházi világból, az nem csupán formailag tért el a polgári illúziószínházról: máshová kerültek a hangsúlyok, és más színházi ízlést követett, mint az, ami később a diákok az egyetemen fogad-

²⁵⁴ Vö. Berekméri Katalin *Szerep a színészen* című könyvében „Hagyomány, szükséglet és pedagógia” alcím alatt ezt írja: „Az oktatási hagyomány a helyi, regionális sajátosságokból indul ki, az erdélyi repertoárszínházak igényeiből. A diákok szakmai elhelyezkedési lehetőségei és a pedagógusok által képviselt tradíció határozza meg az oktatási hagyományt, amelyben a rendezői színház igénye szerepel. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem az erdélyi repertoárszínházak számára nevel utánpótlást, amelyekben rendezői színház működik.” Berekméri Katalin, *Szerep a színészen – a színész munkája a repertoárszínházban*. Marosvásárhely, UartPress Kiadó, 2020, 57.

²⁵⁵ Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Doktori disszertáció. Budapest, 2011, 103.

²⁵⁶ Uő, i. m. 104.

ta. Egyértelműen a Bocsárdi-féle kísérletező útvonalon szeretett volna e tanulmány szerzője továbbhaladni, annál is inkább, mert éppen ennek a színházi élménynek a hatására döntötte el, hogy a színházi pályát választja.

Ha csupán Bocsárdi kísérletező színházát vesszük figyelembe, úgy tűnik, az erdélyi magyar színházi paletta már 2005-ben is sokkal színesebb volt, mint amit az említett képzés tudott nyújtani. Azóta a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem képzési módszereiben és esztétikájában is jelentős változások mentek végbe azáltal, hogy az elméleti és a gyakorlati tárgyakat oktató tanárok egyre több belföldi és külföldi tapasztalatot szereztek, módosultak a pedagógiai nézeteik, és most már egy rendszeres és egységes tanterv kialakítása is folyamatban van.

Alternatív színészképzési kísérletekről csak olyan értelemben beszélhetünk, mint például Bocsárdi esetében: egyes rendezők, akik nagyon sajátos színházi nyelvet alakítottak ki, a próbafolyamatok során kiképezik a színészeket arra a fajta játéktílusra, amelyet a saját produkciójuk megkövetel. Teszik ezt az általuk választott nagymesterek (Brecht, Vasziljev, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Grotowski) munkássága alapján, de nem valamilyen saját maguk kidolgozta módszer szerint.

Úgy tűnik, meghatározó tényező, hogy milyen jellegű színházzal találkozik elsőként a színészmesterséget kitanulni akaró fiatal, másrészt viszont az egyetemi oktatás tradíciója akkor is formálja az illető tanonc színházi ízlését, sőt, össze is zavarja, ha a két stílusirány nincs összhangban egymással.

Ez a fajta, nem pontosan követhető, kapkodó képzési rendszer olykor képes kaotikus állapotokat teremteni. Az egyetemi évek realista irányvonalú oktatása, illetve a színházi produkciók tekintetében túlnyomóan logocentrikus gondolkodásmód mellett az erdélyi magyar fiataloknak szerencsére lehetőségük volt részt venni olyan magyarországi workshopokon, mint például a Schilling-tábor. A Ladányi Andrea, Máthé Gábor, Enyedi Ildikó által tartott kurzusok nyitottak utat számomra is a kísérleti jellegű továbbképzéshez, és segítettek abban, hogy valamennyire átlássam a meglehetősen szerteágazó színházalkotó módszerek rengetegét.

A Schilling-tábor azt az újszerű tapasztalatot biztosította a fiatal színészek számára, hogy a színész nem olyan minőségben van jelen, mint a hagyományos intézményes társulatokban, hanem az előadás társalkotójaként, önálló, szabad művészként, és nem csupán a rendezői vízió végrehajtójaként. Ez egy olyan perspektívát adott számomra, amelyből a tanulóveim idején szinte semmit nem láttam a romániai magyar színházakban.

Egyetemista hallgatóként a Schilling-táborban szerzett tapasztalatok nyomán merült fel bennem először a kérdés, hogy tulajdonképpen hol húzódnak az előadás fogalmi határai: mi az, amit még színháznak nevezünk, és mi az, amit már nem. Ezt a töprengést egy olyan elemi tapasztalat indította el bennem, amely a Bocsárdi-műhely után a második meghatározó élménye volt a tanulóveimnek. Tulajdonképpen ez mozdított ki leginkább az egyetemi képzés alatt elsajátított színházi játéktílus világából, és késztetett arra, hogy kibővítssem a színházesztétikai eszközkészletemet.

2007-ben vettem részt egy Schilling Árpád által szervezett színházi alkotótáborban, amit akkor csak Schilling-tábornak neveztek, négy marosvásárhelyi színészhallgató társammal és hetven magyarországi színészhallgatóval együtt. A marosvásárhelyi diákok maguk indítványozták: mi kértük, hogy részt vehessünk a tábor munkájában, és a tábor szervezői befogadtak. A háromhetes tábor helyszíne a komáromi Csillag-erőd volt, egy egykori katonai erődítmény. Ezt a helyet a tábor egész időszaka alatt nem hagyhatták el a résztvevők, vagy ha mégis, akkor csakis véglegesen. A Schilling Árpád által kitűzött cél az volt, hogy mindannyian választ keressünk azokra a kérdésekre, hogy „ki vagyok én?“, „mit akarok kifejezni?“, „hogyan tehetem meg?“, „mi a célom a befogadóval?“²⁵⁷

A könyv szerzőjére azok a gyakorlatok hatottak legerőteljesebben, amelyek a tér fogalmának, illetve a tér dinamikájának megtapasztalását jelölték ki célként. A figyelem a térre összpontosult mint az alkotás elsődleges kiindulópontjára. Főként azok a

²⁵⁷ Schilling Árpád: *Keretek között ficánkoló szabad akarat*. <http://schillingarpad.com/work/229>. Letöltés ideje: 2021.02.08.

feladatok készítettek az addigi színházi tapasztalataim felülvizsgálatra, amelyeknél a teret mint kiindulópontot akcióval kellett megtölteni. Az akció terepe először az erődítmény terei voltak, annak lehetőségeit kellett kiaknázni, majd az utca következett, színházi alkotókként mint közteret kellett birtokba vennünk az utcát, a maga hétköznapi épületeivel.

Ez az innovatív megközelítés, miszerint nem feltétlenül egy szöveg határozza meg a színházi előadás kezdő momentumát, ahogyan azt a logocentrikus színházi struktúrák között megszoktuk, ösztökélt további gyakorlati kísérletezésekre és színházi kutatásra.

A tér fogalmának újraértelmezése által, eltávolodva a logocentrikus színházi szemlélettől, a hétköznapi terek egyszerre csak színházi térként kezdtek el funkcionálni. És ez mindössze attól következett be, hogy a színházi aktus átköltözött a hétköznapi élet színhelyére, és az addig tapasztalt színházi terek, amelyeket a színházi épület falai között használtunk, más színben tűntek fel. A tér mint az alkotás elsődleges kiindulópontja határozta meg a színházi cselekményt, és ezáltal a színház fogalma is más kiterjedést nyert.

A tábor utolsó napján a színészhallgatók – kisebb csoportokba szerveződve – kivonultak az utcára, és a várost diszkréten ellepve, a köztereket színházi térré átalakítva, megkíséreltek választ találni, csoportosan és egyénileg, azokra a kérdésekre, hogy a „ki vagyok én, mit akarok kifejezni, hogyan tehetem meg, mi a célom a befogadóval” az alkotás folyamatában, miközben a maguk színházi szabadságát keresték. Az alkotói cél a találkozás minél közvetlenebb megvalósítása volt a befogadó és alkotó között, illetve a befogadó kizökkentése a mindennapi problémáiból. Ennek érdekében választották az utcai köztereket az alkotás színhelyéül.

A tábor végére egyértelművé vált a könyv írója számára, hogy nem csupán a bársonyszékekkel szemben elhelyezkedő, kiemelt, nézőtől elválasztott színpad képezheti a színház terét, mint amivel a frissen végzett erdélyi színészeket útnak indították az egyetemen. Nem feltétlenül a „vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen

drámai jambusok, nevetés, sötétség”²⁵⁸ közegében élhető meg a színház, és nem csupán ezek kontextusában lehet színházról beszélni.

Komáromban evidenciaként fogalmazódott meg, hogy ha az emberek nem mennek színházba, akkor ki lehet vinni a színházat oda, ahol ők vannak: az utcára. Ezt a színházi jelenséget, melynek egyik példája a szabad terekben létrehozott teátrális események, P. Müller Péter a „mozgásban lévő színház”²⁵⁹ jelenségének nevezi. Ennek feltétele, hogy elhagyjuk a színház épületét és a színháznak mint kötött helyszínnek a felfogását. P. Müller értelmezése szerint ez a fordított felállítás: nem a néző megy megszokott módon színházba, hanem a színház keresi meg a közönséget, mintegy elhagyva saját kereteit, rögzített helyszínét. „Mondhatjuk erről, hogy a színház ezekben a helyzetekben önmagán kívülre kerül.”

Mindezek által bizonyosságot nyert az az egyszerű tézis is, hogy „nem kell jegyet sem árusítani, sőt, ki sem kell jelölni a színház terét, kijelöli az magát, magától is”.²⁶⁰

A tábor gyakorlati tapasztalatai során kezdett kibővülni, átalakulni a színház fogalma a résztvevők számára, többek között az erdélyi diákok látószöge is kiszélesedett.

Az esztétikai értelemben vett tér a táborban tett kísérletek által átdimenzionálta az egész alkotó- és hatásfolyamatot, átalakult a polgári illúziószínházon kinevelődött, meglehetősen konzervatív színházi szemléletünk, és új határvonalakat jelöltünk ki a színházi alkotás számára.

²⁵⁸ Peter Brook: *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa Kiadó, 1999, 5.

²⁵⁹ P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*. Pécs, Kronosz Könyvkiadó, 2021, 11.

²⁶⁰ Schilling Árpád: *Keretek között ficánkoló szabad akarat*. <http://schillingarpad.com/work/229>. Letöltés ideje: 2021.02.08.

IV. SZÍNHÁZAT CSINÁLNI TANDEMBEN

IV. 1. A Tandem kísérleti színházi projektjeinek tapasztalatairól

IV. 1.1. A Tandem csoport története

A Tandem csoportot 2012 nyarán alapította hét erdélyi színész (köztük én is), valamint egy rendező, egy díszlet-jelmezés és egy videoművész azzal a céllal, hogy az évad befejezése után, a nyári szünetben lehetőséget teremtsenek színházi alkotók – többek között a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem frissen végzett, illetve aktuális diákjai – számára a találkozásra és a közös munkára, a színházi kísérletezésre.

A Tandem csoport megszületésében a romániai magyar fiatal színészek helyzete, lehetőségeik szűkössége is szerepet játszott.

A pályakezdő színésznek, ha szerencséje van, szerződést ajánlanak fel, jó esetben többet is. A választását pedig önkéntelenül is befolyásolja az egyetemi felkészültsége, az egyetemen szerzett tapasztalatai és a – kiforrott vagy forrásban lévő – színházi ízlése, művészi állásfoglalása.

A romániai magyar színházi társulatok nagy többsége repertoárszínház: a profiljuknak megfelelően kialakított, egy évre előre meghatározott műsorterv alapján működnek. Pontos dátumokat tűznek ki, és minden kis csúszás megzavarja a rendszer működését. A repertoárszínház saját állandó társulattal, adminisztrációs személyzettel rendelkezik. Az állandó rendezők mellé néha vendégrendezőket is meghívnak, de mindig egyetlen ember, a művészeti vezető kezében összpontosul a hatalom, ő alakítja a profilját a színháznak, melynek mint minden ilyen típusú intézménynek, hierarchikus a viszonyrendszere.

A fiatal végzős színésznövendék tehát – aki az egyetemi éveit alatt a szakmai tudás elsajátítása során megtapasztalta a kísérletezés szabadságát, a közösség megtartó erejét és az alkotás örömét

– még akkor is, ha olyan szerencsés, hogy több szerződés közül választhat, gyakran nem olyan társulathoz kerül, melynek profilja lehetővé tenné számára, hogy alkalmazza és hasznosítsa az egyetemi kísérletezések alatt megszerzett tudást és tapasztalatot. Ez a helyzet pedig sokszor feszültséget támaszt a kezdő színészen, akinek egyetlen vágya, hogy úgy gyakorolhassa a szakmáját, hogy közben intenzíven fejlődjön.

A 2012-ben végzett színészgeneráció pályakezdő tagjai közül is sokan éreztük, hogy meglehetősen szerények a lehetőségeink. Különböző intézményekbe széledtünk szét, de mert szerettünk volna tovább fejlődni, és vágytunk egymás szakmai társaságára és az egykori egyetemi közösség élményére, a hiányaink újra összehoztak minket. Több találkozás és hosszú beszélgetések után úgy döntöttünk, megpróbáljuk megvalósítani azt, amire igazán vágyunk, amiben hiszünk, ami nekünk a színházat jelenti. Elhatároztuk, hogy összeköltözünk nyaranta, kísérletezünk a magunk előadásán, és olyan találkozásokra hívjuk a nézőket, amelyek számunkra is kihívást jelenthetnek, s amelyek során nemcsak az alkotó, de a néző is feszegetheti a határait.

Leginkább az anyagi feltételek megteremtése okozott gondot számunkra. Semmilyen pénzforrásunk nem volt a tervünk megvalósításához. Ahhoz sem volt keretünk, hogy létrehozzunk valamilyen háttérszervezetet. Végül az *Erdélyi Összművészeti Egyesület*²⁶¹ adott helyszínt a projektnek, ugyanakkor biztosították a jogi kereteket is: befogadták a Tandemet, az Egyesület nevében pályázhattunk, és néhány nagyszerű támogatót szereztek számunkra.

A Tandem tehát állandó társulattal nem rendelkező, helyszínét folyamatosan változtató összművészeti szerveződésként indult, és fiatal színházi alkotók társulásaként határozta meg magát. Projekt alapon működött, kreatív színházi játékok létrehozása céljából. Határon inneni és túli színházi alkotóknak teremtett időszakos lehetőséget közös gondolkodásra és munkára, találko-

²⁶¹ A 2006-ban alapított, csíkszeredai székhelyű Erdélyi Összművészeti Egyesület célja a kultúra támogatása. Rendezvényeik által az erdélyi kortárs képzőművészetet, irodalmat és filmművészetet népszerűsítik.

zásra, tapasztalatcserére és olyan közös színházi kísérletre, melyet az említett hiány szült. A Tandem elsődleges célja az volt, hogy az alkotókat kiszakítsa a megszokott mindennapi közegükből, amelyben éltek és dolgoztak, és másfajta, a szokásostól eltérő művészi megnyilvánulásokra ösztönözte őket, miközben olyan eseményeket tárt a nézők elé, amelyekre addig még nem volt példa az adott helyen.

IV. 1.2. Az elemzés módszerei

A továbbiakban a devised színház műfaji jegyeinek szempontjából elemzem a Tandem Csoport első két – 2012-es és 2013-as – előadását, melyekben teljes értékű alkotóként vettem részt. A Philther-módszert²⁶² követve számba veszem az események (előadások) adatait, vizsgálom a színház-kulturális kontextusukat, a dramaturgiát, a rendezést, a színészi játékot, a színészi látványt és hangzást, illetve az előadások hatástörténetét.

A Tandem kísérleti projektjeiről nem születtek szakmai feljegyzések, ezért elsősorban az általam készített és publikált interjúra hivatkozom, mely a könyv mellékletét képezi, valamint néhány napilapban megjelent írásra.

²⁶² A Philther (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány 2009-ben indított projektje, mely a magyar színháztörténet 1949 utáni eseménytörténetét kutatja. Vezetői: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád és Kiss Gabriella. 2015-ben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem kutatócsoportja is bekapcsolódott a projektbe, Ungvári Zrínyi Ildikó vezetésével, így a kutatást az erdélyi magyar színháztörténetre is kiterjesztették. A Philtherrel kidolgozott net-filológiai módszer segítségével filológiaiag pontosítva rendszerezhetőek a fellelhető képi és szöveges színházi emlékek, és kortárs horizontból teszik láthatóvá a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.

IV. 2. Szeget szeggel Csíkszeredában – a Tandem első kísérleti projektje

Az előadás adatai

Cím: Szeget szeggel Csíkszeredában

Bemutató időpontja: 2012. július 17.

Rendező: Porogi Dorca

Dramaturg: a csapat

Díszlet, jelmez: Bagoly Zsuzsa

Fotó, film: Szócs Tamás

Színészek: Bekő Fóri Zenkő/ Csillag Botond/ Derzsi Dezső/
Kónya Ütő Bence/ Kovács Kati/ Puskás László

IV. 2.1. Az előadás színháztörténeti kontextusa

A Tandem Csoport első kísérleti projektje 2012. június 26-án indult. Az alapító tagok tíztagú közössége vett részt benne, akik célirányosan leosztott feladatokat láttak el színészként, rendezőként, díszlet- és látványtervezőként, illetve dokumentátorként.

A projekt keretében egy színházi eseményt hoztunk létre, Shakespeare *Szeget szeggel* című műve alapján, Csíkszeredában, kihasználva a város értékeit, tereit, múltját, hagyományait, épületeit, szubkultúráját.

A csoport kezdeti célja a keresés, a kísérletezés volt, a hagyományostól eltérő módon akartunk előadást létrehozni. Elvetettük a bevett színházi struktúrákat, kereteket, a hierarchikus viszonyokat, amelyek a megszokott színházi környezetünkben kialakultak és elfogadottá váltak, és amelyekről az írásom első, elméleti részében írtam. Megkérdőjeleztük a darab és a társulat, a rendező és a színész, a társulat és a néző szokványos viszonyát, és felülírtuk a színházi előadás közsínházra jellemző, logocentrikus és rendezői autoritás-központú felfogását. Nem tudtuk pontosan, milyen irányba tartunk, csak abban voltunk biztosak, hogy mi az, amit nem akarunk. Nem használtuk az *előadás* szót: *eseménynek* ne-

veztük azt, amit alkottunk, ezzel is jeleztük, hogy lazább formára törekszünk.

Ahhoz az elvhez tartottuk magunkat, melyet – Berekméri Katalin beszámolója²⁶³ szerint – Gianina Cărbunariu²⁶⁴ is gyakran hangoztatott: „munkafolyamataiban a színésznek mint alkotótársnak kell részt vennie”. Cărbunariu szerint a színésznek kell feladnia a „színházi funkcionárius”²⁶⁵ szerepét, azaz nem kivitelezői munkát kell végeznie, a rendező akarata és utasításai szerint. Csakis így jöhet létre mindkét fél számára tartalmas és provokatív találkozás rendező és színész között. A munkafolyamatban színész és rendező egyaránt alkotóként kell feltegye magának a kérdést: Miért készül az előadás? Miért éppen akkor? Milyen közönségréteget szólít meg elsősorban? Cărbunariu nélkülözhetetlennek tartja azt a folyamatot, melyben összehangolódnak az alkotók gondolatai, ezért Joel Pommerat francia drámaíróra hivatkozva úgy véli: „Szükségszerű, hogy olyanokkal dolgozzak együtt, akikkel meg tudom értetni magam, olyanokkal, akik miatt én nem szenvedek, és ők sem szenvednek miattam. Akikkel a keresés azonos értelmét meg tudom osztani. Igazi cinkostársakra volt szükségem.”²⁶⁶

Ezt a fajta együttműködést, a közös gondolkodáson alapuló munkafolyamatot tűztük ki célul mi is, melynek örömeit az egyetemi évek alatt egyszer már együtt is megtapasztaltuk. És mivel addigra már más-más városban szerződöttünk le, különböző színházakhoz, még inkább felértékelődött a közös alkotás lehetősége.

2012-ben a romániai magyar színházi életben még alig volt példa a hagyományos tereken kívüli játéokra. Nem igényelték sem a nézők, sem az alkotók, sem a kultúraszervező intézmények. Csíkszereda logocentrikus és realista hagyományt követő színházi kontextusában pedig teljesen ismeretlen volt az a fajta színházi

²⁶³ Berekméri Katalin: *Szerep a színészenben*. Marosvásárhely, UartPress Kiadó, 2020, 207.

²⁶⁴ Gianina Cărbunariu (1977) kortárs román színházi rendező, dramaturg, a Piatra Neamți-i Ifjúsági Színház igazgatója. Ő kezdeményezte a DramAcum projektet, amelynek célja újjáéleszteni és támogatni a kortárs színházi alkotást Romániában.

²⁶⁵ Berekméri: *i. m.* 208.

²⁶⁶ Uő, *i. m.* 208–209.

kísérletezés, melyet egyetemista hallgatóként a Schilling-táborban tapasztaltunk.

Mivel az 1989-es rendszerváltás óta nem készültek új színházi épületek a romániai magyar társulatok számára, csupán a meglévőket újították fel, amennyire az éves költségvetés lehetővé tette, az újonnan alakult társulatok, mint például a csíkszeredai Csíki Játékszín és a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, a városi kultúrházakban kaptak helyet, és ezáltal is tovább folytatódott az illúziókeltés színházi hagyománya, illetve a nézőtér és a játéktér szétválasztása. Mindkét említett színház „a városban létező műkedvelő színjátszás alapjaira kívánt építeni, ennek megfelelően mindkét intézmény népszínházi célokat fogalmazott meg és kívánt követni”²⁶⁷ – állapítja meg Bodó A. Ottó, aki színháztörténeti munkájában úgy vélekedik, hogy a rendszerváltás után viszont azt is egyre inkább érezni lehetett, hogy a fiatal nézők és alkotók egy része valami másra vágyik.

A Tandem alkotócsapata tehát technikailag jól felszerelt építmények helyett inkább alternatív színházi helyeket választott, és eltávolodott a műkedvelő színjátszás hagyományaitól.

IV. 2.2. Munka a dramatikus szöveggel

A dramatikus szöveghez kezdetben úgy viszonyultunk, mint ahogy a korábbi logocentrikus színházi tapasztalataink során megszoktuk, azt követtük, ami színházi alkotóként önkéntelenül is beépült a tudatunkba, és magatartásunk, viszonyulásunk részévé vált. Bár igyekeztünk megszabadulni az örökölt keretektől, az első kísérletek idején még nem voltunk elég bátrak ahhoz, hogy minden addig szerzett színházi ismeretet elengedve és megkérdőjelezve belevágnunk az ismeretlenbe. Ezért, mondhatni, csak félig-meddig sikerült a saját magunk felé megfogalmazott követeléseknek eleget tennünk. Azt a jól ismert utat választottuk, amelyen a drámai mű jelenti a kiindulópontot. Kellett ez a kis kapaszkodó az

²⁶⁷ Bodó A. Ottó: *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Doktori disszertáció, Bp., Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011, 81.

induláshoz, még ha a továbbiakban igyekeztünk is leszámolni a hagyományos keretekkel.

Az volt az első lépése ennek a leszámolásnak, hogy a darabot, az írott szöveget átdolgoztuk a magunk nyelvére. Addig improvizáltunk, tréningeztünk, vitáztunk és érveltünk, amíg mindannyiunk számára ki nem derült, hogy milyen közös jelentéssel bír a darab, és hogyan kapcsolható Csíkszeredához. Válaszokat kerestünk azokra a kérdésekre, melyekre Cărbunariu szerint az alkotómunka valamennyi résztvevőjének egyezsége kell jutnia a közös gondolkodás, ötletelés során: Miért készül az előadás? Miért éppen akkor? És milyen közönségréteget szólít meg elsősorban?

Sajátos nyelvet alakítottunk ki a beszélgetések és a gondolatcsere során, melynek folyamatát első ízben egy videoanyagban²⁶⁸ mutattunk meg. Kihívásnak tartottuk, hogy részleteiben megőrizzük a klasszikus szöveget, és kiragadjuk a darabból azokat a színlakat, jeleneteket és szerepeket, melyeket izgalmasnak és használhatónak találtunk a magunk mondanivalója szempontjából. Így például az utolsó két próbanapon kiiktattuk Porkoláb szövegét, mert jobbnak, erősebbnek véltük a néma jelenlétét. Miközben a Herceg esetében kényszeres pszichés funkciót nyert a shakespeare-i bőbeszédűség. Shakespeare drámáját felhasználva kialakítottuk a saját történetünket: a klasszikus vázra építettük fel a magunk és a város Szeget Szeggel verzióját, melynek végül a *Measure for Measure in Csíkszereda*, vagyis *Szeget szeggel Csíkszeredában* címet adtuk.

A színészek, a tér és az improvizációk nagyon erősen alakították a szöveget. Az asztali próbák során szabadon fedeztük fel a teret a magunk számára, aztán egymást, majd közösen is birtokba vettük a teret. Belehelyezkedtünk a Magtár²⁶⁹ szívébe. Kutatómunkát folytattunk: ennek nyomán először képzőművészeti

²⁶⁸ <https://vimeo.com/45263748?fbclid=IwAR37B8pHF3Sh2MleD3NzrKIWHZi87-j4s5GES6bqgmubRwK3bnqviLHuAsU>. Letöltés ideje: 2021.05.19.

²⁶⁹ A Magtár, más nevén a Siló az a helyszín, melyet az Erdélyi Összművészeti Egyesület bocsátott a Tandem rendelkezésére Csíkszeredában (Brassói út 14. sz.). Az ötszintes épületnek, ahogy a neve is jelzi, gabonamagtár volt az eredeti funkciója, és a maga korában a legmagasabbnak számított Csíkszeredában. 2010 augusztusától ad otthont kulturális eseményeknek: kiállításoknak, koncerteknek, vetítéseknek, konferenciáknak. Színházi

alkotások jöttek létre, melyek az előadás részévé váltak. A tér és az emberi test viszonyának témájában számos fénykép és egy rövid videofelvétel is készült.²⁷⁰

IV. 2.3. A rendezés

A próbafolyamat bizonyos értelemben szokványosan kezdődött. Porogi Dorka rendező ajánlott egy darabot, és annak értelmezésével indítottunk. A koncepció kidolgozása látszólag a rendezőre hárult, ugyanakkor szabad teret kapott a közös gondolkodás is, a közösségben való létezés által.

A rendező inkább csak iránymutató volt, és egy olyan összetartó erőt képviselt az előadás létrejöttéig, amely kivédte az esetleges konfliktusokat. Minden emberi közösségben van valaki, aki kimagaslik valamiben, akit a közösség különösen elismer – mi közös döntéssel a rendezőt választottuk ki erre a szerepre. Mérei Ferencet idézve: „Az emberrel foglalkozó minden vizsgálódás jól ismert tétele az, hogy a csoport nem egyszerűen tagjainak összessége, hanem több annál, és a csoport jellegénél fogva jelentős meghatározója a cselekvéseknek, a teljesítményeknek.”²⁷¹ A csoport tagjai más-más képességekkel rendelkeznek, és ha ezek az erők úgy tudnak egyesülni, hogy közben az egyének kimagasló erejét is fokozzák, akkor „megnő” a teljesítmény.

A mi esetünkben tehát az volt a megbízatása a rendezőnek, hogy összefogja és összehangolja az egyéni képességeket az esemény létrehozása érdekében. Mindannyian megbíztunk a kinevezett rendező vezetői kompetenciájában és színházi meglátásaiiban. Ez a bizalom már korábban kialakult közöttünk, az egyetemi éveink közös munkája során.

Azok a rendezői funkciók, amelyeket Pavis említ a színházi szótárában – az egybefogás, a térbe helyezés, az összehangolás, a

részlegét a kolozsvári Váróterem Projekt avatta fel 2011 májusában, a *Sorsjáték* című előadásával.

²⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=vuvWyrVrpE&ab_channel=TandemCsoport. Letöltés ideje: 2021.05.10.

²⁷¹ Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris, 2004, 23.

jelentés egyértelművé tétele, az elképzelhető megoldások számbavétele, a parodikus diskurzus, a színészvezetés, az utasítás –, a *Szeget szeggel Csíkszeredában* előadás esetében nem kizárólag a rendező feladatkörébe tartoztak. Együtt kerestük a megoldást a felmerülő kérdésekre, és közösen tettünk eleget, hozzáértésünk-től függően, az említett rendezői kötelezettségeknek. A rendezői színészvezetés is inkább javaslatokon, mintsem kötelezően végrehajtandó utasításokon alapult.

A kollektív alkotás kapcsán Pavis arról ír, hogy az ilyen jellegű munkában mindig eljön az a pillanat, amikor szükségszerűvé válik az improvizatív elemek összehangolása, és ezt a feladatot rendszerint a dramaturg vagy a rendező végzi el. Azonban ez az „összefogó és központosító munka nem feltétlenül kívánja meg az egyetlen, a rendező szerepét magára vállaló személy kijelölését, célja inkább az, hogy a csapat egy »kollektív« rendezésre törekedve (...) együtt próbálja stilisztikai és narratív egységekbe fogni az előadás addig kialakult tömbjeit”.²⁷² A rendező személye tehát nem válhat fontosabbá, mint a funkciója, melyet az alkotó csapat bármely alkalmas tagja betölthet. A rendező feladatkörébe nem tartozik bele a hierarchiateremtés, inkább segítenie kell a közösség kialakulását az alkotás érdekében, egymás mellé kell helyeznie az elemeket, egységbe kell fognia a szétesésre hajlamos tömböket.

A Tandem alkotóközössége Grotowski parateátrális kutatásainak iránymutatását követte, és olyan struktúrák kialakítására törekedett, ahol nincs éles határ rendező, színész és néző között, nincs előadás, csak emberek találkozása. Ahol a színész és a rendező bizalmi kapcsolatban van egymással, nincs köztük hierarchikus – azaz irányításon és végrehajtáson alapuló – viszony. Ahogy Grotowskinál a színészképzés nem arra irányult, hogy a színész valamit megtanuljon, hanem hogy megszűnjenek azok az akadályok, amelyeket a lelki folyamatok során a színész saját szervezete támaszthat, mi is egy olyan bizalmi légkört igyekeztünk megteremteni, amelyben megvalósulhat ez a fajta tanulási folyamat, egymás közösségében, megszüntetve a hierarchiát és a merev szerepköröket. A Tandem alkotói munkájában tehát elsősorban

²⁷² Patrice Pavis: *i. m.* 238.

az volt a rendező feladata, hogy oly módon szabadítsa fel a projekt résztvevőinek képességeit, hogy azok egyként szolgálhassák az előadást.

IV. 2.4. Színházi látvány és hangzás

Nem konvencionális színházi térben zajlott az esemény, hanem a város egyik régi, reprezentatív, sokszintes épületében, melyet mindenki Siló néven ismert és emlegetett. Négy emeletén még ott voltak a megkopott csövek, gépek, súlyok, sőt, régről ott maradt, szétszóródott magokat is találtunk benne. Mindent ellepett a törmelék, a romok, a deszkák, a tölcsérek. A meglehetősen nagy épületet csak részlegesen újíították fel: helyenként kicserélték az ablakokat, a felső szintet pedig, ahol időről időre képzőművészeti kiállítást szerveztek, padlóburkolattal és mellékhelyiséggel látták el, a falait fehérre meszelték, a lomtalanításkor viszont meghagytak benne egy valamikor búzadarálóként működő, hatalmas vas-szerkezetet.

A Siló tökéletes helyszínnek bizonyult a gondolkodáshoz, alkotáshoz, együttléthez. Igyekeztünk mindvégig nyitottnak maradni, és engedtük, hogy hasson ránk ez a szokatlan tér. A kutatómunkánk első, már említett, képzőművészeti eredményei – számos fénykép és rövid videofelvétel²⁷³ formájában – a tér és az emberi test viszonyának témakörében születtek.

A tér a kiindulópontként szolgáló drámai szöveghez való viszonyunk alakulását is erősen befolyásolta. Sőt, pár nap után a tér lett az erősebb inspirációforrás. Az épületszintek határozták meg a dramaturgiát, vagyis azt a folyamatot, melynek során a nézőnek fel kellett jutnia az ötödik emeletre. Ez a vándorlás és a tér dinamikája a szöveghez való viszonyukra is nagymértékben kihatott: ahogy felfelé haladtunk, egyre inkább eltávolodtunk a klasszikus, veretes szövegtől a közvetlenebb, hétköznapiabb megszólalás irányába.

²⁷³ Lásd a Tandem közösségi oldalát: <https://www.facebook.com/tandemcsoport>. Letöltés ideje: 2021.05.19.

Mint már említettem, 2012-ben az átlagos romániai magyar kultúrafogyasztónak szinte semmi tapasztalata nem volt a hagyományos színházi tereken kívüli játékról, így azt is célul tűztük ki, hogy úgy mutassuk be a nézőknek ezt a teret a város egyik legrégebbi épületében, hogy az előadás során átértékelődjön a szürkesége, az alkotás hatására megmutatkozzanak a rejtett szépségei.

A Tandem tehát igyekezett maximálisan kihasználni a technikailag jól felszerelt építmények helyett választott alternatív színházi tér sajátosságait és jól kamatoztatni annak előnyeit a tér és az alkotás kölcsönhatása révén. Ez esetben már nemcsak arról volt szó, hogy saját alkotói koncepcióinknak megfelelően alakítottunk ki egy átlagos teret, hanem alkotókként hagytuk, hogy maga a tér szabjon irányt az alkotásnak.

Tehát a Siló, Csíkszereda egyik legrégebbi, a város történelmét magában hordozó építménye erőteljesen formálta az eseményt, annak egész dramaturgiáját. A *Szeget szeggel Csíkszeredában* olyannyira kötődött ahhoz a térhez, hogy más helyszínen megvalósíthatatlan lett volna – ezért mondható kifejezetten helyspecifikusnak.²⁷⁴ A képzőművészetben használt „talált tárgyak” fogalom analógiájára „talált térnek”²⁷⁵ tekintik azokat az alkotók által választott közterületeket, gyárépületeket stb., melyeknek nincs meg a hagyományos színházi felszereltsége (nem rendelkeznek vörös bársonnyal gondosan kidekorált és leválasztott nézőtérrel, magasított színpaddal, nincsenek ellátva süllyesztővel, emelővel, zsinórpadlással és egyéb műszerekkel). Ennek értelmében a talált tér innovatív aspektusa teljesen helyspecifikus előadás létrehozását tette lehetővé.

Az épület első és egyben legalsó szintje szolgált az első szín helyéül. A próbafolyamat során innen felfelé haladva közösen fedeztük fel és alakítottuk a teret, illetve a tér minket. Igyekeztünk

²⁷⁴ A helyspecifikus az angol „site-specific” kifejezés megfelelője, amely főként az előadás/esemény sajátos térhez kötöttségét, alkalmosságát, megismételhetlenségét jelzi. „A »site-specific work« might articulate and define itself through properties, qualities and meanings produced in specific relationships between an »object« or »event« and a position it occupies. Vö. Nick Kaye: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London and New York, Routledge, 2000, 1.

²⁷⁵ Uo.

megtalálni az összefüggéseket a szint és a szín között. Gyakran kifejezetten a térből indultunk ki, az szülte meg a jelenetet. Minden szint más jellegű, önmagában is jelentéssel bíró térré alakult át.

Az alsó szint például, ahová a nézők először léptek be, látószólag egy DJ-party helyszínéhez hasonlított, amilyennel a csík-szeredai fiatalok gyakran találkoztak. Nem volt ülőhely, nem volt kijelölve az sem, hova kell állni. A DJ-t alakító színész keverte a zenét, és fokozatosan beindult a történet. A néző, aki már pusztán jelenlétével részese volt a játéknak, egy verekedés kellős közepén találta magát, mintha csak az utcán volna. Egy csigaszerű tölcseren, amelyen régen a gabona folyt le, felmászott két színész, így vezették a nézőket a második szintre, ahol két, egymással szemben megkomponált statikus kép közé helyezkedhettek el, eldöntve, hogy épp melyiket szeretnék közelebből figyelni.

A második emeleten Rilke *Második duinói elégiájának* folyamatos hangfelvételét lehetett hallani – a vers angyal motívuma finoman utalt Angelo figurájára –, az egyik színész előadásában, aki egy kitalált alakot, Angélát, Angelo nővérét játszotta. Angéla Escalus helyett szerepelt a történetben.

A harmadik emeleten kétoldalt foglaltak helyet a nézők, és az Angelo–Izabella jelenetek úgy zajlottak, mint a tárgyalóteremben, ahol néha az egyik oldalon van az igazság, olykor pedig a másik oldalra pattan át. A nézők az érvelést hallva szabadon dönthettek, hogy melyik oldal mellett foglalnak állást, illetve hogy leülnek, vagy állva maradnak.

A negyedik emeleten a „játéktérrel” szemben ültek a nézők. Ez volt a börtön tere, melyet úgy alakítottunk ki, hogy a néző olykor bezárva érezhette magát, időnként pedig azt hihette, hogy a szabadság oldaláról láthatja a történéseket.

Végül az ötödik emeletet a hazatérés helyszínének tekintettük, ahol „befogadtuk” a nézőket. A színészek civil ruhába öltöztek, almát ettek, és a lentebbi terekben megteremtett teatralitást egyfajta közvetlenség váltotta fel. Az utolsó stációban a saját ételünkkel vendégtük meg a nézőket.

Az előadás ideje alatt szintről szintre velünk tartottak a nézők, és nyitottságukat, rugalmasságukat próbára téve idomította

magához őket a tér. Volt, hogy a játék részeseivé váltak, volt, hogy álltak, vagy épp leültek. Sok fejtörést okozott a nézőtér elhelyezése, mivel nem akartuk tompítani a tér dinamikáját rögzített ülőhelyekkel. Ezért döntöttünk a rugalmasság mellett, ami utólag javára vált az előadásnak.

Nemcsak a díszlet és a kellékek, de a jelmezek is az eredeti térből kerültek ki. Bagoly Zsuzsa díszlettervező, aki a csapat közreműködésével hozta létre a teljesen egyedi látványvilágot, így emlékszik vissza alkotói koncepció kialakulására: „...én voltam az utolsó láncszem ebben a projektben. Mire részesevé válhattam ennek a kreatív csapatnak, már adott volt a helyszín és a darab is. Már ismertem a Siló épületét és a benne rejlő kincseket is, de soha nem gondoltam volna, hogy ezeket majd egy színházi előadásban is használhatom. Csak rá kellett nézmem a régen a magtárat szolgáló gépelemekre, vasakra, lapátokra, és már javarészt adta is önmagát a díszlet.”²⁷⁶

IV. 2.5. Színészi játék

A tér nemcsak a drámai szöveget alakította, de a színészi játékot is. Az ötszintes épület minden emeletén a tér függvényében szerveződött a színészi játék, amelyet elsősorban a nézői magatartás befolyásolt, illetve az, ahogy a nézők alkalmazkodtak az újabb és újabb helyzetekhez.

Az a cél lebegett előttünk, hogy amíg a néző feljut az ötödik emeletre, addig a színész is eljusson a klasszikus, veretes költői beszédmódtól, képi nyelvtől a közvetlenebb, hétköznapiabb megszólalásig. A mozgalmas Dj-party elsőre ismerősen hatott a nézőknek, de a megnyilatkozások során a színészek nem a megszokott színészi játékot alkalmazták. Inkább képekben jelenítődött meg a cselekmény, a játék tömörségre törekedett. Ahogy haladtunk felfelé az emeleteken, a színészi játék egyre inkább leegyszerűsödött,

²⁷⁶ Lásd: <https://hnepe.files.wordpress.com/2012/07/1207190116.pdf?fbclid=IwARiirTpp0QJbZ1PtKn1AzjeA2GAYtHJVhzZ7VaQid36QHs39vfsWoY3NddI>. Letöltés ideje: 2021.05.10.

akárcsak a jelmezek. Az ötödik emeleten már saját civil ruháinkat viseltük, és minden színészi játéktól mentesen voltunk jelen.

IV. 2.6. Az előadás hatástörténete

A helyi sajtó pozitívan értékelte a Tandem első projektjét. A Székelyhon.ro²⁷⁷ internetes hírportál *Fiatal alkotók egyedülálló alkotása* címmel számolt be az előadásról, melyet a cikk szerzője úgy jellemzett, hogy „minden konvencionális megoldással szakít”²⁷⁸, illetve hogy „folyamatosan bevonta, megmozgatta és gondolkodásra készítette a közönséget”²⁷⁹. A beszámolóból az is kiderül, hogy már a kezdésnél érzékelhető volt, hogy a nézőkre „egy olyan, valóság és szürrealitás határmezsgyéjén egyensúlyozó élmény vár, amilyenben minden bizonnyal nem volt még részük”²⁸⁰. A tudósító, Pinti Attila kiemeli, hogy a néző szerves részét képezte az előadásnak, hiszen alig néhány centire helyezkedett el az alkotóktól, így közletről érzékelhette „az izmok apró rezdülését és az arcukon végigfolyó izzadság- és könnycseppeket”²⁸¹. Pinti szerint lehetetlen feladat összegezni valamennyi felvonultatott egyedi megoldást, de az bizonyos, hogy „a minden apró elemében minőséget tükröző munkájával a Tandem csoport olyan szint hozott Csíkszereda kulturális életébe, amelyről még hetek múlva is beszélni fognak azok a szerencsések, akiknek sikerült helyet kapniuk a két előadás valamelyikére”²⁸².

²⁷⁷ A Székelyhon.ro egy 2009. november 12-én indult romániai magyar nyelvű hírportál. A legelső össz-székelyföldi internetes hírportálként határozta meg magát, és mint ilyen, jelentősen hozzájárult a közös, a romániai közigazgatási egységeket képező megyék fölötti, regionális székelyföldi sajtónyilvánosság kialakításához.

²⁷⁸ Pinti Attila, *Fiatal alkotók egyedülálló előadása*. <https://szekelyhon.ro/muvelodes/fiatal-alkotok-egyedulallo-eloadasa?fbclid=IwARoGMO3YK22e3pCc3oTAXQdjBEYnOTQt9PN8wBIDJnWTyrraEWN38Q3DeOc#>. Letöltés ideje: 2021.05.10.

²⁷⁹ Uo.

²⁸⁰ Uo.

²⁸¹ Uo.

²⁸² Uo.

A *Hargita Népe*²⁸³ helyi újság is érdeklődéssel és lelkesen reagált a szokatlan kezdeményezésre. „Különös helyszínen különös esemény”-nek nevezte a Tandem első projektjét. Az alkotókat is megszólaltatta a cikkben, hogy felkeltse az olvasó érdeklődését az előadás iránt.²⁸⁴

A csíkszeredai helyi tévé, a Csíki TV a napi híradójában hírként számolt be az eseményről, és tudósítója úgy vélekedett a Tandem kísérleti projektjéről, hogy bár sokan ragaszkodnak a komfortzónájukhoz, az esemény kíváncsiságot és érdeklődést ébresztett az emberekben a másság, a megszokottól eltérő iránt.²⁸⁵

Az okokra, hogy miért nem születetett szakmai beszámoló, kritika a Tandem egyik projektjéről sem, majd a második projekt kapcsán fogok kitérni részletesebben.

Az első projekt nézői visszajelzéseit tekintve a Tandem elérte célját, hiszen szándékai szerint elsősorban a csíkszeredai és a város környékén élő embereket igyekezett megszólítani a szokatlan esemény által. Ennek sikerét pedig leginkább a helyi sajtó képes érzékeltetni.

IV. 2.7. A Tandem-előadás mint esemény

Ha a művészetkritika fogalmaival próbáljuk leírni a *Tandem* első kísérleti projektjét, akkor megállapíthatjuk, hogy alkotói a „live art” forma megvalósítására törekedtek, amely egyfajta művészeti újítást jelez:²⁸⁶ határokat feszegető kísérleteken alapszik, és eltér a hagyományos művészetfelfogástól.

²⁸³ Hargita megye közéleti napilapja. Csíkszeredában szerkesztik. A lap felvállalja a megye pozitív hagyományait, értékeit, helyet biztosít pályakezdő költők, írók műveinek, többek között természettudományos ismeretterjesztő cikkeket is közöl.

²⁸⁴ Túrós Eszter: *Az első Tandem-projekt*. <https://hnepe.files.wordpress.com/2012/07/1207190116.pdf?fbclid=IwAR1irTppoQJbz1PtKn1AzjeA2GAYtHJVhzZ7VaQid36QHs39vfsWoY3NdDI>. Letöltés ideje: 2021.05.10.

²⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=PTnlK3u_olw&ab_channel=csikityonline. Letöltés ideje: 2021.05.20.

²⁸⁶ Szőke Annamária: *A performance-művészet*. Ford. Adamik Lajos, Barbaczy Eszter, Csürös Klára, Ivacs Ágnes, Szőke Annamária. Budapest, Balassi, 2001, 14.

Egy bekezdés erejéig érdemes felvillantani a környezeti színház sajátos jegyeit is, melyek többnyire a happening és a hagyományos előadások között jelölik ki a műfaj helyét. Schechner a következő hat axiómában foglalja össze ezeket a jellemzőket:

1. A színház egyenrangú elemek viszonyából születik. Nemcsak a performerek közti viszonyok határozzák meg az előadást mint műalkotást, de a szöveg, az érzéki ingerek, az épületstruktúra, a színpadi kellékek, a kisegítő személyzet, a néző és a performer viszonyhálója is.

2. Játsszók és nézők egyformán használják a játékteret. Nincs kettéválasztva a játéktér és a nézőtér, mint a hagyományos színházi játszásban.

3. A színházi előadás létrejöhet egy erre speciálisan kialakított térben, de talált környezetben is. A szabad térkezelés arra bátorítja a nézőket, hogy ők is lépjenek ki a hagyományos színházi kötöttségeikből.

4. Mivel az előadás nem egyetlen rögzített pontban zajlik, a néző maga dönti el, hogy éppen mire irányítja a figyelmét. Sőt, be is járhatja a teret, és megválaszthatja, hogy milyen irányból szemléli az eseményeket.

5. Az előadás minden egyes elemének megvan a saját nyelve, és ezek nemcsak együtt képesek közölni valamit, de külön-külön is megszólalnak.

6. A szöveg az előadásban nem kiindulópont, ahogy végcél sem szabad legyen.

Schechner első négy axiómáját – a közös élményre, a tér kettéválasztásának szükségtelenségére, a talált környezetre, amely kilépést biztosít a színházi kötöttségek közül, illetve a szabad fókuszpontra vonatkozó tételeket – tekintve, a *Szeget szeggel Csík-szeredában* előadás környezeti színháznak tekinthető, még úgy is, hogy a két utolsó tétel követelményeinek nem felel meg teljes mértékben.

Leginkább a devised színház műfaji kategóriájába illeszthető az előadás: a demokratikus munkafolyamat, a hétköznapi talált terek használata, az egyenrangú viszonyrendszerek, a kockázatvállalás, a kísérlet, az improvizáció, valamint a bevett struktúrák

megszüntetésére való törekvés miatt. A megvalósult előadás egészét tekintve viszont inkább csak elindultunk a devised műfaj irányába, és csak a következő évi, második kísérlet révén kerültünk valóban közel hozzá.

IV. 3. Egy katalán család képei – a Tandem második kísérleti projektje

Az előadás adatai

Cím: Egy katalán család képei

Bemutató időpontja: 2013. július folyamán

Rendező: kollektív

Színházi alkotók: Badics Petra/ Barabási Tivadar/ Bartha-László Zsolt/ Boros Csaba/ Csillag Boti/ Csillag Panni/ Derzsi Dezső/ Fodor Réka/ Gecse Ramóna/ Kovács Kati/ Puskás László

Látványtervezők: Bagoly Zsuzsa/ Jánosi Ági

Fotó-videó: Szócs Tamás/ Demeter Lóránd

Képzőművész: Barts Livi

Zenészek: Bocsárdi Magor/ Iszlai József/ Kónya-Ütő Bence/
a Lux Aurumque kórus tagja

IV. 3.1. Az előadás színháztörténeti kontextusa

A 2012-es projekt azt bizonyította, hogy a csíkszeredai nézők nyitottak a rögzített formáktól mentes színházi előadásokra, ezért 2013 nyarán a Tandem alkotói közössége kísérletet tett egy még nagyobb lélegzetvételű projekt létrehozására, melynek továbbra is az volt a célja, hogy a fiatal színházi alkotók találkozzanak, és egy újfajta kommunikációt alakítsanak ki alkotó és néző között.

A Tandem mindkét projektje színháztörténeti kontextusának megértéséhez figyelembe kell venni azt a körülményt, hogy abban az időben nagyon kevés ehhez hasonló innovatív kezdeményezés volt az erdélyi magyar színházi életben. 2012-ben szinte

valamennyi erdélyi magyar színház intézményes keretek között működött. Két kivételről tudunk: a 2005-ben alakult marosvásárhelyi Yorick Stúdió kortárs színházi műhelyről, amely nem konvencionális térben működött, és független kísérleti színházként nem rendelkezett állandó társulattal, illetve a kolozsvári Váróterem Projektéről, amely 2010 januárjában alakult, független erdélyi magyar társulatként.

Mind alkotói, mind befogadói vonatkozásban szokatlan és ismeretlen úton indult el tehát a Tandem. A második kísérlet, az *Egy katalán család Csíkban* még újszerűbb volt, mivel a projekt egyetlen téma feldolgozásával három eseményt is létrehozott, és ezek szervesen kapcsolódtak egymáshoz.

A Tandem alkotócsapatának projektjeit az a körülmény is meghatározta, hogy összeállásakor, 2010-ben egyszerre két évfolyam végzett az egyetemen, egy negyedik és egy harmadik, mivel a román felsőoktatásban éppen akkor tértek át a bolognai típusú, háromciklusú képzési rendszerre. Azonkívül abban az évben Romániában 25%-kal csökkentették a közalkalmazotti béreket, így a létszámstop miatt a színházak nem tudtak fiatalokat alkalmazni. Sokan Magyarországon vállaltak munkát, bár később egyesek hazaszivárogtak. Boros Kinga dramaturg szerint a magyarországi tapasztalatok egyik eredménye lehet az, hogy a külföldön próbálkozó pályakezdőket „megérintette annak a szele és lehetősége, hogy van élet a kőszínházon kívül is (...), van valami, ami több annál, mint hogy leszerződött színészként létezzen. Ott láthatta, hogy van független színház, ami nálunk totálisan hiányzott és hiányzik”.²⁸⁷ Boros Kinga arra is rávilágít az idézett interjúban, hogy 2000 és 2010 között – az akkor létrejött Yorick Stúdiót és a Váróterem Projektet kivéve – nincs olyan színház, „ahol érzékelni lehetne a potenciált arra, hogy egy kezdő alkotó egy olyan koncepciót, ami még nem bejáratott, az ő még nem sikergarantált nevével érvényesíteni tudja. Vannak befutott, nagyon erős művészi vezetéssel rendelkező színházak, mint amilyen a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi is. De ebben az évtizedben nem lehet labdába rúgni, mert ezek erős színházi esztétikát képviselnek. Nem lehet

²⁸⁷ Boros Kinga: *Tandemben színházat csinálni*. 1-es sz. melléklet

bekopogni kezdő rendezőként azzal, hogy művészetet szeretnél csinálni kint az utcán, mert ahol Tompa Gábor meg Bocsárdi László áll, onnan nézve ezek az esztétikák nem érvényesek, azaz nem feltétlenül színházként értékelik őket”.²⁸⁸

Boros Kinga úgy véli, hogy az az egyik oka a független színházi próbálkozások létrejöttének, hogy a pályakezdő fiatalok nem találtak megfelelő terepet elképzeléseik érvényesítéséhez. Nem tartja véletlennek azt sem, hogy Gianina Cărbunariu fiatal rendezőt erdélyi magyar területen először egy független színház, a Yorick Stúdió kérte fel közös munkára.

Érthető tehát, hogy a Tandem mindkét projektje, de főként a második, olyan független terepet kellett válasszon magának, ahol érvényesíteni tudta célkitűzéseit, elsősorban a terek újraértelmezését, melynek révén a közelség, a szabadság és a térérzék más módon mutatkozik meg a néző és játékos kapcsolatában. Porogi Dorka rendező visszaemlékezése szerint rengeteg kérdése volt a Tandem alkotóinak: „Tanulni akartunk volna még tovább. Nem gondoltuk, hogy bármit is jobban tudnánk, vagy tudnánk egyáltalán, nem akartunk még nekirohanni a világnak millió mondanivalóval, hanem keresni, kísérletezni meg elmélyülni akartunk, zavartalanul.”²⁸⁹

A második projekt helyszíne – akárcsak a *Szeget-szeggel Csíkszeredában* projekté – Csíkszereda volt, és az anyagi háttérét is a Csíkszeredai Erdélyi Összművészeti Egyesület biztosította.

IV. 3.2. Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Tandem 2013-as projektjének résztvevői a család témája köré építették fel a kéthetes együttlétüket, és a család fogalmát mint mikrostrukturális szerveződést, közösséget közelítették meg. Különösen a közösségi értékek alakulása, a korosztályok közötti konfliktus, a másság és a kirekesztettség, a befolyásolhatóság, a múlt és a jelen viszonya foglalkoztatta a csapatot.

²⁸⁸ Uő, i. m.

²⁸⁹ Porogi Dorka: *Tandemben színházat csinálni*, i. m. 1-es sz. melléklet.

Egy katalán család Csíkban



A projekt kiindulópontjaként egy barcelonai utcai kuka mellett talált családi fotók és a hozzá kapcsolódó dokumentumok szolgáltak, melyeket különböző nemzetiségű Erasmus-ösztöndíjas hallgatók juttattak el a Tandem alkotócsapatához.

„A Tandem csoport számára az anyag érdekességét éppen az emlékek vándorlásának, átadásának és rekonstruálásának e szövevényes története adja, ahol egy ismeretlen család történelmének maradványai egyszerre feleslegessé válnak, majd néhány fiatal alkotó egy számukra is teljesen idegen helyen közös emlékeket hoz létre belőlük.”²⁹⁰ Az előadás dramaturgiáját a talált képek alakították, a közös emlékek időrendje szerint. Ennek tulajdonítható, hogy három eseményt hoztunk létre, vagy inkább kettőt, mert a második és a harmadik összekapcsolódott. Három fontos momentum rajzolódott ki a talált képek által: az esküvő, a keresztelő és a halál.

A dramatikus szöveg tehát a képek köré szerveződött, ami azt is jelentette, hogy improvizációban született meg. Az eseményeket megelőző közös munkánk improvizációinak szövegeit mindig egy éppen arra kijelölt személy lejegyezte, és kívülről próbálta irányítani, de egy idő után mind szabadabban kezeltük ezeket a szövegeket, nem ragaszkodtunk a lejegyzett változatukhoz, hagytuk,

²⁹⁰ Tandem Kiadvány – részlet egy pályázati szövegből.

hogy az esemény aktusa alatt élesben, vagyis a nézők jelenlétében formálódjanak. Mivel a nézők reakcióit nem tudtuk előre kiszámítani, csak minimális kiindulópontot rögzítettünk le, a továbbiakban pedig a néző részvételére hagyatkoztunk, aki a jelenléte által is alakította a játék menetét.

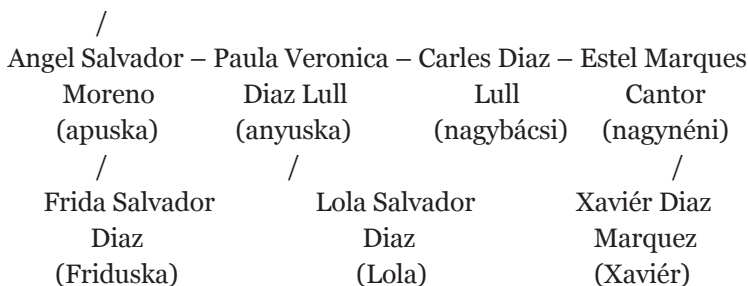
Izgalmas feladatnak bizonyult az improvizáció által történeteket, érzéseket, gondolatokat szőni a képek köré. A személyes találkozás lehetőségét is felkínálta a helyzet, hiszen mindannyian a saját személyiségünk és képzelőerőnk segítségével elevenítettük meg a családfa egy-egy személyét. Megpróbáltunk a talált képek-ből felállítani egy lehetséges családfát, így kialakult a két család szövevényes viszonyrendszere, az anyával, az apával, a feleséggel, a gyerekekkel, a nagybácsival, és ezek megrajzolása segítette a dramaturgiát.

A családi viszonyok feltérképezésére az alábbi ábra szolgál:

José Maria Romero Torres – a család első embere

Pilar Moreno Campania

(Mamuska)



/

Carles Puyol Diez Salvador

A családfa felállítása után a fiatal pár, Lola és Xaviér köré szerveződött a cselekmény: az esküvő, a közös gyerekük keresztelése, illetve Lola halála köré. Közösösen osztottuk le egymásnak a szerepeket az improvizációs folyamat során, nem úgy, ahogy a ha-

gyománys színjátszás hierarchikus viszonyrendszerében szokás, ahol a rendező dönti el ezt a kérdést. Egy-egy színész reprezentált egy-egy alakot. Szöveggönyv, írói utasítás, szerepjellemzés, egyéb kapaszkodó nem volt számunkra. Csupán egy név és egy fénykép állt kiindulópontként a rendelkezésünkre – szinte alig voltak köztöttségeink, és ezáltal egy addig még nem tapasztalt alkotói szabadságot élhettünk meg.

A dramatikus szöveget az improvizáció alakította. Nagy kihívás volt számunkra, hogy megfejtsük, ki van a kép mögött, milyen élethelyzetekben lehetett része, mit gondolhatott éppen akkor. Attól a ponttól vált igazán személyessé a karakterek körvonalazása, amikor minden színész a saját szűrőjén keresztül kezdte el keresni a választ az előbb említett kérdésekre, illetve amikor megpróbálta megszólaltatni a szereplőt a saját hangján. Innen már minden színész a maga személyisége szerint befolyásolta, alakította a dramaturgiát. Ekkor éreztük először, hogy a figuráink „kemény” neve mögött bizonyos becenevek is rejtőznek. Improvizáció segítségével alakultak ki a helyzetek, a történet a helyzetek keresgélése során kezdődött el íródni.

IV. 3.3. Színészi játék

A színészi játék minden tekintetben természetességre törekedett. Nem kívántuk kiemelni a színészt a nézők közül, sőt ellenkezőleg, azt akartuk elérni, hogy valamiképpen részei legyünk a nézők mindennapjainak. Érzékeltetni szerettük volna a színészi játék által, hogy ugyanolyan emberek vagyunk, mint a közönség, ugyanolyan nehézségekkel küzdünk, mint bárki más. Igyekeztünk megszüntetni a néző és az alkotó közötti falat. Elsősorban a család felfokozott mindennapjainak intenzív helyzeteit kutatva próbáltunk közelebb kerülni az általunk megformált személyekhez.

Miután már elég sok mindent tudtunk a szereplőkről, folytattuk az improvizációt, hogy annak segítségével felvázoljuk egy lehetséges esküvő pillanatait, illetve a keresztelő és az azt követő halál eseményét. A helyzetet körbejárva, bizonyos szükségszerű

fordulópontokat előre meghatározva, az improvizációra bíztuk magunkat, és ezáltal egymásra is, valamint az események jelen idejére. A színészi játékban leginkább arra törekedtünk, hogy rugalmasak és nyitottak maradjunk minden pillanatban. Erre tréningeztük magunkat, illetve arra, hogy elsajátítsuk azt a tudást, amellyel a szereplők bármilyen helyzetben meg tudnak szólalni.

Ennek érdekében olyan fontos kérdéseket fogalmaztunk meg, mint például: Hogyan viselkednek ezek az alakok egymással és a vendégekkel egy olyan ünnepi helyzetben, ahová hivatalos az egész város? Hogyan ünnepelnek az általunk (ki)talált katalánok? Mit esznek, milyen ruhákban jelennek meg?

A színészi játék kialakítása érdekében kezdetben élénken kuttattuk a katalán népszokásokat is, de aztán jobbnak láttuk, ha mi magunk alakítunk ki elképzelt, színházilag izgalmasnak vélt katalán hagyományokat. Miután elsajátítottunk bizonyos autentikus katalán táncmozdulatokat, tovább fejlesztettük a koreográfiát: hozzátettük a magunk elképzelt érzésvilágot, temperamentumot, beleszóve a csíkszeredai székely hagyományokat. Megalkottuk a magunk ünnepi szertartását, utalva ezáltal a minket körülvevő hagyománykeveredésre is.



A színészi játékot az alkotócsapat egy fiktív történetként ki-talált mítosz köré építette, mely megmagyarázza a család minden tagjának a fiatalságát és halhatatlanságát: Pilár nagymama annak idején felfedezte a szagos mügét, amit aztán belekevert a kekszbe,

hogy aki azt eszi, és hisz benne, az örök fiatalságban részesüljön. Így a család egésze megőrizhette fizikális frissességét.

A fényképeket kiindulópontként használva tehát elkezdett lüktetni bennünk egy belső történet, mely meghatározta a színeszi játékot.

IV. 3.4. Színházi látvány és hangzás

Az eseménysorozat tehát az esküvő, illetve a keresztelővel egybekötött temetés köré fonódott. Az esküvő helyszíne a Siló udvara volt. Az eseményre hivatalos volt a város apraja-nagyja. A katalán család legkisebb lányának esküvőjét a város lakói előtt ünnepelelték az alkotók, helyzetet és alkalmat teremtve az ismerkedésnek. A magtár udvarán mindenkire terített asztal várt, hagyományos étellel kínáltuk meg a jelenlevőket: rotyogó paprikás gulyással.

Ugyanakkor az esemény batyusbálként volt meghirdetve, ami határátlépést jelentett nézők és játékosok között. A „katalán család tagjai” (a színészek) megvendégelték a nézőket, de közben ők is bizalommal kóstolgatták a „vendégek” (a nézők) otthon elkészített finomságait, koccintottak, és táncoltak is velük. Az esküvő olyan volt, mint egy előre megbeszélte improvizációs gyakorlat: elsősorban a szertartás jelenidejűségére és a nézők nyitottságára igyekeztünk hagyatkozni. Előre kijelöltünk szerkezeti egységeket, majd egy tipikus családot igyekeztünk láttatni, reális problémákkal: egy katalán családot, amely nem sokban különbözik az átlag csíkszeredai családtól. Tehát nemcsak a performerek közti viszony, de a hely, az ingerek, a jelenben végbemenő események, a néző és a performer viszonya is egyformán fontosak voltak az alkotás folyamatában. Az esküvő és a keresztelő eseményén pedig oly mértékben figyelembe vettük a nézői jelenlétet és a viszonyulást, a tér formálódását és a spontán ingereket, hogy az a legnagyobb közvetlenségre adott lehetőséget az improvizáció során.

A hagyományos színjátszás egyik alapvető jellegzetességének, a nézőtér és játék kettéválasztottságának nyoma sem volt a projektben. Az előadás talált környezete szabadságot biztosított

a nézőnek, hogy kiléphessen a hagyományos kötöttségei közül. Így a Tandem elérte a már többször említett elsődleges célját: a nézők kiköktetése érdekében búcsút intett a hagyományos terreknek, és a közelséget, az elidőzést, a szabad térkezelést részesítette előnyben.

A látvány és a hangzás alkalmazkodott az utcai környezet-hez. A Siló udvarát ünnepélyesen dekoráltuk, miközben a tér nyitott maradt mindenki számára. Akkor csatlakozott a néző az eseményhez, amikor akart, illetve akkor távozott, amikor jónak gondolta. Nem lehetett elkésni, bármikor lehetőség volt belépni a játék terébe. Az utcai járókelők számára is nyitott volt az esemény. A hanghatás pontosan olyan volt, mint a külső térben megrendezett esküvőkön: hangosítással, saját zenészekkel, természetes hangerővel. A közlések pillanatában csend alakult ki, a tánc idején hangosan szólt a zene, és az egészbe időről időre élesen belesípolt a menetrend szerint közlekedő vonat.²⁹¹

A keresztelőn, amelynek résztvevői a volt népművészeti iskola szecessziós épületének minden szintjét, még a pincét is elfoglalták, úgy vezettük körbe a befogadókat a térben szétszórt magánéleti jelenetek által, hogy kedvük szerint elidőzhessenek egy-egy helyen, közel mehessenek a történésekhez, és ezáltal ők maguk is részesei lehessenek azoknak.

A keresztelővel egybekötött temetés számára egy belső teret jelöltünk ki játéktérnek, de úgy is fogalmazhatnánk, hogy maga az esemény választotta ki magának azt a szecessziós épületet, amelyben évekkal azelőtt a város művészeti iskolát működtetett, míg vissza nem kapta az eredeti tulajdonosa, majd üresen díszelgett a város legforgalmasabb utcáján, miközben néhány részén már igencsak megromlott az állaga.

A Tandem csapatának sikerült megszereznie a program idejére a teljes épületet, így igyekeztünk annak minden részét játékkal betölteni. Körbevezettük benne a nézőt, és megmutattuk a hely számos érdekes és értékes zegét-zugát. A keresztelő eseménysze-

²⁹¹ Videofelvétel: https://eletmod.transindex.ro/?cikk=20976&fbclid=IwAR3bskIfqSKnwaV22HM57LCCI5mDf-EYCzBJooQYFTAOVXht_6Cr_pcmkHg. Letöltés ideje: 2021.05.21.

rúségét ezeknek a tereknek a bejárhatósága biztosította. Az, hogy a néző onnan és akkor kísérhette végig a jelen idejű játékot, ahonnan érdemesnek vélte. A befogadót nem várta bársonyszék, de szabadságát csak a falak, a lépcsők és bizonyos akadálypályaszerű épületrészek korlátozták: rugalmassággal és találékonysággal szinte bárhová odaférközhetett, és meg is tette, hogy lépést tartson a történettel.



Életre kelt egy esküvő és egy keresztelővel egybekötött temetés, és a szereplők jelenlétének egyszerűsége miatt a néző mindkét eseményen azt érezhette, hogy ő is közeli hozzátartozó, aki szintén ünnepel vagy gyászol. A történéseket különböző fotók és videóanyagok is megjelenítették: folyamatosan közvetítettük a külvilág felé a katalán család beköltözését, eseménydús napjait. Már mielőtt a csapat elfoglalta volna a helyszínt, azaz az előző évhez hasonlóan beköltözött volna a magtár épületének legfelső szintjére, különböző előkészületekkel igyekeztünk megágyazni az eseményeknek, felkeltve a kíváncsiságot a legelső pillanattól kezdve.

Ezt a figyelemfelkeltést szolgálta a sajtókampány is, amelyet mi magunk szerveztünk meg. Először hírként leközzöltük az egyik legolvasottabb erdélyi internetes portálon, a Transindexen, hogy 2013 nyarán sem marad el a Tandem projekt, így, akik az előző évben figyelemmel kísérték a csoport működését, felkészülhettek a nyári színházi eseményekre. Következő lépésként pedig

ugyancsak a Transindexen²⁹², illetve a Tandem Facebook-oldalán a játék fikciós kiinduló helyzetét valódi hírként kommunikálva csigáztuk fel a helyi lakosok figyelmét. Azt szerettük volna elérni ezzel a hoax-szal, hogy a városban úgy kezdjenek el beszélni az eseményről, mint valós jelenségről, és ezzel az máris betörjön az életünkbe.

A Tandem csapata elhelyezett egy eredeti katalán zászlót a város két legforgalmasabb pontján: a központban üresen álló szecessziós épület tetején, amely a keresztelő színhelyül szolgált, és a vasút melletti volt gabonatarolón, ahol az esküvőt készültünk „tartani”. Az említett újságcikkben pedig „felfedtük”, hogy a zászlók két olyan épület tetején lettek elhelyezve, amelyeket visszakaptak az eredeti tulajdonosok, akik nem mellékesen katalánok. Aztán a cikkbe beillesztett videointerjú²⁹³ által tudattuk a várossal, hogy José Maria Romero Torres, a katalán család jobb keze helyre akarja állítani a Siló épületét az eredeti formájára, és kekszgyárat létesít Csíkszeredában.

Ezen a ponton összeért a Tandem két szálon futó sajtókampánya. Elvégre nyilvánvaló volt, hogy ha a kekszgyár elkezd a felújítási munkálatokat a gyártás mihamarabbi beindítása érdekében, a Tandemnek nem lesz tere a nyári projektje megvalósításához. A kultúra kénytelen lesz megadni magát a gazdasági érdekek előtt.

A hír leközlését megelőzően, már a beköltözésünk napján elhelyeztünk a város legjelentősebb sétálóutcája közepén egy régi, rozsdás és láthatólag működésképtelen autót felborítva, tele Fontenada márkájú kekszdobozokkal, és ahogy a projekt minden más lépéséről, erről is tudósítottunk a médiában.²⁹⁴ Bár gyanítani lehetett, hogy a történet csak kitaláció, azért meghökkentette az olvasókat: nem mindennapos látvány volt a főtér kellős közepén a régi, lerobbant autó, tele 1940-es gyártású keksszel.

²⁹² <https://itthon.transindex.ro/?cikk=20896&fbclid=IwAR3koOx4frsTBom5jRxnVjXusvHOXsCnF3KRBMylCylgQWkQHcOpnOGHmg>. Letöltés ideje: 2021.05.21.

²⁹³ <https://itthon.transindex.ro/?cikk=20909&fbclid=IwARodlusR5OraYbaHGSiGoNzou701sCCDMkKEhr9MHhfLLvmHC4XZMphdZ5Y>. Letöltés ideje: 2021.05.21.

²⁹⁴ <https://eletmod.transindex.ro/?hir=19001>. Letöltés ideje: 2021.05.10.

A Royal de Luxe csapatának *Le Géanttombé du ciel* című, 1993-ban létrehozott utcaszínházi előadásai álltak előttünk példaként, melyeket Dominique Deluze vezetett. Egy francia kikötőváros lakói egy átlagos reggelen hihetetlenül furcsa és megmagyarázhatatlan dolgoknak lehettek tanúi. Egy pár hatalmas méretű cipőt (sokszorosan nagyobbat a normális emberi cipőméretnél) találtak a városban. Egyik fele egy villanyoszlopról lógott le, melyet össze is roncolt a súlyával, a másik úgy nézett ki, mintha egy teraszon akadt volna fenn esés közben. Nemsokára egy François Delarozière által tervezett, élethűen lélegző óriásbábu feküdt leköötözve a forgalmas úttesten. Más meghökkentő jelenségek is fogadták a járókelőket. Egy autó söpört végig az utcákon, motorház-teteje alól üvöltöző emberi fej lógott ki. Egy autóbust hatalmas kés szelt át középen, hosszanti irányban. Egy szintén óriási villa átszúrt egy járművet. A szétszórt nyomok a kerettörténetre utalnak: „Volt egyszer egy óriás, aki a felhők között lakott. Egy nap leesett az égből egy körútra...” A Royal de Luxe kísérletének dokumentumfilmjében látható, hogy az emberek mennyire élvezik a hihetetlen történéseket. A hatalmas bábu jelenléte mindent felforgat, leginkább a hétköznapok egykedvűségét. A francia kisváros lakói szinte városlakóként kezelték az óriási bábút, és annyira a szívükhöz nőtt, hogy megkönnyezték a távozását.

Hatalmas ereje van az ilyenfajta meghökkentő újdonságnak. A hihetetlen dolgok elkápráztatják az embereket, és hálásak, hogy részesei lehetnek olyan történeteknek, amelyek egy időre kiemelik őket a mindennapok monotóniájából. A Tandem is ilyen gondolatokkal igyekezett jelen lenni a város mindennapjaiban, hasonlóképpen kívánta kizökkenteni az embereket a megszokottból.

Más kisebb akciók, installációk, videoanyagok is tarkították a kéthetes együttléteket, mely elejétől végéig a család témája köré szerveződött: egy család jól körvonalazott életét jelenítettünk meg a néző előtt, aki közvetlen betekintést nyerhetett az események sorába. Az volt a célunk, hogy olyan közvetlen hangon szólítsuk meg a nézőt, hogy két hét után is azt érezze: részese volt egy eseménynek, amely kiragadta a saját problémái közül, sőt, segített jobban megérteni a maga életét.

A képzőművészet többek között egy olyan installáció révén volt jelen a projektben, amely háromdimenziós térben jelenítette meg a családfát, kiegészítve azokkal a kiállításra szánt személyes tárgyakkal, amelyeket a résztvevők hoztak magukkal. Egy olyan közösségi fal is készült, ahová bármelyik néző személyes tárgya, fényképe felkerülhetett, a hozzá tartozó rövid történettel. A kiállítás alaptémája a közös emléképítés volt: egy Barcelonában kidobott, gazdátlan fénykép találkozási a csíkszeredai pillanatfotókkal, életképekkel. A közös fal egyenrangúvá, majdhogynem rokonokká tette a fényképeken látható, időben és térben egymástól távol élő embereket, a kép mögött található történetek által.²⁹⁵

Emellett a fotók és a videoanyagok folyamatosan közvetítettek a külvilág felé a katalán család beköltözését és eseménydús napjaikat. A tér megtalálása, kialakítása, az ízek és illatok kikeverése szintén csapatfeladat volt. A zene önmagában is működőképesnek bizonyult, és teret is kapott a megszólaláshoz. A tánc olyannyira egyedire sikerült, hogy bármely más térben és alkalmal, az eseménytől függetlenül is figyelemre méltó lett volna az előadása. A színészek jelenléte pedig életre keltette a történetet: megelevenítette egy esküvő pillanatait és résztvevőit, a néző azt érezhette, hogy ő is közeli hozzátartozó, aki szintén ünnepel. Mind az esküvő, mind a keresztelő eseménye élt a művészeti ágak teljes értékű jelenlétével, külön-külön is működtek volna, de együtt alkottak egészet.

Az előadás látvány- és hangzásvilágához szervesen hozzátartozott a köréje fonódó reklámkampány, melyet a Tandem tudatosan épített fel. Kádár Magor szerint a kampány „az eredményes tömegkommunikáció elengedhetetlen eszköze, a legtöbb szervezet alkalmazza, és gyakorlatilag nincs olyan tudományág vagy tevékenységi terület, ahol ne lehetne kampányokat, vagyis átfogó, meghatározott célt követő, koordinált kommunikációs tevékenységet találni”.²⁹⁶ Úgy véli, hogy bár a kampányok fő céljai különbözők lehetnek – figyelemfelkeltés, tájékoztatás, cselekvésre kész-

²⁹⁵ Tandem: *Emlékfal*. <https://www.facebook.com/Emlekkfal/>. Letöltés ideje: 2021.05.10.

²⁹⁶ Kádár Magor: *Kampánykommunikáció*. Kolozsvár, Kriterion, 2008, 7.

tetés vagy meggyőzés –, lényegük mégis azonosak, mint ahogy a különböző színházi előadások céljai is: „elérni és megszólítani egy célcsoportot, üzenetet adva át nekik”.²⁹⁷ A Tandem a kampányt arra használta, hogy felhívja a figyelmet magára, és hozzászoktassa Csíkszereda lakosságát az általa képviselt színházi nyelv újszerűségéhez. Nem akart „beetetni” senkit, csupán becsalogatta a nézőket a maga játékkerébe, cselekvésre készítette, kizöklentette, és befogadóbbá tette őket.

Megtapasztaltuk, hogy hatalmas ereje van a kampánynak, nem véletlenül tartják sok esetben a manipuláció eszközének, főként, ha gazdasági érdekek vezetik. A Tandem esetében nem állt fenn ez a veszély, hiszen anyagi haszonra nem számított a csapat. Esetünkben tehát „puha” és kifejezetten pozitív célzatú manipulációról volt szó.

A kekszgyár és a színház érdekellentétén alapuló ellenkampány – melynek, igyekszem hangsúlyozni, a figyelemfelkeltés volt a fő rendeltetése – első látásra talán felidézhetette egyesekben a propaganda negatív képzetét, mely a meghatározása szerint „egy ideológia elfogadtatását szolgálja egy közösséggel, ha kell hazugság árán, és akár manipulációval is”²⁹⁸. De hiba volna megvezetésnek nevezni a kekszgyár sok ötletes részlettel tarkított, rejtélyes fiktív történetét, hiszen ez esetben nem hazugságról vagy elhallgatásról, csak információkésleltetésről volt szó. Akinek felkeltette a figyelmét a kekszgyár vagy a Tandem 2013-as projektje, az a híreket követve fokozatosan felismerhette az esemény színházi jellegét. Egy idő után mindenki számára egyértelművé vált, hogy ezeknek a híreknek nem a félretájékoztatás a célja, hanem a nyilvánossággal való tudatos kapcsolattartás, vagyis „hogyan informáljon az eseménnyel kapcsolat alapvető tényekről, és felkeltse az érdeklődést a téma iránt”²⁹⁹.

Sas István a propaganda rokonának tekinti a reklámot, ugyanakkor élesen el is választja tőle, mondván, hogy a reklám kevessebbel is megelégszik. A reklámnak „elég, ha a befolyása nyomán

²⁹⁷ Uő, i. m. 7.

²⁹⁸ Csermely Ákos – Sükösd Miklós: *Propaganda a mai médiában*. Média Hungária Könyvek, 2004, 151.

²⁹⁹ Kádár Magor: *A média mint partner*. Kolozsvár, Kriterion Kiadó, 2007, 112.

megváltozik az emberek hozzáállása (attitűdje) egy hirdetett portékát illetően, és ennek nyomán ellenállhatatlan késztetések ébrednek a vásárlásra”³⁰⁰. A Tandem pedig a színház egy szokatlan formájával szemben akarta növelni a nyitottságot a reklám által. Olyan reklámfogásokat alkalmazott, amelyek kizárólag pozitívan értékelhetők. Sas István gondolatát tovább szöve: azt az elvet érvényesítette, miszerint ha valamit nagyon sokszor és kitartóan ismételnék, az a figyelem középpontjába kerül.

„A propagandában és a reklámban is gyönyörű ígéretekkel van tele a padlás.”³⁰¹ Mindkettő az akaratot kívánja mozgósítani, ígéretek rejt el az üzenetei között, hogy levegye a lábáról a „partnerét”, és sok esetben be is csapja. A Tandem viszont kizárólag a reklámkampány értékes és pozitív oldalait igyekezett felhasználni. Nem ígért semmit, csupán a figyelemfelkeltés volt a célja. Egyedi módon juttatta el a nézőkhöz az információit, hogy becsalogassa őket a színházi eseményre.

A kampányhírek hatására meglehetősen sokan eljöttek a városból az eseményre. A kultúrát támogatók a Tandem mellett álltak, és harcoltak azért, hogy a kekszgyár beindítása miatt ne maradjon el az előadás, míg a munkanélküliek többsége számára reményforrást jelentett az új *Fontenada* kekszgyár beindulásának híre. Azt is tapasztaltuk a kampány során, hogy az emberek lába alatt – vágyaik, anyagi megszorultságuk, tudatlanságuk, színházismereti hiányosságaik miatt – ingoványossá vált a talaj, és ez sokakat megvezethetővé tett.

IV. 3.5. A rendezés

A Tandem *Egy katalán család Csíkban* projektje a kollektív színház modelljét követte, melynek keretében „a színházi tevékenység által elkötelezett csapat”³⁰² előre meghatározott témában, improvizáció segítségével, közösen hozta létre az előadást.

³⁰⁰ Uő, i. m. 12.

³⁰¹ Csermely Ákos – Sükösd Miklós, i. m., 156.

³⁰² Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia. Budapest, L'Harmattan, 2006, 238.

Az első projekt rendezője, Porogi Dorka családi okokból nem tudott aktívan jelen lenni a második projektben, ezért ezen a nyáron az egyik színész vette át a vezetést, aki a keresztlő eseményén a játékmester szerepét töltötte be. De ő soha nem titulálta magát rendezőnek, csak valamiféle szervezői szerepet töltött be, aki összehangolta a különféle elképzeléseket és törekvéseket, és egyfajta „külső szemként” is igyekezett rálátni mindarra, ami a csapatban zajlik, de ezt a feladatot éppen az a személy végezte el, aki az improvizációt kívülről figyelte, tehát mindig más.

A rendező nélküli előadás 2013-ban teljesen ismeretlen fogalomnak számított a közönség körében, hiszen a romániai magyar színházak erőteljesen rendezőközpontúak voltak. Bár a színház-történetnek, ahogy azt már említettem, voltak olyan periódusai, amikor rendező nélkül jöttek létre előadások, a projektünk idején a romániai magyar színházakban legfeljebb csak az lehetett a kérdés, hogy a rendező sokféle szerepköre közül melyik a legfontosabb. Ahogy Nánay István fogalmaz: „Melyik a helyes megközelítés, hogy a rendező »szürke eminenciás«, »közvetítő«, »interpretátor« (Jean Vilar) vagy »a színház karmestere« (Báros Artur) vagy játékmester, szervező? A »kompromisszumok művésze« (Németh Antal) vagy önálló alkotóművész?”³⁰³

Mivel a Tandem nem rendelkezett állandó társulattal, megtehetette, hogy 2013-ban nagy arányban vonjon be új embereket az előző évi alkotócsapatába. Míg az első projektben kilenc ember vett részt, a második nyáron tizenkilencre emelkedett a létszám. A színházművészet, a képzőművészet, a tánc és a zene különböző területeiről érkezett ez a tizenkilenc ember. Mindegyik művészeti ág egyformán nagy hangsúlyt kapott a projektben, kiegészítették egymást, teljes egészet alkotva. Mivel ebben az évben nem volt rendező, az alkotói stáb vállalta, hogy csapatmunkában hozza létre a projektet.

³⁰³ Nánay István: *A színpadi rendezésről*. Magyar Drámapedagógia Társaság, Bp., 1999, 7.

IV. 3.6. Az előadás hatástörténete

A Tandem második projektjéről sajnálatos módon nem készült szakmai feljegyzés, csupán az alkotók által generált hirdetések maradtak fenn, és azok a bemutató videoanyagok, amelyeket szintén az alkotók készítettek a projekt egész folyamatáról. Az egyik interneten is elérhető videóban³⁰⁴ pontosan érzékelhető, hogy a helyi közönség hogyan reagált az eseményre: milyen sokan jöttek el, és mennyire élénkek a spontán megnyilvánulások.

Az alkotók is többnyire pozitív visszajelzésekre emlékeznek. Derzsi Dezsőt idézem: „Volt, aki konkrétan azt emlegette, hogy végre milyen jó, hogy van másfajta színház is, de ez nem abból fakadt, hogy mi a Siló épületében csináltunk színházat, hanem abból, hogy megpróbáltunk máshogyan gondolkodni a színházról.”³⁰⁵ Porogi Dorca szerint „érdekesnek, furcsának találták, akik nézték, nem is előadásként nézték talán, hanem eseményként (...) a visszhang inkább jó volt, érdeklődő-várakozó”.³⁰⁶

Az általunk használt hirdetési felület, a Transindex hírportál egyik év végi cikkében, amely az 2013-as év „legtrendibb trendjeit” és a „legkulturálisabb eseményeit” veszi számba, a projektünkre utalva a katalánoknak ítélte *az év bevándorló címet*. A Tandem csoport katalán–székely összművészeti színházi projektjét pedig az év legközvetlenebb és „legprogresszívebb” előadásai közé sorolja.³⁰⁷

A Transindexen, illetve a helyi sajtóban megjelent írások és tudósítások a Tandem eseményéről többnyire általunk megírt és publikált cikkek voltak. A projekt a sajtóban média-hoaxszerűen adott jelzéseket magáról az események/előadások előtt. A cikkek végén az X finoman jelezte, hogy fizetett hirdetésről van szó, mégis titokzatosság vette körül a történetet, hiszen nem volt nyilvánvaló, hogy az nem valós. Boros Kinga úgy véli, hogy „mindez arra a ténszerűsége világit rá, hogy ahhoz, hogy bármiféle saj-

³⁰⁴ https://www.youtube.com/watch?v=NoWzWUedijM&ab_channel=TandemProd. Letöltés ideje: 2021.05.10.

³⁰⁵ Részlet az említett interjúból. 1-es sz. melléklet.

³⁰⁶ Uo.

³⁰⁷ <http://eletmod.transindex.ro/?cikk=22126>. Letöltés ideje: 2013.05.22.

tóvisszhangja legyen egy ilyen, minden szempontból periferikus eseménynek – periferikus, mint előzmény nélküli, és mert nem illeszkedik a mainstream színházi vonulatba, amit az erdélyi néző ismer, és amit az erdélyi szakma színházként elismer –, azt a projektnek önmagának kell generálnia”.³⁰⁸

Boros Kinga szerint ez a színházak esetében sincs másként, ha új típusú kezdeményezésről van szó, ismeretlen nevekkal, vagy ott, ahol „az egésznek a kiállítása teljesen ismeretlen”.³⁰⁹ A nem ismerthez ugyanis nehezebben csatlakoznak az emberek, „és nem tudnak mit kezdeni a hírével szakmán belül sem, így annak másként nem lesz sajtója, csak abban az esetben, ha saját magának megteremti”.³¹⁰

A Tandem alkotócsapata nem foglalkozott azzal, hogy kritikusokat hívjon az eseményre. Senkinek sem küldött szakmai meghívót, nem is lett volna lehetősége fogadni a kritikusokat a szűkös anyagi keretek miatt: nem tudott szállást és ellátást biztosítani. Boros Kinga szerint, ha nem Budapesten csinál előadást valaki, akkor nem valószínű, hogy csak úgy odatéved a kritikus, felfedezi az előadást, majd ír róla. „Amint tudjuk, másként nem lesz kritika egy Budapesten kívüli előadásról³¹¹ – mondja –, csak ha a színházi alkotócsapat megteremti a lehetőséget.”

Még a kolozsvári kritikustól sem várhattuk el, hogy a saját költségén elutazzon Csíkszeredába megnézni az előadást, mert ezt a háromszáz kilométeres utat a rossz infrastruktúra miatt akár autóval, akár tömegközlekedéssel csak nagyon nehézkesen lehetett megtenni 2013-ban, sőt még ma is. A kritikus nyilván nem hozta meg ezt az áldozatot, mivel teljesen új kezdeményezésről volt szó, amely a bukás kockázatát is igencsak magában rejtette: olyasmivel kísérletezett, ami nagymértékben eltért a meglévő, rögzült művészeti hagyományoktól.

Ezt a jelenséget Boros Kinga szerint „érdemes összehasonlítani azzal, hogy a Csíki Játékszín 1998-ban indult, és mennyire nem írtak róla. Gyergyószentmiklóson az utóbbi években jelentős

³⁰⁸ Boros Kinga: *i. m.* 1-es sz. melléklet.

³⁰⁹ Uo.

³¹⁰ Uo.

³¹¹ Uo.

produkciók születtek, mégsem járnak oda kritikusok, illetve akkor járnak, amikor a színház időszakosan fesztivált szervez (...). Erre elmegy a kritikus, mert három nap alatt lát hat előadást, és abból kettő a házigazdáé, így írnak róluk. Ezek a színházak államilag támogatott, szolid színházi intézmények, amelyeknek van saját sajtósuk, művészeti titkáruk, felépített kapcsolatrendszerük. Tehát nem nyári projektek, mint amilyen a katalán család volt – és mégis borzasztó nehezen írnak róluk. Sokszor futnak ki úgy előadásaik, hogy a szakma nem veszi észre, de attól azok még ott voltak, és ha folytonosságuk van, akkor a társulat életében jelentőségük van, mert elsősorban ez mindennek az alapja. A dolgok rendje, hogy van egy előadás, és arra születik reflexió. Az erdélyi magyar színháznak pedig akkor van szakmai visszajelzése, ha magának generálja, mi nem generáltuk magunknak – ez nem hibáztatás, hanem egy komplex jelenség”.³¹²

Két okára mutat rá tehát Boros Kinga a komolyabb sajtókritika elmaradásának: egyrészt arra, hogy „a helyi, erdélyi sajtó sajátossága, hogy nincsen pénze egyetlen szerkesztőségnek sem utaztatni az embereit és szállást adni, így teljesen magától értetődő, hogy nem született semmilyen írás a Tandemről”,³¹³ másrészt, mivel az alkotásnak sem voltak adottak a feltételei, a lehetőségei, így sem elvárás, sem remény nem volt arra „hogy szakmai visszajelzést kapjunk, hogy a szakma megjelenjen”.³¹⁴

Ezzel szemben Boros Kinga kiemeli és megnevezi azt a célt, amelyet a projekt maximálisan teljesített, és amely a projekt elsődleges érdeme: „a cél, azt hiszem, sokkal inkább az volt, hogy helyben szólaljon meg, ami sikerült is”³¹⁵. Már a kezdet kezdetén is fontosabb volt az alkotóknak, hogy helyben nagy visszhangja legyen az eseménynek, és igazán jól működjön, amit elterveztek, mint az, hogy fontos kritikusok láthassák és írjanak róla.

Érthető a számonkérés, hogy miért nem fektettünk több energiát abba, hogy komoly szakmai írásos anyagok jöjjenek létre az esemény nyomán, hiszen így, hogy ez nem történt meg, az

³¹² Uo.

³¹³ Uo.

³¹⁴ Uo.

³¹⁵ Uo.

utókor jogosan feltételezheti, hogy nem is volt jelentős a projekt, ugyanakkor a projektek megszületésének korszakát is figyelembe kell vennie a színháztörténésznek. Abban az időben, amikor a Tandem két elemzett projektje zajlott, még épp csak hogy elindult az egyetlen romániai magyar színházi folyóirat, a *Játéktér*, hiánypótló kiadványként. 2012 novemberében jelent meg az első száma, melyet a Nagyváradon zajló internetnikai színházi fesztiválon mutattak be. Az indító lapszámban főként a színházi intézményekre irányult a figyelem, és szerzői csakis neves rendezők munkáiról számoltak be. „A *Játéktér* első, őszi-téli számában többek közt Kelemen Kinga *Párhuzamos fesztiválrajzok* című hármast interjúját olvashatják három neves romániai színházi fesztivál igazgatójával: Alice Georgescuval, Tompa Gáborral és Bocsárdi Lászlóval. Karácsonyi Zsolt elemzését a három nagy sikerű Andrei Șerban-rendezésről a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, Köllő Kata interjúját Bíró József színművésszel, Kötő József tanulmányát az erdélyi színjátszás Hamlet-értelmezéseiről, és a lap teljes egészében közli Székely Csaba *Bányavakság* című darabját is, amelyet hétfőn mutattak be átütő sikerrel a fesztivál programjának keretében.”³¹⁶

A kritikus szakma tehát elsőként a közismert intézményekre fókuszált, és a húzónevekre, mert erre volt szüksége az induláshoz. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a Tandem alkotócsapata tagjainak több mint fele intézményes keretek között, szerződéssel dolgozott a színházi év során, a másik fele pedig egyetemi hallgatóként tanult valamilyen felsőoktatási intézményben. Tehát nem arról volt szó, hogy az alkotók munka nélküli művészként próbáltak valamit létrehozni, csak azért, mert sehol sem kaptak szerződést. Sőt, inkább a szabadidejüket áldozták fel arra, hogy az általuk hiányként észlelt szakmai űrt betöltsék a kísérletezés által.

A hatástörténet amúgy még nem zárult le: a Tandem projekt értékeit, jelentőségét igyekszik megmutatni a maga korában, és az azzal kapcsolatos problémákat járja körül egy interjú, amelyet az

³¹⁶ Lásd *Játéktér*: „Megjelent a romániai magyar színházi folyóirat”. <https://maszol.ro/kultura/5017-jatekter-megjelent-a-romaniai-magyar-szinhazi-folyoirat>. Letöltés ideje: 2021.05.13.

alkotókkal készítettem, illetve egy, a *Játéktér*ben aktuálisan megjelenő tanulmány is.

IV. 3.7. Műfaji besorolás

A devised színház egyik leginkább megragadható jellegzetessége a közös alkotófolyamat, mely felborítja a klasszikus színházi struktúrákat. Rendszerint azokat a színházi előadásokat illetik a devised címkével, melyek létrehozásában az egész társulat egyenrangú alkotóként vesz részt. Ez a Tandem csoport projektjeiről is elmondható. A második projektben ráadásul nem is előre megírt drámai szöveget választott kiindulásként, hanem egy kuka mellett talált fényképcsomagot. A fényképek köré épített cselekménysorozat alakította a dramaturgiát és a drámai szöveget, melynek rögzítését nem tartották elsődlegesen fontosnak az alkotók, akik egyszerre voltak szerzői és előadói az eseménynek.

A színésznek nem az volt a feladata, hogy a lehető legpontosabban kövesse a rendező elképzeléseit, hiszen nem is volt kinevezett rendező, legalábbis hagyományos értelemben nem. A hierarchikus viszonyrendszereket eltöröltük, mindannyian egyenértékű alkotókként voltunk jelen, közösen megbeszélve, együtt döntöttünk el mindent. Továbbá a néző maga is alkotóvá vált, nem maradt meg passzív befogadónak.

A devised színház sajátosságai közé tartozik, hogy bármiből kiindulhat, és ezáltal eltávolodhat a logocentrikus színháztól és a bevett, klasszikus struktúráktól. A Tandem második projektje teljes mértékben hátat fordít a logocentrikus színháznak, hiszen kiindulópontként a drámai mű helyett talált fényképeket használt. Az előadók, illetve alkotók nem egy drámai szöveget interpretáltak, hanem a próbateremben együtt gondolkodva, improvizációkból, kutatásból, a család témakörében született kérdésekre adott személyes válaszokból mint nyersanyagból kiindulva, lépésről lépésre hozták létre és formálták az előadássorozatot, pontosabban a két eseményt. A szöveg csak egyike volt az előadás elemeinek, nem kapott kiemelt szerepet, mindamelllett, hogy a projekt

elvetette azt a logocentrikus színházra jellemző gyakorlatot, mely szerint a drámaíró megírja a szöveget, a rendező pedig színpadra állítja.

A Tandem projekt második előadásának innovatív jellege tehát leginkább abban érhető tetten, hogy szakított a rendező és a színész közötti hierarchiával, a társulat és néző viszonyának konvencionális mintáival, formáival. Nem alkalmazott konvencionálisan kijelölt színházi tereket a társulat és néző elválasztása érdekében, hétköznapi tereket használt: a Siló magtár öt emeletét, illetve udvarát és az egykori művészeti iskola üresen álló szecessziós épületét.

Mivel a Tandem minden tekintetben szakítani próbált a térség meghatározó színházi hagyományával, a kezdeti fázisában a keresgélést, kísérletezést választotta. Tréningek által hozta helyzetbe az alkotókat, inspirációs folyamatokat igyekezett generálni, hogy kiküszöbölje a berögzült mintákat, megszokásokat. Olyan szabad légkört igyekezett teremteni, melyben az alkotó új lehetőségekkel találkozhat, és újrafogalmazhatja, amit addig biztosnak vélt. Saját kulturális és társadalmi kontextusunkban értelmeztük önmagunkat, személyes tapasztalatainkat, improvizációinkat és kísérletezéseinket – előbb csak megvizsgálva, majd integrálva, később pedig átalakítva.

Alapvetően a csoportdinamika és az interakciók határozták meg a lehetőségeket. A devised színházat annak a szabadsága és lehetősége teszi különlegessé, hogy számos különböző irányba el lehet mozdulni az együttműködés folyamán. Ez tette lehetővé azt is, hogy egy előadás helyett két esemény szülessen meg, illetve hogy még számos apró projekt kapcsolódjon hozzájuk. Az improvizáció során rengeteg kreatív lehetőség felmerült, melyet igyekeztünk mind beépíteni az előadásba, és ez a szabadság tette különlegessé a projektet.

Alison Oddey megállapítja, hogy a devised színházi alkotások témájában, tartalmában és formájában egyaránt a mai társadalom problematikája, kérdései, szemléletváltása tükröződik. Így az *Egy katalán család Csíkban* projektről is elmondható, hogy miközben egy örök érvényű művészi téma, a család köré épült,

nagyon is aktuális kérdéseket boncolgatott: a közösségi értékek alakulását, a különböző korosztályok konfliktusait, a másságot és a kirekesztést, a befolyásolhatóságot, a múlt és a jelen viszonyát, érzékenyen reflektálva mindarra, ami körülvett minket. A székely családok jellemzően tele vannak konfliktusokkal és elfojtásokkal a hagyományörzésből adódóan, mely elsősorban az idősebb nemzedéket jellemzi. A korosztályok közötti szakadék miatt több családmódel is együtt él egy időben, és az egykor közös és meggingathatatlan értékek láthatóan átalakulnak. A konfliktusok halmozódása miatt pedig a fényképekben megtestesülő családi emlékek a kuka mellett végzik. A téma magragadhatósága érdekében minden tekintetben közvetlenségre és közelségre törekedtünk, ezért is választottunk hétköznapi tereket.

Az alkotói folyamat legnagyobb nehézségei a kollektív alkotás kihívásaiból adódtak: időről időre mindenkinek túl kellett lépnie a saját látásmódján. Minden helyzetben meg kellett találni a legoptimálisabb megoldást, amely mindenki számára elfogadható volt, és a próbák során beépült az előadásba.

A projekt nehézségei közé tartozott az is, hogy rögzíteni kellett az események időpontját: nem állt elég idő az alkotók rendelkezésére, és ezáltal beszűkültek a kísérletezés lehetőségei. Ahogy a repertoárszínházakra is jellemző, a próbafolyamat megfeszített tempója nem tette lehetővé a korlátlan idejű kísérletezést. Az esemény ebből a szempontból szinte „produktummá” vált, hiszen mindenki érezte a nyomást, hogy két napon belül valami olyat kell létrehoznia, ami érdemes a nézők figyelmére. Ezért minden színész – ahogy az intézményesített színházban is gyakran előfordul – elővette a jól-rosszul rögzült színházi tapasztalatát, és gyakran saját kútforrásból igyekezett megoldani a helyzeteket. Elég hamar rájöttünk, hogy a berögzült minták használata megfojtja az improvizációt, megszűnik a jelen idő, a devised színház legnagyobb aduja. Így, amennyire lehetett, letettük a rossz döntések lehetőségének terhét, és úgy mentünk tovább a folyamatban. A projekt nagy tanulságai közé tartozik tehát, hogy a szabad kísérletezést nem lehet, és nem is szabad szoros időhöz kötni.

Ha a Tandem projektjét egy olyan kísérletezésnek tekintjük, melynek célja létrehozni egy új színházi nyelvet, akkor ennyi idő alatt lehet, hogy nem sikerült eleget tennünk ennek a kihívásnak, a lényegi, belső folyamatokat illetően – ezt azonban nagyon nehezen lehet megítélni az alkotó nézőpontjából, szakmai reflexió pedig nem született róla.

Mindent összevetve, mégis a Tandem második projektje egyfajta devised hangvétellű színházi eseményként értékelhető, a művészeti innováció mozzanatát is beleértve. A devised színház attribútumai közül leginkább a hagyományos színházfelfogás ellenében tett, művészeti határokat feszegető kísérletezést hangsúlyoztuk a leginkább. A Tandem olyan helyen hozta létre sajátos eseményét, mely szabadságot biztosított nézőnek, színésznek egyaránt. A biztonságot nyújtó, rögzített bársonyszéket egy szabadabb, kevésbé behatárolt nézői pozíció váltotta fel. Bármilyen testhelyzetet felvehetett a néző, megengedett volt számára ülni, állni, feküdni, sétálni.

Lényegében a projekt egész megközelítése újszerű lehetőségeket kínált úgy az alkotók, mint a befogadók számára. Nem volt szöveggönyv. A próbák alatt egy helyen lakott minden alkotó: ez az állandó együttlét, a közös tér az energiákat is egyesítette. A befogadó is érzékelt és értékelt az események jelenben történő, improvizációs jellegét és a helyszín különleges értékeit – épp úgy, mint a Tandem első projektjénél.

Ha a devised színház fogalmi meghatározásánál használt táblázatba a Tandem második projektjének jellemzőit is párhuzamosan belefoglaljuk, világosan látszik, hogy a bemutatott projekt szinte valamennyi aspektusában megfelel a devised színház műfaji követelményeinek.

A devised színház általános jellemzői	<i>Egy katalán család Csíkban</i> sajátosságai
Bármiből kiindulhat.	Talált fényképek adták a kiindulópontot.
A végtermék természete ismeretlen.	A végtermék természete ismeretlen.
Az együttműködő egyének csoportja dönt.	Az együttműködő egyének csoportja döntött.
Egyenrangú a viszonyrendszer.	Egyenrangú volt a viszonyrendszer.
Hétköznapi tereket is használ.	Csakis hétköznapi tereket használt.
Kockázatvállalás, kísérlet, improvizáció	Kockázatot vállalt, kísérletezett, improvizált.
Innovatív megközelítés	Innovatív megközelítés
Spontenaitás, csoportdinamika	Spontenaitás, csoportdinamika
Változékonyság	Változékonyság
A világ történéseire reflektál.	A világ történéseire reflektált.
Túllépés az egyéni látásmódon	Túllépett az egyéni látásmódon.
Folyamat	Folyamat
Kollektív szerzőség eszménye	Érvényesült a kollektív szerzőség eszménye.
Demokratikus munkafolyamat	Demokratikus volt a munkafolyamat.

Látható tehát, hogy az *Egy katalán család Csíkban*, a Tandem csoport második projektje minden szempontból beleillik a devised színház alkotásai sorába, melyek közül az egyik első volt a 2000-es években a romániai magyar kísérleti színjátszás történetében.

IV. 4. Radu Afrim, valamint a szereposztás: Az ördög próbája

IV. 4.1. Az előadás adatai

Cím: Az ördög próbája

Műfaj: vígjáték

A bemutató időpontja: 2014. március 2.

Rendező: Radu Afrim

Dramaturg: a csapat

Díszlet: Bartha József

Jelmez: Cristina Milea

Koreográfus: Gavriľiu Andrea

Zeneszerző: Vlaicu Golcea

Színészek: Berekméri Katalin/ B. Fülöp Erzsébet/ Bokor Barna/ Kiss Bora/ Galló Ernő/ Gecse Ramóna/ László Csaba/ Ördög Miklós Levente/ Moldován Orsolya/ Gergely Botond/ Nagy Dorottya/ Meszesi Oszkár/ Ruszuly Ervin/ Lőrincz Ágnes/ Somody Hajnal/ Szabadi Nóra/ Nagy László.

IV. 4.2. Az előadás színházkulturális kontextusa

Az ördög próbája című előadás Radu Afrim, az egyik legismertebb és legtehetségesebb román rendező első rendezése a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulatnál. Afrim korábban már dolgozott magyar társulatokkal, többek között Szatmárnémetiben és Sepsiszentgyörgyön is. *Az ördög próbáját* meglepetés-előadásként hirdette meg a színház a bérletes nézők számára, a rendező ugyanis nem egy klasszikus irodalmi művet akart színpadra állítani, hanem arra gondolt, hogy Andrea Gavriľiu koreográfussal közösen egy „nonverbális vagy kevés szöveggel dolgozó előadást”³¹⁷ hoznak létre. Úgy tervezte, hogy a saját alapötletét a társulat alkotócsapattal együtt bontja ki a próbafolyamat alatt, közösen hozzák létre

³¹⁷ Gál Boglárka: *Egy hiteles naiv festmény*. <https://www.jatekter.ro/?p=8982>.
Letöltés ideje: 2021.06.04.

az előadást. Emiatt aztán nem lehetett előre tudni sem az előadás címét, sem az időtartamát, sem a szereplőit, mint ahogy azt sem, hogy az alkotófolyamat alatt hová alakul majd az alaptörténet, milyen irányba megy el a performatív cselekvés.

Miután a rendező felvázolta a csapatnak az alapötletet, el is kezdődött a próbaszakasz. Radu Afrim már régóta ismerte a Tompa Miklós Társulat tagjainak egy részét, mégis többnapos szereplőválogatást tartott, hogy kiderüljön, kik azok, akikkel igazán együtt tud gondolkodni, alkotni, elég energikusak egy ilyen típusú játékhoz, és eléggé vágnak részt venni benne. A rendező később elmondta egy interjúban, hogy a „közös energiát kereste, a fantáziát és a maximális rögtönzőkészséget”.³¹⁸ A próbafolyamat azokkal a színészekkel kezdődött el, akiket a rendező kiválasztott a meghallgatáson, de később másokat is bevett a csapatba, és így újabb színészek csatlakoztak a játékhoz. A szereplőgárda tagjai közül tizennégyen voltak a Tompa Miklós Társulat alkalmazottjai, a többiek színművészeti egyetemre jártak. Egy koreográfus hallgató is volt az alkotócsapatban: a rendező fontosnak tartotta, hogy képzett táncos is részt vegyen a projektben, a színpadi mozgás ugyanis meghatározó eleme volt az előadásnak.

A casting során egy gyerekszereplőt is kiválasztott a rendező. Már a kezdet kezdetén tudta, hogy szükség van egy gyerekszereplőre, később derült ki, hogy a kisfiú központi szereplője lesz az előadásnak. Szereplőválogatás közben egy tizenéves versenytáncos fiú is szimpatikus lett a rendezőnek, így őt is beválogatta, az ő szerepét is beépítette az előadásba. A rendező többek között azt is igyekezett felmérni a szereplőválogatáson, hogy ki mennyire alkalmas arra, hogy részt vegyen egy ilyen, improvizáción alapuló előadásban. „Ha a szereplőválogatáson nem találtam volna legalább hét olyan színészt, akikkel a végtelenbe szárnyalhat a képzeletünk – nyilatkozta később –, nem láttam volna értelmét a próbafolyamatnak. Vagy inkább kerestem volna egy klasszikus orosz darabot (...) Mert ott a nézőnek kétszer kicsordul a könnye, és boldogan térhet haza.”³¹⁹

³¹⁸ Uo.

³¹⁹ Uo.

A projektről megjelent kritikák és beszámolók leginkább azt méltatják, hogy az előadásnak nincs hagyományos értelemben vett drámaszövege, és hogy a rendező a társulattal közösen hozta létre az előadás szöveggönyvét és magát a játékot. A munkafolyamat alatt a rendező engedte, hogy a színészek inspirálják a színészek improvizációin alapuló szöveggönyvet a rendező és a színészek közösen hozták létre.

„Nem szép dolog az általánosítás, de a tapasztalat mégis azt mutatja, hogy a kőszínházak inkább biztonsági játékot játszanak, és a kockáztatáshoz már se kedvük, se erejük” – írja Jászay Tamás egyik színházkritikájában³²⁰, amelyben többek között *Az ördög próbájára* is kitér. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, mely köztudomásúlag repertoárszínház, igazán bátornak bizonyult ennek az előadásnak a műsorra tűzésével, mert kockázatot vállalni. Igaz ugyan, hogy egy nagyon neves rendezőt hívtak meg, de a rendezőnek korábban nem volt munkatapasztalata a társulat tagjaival. Bizonytalan volt az egymásra találás és a közös munka sikeressége, ahogy még sok más tényező is az előadás körül. A megszokottól való eltérés kockázatot jelentett az intézménynek. Leginkább az improvizációra épülő munkafolyamat kimenetele volt kétesélyes.

A 2014-ben bemutatott *Az ördög próbája* előadás előzményének tekinthető a romániai magyar színházművészetben Gianina Cărbunariu *20/20* (2009) című és *Verespatak – fizikai és politikai vonalon* (2010) című előadása, melyekben *Az ördög próbájához* hasonlóan nem egy előre megírt dramatikus szövegből indult ki az alkotófolyamat. De ugyanígy megemlíthetjük a Váróterem Projekt több projektjét: a *Mit csináltál három évig?* (2011) címűt és a hajléktalanokról szóló, cím nélküli előadásukat (2012), amelyek merészen eltávolodtak a logocentrikus színháztól. Valamint ilyen előadásnak számít a Tandem második kísérleti projektje, az *Egy katalán család képei* (2013).

³²⁰ Jászay Tamás: *Hatásos belépő*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7867/rekamie-fesztival-szegedi-nemzeti-szinhaz/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.

IV. 4.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Ördög próbája* előadás, mint már említettem, nem egy előre megírt dramatikus szövegre épült. A dramatikus szöveget a rendező és a teljes alkotócsapat hozta létre, a próbafolyamat során. A rendező szerint a kiinduláshoz „néha elegendő egyetlen ötlet, egy mondat”³²¹, és ez esetben ő maga hozta ezt az alapötletet: Egy kis településen élő, gazdag vállalkozó, sikeres üzletember, Ördög Miklós Levente az elkényeztetett hétéves kislány születésnapjára egy nagyszabású show-t készül rendezni, ezért egyfajta tehetségkutatót, castingot szervez, melynek győztese pénzjutalomban részesül. A kérdést, hogy ki viszi haza a pénzt, ki a győztes, a kicsi Ricsi dönti el a produkciók megtekintése után, annak alapján, hogy ki szórakoztatta őt leginkább. A gazdag üzletember azért készül ilyen nagy felhajtással a kislány születésnapjára, mert kompenzálni akarja azt a frusztrációját, hogy ő maga a kommunista rezsim vezére, Nicolae Ceaușescu születésnapján jött világra, ezért gyerekkorában soha nem köszöntötték fel a születésnapján, mert olyankor a diktátort kellett ünnepelni.

A rendező kiinduló elképzelése volt az is, hogy az előadás három tartalmi részre tagolódjon: az első a szereplőválogatás, a második a próbafolyamat alatti időszak és a bemutató, a harmadik pedig maga a show.

A szereplőválogatás után a rendező kiválasztott néhány színészt, akikkel elkezdte az alkotófolyamatot, ezekből a színészekből alakult meg a castingot lebonyolító bizottság. Ezek a következők voltak: Trendi Bözsi mint helyettesítő énektanárnő (B. Fülöp Erzsébet alakítása), László Elton Xaba³²² mint falusi tánctanár (László Csaba alakítása) és Patkány (Galló Ernő alakítása). Radu Afrim előadásaira gyakran jellemző a groteszk, az abszurd és a szürreális világot teremtő képesség – a zsűri összetétele is erről tanúskodik.

³²¹ Gál Boglárka: *Egy hiteles naiv festmény*. <https://www.jatekter.ro/?p=8982>. Letöltés ideje: 2021.06.07.

³²² A névválasztás magyarázata: Xabának ejtik a magyarul nem tudó románok a Csaba nevet.

Az improvizációk kezdetekor a peremvidéki kis falu a be-szédes Görösszentmiklós nevet kapta: itt történik meg az, hogy a dúsgazdag üzletember a falusi tánctanárt és a helyettesítő ének-tanárnőt a kiváló szakemberek pozíciójába emeli. Trendi Bözsi és László Elton Xaba tipikus kisemberek, folyamatosan előtérbe akarják helyezni magukat, bármire képesek a pozíció megszer-zéséért. Egyértelmű, hogy tisztességes viszonyok között egyikük felkészültsége sem tenné lehetővé, hogy ilyen nagy téttel bíró szereplőválogatást vezessen. Patkány mint a harmadik zsűritag látványos tánccal bizonyítja kvalitásait, zavarba is hozza vele a másik két zsűritagot. Csakhogy Patkány különös lény, verbális kommunikációja teljesen kódolhatatlan a többiek számára, ezért van szükség a két másik zsűritagra, hogy egymást kiegészítsék. Patkány markáns jelmeze rendkívül látványos: a színpadi szitu-ációban meglepetéselemként hat mind a nézők, mind az alkotók számára. Patkány jelenléte nagyon kiterjesztette az improvizáció szabadságát és határvonalait a produkcióban.

Miután formát öltött a rendező által ajánlott alaphelyzet, és megalakult a háromszemélyes zsűri, a három részre tagolt elő-adás első szakaszában, a castingon a színészeknek mint alkotók-nak korlátlan lehetőségük van „produkálni magukat”. A jelszó a fantázia, az elsődleges szervezőszempont pedig a humoros szó-rakoztatás.

Mivel a rendező, Radu Afrim nem beszél magyarul, a rögtön-zések annak függvényében kerültek be a szöveggönyvbe, hogy a próbateremben tartózkodó alkotócsapat tagjai hogyan reagáltak a hallottakra. Ami tetszett az „alkotónézőknek”, azt a rendező be-emelte az előadásba. A szöveggönyv még a bemutató napján is alakult, sőt, olykor az előadások folyamán is kiegészült improvi-zációs részekkel, annak függvényében, hogy éppen milyen térség-ben, milyen nézők előtt játszottak.

Komoly rendezői feladatot jelentett a szöveggönyv megalko-tása az improvizáció nyomán lejegyzett szövegekből: a különböző ízlésű, intelligenciájú színészek produkcióit egyetlen szálra kellett felfűzni, úgy kellett beépíteni az előadásba. A rendezőnek kontroll alatt kellett tartania a szerteágazó elemeket, és ki kellett válogat-

nia közülük a performatív cselekvésnek megfelelőket. Radu Afrim azt mondja, hogy „keményen kezembem szeretem tartani a helyzetet a színpadon, ezért nyilván szükségét érzem, hogy a magyar nyelvet is uraljam. Ez egyszerre abszurd és szürreális, de nem adom fel addig, amíg nem találok meg egy szónak azt az árnyalatát, amelyre szükségem van. Van néhány igazán érzékeny színész, akinek a nyelv a szenvedélye (...) Ők segítettek nekem, vagy lebeszéltek róla, ha túlságosan is ragaszkodtam egy lefordíthatatlan szó magyar megfelelőjének megtalálásához”.³²³

Radu Afrim folyamatos fordítást igényelt az alkotófolyamat alatt, még ha többnyire érzékelt is a situációkat, és bizonyos szavakat megértett a kontextusból. Azért, hogy szilárdan kezében tudja tartani a helyzeteket a színpadon, románra is le kellett fordítani a szövegből. Ezt egyébként is meg kellett tenni a román feliratozás miatt. A nyelvi közvetítés és a folyamatos egyeztetés nehézségeket is okozott olykor, de mivel az alkotócsapat minden tagja beszél románul, a rendező legtöbb esetben inkább a színészekre támaszkodott, kikérte a véleményüket az adott helyzetről. Radu Afrim az a rendező, aki nem engedi ki a kezéből a folyamatokat, addig kérdez és addig boncol egy helyzetet, akár minden egyes szót is, ameddig a színész színpadi munkáját tökéletesnek és tisztának nem érzi. Mivel a színészek magyarul beszéltek, a rendező számára kifejezőbb volt a test, amely részt vesz a kommunikációban. Ez a másfajta nyelvhasználat az előadásnak is előnyére vált.

A színészek improvizatív játéka során a rendező feladata volt irányítani a munkát, amelyben végül egy mederbe terelődtek a jelenetek, és azonos ízlésvilágot képviseltek. Gyakran a klasszikus drámai szövegből készült előadások sikerét is az határozza meg, hogy hogyan sikerül a rendezőnek egybefésülnie a produkció különböző elemeit, illetve hogy milyen ízlésvilágot képviselnek a játék során a színészek.

Az ördög próbája előadásban a rendező a bravúr lehetőségeit is kutatta. A fordulatosságot és meglepetést az is fokozta, hogy a színészek gyakran két karaktert is eljátszottak. Az alkotófolyamat

³²³ Gál Boglárka: *i. m.*

során a színészek olyan sajátos képességei jöttek felszínre, amelyek meglehetősen ritka kvalitásnak számítanak. A rendező úgy építette be a színpadi szituációba ezeket a képességeket, hogy a néző számára szinte már megvalósíthatatlannak tűnjön. A különböző karakterek más-más sajátos képességekre épültek. „Olyan karaktereket nagytítottak fel megértő öniróniával és humorral, akiket a mindennapi valóságunkban láthatunk a színpadon.”³²⁴

A szöveg, akárcsak a cselekmény, az alkotófolyamat alatt alakult. A színészek ajánlataiból megszülető karakterek és a karakterek improvizáció általi találkozásai hozták létre a jeleneteket, a jelenetek pedig a cselekményt alakították. A cselekmény nem egy előre elképzelt struktúra szerint épült, hanem ahogy a karakterek és az improvizáció alakították. A színészeknek nem állt szándékukban olyan előrelátható, kiszámítható jeleneteket létrehozni, amelyeknek külön funkciójuk van a cselekményben. A rendező az alkotófolyamat első fázisában ilyen téren szabadságot adott a színészeknek, így a kezdeti szakaszban a jelenetek különálló részek voltak, és ezeket fésülte össze a rendező a későbbiek során összefüggő történetté.

Amikor Radu Afrimtól megkérdezték, hogy milyen hozadékaik vannak az ilyen típusú, improvizációs színházi munkamódszernek, a teljes szabadságot nevezte meg mint felbecsülhetetlen előnyt. Szerinte a mi térségünkben a színházi emberek számára gondot jelent a szabadság vállalása: „azt hiszik, hogy valaki meghúzza a fülüket, ha túlzásokba esnek, és attól tartanak, hogy figyelmen kívül hagyja őket az UNITER-zsűri, nem fognak tetszeni annak a három kritikuskak, akik évente váltják egymást az említett zsűriben, vagy nem figyel majd rájuk a nemzeti színházi fesztivál félistenként tisztelt válogatója, ha nem hagyományos stílusú remekművet alkotnak”.³²⁵

Előfordult, hogy az improvizáció alatt elhangzó, spontán szövegeket a rendező módosítás nélkül építette be a szöveggönyvbe, de az is gyakran megesett, hogy átalakította, vagy idővel teljesen

³²⁴ Nagy Mihály: *Népek castingja*. <https://www.jatekter.ro/?p=9921>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³²⁵ Uo.

elvetette. Az előadás szövegének jelentős részét a színészek írták, rögtönzés által, de a szövegeknyvben való rögzítése ezeknek a szövegeknek kizárólag a rendező felelőssége volt. A rendező, aki eredetileg akciószínházat akart megvalósítani a színpadon, maga sem értette, hogy végül hogyan gyűlhetett össze majdnem ötvenoldalmi szöveg.

Radu Afrim azt vallja, hogy „legyen szó Ibsenről vagy Maeterlinckről, az előadás szerzői minden esetben a színészek és a rendező”³²⁶, ezért nem alkalmaz dramaturgot az előadásaihoz. *Az ördög próbájának* sem volt dramaturgia. Afrim nemcsak a színészt tekinti az alkotócsapata tagjának, de a sűgőt, az ügyelőt, a világosítót is: egyszóval mindenkit, aki az előadás létrehozásán fáradozik. Bárki segítheti ötletekkel a munkafolyamatot, a színházi hierarchia zárójelbe kerül, hiszen nem kötelező, hogy mindenki csupán a maga területén alkosson. A hierarchia csakis olyan értelemben működik, hogy az ötletek érvényességét a rendező dönti el, és ő emeli be őket az előadásba.

Radu Afrim *Az ördög próbája* létrehozása során tehát a devised színháznak azzal a módszerével él, hogy nem választja szét élesen a szövegíró, a rendező és a színész feladatait, és ezáltal elhatárolódik a logocentrikus színháztól.

IV. 4.4. A rendezés

„A színész egyenlő mértékben inspirál vagy gátol. Nem a figura, és nem Csehov”³²⁷ – mondja a korábban említett interjúban Radu Afrim, aki *Az ördög próbája* előadás rendezői koncepcióját a színész munkájára és a közös gondolatcserére építette. Az alkotófolyamat alatt a karaktereket a színészek a rendező irányításával alakították, de kiindulópontként a saját elképzeléseikre hagytak. A rendező kezdettől fogva arra ösztönözte az alkotócsapat tagjait, hogy támaszkodjanak saját személyiségükre, illetve egymás személyiségének ismeretére.

³²⁶ Uo.

³²⁷ Gál Boglárka: *i. m.*

Az előadás első szakaszában az alaphelyzet felszabadította tehát az alkotókat arra, hogy akár a legszélsőségesebb ötleteiket is bemutassák. Ráadásul a saját, civil nevüket használták vagy annak valamilyen kifordított formáját. A valós nevek többletértelmet kölcsönöztek az előadásnak: ezek által a néző közelebb érezhette magát a színészek játékához. Mintha a néző rajtakapná a színészt, aki részt vesz a performatív cselekvésben, hogy azonos azzal a karakterrel, akit játszik. Néhány példa a névválasztásra – a szemléltetés kedvéért – a már említettekén kívül: Berekméri Katalin mint Kati volt jelen az előadásban, Bokor Barna mint Braun Bush, Ördög Miklós Levente mint Ördög Miklós Levente, Gecse Ramóna mint Gecse Ramóna.

Bár az előadás feszessége erős kezű rendezőről árulkodott, a fergeteges humorú, felszabadult játék, az inspiratív állapot azt jelezte, hogy szinte alig voltak gátak az alkotók munkájában. Az előadásról szóló szakmai beszámolók elismerő jelzői is többek között ezt a kötetlenséget, felszabadultságot emelik ki: „a stíljében beazonosíthatatlan, előadásmódjában sokszínű, koncepciójában egy közeli múltra utaló, vitriolba mártott történet, amelynek szereplőiből lépten-nyomon kibuggyan a groteszk, a szürreál, a hiperreál, a metafizika vagy éppen az ateizmus”.³²⁸

A lengyelországi színházkritikusok Radu Afrimot az egyik legismertebb és legtehetségesebb román rendezőként tartják számon, az új hullámos alkotók közé sorolják, mint aki a legmodernebb színháznyelvi eszközökkel figurázza ki előadásaiban a kommunista múltat. *Az ördög próbája* előadásról pedig azt írja az egyik kritika, hogy „nem akar politikai üzenetet hordozni, csupán önfeledt játékkal invitál felszabadult szórakozásra”.³²⁹

Valóban érezhető volt, a nézők reakcióiból is, hogy az előadás alkotói, a rendező és színészek „végleg elengedték a gyeplőt”³³⁰, a rendező nem szabott határokat, inkább lazította, felszabadította a színészeket, csupán arra figyelt, hogy semmi ne lógjon ki a kon-

³²⁸ Kaáli Nagy Botond: *Ördög a határon*. <https://regi.helikon.ro/index.php?r=13&l=376>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³²⁹ <http://portalkatowicki.pl/kultura/teatr/4387-diabelska-sztucka>. Letöltés ideje: 2021.06.04.

³³⁰ Kaáli Nagy Botond: *i. m.*

cepcióból. Azáltal, hogy a színészek szinte minden esetben a valós nevüket használták, illetve hogy a nézőtérhez közel játszottak, a nézők az esemény részeseinek érezhették magukat. Ebben a légkörben a befogadó szinte megfélelkezik arról, hogy megkérdőjelezze az események valódiságát.

A rendező így nyilatkozott a színészekkel való viszonyáról: „A színészek voltak a fő ihletforrásaim. És a kulturális referenciák, amelyeket az előadás hordoz, az általunk »idézett« drámai műfajok a kémtörténettől az abszurdig vagy az expresszionista művekig és a varietéig. Mindig a vegyes műfajok iránt érdeklődtem, soha nem vonzottak a tiszta, elegáns, nemes formák, amelyeket annyira tisztelnek a komoly magyar rendezők (...) Adott volt tizenhét színész a színpadon, és mindenikük hozzátett valamit, ami megragadott...”³³¹

Az előadás a műfajok keveredése által is magán viseli a rendező kézjegyét: Radu Afrim szívesen adott teret a groteszk, szürreálisba hajló elemek sokaságának. A fekete gumicsizmás, traktorista-koreográfusként tevékenykedő Xaba mester, a kivénült, de a fiatalsága látszatát fenntartani igyekvő Trendi Bözsi tanárnő, aki az előadás alatt legalább hússzor átöltözik – ők indítják el előzsűritagokként az örületes castingot, ahol minden megtörténhet. A castingon megjelenő alakok groteszk, szürreális világot teremtenek: a rendező ezzel kívánta érzékeltetni, hogy a pénz hajszolása mennyire képes kifogatni az embert önmagából. A szegre felakasztott zacskó pénz mindvégig központi eleme az előadásnak.

A szereplőválogatáson remek, karikatúraszerű karakterek tűnnek fel. Elsőként a külföldi filmek magyar szinkronhangja, Dicsőszentmártonból, aki valójában az összes női hang szintézise, vagy egyszerűen csak a Magyar Hang, aki bemutatja, hogyan tud „élni”. Másodikként a Faun lép színre, aki nem beszél, csak táncol, és akinek arcátlan, perverz viselkedése, Trendi Bözsi sáljával bemutatott produkciója minősíthetetlen a zsűri számára. Harmadikként Sharon Stone vidéki másolata sorakozik fel, aki a *Basic Instinct* film egyik híres jelenetét idézve ül le a székre, és combjait széttárva köszönti fel kicsi Ricsit a *Boldog születésnapot!* című

³³¹ Gál Boglárka: *i. m.*

dallal, melyet, mint kiderült, tulajdonképpen a vaginájával ad elő, aztán egy másik dallal is próbálkozik. Ezután a Galló család következik. Valójában csak a férfi jelentkezett a meghirdetett castingra, de a felesége is elkíséri. Galló Levi, a férj Freddy Mercury- és Michael Jackson-imitátornak gondolja magát. Mozgásával nagyszerűen utánozza a két világsztárt, de szívfacsaróan szerencsétlen figurája szánalmat kelt. Végül a felesége, Galló Szidónia, aki igazából Kati, nyeri meg a castingot a férje helyett, mert ő legalább tud főzni. Az előadásnak ezen a pontján tisztán érezhető, hogy bármi megtörténhet, mint ahogy aztán meg is történik.

A casting első napja utáni éjszakán, a sötétség leple alatt a misztikum is feltűnik az előadásban. Megjelenik Nosferatu a túlvilágról, ahogy Tisztaházy Theodora is, akinek a szelleme ott bolyong, és nem tudja elviselni, hogy senki sem látja őt. Mindkettőjük figyelmét felkeltette a meghirdetett casting. Az előadás folyamán egyébként végig jelen van a misztikum: nem kap nagy hangsúlyt, de erősíti az események bizarr, groteszk, szürreális jellegét. Idővel kiderül, hogy Patkány, a zsúri egyik tagja tulajdonképpen egy embertestű, hatalmas plüss patkányfej-maszkot viselő lény, aki azért jött, hogy elrabolja kicsi Ricsit Nosferatu, a túlvilági nagyúr számára. Később még számos más jelentkező járul hozzá a szürreális atmoszféra megteremtéséhez, mint például a sosem öregedő Napsugár Trióé. A túlvilági misztikus események után, amelyek az éjszaka leple alatt végigsöpörtek a casting helyszínén, reggel megszokott körülmények között folytatódik a szereplőválogatás második napja.

A második nap első versenyzője a Napsugár Trió, avagy a Kommunista Kurvák. A név utal az 1957 óta Kolozsváron megjelenő romániai magyar gyermekújságra, a *Napsugár*ra, amely különösen a kommunista időszakban volt rendkívül népszerű. A Napsugár Triót három hölgy alkotja, és egy babával együtt lépnek fel. A Lady Gagát idéző Lady baba felbosszantja Patkányt, ezért az végez vele. A második nap második versenyzője Lacika, kicsi Ricsi első unokatestvére, a versenytáncos. Anélkül, hogy tudna róla, a túlvilági Tisztaházy Theodorával együtt mutatja be a táncát. A nap harmadik versenyzője az Ezeregy Székelyleány Találkozó

előző évi első helyezettje, aki egyperces fejállást mutat be a hagyományörzés jegyében. A versenyző a fejen állás mellett a névmemorizálásban is jeleskedik. Továbbá megjelenik a pornósztár, aki a nyolcvanas években a Német Demokratikus Köztársaságban élte virágkorát, és ma már kiöregedett munkanélküli. A nap utolsó versenyzőjeként még fellép Csibi Feri, az Ezeregy Székelyleány Találkozó harmadik helyezettje. Egy hagyományos dalt és táncot ad elő a zsűri kérésére, de a női öltözék mögött férfi rejtőzik, pontosabban egy bizonytalan nemű székely, akit többek között emiatt ki is zárnak a versenyből.

Az előadás úgy gúnyolja ki a „nulla alatti számokban mérhető színvonalat képviselő, tévéből ismert tehetségkutatókat, világshow-kat, mentálhigiénés fertőzést okozó agyhalott celebeket, produkció nélküli produkciókat, hogy a néző folyamatosan felvisít a nevetéstől”.³³²

A szereplőválogatás fázisa az előadás gerincét képezi: az előadás szereplőinek bemutatására szolgál, több történeti szál dramaturgiai előkészítésére is lehetőséget ad, melyek a későbbi fázisokban bontakoznak ki. A jelenetek hangvétele túlfűtött, az arányok elnagyoltak. A szálak mindegyike összetalálkozik valahol, bár nem beszélhetünk szabályos cselekményről. Az előadás nem egyetlen történetet igyekszik színre vinni, egymással összefonódó jeleneteket állít elénk, csapongóan, eklektikusan, a szereplőktől származó ötletek gazdagsága és a rendező egyensúlyérzéke által válik teljesen egyedivé.

A rendező a fergeteges paródia által formál éles véleményt elértéktelenedett, erkölcsileg lenullázódott személyiségekről, társadalmi jelenségekről, tükröt mutat a világ ferdeségeinek. Néhány szövegpoén és történelmi utalás megértéséhez szükség van történelmi háttértudásra, de a legtöbb téma, amely megjelenik az előadásban, egészen köznapi, egyformán érinti az idősebb és a fiatalabb generációt. Az egyik központi motívum a pénz utáni sóvárgás, mely képes szó szerint feje tetejére állítani az embert, a másik a szórakoztatóipar túlszexualizálódása és szolgálai, sznob divatkövetése. „Az avokádó az új pityóka, a patkány a Playboy-nyu-

³³² Kaáli: *i. m.*

szi, a manele az új lakodalmas, minden a feje tetejére állt. A tükör eléggé görbe, de ha meglátjuk benne elkámpicsorodott pofánkat, muszáj röhögni: savanyú, de a miénk.”³³³

A rendező a hiteles naiv festményekhez hasonlítja *Az ördög próbáját* mint kollektív alkotást: „Ha a naiv festészetet jelentéktelen műfajnak tartod, akkor biztosan a görösszentmiklósi kultúrotthon világa sem fontos az univerzum számára, az emberiség számára, Európa, Erdély számára...”³³⁴

A kritikáírók azt tekintik az előadás legfőbb erényének, hogy az alkotófolyamat nem a szokványos utakon jár. Mircea Sorin Rusu kritikus ugyanakkor kifogásolja, hogy bár az előadás a színészek improvizációi és javaslati alapján jött létre, a plakáton, illetve a műsorfüzet helyett használt képeslapokon ez nincs feltüntetve. A rendező neve jelenik meg egyedüli szerzőként.³³⁵ Ezt a problémát már én is többször, más előadások kapcsán is kiemelem az írásomban. Úgy tűnik, még nem terjedt el a köznapi használatban egy olyan szakkifejezés, amely alkalmas a nem szokványos próbafolyamatok révén létrejött előadások jelölésére.

IV. 4.5. Színészi játék

Az előadás nemcsak a rendezés által, de a rendhagyó színészi játékon keresztül is igyekezett kitörni a „jölfésült realizmusból”.³³⁶ A rendező azt nyilatkozta egy interjúban, hogy érdektelen számára a kiszámítható lélektan: ugyanolyan haszталannak tartja, mint a szerzői utasításokat. Úgy véli, a fantázia nélküli rendezők a drámaírók hűségesei szolgálói.

A színészi játék tehát minden tekintetben igyekezett meghaladni a tisztességtudó, elegáns és fennkölt játékmódot, a határta-

³³³ Bakk Dávid Tímea: *Sufni-grandománok ideje*. <https://www.jatekter.ro/?p=9823>. Letöltés ideje: 2021.06.04.

³³⁴ Gál Boglárka: *i. m.*

³³⁵ Mircea Sorin Rusu: *Castingul dracului*. <https://agenda.liternet.ro/articol/19884/Mircea-Sorin-Rusu/Tirgu-Mures-National-Afrim-1-Az-ordog-probaja-Castingul-dracului.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³³⁶ Uo.

lan fantáziára épített. Igyekezett megkérdőjelezni a bevett színházi struktúrákat, nem hagyta hátradőlni a nézőt: a karakterek intenzitása, a túlzott, felfokozott színpadi szituációk, a groteszk, kifordított elemek feszes ritmusú adagolása mindegyre felrázták a befogadót.

Mivel a rendező minden alkotótól megkövetelte az energiáját, a fantáziáját és a rögtönzőképessége maximális használatát, a színésznek állandó készenlétben kellett lennie, akkor is, ha éppen nem vele dolgozott a rendező, vagy ha csak megfigyelte a próbát. Az alkotófolyamat tehát az első pillanattól kezdve maximális energiabevetést igényelt minden alkotótól. *Az ördög próbája* előadásban minden apró lépés vagy lehetőség bárki ajánlata lehetett, aki az alkotófolyamatban részt vett – a sűgőtől kezdve a színészeken át az ügyelőig.

A rendező már a kezdet kezdetén azt kérte a színészektől, hogy keresgéljenek: járják körbe a karakterek belső és külső jellemvonásait. A színészek már az első próbákon is beöltözve vettek részt, úgy kutatták a lehetőségeket és a színpadi helyzeteket, és ez később is így történt. Volt ugyan jelmeztervezője, díszlettervezője, hangtechnikusa, koreográfusa az előadásnak, de a hierarchikus viszonyok elhalványultak, mindenki beleszólhatott mindenki munkájába: ez is hozzátartozott a fesztelen alkotói szabadsághoz.

A rendezőnek első pillanattól kezdve sikerült olyan alkotói légkört teremtenie, ahol „tobzódhat a művészi kreativitás”.³³⁷ Ezt pedig a nézők reakciója is pontosan visszatükrözte, az őrült, furcsa, megható, váratlan és hihetetlen történetek és karakterek mindegyre felhőtlen nevetést csaltak elő belőlük. Az előadás görbe tükrében magukra ismerhettek, vagy szomszédaikra, munkatársaikra, párjukra, és ehhez a magas színvonalú szerepjáték, a tiszta és pontos színészi jelenlét is hozzájárult.

A színész művészi kreativitással kapcsolta be a nézőt a játékba. „Ahol a harsány zarathusztrai kacaj ilyen természetességgel tör föl nézőből és alkotóból, olyan hangokon, hogy nem is sejtettük, mindez bennünk van, belőlünk táplálkozik, ott semmi sincs veszve. Boldogok vagyunk, mert ha más nem, de miénk a korlátlan

³³⁷ Bakk Dávid Tímea: *i. m.*

lehetetlenségek országa. (...) A marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós társulatának és Radu Afrimnak a valóságolvasata minden ízében kortárs, aktuális. Mi több: társadalmi beavatkozásra alkalmas.”³³⁸ Ahhoz, hogy ez a világ létrejöjjön, szükség volt az alkotók éleslátására és társadalmi bírálataira.

A fergeteges hajsza azzal a mozdulattal kezdődik, amellyel az üzletember a felajánlott jelentős pénzösszeget nejlontasokban felakasztja a szegre. Ezzel elindul az örületes verseny a pénz megszerzéséért. „Művészet pénzért, használt szerelem, szépség az előnyökért. Hol vannak az idők, amikor a művészetet a művészetért művelték?”³³⁹ – teszi fel a kérdést Anca Giura kritikus az előadás kapcsán, aki egyébként úgy érezte, hogy Radu Afrim előadásairól a nézők melankolikusan, meglepetten, szokatlan élményekkel telítve mentek haza. Ahogy ő fogalmaz: „[Afrim] alkotásaiban nem egyszerűen csak álomszerű atmoszférát komponál, hanem mesterséges paradicsomot épít, melynek teljes posztszimbolikájába exportálják a nézőt.”³⁴⁰ A szerző elsősorban a költőiséget értékeli ebben a fajta színházban.

Ha a színészek alakítását külön-külön vizsgáljuk, mindenik karakterről megállapítható, hogy erőteljes és komplex, mégis, mivel a helyzetek meglehetősen egyszerűek, mindenki színészi játékára jellemző egyfajta letisztultság. A színészek számára egy ilyen alkotófolyamatban az önazonosság jelenti a legnagyobb kihívást, hiszen ahhoz, hogy valaki saját magát karikatúráként megfogalmazza, elengedhetetlen az alapos önismeret. A színész gondolkodó lényként vesz részt az alkotásban, nem végrehajtóként. Márpedig ehhez a színésznek reflektálnia kell önmagára, meg kell fogalmaznia identitását és viszonyát a társadalomhoz és a társadalmi normákhoz.

Egy mai úrgazdag család szánalmas erőlködését látjuk a darabban. A székelyföldi üzletember egyetlen vágya, hogy boldoggá tegye a fiát a születésnapján, de mit tudhatna felajánlani neki, mi-

³³⁸ Bakk Dávid Tímea: *i. m.*

³³⁹ Anca Giura: *Castingul Dracului de Radu Afrim*: <http://evaziunispontane.blogspot.com/2014/05/castingul-dracului-de-radu-afrim.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³⁴⁰ Uo.

után anyagilag már mindene megvan a gyerekeknek? A kínlódás, a tehetetlenség, az érzelmi fásultság, a boldogtalanság és a kiégettség jellemzi a családot. Semmi egyebe nincs az üzletembernek, csak pénze, így azzal próbálkozik.

Nem véletlen, hogy ebben az érzelmi sivárságban az üzletember felesége már az előadás első szakaszában, a casting alatt összejön a külföldről hazaérkezett, szívtipró Braun Bush úrral. Braun Bush, aki már is nem beszél magyarul, korábban egy elhízott vidéki háziasszonnyal folytatott szerelmi viszonyt, és ez a szerelem még évek múlva is képes újra belobbanni. Az egykori háziasszony az előadás során egyetlen mozdulattal szabadul meg a fölösleges kilóitól, és átvedlik titkos ügynökké. Patkányról is kiderül, hogy ő is titkos ügynök. Az előadás során nyilvánvalóvá lesz a Galló házaspár számára, hogy tulajdonképpen nem is ismerik egymást. A gálapatkány a megbízója, Nosferatu halott anyjával találkozik az éjszakai jelenetben.

Az előadásban minden karakter valamilyen furcsaságot képvisel: Ördög Miklós Levente, a maffiózó üzletember például olykor lövöldözésbe kezd. A kisvárosi élet hétköznapijainak banalitásai, a misztikum, a szedett-vedett társaság olyan bizarr és groteszk világot tár a néző elé, amelybe szinte bármilyen dramaturgiai fordulat belefér. A szokatlan dramaturgiai fordulatok, és az, hogy a különböző elemek nem mindig illenek egymáshoz, újszerűvé, maivá tesz az előadást a hagyományos színjátszáshoz szokott befogadó számára.

A színészi alakításban nagy hangsúlyt kap a hanggal, az akcentussal, a nyelvvel, a hanglejtéssel való játék, minden karakter megszólalása nagyon jellegzetes. Megjelenik a székely tájszólás, az amerikai akcentus, a pesti szleng, a nosztalgikus múltban ragadt kommunista hölgyek poros szóhasználata, a nyávogó művi hangszín. Patkány gégehangon szólal meg, Nosferatu néma jelbeszélő. Ezeknek a karaktereknek a különféle kulturális habitusa adja meg az előadás önálló dallamvilágát, zeneiségét.

A színészi játék másik jellegzetes kifejezőeszköze a testhasználat. A darab dramaturgiáját nem a szöveg alakítja, hanem az előadás saját logikája, amely főként a színészi játékra épül. Az elő-

adás vizuális elemei ugyanolyan gazdag jelentéshordozók, mint a szöveg. Rengeteg a koreografikus elem, ezeket elsősorban a színészi test lazítása céljából alkalmazta a rendező. Az előkészületek fázisában létrejött sikeres elemek aztán az előadásban is megjelennek, és külön performance-ként működnek. Olykor, bizonyos karakterek esetében a test válik a játék meghatározó elemévé, máskor inkább a hang.

Az előadás vizuális effektjei közé tartozik az is, hogy Patkánynak patkányfeje van, és farka, a kommunista hölgyek valódi bundasapkát viselnek, Trendi Bözsi turkálós ruhákat hord, és tízpercenként átöltözik, Brown Bush kockás inge, farmernadrágja és cowboykalapja a Dallas-sorozatot idézik, az Ezeregy Székelyleány Találkozó győztese eredeti székelyruhát hord.

Az ördög próbája tehát a rendező alapötletéből indult ki, és a színészek improvizációira épült. Bár az előadás rendezőközpontú, hiszen a rendező személye tartja kézben a játékot, és ő vállalja a felelősséget az előadásért, alkotópartnernek tekinti a színészeket, olyannyira, hogy rájuk építi az előadás koncepcióját, annak teljes kimenetelét. Arra alapoz, ami a színészek személyiségéből megmutatkozik a színpadon. Radu Afrim számára a próba azt jelenti, hogy az alkotók kapcsolatot teremtenek egymással, a létrejövő játékkal, a térrel. A rendező nem egy véglegesített, előre elképzelt tervvel indítja az alkotófolyamatot, hanem a színésszel együtt, lépésről lépésre viszi véghez a performatív cselekvést.

IV. 4.6. Színházi látvány és hangzás

A diktatúra éveire jellemző helyszínen vagyunk, egy erdélyi falusi kultúrházban. Bartha József realiztikus díszlete sokak számára a gyerekkort idézi fel, azokat az időket, amikor a diktátor dicsőítésére használták az effajta épületeket. A jellegzetes mintájú, olajfestéssel mázolt falak omladoznak, az ablakok ki vannak törve, a falra valaki szőrös hímtagot rajzolt krétával, a pódium sivár, fölötté, középen Ceaușescu arcképe. A néző visszaugrik az időben, valahová a '80-as évek közepére. A maximális pontossággal meg-

alkotott díszlet a befogadóban olyan emlékeket és érzéseket aktíválhat, amelyeket már rég elfeledettnek hitt. Többen az előadás egyik legerősebb élményének tartották a látványt, egyes nézők arról számoltak be, hogy olykor még a szagát is érezni vélték az évtizedek óta elhagyott falusi kultúrháznak.

A gyanútlan nézők, amikor belépnek a játéktérbe, és elfoglalják a helyüket a színpad két oldalán elhelyezett székeken, a romos falak és a nyomasztó hangulatú zene hatására azt gondolhatják, hogy „valami nagyon komoly, történelmi alapú előadást fognak látni”³⁴¹, de ehelyett ez a tér olyan közös játékra invitálja őket, amelyben a felszabadult nevetés által találkozhatnak önmagukkal, a frusztrációikkal, a félelmeikkel és a múltjukkal, amely meghatározza a jelent.

Vlaicu Golcea, az előadás zeneszerzője a színészek improvizációiból építkezett az alkotás folyamán. A zene a próbateremben született meg, és minden esetben a színészek játékát egészítette ki a színpadi szituációban, vagyis nem aláfestésként szolgált, hanem része volt a helyzeteknek. Vlaicu Golcea zenéje tökéletesen „egybecseng” az előadás feszes, erős, szórakoztató, de ugyanakkor abszurd formanyelvével. Egy román nyelvű kritika egyszerre méltatja a Vlaicu Golcea által komponált zene eredetiségét („az electro-disco ritmusok és a székely népi témák szennyező keveréke”) és Andrea Gavriľiu leleményes koreográfiáját („egyszerre meglepő, összefüggő és humorral teli”³⁴²). Az előadás atmoszférájának és dinamikájának megteremtésében valóban nagy szerepe van a zenének – kiegészíti a szürreális színpadképet –, ahogy a koreográfiának és a fények játékának is.

Az előadás harmadik szegmense a show, mely elsősorban a koreográfiára épül. Végző formája mindenkit összehoz, minden szereplő jelen van, ekkor derül ki ugyanis, hogy ki a győztes, ki viheti haza a pénzt. Felfokozott pillanatban kerül sor tehát a betanult koreográfia, azaz a show bemutatására. Mindenki kicsi Ricsit

³⁴¹ Csabala Zsófia: *Békaugrásban a teljes örület felé*. <https://www.facebook.com/tompamiklos/posts/2594884027248598/>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³⁴² Mircea Sorin Rusu: *Castingul dracului*. <https://agenda.liternet.ro/articol/19884/Mircea-Sorin-Rusu/Tirgu-Mures-National-Afrim-1-Az-ordog-probaja-Castingul-dracului.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

igyekezik szórakoztatni, elbűvölni, ugyanis ő a döntőbíró a versenyben. A váratlan fordulat azáltal következik be, hogy maga a gazdag üzletember is meglepi a fiát egy pánsípon eljátszott dallal, és ez megpecsételi a verseny kimenetelét: kicsi Ricsi ugyanis úgy dönt, hogy ő a nyertes. A szereplők minden fáradozása hiábavalónak bizonyult. Az utolsó koreográfia, melyet az elhízott Xaba mester, a tánctanár tanított be a csapatnak, megjeleníti a mester békaugrását, amellyel igyekezik felkapaszkodni és időszerű maradni.

Mivel a történetvezetés nem lineáris, az előadás jelenetszegmensekből áll össze, a jelenetek között erős fényváltás, sötét jelzi, hogy a nézőnek egy következő momentumra kell készülnie. A fények által megvalósult törés azt sugallja a befogadónak, hogy nem a linearitás logikája szerint kell értelmeznie a látottakat. „A kiállításnak tekinthető szerkezet lazává, az egész konstrukció pedig hirtelen performatívává válik.”³⁴³ A posztdramatikus mintába illeszkedik ez a struktúra, a történet úgy halad előre, hogy asszociációkat hoz létre egyik jelenetről a másikra, egyik pillanatról a másikra.

A jelmezek kezdetben a díszlethez hasonlóan valóságűiek, de amint a játék elindul az örület útján, a jelmez is egyre elvontabbá és megfoghatatlanabbá válik. A jelmez, a díszlet, a zene, a látvány, a koreográfia és a színészi játék mind a performatív cselekvést szolgálják. A rendezőnek sikerült összefésülnie a különálló elemeket, és olyan légkört teremtett, amelyben együtt tudtak haladni az alkotók az előadás sajátos világában.

A díszlet egy nem is olyan távoli, de már teljesen letűnt világot idéz meg a *Megéneklünk Románia* pannóval és a Ceaușescu-portréval.

A nézőtér a játéktér két oldalán helyezkedik el, egymással szemben ül a nézők egy-egy csoportja, látják egymás reakcióit. Ez a térbeli elhelyezés egyfajta tükörjelleggel kölcsönöz a nézőtérnek, így a performatív cselekvés alatt néző és néző között is létrejöhét egyfajta kapcsolat.

³⁴³ Uo.

Az előadásban – egyetlen kivétellel– nincs interakció színészek és nézők között. Egyetlen alkalommal érezheti magát közvetlenül megszólítva a néző: amikor Xaba mester azzal a kérdéssel fordul a nézőkhöz, hogy ítélik meg, Trendi Bözsi helyettesítő énektanárnő valaha is megengedhetne-e magának a fizetéséből egy thaiföldi vakációt. Ez az interaktív pillanat leállítja a játékot, megszünteti a láthatatlan falat nézők és színészek között, miközben egy társadalmi problémát feszeget. Utána az előadás vissza is zökken a korábbi vágányra.

A valóságot imitáló díszlet a dramaturgiai fordulatoknak is kedvezett. A karakterek a lepusztult kultúrház illemhelyiségét használták az átváltozáshoz, identitáscseréhez. Galló Levente például nem egyszer alakult át Patkánnyá a kultúrház mosdójában. Az előadás során észlelni lehetett azt a történelmi valóságot, amelynek egyértelműen köze van az épülethez, ugyanakkor a misztikum és a fordulatosság által a néző gyakran kizökkent a múltat idéző atmoszférából. Az előadás elemeinek gyors váltakozása a nézőt kontemplatív befogadóvá teszi, de nem hagyja beleragadni ebbe az állapotba.

Mint már megállapítottuk, a próbafolyamat spontaneitást követelt az alkotóktól, de a nézőknek is nyitottaknak kellett maradniuk egész előadás alatt, hogy követni tudják a gyorsan váltakozó jeleneteket, rá tudjanak hangolódni a teljesen váratlan fordulatokra, amelyek időnként más megvilágításba helyezték a történeteket. Ilyen értelemben is meglepetés-előadás volt számukra, amit láttak: éppen úgy, ahogy a színház az éves műsortervében meghirdette.

Az előadás egyik nagy fordulata, amelyre a néző nem lehetett felkészülve, hogy Levi felesége egyik pillanatról a másikra Katiból Szidóniává változik, háziasszonyból kémnő lesz. Ha a színész egyetlen előadáson belül kétféle szerepet is eljátszhat, az nemcsak a saját művészi képességei megmutatására ad alkalmat, de az egész előadás játéktílusát színezi. Annál is inkább, mert a rendező főként a színész játékára építi az előadást.

A jelenetek nem teljesen kapcsolódnak egymásba, szedett-vedettnek tűnhetnek időnként, de végül mégiscsak pontos rend-

szerré állnak össze. A nézőnek megvan az a szabadsága, hogy nem kell minden egyes pillanatban feszülten figyelnie a történetekre, válogathat a színpadi eseményszálak közül, hogy melyiket szeretné inkább követni.

IV. 4.7. Az előadás hatástörténete

Az előadás sikerét elsősorban az jelzi, hogy a 2014-es bemutatót követően mindmáig szinte folyamatosan műsoron van, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház repertóriumának leghosszabb életű előadásának számít, melyet mindig telt házas közönséggel játszanak. A szakma figyelmét elsősorban az az innovativitás keltette fel, amely mind esztétikájában, mind alkotásmódjában markánsan megmutatkozott.

Az ördög próbája több hazai és nemzetközi fesztivál programjában is szerepelt. A bemutató évében bekerült a legnagyobb romániai színházi fesztivál, a bukaresti Országos Színházi Találkozó (FNT) programjába. Mivel stúdiókörülmények között kevesen tekinthették meg egyszerre, a fesztivál szervezőinek kérésére egymás után kétszer is eljátszotta a társulat. Mivel ezen a fesztiválon egyértelműen pozitív volt a fogadtatás, és számos jó kritika született róla, további fesztiválokra is meghívták.

Az aradi „Új Színház” Fesztiválon (Festivalul Internațional de Teatru Nou) való szereplésünk után Anca Giura színházkritikus ezt írta róla: „Előadás az előadásban – a marosvásárhelyi színészek professzionálisan, elevenen és szenvedélyesen játszottak, a rendező pszichoanalitikusi készítéseit is beleértve: *Az ördög próbája* üzenete sokrétű, és a társadalmi sík sem elhanyagolandó a rétegek között. Kipukkasztja a boldogság illúzióját.”³⁴⁴ Egy másik kritikus vélemény szerint: „Őrüлт estét garantál, tele meg-

³⁴⁴ Anca Giura: *Castingul Dracului de Radu Afrim*, <http://evaziunispontane.blogspot.com/2014/05/castingul-dracului-de-radu-afrim.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

lepetésekkel (...) Végül is *Az ördög próbája* nagyon jó példája a paradoxonokból táplálkozó előadásoknak.”³⁴⁵

Sepsiszentgyörgyön a Nemzetközi Atelier Színházi Fesztiválon (Festivalul Internațional „Atelier”) B. Fülöp Erzsébet megkapta a legjobb női főszereplő díját, Galló Ernő pedig a legjobb férfi mellékszereplőt.

CsíkSZeredában, a 7. IFESZT fesztiválon (Festivalul Interetic de Teatru) azt írta róla a sajtó, hogy egy „igazi erdélyi történet *Az ördög próbája*, mágikus realista elemekkel és sok-sok öniróniával, méltó zárása a hetedik internetnikai színházi fesztiválnak”³⁴⁶.

Az erdélyi magyar színház- és fesztiváltérképen egyre markánsabban megjelenő Tomcsa Sándor Színház drÁMA Fesztiválján *Az ördög próbája* záróelőadásként szerepelt. Lőkös Ildikó tudósítása szerint „vicces, abszurd játék korunk visszásságáról”, „feszés, erős és szórakoztató” volt a produkció, továbbá kiemelte, hogy a társulat és a rendező közösen hozta létre a „förtelmes humorú, látványban is különleges, elgondolkodtató, néhol az abszurdba hajló játékot”.³⁴⁷

Az ördög próbája jelen volt a gyergyószentmiklósi Nemzeti Színházi Kollokviumon is. 2014-ben ez az előadás képviselte a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházat a Pécsi Országos Színházi Találkozóán, ahonnan a szakma különdíjával térhetett haza. Szegeden a Rekamié Fesztivál (Szegedi Nemzeti Színház), Debrecenben pedig a IX. Deszka Fesztivál programjában is szerepelt. A magyarországi szakma főként abban látta az előadás jelentőségét, hogy a munkafolyamat során a rendező hagyta magát a színészei által inspirálni, vagyis hogy az improvizációin alapuló szöveggönyvet a rendező és a színészek közösen véglegesítették. Ismerve a próbafolyamat módszerét, különleges érdeklődéssel várták az előadást a fesztiválon. A fellépést követően a kritikus többek között így ér-

³⁴⁵ Mircea Sorin Rusu: *Castingul draculu.*, <https://agenda.liternet.ro/articol/19884/Mircea-Sorin-Rusu/Tirgu-Mures-National-Afrim-1-Az-ordog-probaja-Castingul-dracului.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

³⁴⁶ Bakk-Dávid Tímea: *Sufni-grandománok ideje*, <https://www.jatekter.ro/?p=9823>. Letöltés ideje: 2021.06.04.

³⁴⁷ Lőkös Ildikó: *Kortárs színházi találkozó Székelyudvarhelyen*. <https://art7.hu/szinhaz/drama8/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.

tékelte a produkciót: „Egy olyan közösségi munka, ahol minden történet énjelenet a korszakról, ami ugyan véget ért, de múltja gyakran visszacseng. Néhány karikírozott játék már túlzóra sikeredett, hasonlóan az előadás hosszát tekintve, ugyanakkor az előadás fényén mégsem csorbít.”³⁴⁸ Egy másik írásban azt olvashatjuk, hogy azok, akiknek sikerült bejutniuk az előadásra, „kivételes színházi élménnyel lettek gazdagabbak. (...) amit kár lett volna kihagyni”³⁴⁹.

Budapesten a Thália Színház miniévadának keretében szerepelt az előadás.

Lengyelországba, a sziléziai Katowicéba is eljutottunk *Az ördög próbájával*, az „Európa Szilézia” ciklusban. A helyi szakma úgy értékelte, hogy az előadás álomszerű, és „nagyon magas színvonalú szerepjátékot és nagy tisztaságú színészi alakításokat nyújt”.³⁵⁰ Továbbá azt írták róla, hogy „álomszerű világ született, egyfajta »TwinPeaks« Erdélyben, ahol a rendező zsonglőröködik az iróniával, a groteszkkal, a szarkazmussal és az abszurdal. Szóval létrehozott egy igazán ördögi, trükkös színházat.”³⁵¹

A legrangosabb elismerésnek az UNITER (Uniunea Teatrală din România) „legjobb női mellékszereplő” díja számít, amelyet Berekméri Katalin kapott az előadásban nyújtott alakításaiért.

³⁴⁸ <http://csokonaiszinhaz.hu/deszkaland-4-nap-2015-marcius-19-csutortok/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.

³⁴⁹ <http://csokonaiszinhaz.hu/a-deszka-fesztivalrol-marosvasarhelytol-ujvidekig/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.

³⁵⁰ <http://portalkatowicki.pl/kultura/teatr/4387-diabelska-sztucka>. Letöltés ideje: 2021.06.04.

³⁵¹ Uo.

IV. 5. A Tompa Miklós Társulat osztályterem-színházi előadásai Marosvásárhelyen

IV. 5.1. Az előadás adatai

Cím: Kő, papír, olló (Pass Andrea drámája nyomán)

Műfaj: osztályterem-színházi előadás

Bemutató időpontja: 2018. október 26.

Helyszín: iskolák osztálytermei

Projektvezető: Gecse Ramóna, B. Fülöp Erzsébet, Berekméri Katalin

Dramaturg: Adorján Beáta

Társulat: A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata

Színészek: Csíki Szabolcs/ Gecse Ramóna/ Kádár L. Gellért

IV. 5.2. Az osztályterem-színházi előadás műfaji jellemzői

Napjainkban egyáltalán nem magától értetődő, hogy a színháznak köze van a neveléshez: a hivatásos színművészet idegenkedik a nevelői szereptől, mert fél a didaktikusságtól. De az a szükséglet és elvárás, hogy a színház magához vonzza a fiatal nézőgenerációt, és rendszeres színházlátogatóvá szocializálja, mégiscsak ráveszi a hivatásos társulatokat, hogy kihasználják pedagógiai lehetőségeiket, és „a színházi élményt egy tudatosan szervezett tanulási folyamat részeként gondolják el”³⁵². Ebben a felfogásban a színházi nevelés mint alkalmazott színház értelmezendő, és új fordulatot jelent.

A színházi nevelési programok általában eszköznek tekintik a színházat, és alárendelik annak a témának, amelyet fel kíván dolgozni a társulat. Az eszközjelleg viszont nem jelenti azt, hogy feladnák a művészi igényességet. A színházi nevelési programok klasszikus modelljében világosan szétválik a színházi és a nevelési

³⁵² Cziboly Ádám: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSiteDrama, 2017, 78.

tényező: az első egy adott történet egyediségén és érzékletességén keresztül vezet be abba a világba, amelyhez a második (pedagógiai) rész segítségével és útmutatást ad az értelmezéshez. Ma már ezek a részek egymásba épülve és újabbakkal kibővülve képezik a komplex TiE (Theatre in Education) előadások alkotóelemeit azáltal, hogy a diákok az előadás dramaturgiai kulcspontjain bekapcsolódhatnak különböző interakciókba és szerepekbe.

A továbbiakban a *színházi nevelés* fogalmát alkalmazom a *színházpedagógiai* elnevezés helyett, mivel „ezt a gyűjtőfogalmat használják a színházak és a társulatok leggyakrabban a diákokat megszólító programokra. Vagyis ez esetben a »színházi nevelés« nem a TiE-definíciót és -módszert jelenti, hanem leggyakrabban azt: »színházra nevelni« és/vagy »nevelni a színház eszközeivel«”.³⁵³ A terminus ugyanis sokkal inkább a színházra való nevelésre, a színház eszközeivel történő ismeretátadásra hívja fel a figyelmet, mint magára a módszerre. Ennek a fogalomnak a használata mellett szól az is, hogy míg „korábban a színházi vonatkozás tűnt a pedagógia kiegészítőjének (...), addig az utóbbi évek szakirodalma (...) az ellenkező irányból közelít a jelenséghez”³⁵⁴.

A *Színházi nevelési programok kézikönyve* című munkájukban³⁵⁵ Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám arra hívják fel a figyelmet, hogy a „színházi nevelés” és a „színházpedagógia” kifejezések jelentése nagyon közel áll egymáshoz a magyar köznyelvben, ezért használja őket sokszor szinonimaként a szakma. A könyv nem kívánja deskriptív módon definiálni a *színházpedagógia* és a *színházi nevelés* fogalmakat, mert ezzel csak korlátozná, lebutítaná az alakulásban levő jelentéseket és a folyamatosan táguló kereteket, inkább példákat ad a fogalmi jegyekre:

1. Elsődlegesen a gyermek és ifjúsági korosztály vesz részt benne.

2. Elsődlegesen pedagógiai szándéka van a tevékenység vezetőinek.

³⁵³ Róbert Júlia: „A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról”. *Drámapedagógiai Magazin*, 41. sz., 2011/1.

³⁵⁴ Cziboly Ádám: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Id. kiad. 80.

³⁵⁵ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013, 323.

3. A tevékenység vezetői dramatikus eszközökkel és/vagy színházi tartalommal dolgoznak.

A szerzőpáros nagyon tágan értelmezi tehát a fogalmi kereteket, a második pontban megjelenő pedagógiai szándék például – úgy vélik – esztétikai, szociális, közösségépítő vagy bármi egyéb is lehet. A kézikönyv a színházi nevelés/színházpedagógia részének tekinti a pedagógiai céllal létrehozott színházi előadást, függetlenül attól, hogy az használ interakciót, vagy sem, a komplex színházi nevelési előadást, a tanteremben megvalósuló színházi nevelési programokat és azokat az előadásokat, amelyekhez felkészítő vagy feldolgozó beszélgetés, illetve foglalkozás, kulisszajárás vagy bábkészítés kapcsolódik, és úgy véli, a diákszínjátszás is ide tartozik.³⁵⁶

Mivel a „színházi nevelés” kifejezés jelentése hatalmas változáson ment át – néhány szakember például a színházi nevelési programot érti rajta –, az a javaslata a kézikönyvnek, hogy soroljunk ide minden olyan tevékenységet, mely együttesen megfelel az általuk ajánlott következő öt kritériumnak:

1. Elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készült.
2. Színházi, bábszínházi vagy táncszínházi előadás vagy jelenetsor található benne.
3. Az alkotóknak pedagógiai céljaik vannak.
4. A program során a résztvevők a program menetét érdemben befolyásoló vagy az abban történetekre érdemben reflektáló interakciókban vehetnek részt.
5. A programot repertoárszerűen többször játsszák, minden alkalommal különböző csoportoknak, minden program egyszeri alkalom, az alkalmiság élővé teszi, és utókövetés lehetséges.³⁵⁷

Látható, hogy a színházi nevelés nagyon sok, formailag különböző tevékenységet foglal magában. Például az előadás közben tartott foglalkozást vagy az előadást előkészítő és/vagy feldolgozó pluszfoglalkozást, melyet beavató színházként is szokás emlegetni. De van osztályterem-színházi (vagy tantermi színházi) előadás és komplex csomag is, amely többalkalmas találkozás, és általa-

³⁵⁶ *I. m.* 325.

³⁵⁷ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *i. m.* 326.

ban nem előadáshoz, hanem színházhoz kötött. Valamint vannak kiegészítő programok a színház működésén belül is, melyek legfőbb célja a színház és az irodalom megkedveltetése a fiatalokkal – leggyakrabban rendhagyó irodalomórák formájában.

Az osztályterem-színház tehát csupán egyik formája a színházi nevelési programoknak. A műfaj megnevezése a németországi Klassenzimmertheater (osztályterem-színház) kifejezés magyarítása. Németországban és Ausztriában főként olyan ifjúsági színházi előadásokra használják a fogalmat, amelyeket színházi nevelési tevékenységük részeként általában kőszínházak kínálnak az iskolák számára, hogy bemutassanak különféle (például társadalmi) problémákat, majd közösen megvitassák és feldolgozzák őket. Magyarországon az osztályterem-színház és a tantermi színházi előadás fogalmakat többnyire szinonimaként használják, és olyan előadásokat értenek alatta, amelyek osztálytermi megvalósításra készültek.³⁵⁸ „Formailag sokfélék lehetnek, és a pontos formai megnevezés beilleszthető a környezetre utaló kategóriákba: tantermi színházi nevelési előadás, tantermi táncelőadás feldolgozó foglalkozással stb. Azoknak az előadásoknak a megnevezéséből pedig, amelyek eredendően nem iskolai közegbe készültek, mind a tantermi, mind az osztálytermi jelzőt elhagyjuk, akkor is, ha történetesen iskolában játsszák az előadást.”³⁵⁹

Mivel az osztályterem-színházi előadások helyszíne definíciószerűen az osztályterem, ezeket az előadásokat a szinte teljes eszköztelenség jellemzi. A színészek jelmeze a lehető legegyszerűbb, többnyire a saját hétköznapi ruháikat viselik, és a tér eredeti adottságait (például az ajtót, az ablakot) és a berendezési tárgyakat (a táblát, a padokat, a székeket, a katedrát, a függönyt) rendeltetészerűen használják a játék során. Legtöbbször kellékek sincsenek, ha valamit mégis kellékként használnak az alkotók a játékban, az „igazi színházi jelle” válik ebben az úgynevezett „teljesen üres térben”³⁶⁰. Nem alkalmaznak semmilyen külső teátrális effektet, fényt vagy kívülről beadott zenét. Ebből kifolyólag az

³⁵⁸ <https://www.szinhazineveles.hu/tudastar/osztalyterem-szinhaz-tantermi-szinhazi-eloadas/> Letöltés ideje: 2021.05.19.

³⁵⁹ Uo.

³⁶⁰ Uo.

osztályterem-színházi előadások viszonylag alacsony költségvetésű produkciók, könnyen utaztathatók egyik iskolából a másikba. Minden esetben egy jól meghatározott korosztálynak készülnek, és jól célzottan igyekeznek felvetni fontos társadalmi, iskolai problémákat, morális kérdéseket.

IV. 5.3. Az osztályterem-színházi előadás színházi, kulturális kontextusa

A romániai magyar hivatásos színházművészet nem veszi ki a részét olyan intenzíven a színházi nevelésből, mint ahogy azt már több éve gyakorolják a színházak Magyarországon, ahol az utóbbi időben szinte kétszeresére nőtt a színházi nevelési programok száma, és kézikönyv is született a színházi nevelési programokról.³⁶¹

Magyarországon a Kolibri Színház indított el elsőként, 2002-ben egy olyan programsorozatot, melynek keretében színházi alkotók és középiskolás nézők találkozhattak, beszélgethettek egymással. A Kolibri Színház produkciója volt az első magyar osztályterem-színház előadás is: 2008-ban színre vitték Kai Hensel *Klamm háborúja* című darabját, tantermi környezetben.

Romániában 2012-ben mutatta be a kolozsvári Váróterem Projekt a *Bánk bán? Jelen!* című produkciót, melyet az egyik első magyar nyelvű komplex színházi nevelési előadásként tartunk számon.

2012-ben a Magyar Teátrumi Társaság és a Magyar Színházi Társaság „Színház a Gödörben II.” címmel szervezett szakmai vitanapjának két központi témája közül az egyik a színházi nevelés értelmezése és helyzete volt, az új Előadó-művészeti Törvény tükrében. A beszélgetés mottója így hangzott: „Ha az iskolában nincs ének és zeneoktatás, a jövő generációi csak fogyasztói lesznek a zenei iparnak. Ha nincs testnevelés, utódaink csak a televízió előtt ülve részesülnek a sport élményeiben. És ha nem tanítjuk

³⁶¹ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.

meg őket »színházul beszélni«, pár éven belül nem lesz közönsége színházainknak.”³⁶²

Romániában több konferenciáról³⁶³ is tudunk, melyet azzal a céllal szerveztek, hogy népszerűsítsék a nemzeti szinten hiányos középiskolai színházi nevelést. Az első konferenciára 2014-ben került sor – *Színház a nevelésben* címmel szervezte meg a Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium és a „I. L. Caragiale” Film és Színművészeti Egyetem Bukarestben. A következő két évben Szebenben, Kolozsváron, Brassóban és Temesváron tartottak hasonló konferenciát, ahol színházi szakemberek, szociológusok és pszichológusok világítottak rá a maguk szakterülete szemszögéből a játék és a színház nélkülözhetetlen szerepére az iskolai nevelésben és a viselkedési zavarok leküzdésében. Ezekon a konferenciákon az elméleti értekezés mellett műhelyfoglalkozások keretében, gyakorlatban is bemutatták a szakemberek, hogy hogyan működnek a színházi nevelési foglalkozások.

A több száz pedagógus résztvevő a műhelyfoglalkozásokon elsajátított módszereket otthon, a saját osztályaikban is kipróbálták, és a későbbiekben beszámoltak a tapasztalataikról. A kérdőívek kérdéseire adott válaszaik igazolták a feltételezést, hogy a színház beépítése a tananyagba megerősíti a tanuláshoz szükséges alapvető készségeket. A konferenciák eredményei egyértelműen igazolták, hogy szükség van a színházi nevelési programok bevezetésére az iskolákban. A konferenciák szervezői célként fogalmazták meg, hogy a román oktatási rendszerben szerepeljen a színházi nevelés mint opcionális tantárgy. Nyilvánvaló, hogy az osztálytermi színházi műhelyek folyamatos jelenléte az oktatásban a diákok érzelmi és értelmi fejlődését szolgálja, növelné az önmotivációs képességet és a kreativitást.

A romániai oktatási rendszer hiányosságainak megfogalmazása mellett az is fontos kérdés, hogy a romániai magyar színházak mennyire tartják fontosnak, hogy megtanítsák a fiatalságot a színház nyelvére. Ha megvizsgáljuk a romániai magyar színházak

³⁶² https://szinhaz.hu/2012/03/08/szinhaz_a_godorben_2_ujra_osszeul_a_szakma. Letöltés ideje: 2021.05.20.

³⁶³ <https://www.teatrulvienezdecopii.ro/initiativa-educationala-nationala/> Letöltés ideje: 2021.05.20.

repertoárját, megállapíthatjuk, hogy nincsenek rendszeres pedagógiai célzatú színházi előadások, hiányoznak a komplex színházi nevelési előadások, a tanteremben megvalósuló színházi nevelési programok, és ritkán születnek olyan előadások, amelyekhez felkészítő vagy feldolgozó beszélgetés, illetve foglalkozás kapcsolódik, közönségnevelés céljából. Legfeljebb időszakosan jelennek meg ilyen jellegű próbálkozások. Romániában magyar nyelvterületen leginkább a diákszínháznak van hagyománya, múltja és jelene, de ez is csak a tanárok és a színészek lelkesedésén és áldozatvállalásán áll vagy bukik, az oktatási intézmény nem ad hozzá hivatalos keretet.

Bár a romániai konferenciákon megfogalmazódtak a színházi neveléssel kapcsolatos hiányosságok, és mind a pedagógusok, mind a színházak felismerték a cselekvés szükségességét, az elmúlt években magyar nyelvterületen kevés gyakorlati eredménye lett ennek a helyzetismeretnek, ha azt nézzük, hogy mekkora a lemaradásunk más országokhoz képest. Adódik a kérdés, hogy kinek a feladata lenne pótolni a hiányosságokat. Bethlenfalvy Ádám *Kié a színházi élet?*³⁶⁴ című tanulmányában a „Milyen struktúrában kapcsolódik egymáshoz a színház és az oktatás?” tágabb kérdéskörébe helyezi ezt a problémát.

Néhány európai államban, mint például Franciaországban, olyan rendszert alakítottak ki, amelyben a hivatásos rendező és a pedagógus együtt dolgozik az előadás létrehozásán a középiskolás színház szakos diákokkal, de csakis olyan hivatásos színházi szakember foglalkozhat az iskolásokkal, aki a színházi életben is aktív. Emellett az oktatási rendszer más területein is használnak dramatikus módszereket.

Romániában magyar nyelvterületen is vannak hasonló próbálkozások. Sepsiszentgyörgyön a Plugor Sándor Művészeti Líceumban működik 2000-től Románia egyetlen magyar nyelvű, akkreditált drámatagozata.³⁶⁵ Ennek mintájára indult el Marosvásárhelyen a középiskolai művészeti oktatásban drámaosztály

³⁶⁴ Bethlenfalvy Ádám: „Kié a színházi élet?” *Drámapedagógiai Magazin*, 65. sz., 2019. április 4., 4–6.

³⁶⁵ <https://www.osono.eu/dramatagozat> Letöltés ideje: 2021.05.22.

keretében egy komplex szakmai képzés, amely fontosnak tartja elősegíteni a fiatalok személyiségfejlődését is. Olyan szaktárgyakat oktatnak itt, mint a színészmesterség, az improvizáció, a drámajáték, a beszédtechnika, a színháztörténet, a médiaismeret, az újságírás, a színpadi mozgás. Ezeket a tantárgyakat szakmájukban jártas, elismert szakemberek, illetve pedagógusok tanítják, de nem kizárólagos kritérium az aktív hivatásos rendező jelenléte, mint a franciaországi rendszerben. A drámaosztályban a diákok a kötelező érettségi mellett szakérettségit is tesznek.

A németországi oktatási rendszerben a színház választható tantárgy, és színházpedagógusok tanítják. Az alkotófolyamatokat egy előadás zárja le. A németországi színházak mindegyike ajánl színházi programokat fiataloknak, társadalmi céllal. „Míg a francia rendszer a színházi alkotót gondolja a színházi tudás letéteményesének, addig a német rendszer engedi, hogy pedagógus (még ha színházpedagógus is) képviselje a színházat az oktatásban.”³⁶⁶

Mind a francia, mind a német rendszerben a színházi alkotókat és a pedagógusokat egyaránt foglalkoztatja a színház és az oktatás viszonya, és keresik, hogyan alakíthatnák ki a legmegfelelőbb struktúrákat. Romániában egyelőre még csak a szükségletek és az igények tudatosodtak, az, hogy igazán kinek a feladata a tervek megvalósítása, még nem világos.

IV. 5.4. A projekt, melyet a hiány szült

A romániai rendszer hiányosságaival személyesen is szembesültem. Miközben osztálytermi-színházi projekteket kezdeményeztem a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezetőségénél, sok pedagógust hallottam úgy vélekedni, hogy a színházi nevelési programoknak feltétlenül helyet kellene adni az iskolai nevelésben, és ezek bizonyos formában iskolán kívüli tevékenységként is nagyon hasznosak lennének. Többen is kifejezték aggodalmukat, hogy súlyos következményei lehetnek annak, hogy a jelenlegi is-

³⁶⁶ Bethlenfalvy Ádám: „Kié a színjátszás?” *Drámapedagógiai Magazin*, 65. sz., 2019. április 4., 4–6.

kolarendszer kizárólag elméleti, racionális alapokon működik, és a tanároknak csakis arra van idejük és lehetőségük, hogy „leadják” a tananyagot. Ennek az egyoldalúságnak a veszélyére Nagy József már 1994-ben figyelmeztetett egyik tanulmányában:

„A tanterv előírja, hogy milyen tantárgyak milyen témáit, ismereteit kell tanítani. Szó esik ugyan arról is, hogy a témák tanításakor készségeket, képességeket, gondolkodást kell fejleszteni, de az ismeretközpontú tanterv szerint működő iskola úgy van berendezkedve, hogy sorra kell venni, »le kell adni, le kell tanítani« az előírt témákat, »el kell végezni az anyagot«. E tananyagleadó tevékenység közben nincs mód azzal foglalkozni, hogy aki még nem tud megfelelően olvasni, azt mindenekelőtt olvasni tanítsuk, függetlenül attól, hogy hányadikba jár (akiben a fejlesztendő képesség, készség még nem alakult ki, azokat mindaddig tanítsuk, gyakoroltassuk, amíg a kívánt színvonalat el nem érjük). A tananyagleadás túlnyomóan szöveg tanulást vár el a tanulótól. Az ilyen ismeretsajátító tevékenység napi öt-nyolc órát vesz igénybe. Ennek a ma már 10–12 évig tartó tevékenységnek az alapvető motivációja a továbbtanulás lehetősége. Továbbá az a feltételezés, hogy a kiválasztott, a tanterv által központilag és/vagy helyileg előírt és letanított tartalmak által – ha tanulók el is sajátítják az előírtakat – kialakulnak a képességek, a tudat, az elvárható magatartás.”³⁶⁷ Nagy József helyzetelemzésének következtetése az, hogy a tananyagleadás mellől elmarad a kreativitás, az önálló gondolkodás, a személyiségfejlődés.

Felmérve a tanügyi gyakorlat hiányosságait, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata – egy szűkebb alkotócsapata kezdeményezésére – 2018-ban elindított egy osztályterem-színházi sorozatot, melynek Adorján Beáta meghívott vendégdramaturg és én voltam a vezetője. A kezdeményezésemet az is motiválta, hogy egy színházbérlet-kampány során megérelmélődött bennem: jó lenne foglalkozni a diákokkal, mert van rá igény. „Debrecenben dolgozó Adorján Beáta volt diáktársammal

³⁶⁷ Nagy József: „Tanterv és személyiségfejlesztés”. *Education*, 3. sz., 1994, 369. <http://epa.oszk.hu/01500/01551/00009/pdf/783.pdf>. Letöltés ideje: 2021.05.19.

kezdünk el beszélgetni a magyarországi tantermi projektekről, és arról, hogy próbálkozni kellene itthon is. Fel kellene dolgozni azokat a kényesnek tartott témákat, amelyekkel mélyebben nem foglalkoznak sem a szülők, sem a tanárok, így született meg bennem a *Kő, papír, olló* terv ötlete” – idéztem fel a projekt kezdeteit egy újságcikkben, a riporter kérésére.³⁶⁸

Így történt, hogy 2018-ban a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház révén elindult az osztályterem-színházi előadások programsorozat, amely Marosvásárhelyen és a környékén működő iskolákban, illetve távolabbi városok, falvak iskoláiban minden diák számára elérhetővé tette, hogy „játszva” szembesüljön az életkorának megfelelően problémákkal, és azokról az adott előadás szereplőinek sorsán keresztül vagy esetenként azok mögé megbújva beszélhessen, és ilyen módon dolgozhassa fel ezeket a problémákat.

Elgondolásunk szerint a programsorozat nemcsak az iskola nevelési-oktatási módszereit egészítette ki, de azt is szeretttük volna elérni, hogy a tinédzserkorú közönség jó élményeket szerezzen a színházzal, színjátszással való első találkozásánál. A programsorozat keretében minden évben egy másik korosztályt kívántunk megszólítani egy olyan sajátos témakör által, amely közel áll hozzájuk. Az így létrejött előadásokat pedig párhuzamosan működtetjük, egymástól függetlenül, az iskolák igényeihez és kérelmeihez szabva őket.

Meg akartuk szólítani azokat a diákokat is, akik évente legfeljebb egyszer mennek el színházba, és akkor is csak azért, mert a tanár jutalomképpen jó jegyet ígért nekik magyarból. Komoly alkotói kihívás volt a színészek számára, hogy felfedezzék a színjáték örömét a diákokkal, és becsalogassák őket a színházba. Végül mégis úgy alakult, hogy az alkotók mentek házhoz: nem a diákok látogattak el a színházba, hanem a színészek szálltak ki az iskolai osztálytermekbe. Ez a gesztus is jelezte, hogy nem a színházterem megtöltése volt az elsődleges célunk, hanem a személyi-

³⁶⁸ Bodolai Gyöngyi: *Jó válaszok, kényes kérdések*, 2019. <https://www.e-nepujasag.ro/articles/ko-papir-ollo-szinhaz-az-osztalyteremben>. Letöltés ideje: 2021.05.22.

ség- és közösségfejlesztés, illetve hogy bátorítsuk a résztvevőket a közös gondolkozásra és a saját véleményük megfogalmazására.

A projekt előkészületeihez az is hozzátartozott, hogy a lehető legpontosabban megfogalmaztuk, megragadtuk és körbejártuk az iskolai színházi oktatással kapcsolatos problémákat azzal a szűkebb alkotócsapattal, amelyiknek a tagjaiban a társulaton belül megvolt az említett problémák iránti érzékenység.

Az előadás kontextusának fontos eleme, hogy ez az újszerű megközelítés, a teljességgel szokatlan munkamódszer kipróbálása és a rendhagyó alkotás egy olyan intézmény keretei között valósult meg, ahol nem volt precedens ilyen kísérletezésre, és az alkotók számára is teljesen ismeretlen volt ez az út.

Az intézmény minden tekintetben támogatta a kezdeményezést és a projektet: a színház vezetősége belátta, hogy be kell töltenünk egy olyan hiányt, melyet Európa más térségeiben már régebb felismertek, és fel kell zárkóznunk ahhoz a másutt már kipróbált színházi edukációs gyakorlathoz, amely bevonzza a fiatal generációt a színházba, és értő, avatott nézővé neveli őket.

A már többször is idézett *A színházi nevelési programok kézikönyve* szerint ma Magyarországon szinte nincs is olyan színház, melynek programjában ne szerepelne valamilyen nevelési tevékenység. A könyv felmérései alapján a magyarországi színházi szakma egységesen egyetért abban, hogy tudatosan, sajtóságos módszerekkel kell megszólítani a fiatal színházi közönséget. A szerzőpáros kutatásai során a diákok visszajelzései is azt igazolták, hogy sokat számít, hogy az ilyen jellegű színházi programok mennyire igazodnak a diákok érdeklődési köréhez, igényeihez. Amikor megkérdezték a diákokat egy-egy színházi nevelési program után, hogy máskor is beülnének-e ilyen jellegű előadásra, azt válaszolták: „ilyen programra bármikor, de ahol csak nézni kell, olyanra nem”.³⁶⁹

A romániai tapasztalatok is azt igazolják, hogy szükség van hasonló, nevelési célú kezdeményezésekre, amelyek kimozdítják a fiatalokat a „tananyagleadó” iskolai oktatás egyoldalúságából, az

³⁶⁹ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *i. m.* 5.

az előadás ugyanis, ahol a befogadó passzívan ül, és csak néznie kell, nem nyújt eleget a fiataloknak.

IV. 5.5. A *Kő, papír, olló* című előadás előzményei

A 2017-ben megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*ben olvasható egy összefoglaló a színházi nevelési programok helyzetéről. A tanulmány harminc európai országban működő színházi nevelési program terminológiáját tekinti át, majd az ázsiai, afrikai, észak-amerikai, dél-amerikai és ausztráliai színházi pedagógiai gyakorlatokra is kitér, és általánosan megállapítja, hogy „az adott országok társadalmi problémái és színházi kultúrája nagyban befolyásolja azt, hogy milyen formák, műfajok vannak jelen”.³⁷⁰ Saját tapasztalatból is állíthatom, hogy nem csupán az adott ország kulturális beágyazottsága, de egy-egy régió vagy város társadalmi problémái és színházi kultúrája is nagyban befolyásolja, hogy milyen színházi formák és műfajok bizonyulnak alkalmasnak a pedagógiában.

Három romániai magyar TiE előadást említ meg a kézikönyv: a kolozsvári Váróterem Projekt 2012-es *Bánk bán? Jelen!* című produkcióját, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem hallgatói *Fehér király* című színházi nevelési előadását – melyet a Kerekasztal Színházi Nevelési Központtal együttműködve hoztak létre, és Budapesten mutattak be 2017 áprilisában –, valamint a Pufi Színház pantomimra épülő előadásait, amelyek alkotóinak meghatározása szerint szintén TiE előadások.

A kézikönyv megállapítja, hogy román nyelvterületen, bár a diák- és gyermek-színjátszásnak nagy hagyománya van, sőt, az idegen nyelvű színjátszásnak is, a színházi nevelés más formái nincsenek számottevően jelen a színházi életben. A *Sigma Art* az egyik olyan szervezet, amely a színjátszó tevékenység mellett TiE előadást is létrehozott, mégpedig brit minták alapján. Továbbá a bukaresti Replika Központ tekinti még küldetésének a színházi

³⁷⁰ Cziboly Ádám: *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSiteDrama, 2017, 132.

nevelést. Ezeknek a szervezetnek fő céljai közé tartozik az, hogy a legkülönbözőbb módokon hozzanak létre társadalmi fórumokat a színház által. A kézikönyv úgy véli – és ezt én magam is megerősíthetem –, hogy román nyelvterületen nincs kialakult terminológiája a színházi nevelésnek, általában az angol kifejezések tükörfordításait használják.

A kutatásban egységes módszerrel, egy angol nyelvű kérdőív segítségével történt az adatgyűjtés, melynek alapján megjelent aztán a kézikönyv 2017-ben. A felmérés óta minden bizonnyal megnőtt a romániai magyar színházi nevelési programok és előadások száma, de a romániai magyarság lélekszámához viszonyítva még mindig csekély. Bálint Etelka disszertációja, melynek címe *Színházi nevelés Erdélyben*, részletesebb és pontosabb adatokat közöl a romániai kezdeményezésekről a színházi nevelés terén, miközben rávilágít a színházi tevékenységekben rejlő nevelési potenciálra. Alaposan körbejárja és megfogalmazza a témával kapcsolatos problémákat és hiányosságokat.

A továbbiakban felsorolom azokat a romániai magyar osztálytermi-színházi előadásokat vagy hasonló jellegű próbálkozásokat, amelyek kimaradtak az említett *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvből*.

2008-ban a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház a fiatal közönségréteg megszólítása érdekében elindított egy beavató színházi programot *A te színházad* munkacímmel, mely újszerűen hatott Erdélyben. Emellett a Figura Stúdió Színháznak *Rendhagyó irodalomóra* programja is volt, melynek keretében az alkotók a diákoknak meséltek az előadásaikról, illetve az előadások után közösen beszélgettek a látottakról. A projektet az egész Gyergyói-medencére kiterjesztették, és 2014-től magyarországi előadásokkal is bővítették. Később a Figura Stúdió Színház különböző drámapedagógiai foglalkozásokat is tartott az előadásaikhoz kapcsolódva, többek között az Alfred Jarry művei alapján készült *Übüség* című előadás után. Tantermi előadást 2017. november 26-án mutatott be első alkalommal a Figura Stúdió Színház, *A kiválasztott* címmel, annak a felmérésnek az eredményeiből kiin-

dulva, melyet a közösségi oldalunkon indítottak el. Az előadáshoz feldolgozó foglalkozás is kapcsolódott.

A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház első hasonló kezdeményezése az *Ajtót nyitok* című előadás, melyet több alkalommal is tanteremben és iskolai könyvtárban játszottak, habár az előadás nem kizárólag diákok számára készült. A 2017-ben létrehozott SzínT ugyancsak a Tomcsa Sándor Színház színházi nevelési programja, melynek keretében kényes, tabusított témákról beszélgetnek a diákokkal az előadások kapcsán. A Gianina Cărbunariu *Stop the tempo!* című darabja kapcsán kezdeményezett beszélgetésben például nem annyira magáról az előadásról volt szó, mint inkább az általa érintett problémákról.

A Kolozsvári Állami Színház *ESzik vagy isszák?* címmel indított 2015 szeptemberében edukatív színházi projektet, melynek a színház megszerettetése volt a távolabbi célja. A projekt mintájául a Budapesti Katona József Színház háromlépcsős színházi nevelési programja szolgált, és olyan alternatív tanítási módszernek indult, amely közösségi felelősségvállalásra készíteti a résztvevőket. Osztályfőnöki órákat is kínált a projekt: felajánlotta a pedagógusoknak, hogy a színházi előadás kapcsán foglalkozzanak a diákokat érdeklő témával. Egyértelmű, hogy az *ESzik vagy isszák?* egyedülálló és hiánypótló Erdélyben, hiszen a legtöbb iskolában nincsenek drámaórák, sem diákszínjátszó csoportok.

A marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház Szabó Magda *Mondják meg Zsófikának* című regényét vitte színre. Az előadás drámapedagógiai játékokat és interaktív beszélgetéseket is tartalmazott, és gondolkodásra ösztönözte a diákokat a drámai történet eseményei által, melyek formailag két külön teremben, párhuzamosan zajlottak. Az előadás kiemelkedő erénye, hogy két nézőpontos.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának néhány színésze 2018-ban és 2019-ben mutatott be osztályterem-színházi előadásokat. Pass Andrea *Kő, papír, olló*, valamint Adorján Beáta *Pali is Lea* című előadásai egy szűkebb alkotócsapat kezdeményezésére jöttek létre, hiánypótló színházi nevelési programként, alternatív pedagógiai módszereket alkalmazva.

Nagyváradon a *Színház a színházon kívül* című program keretében mutatták be 2009-ben Kai Hensel *Klamm háborúja* című darabját. Az osztálytermi színházi előadás egy némettanár és a diákjai között kialakult háborút dolgozza fel. A nagyváradi Szigligeti Színháznak több olyan projektje is volt, amely a fiatalok színházi nevelését célozta meg. Ilyen a *9000 km a hagyományok szolgálatában*, amely élvezetes formában igyekezett eljuttatni a diákokhoz a népi kultúra ismereteit, a Szigligeti Önkéntesek Csoportjának projektje (SzÖCskék), akik a közösségszervező és közönségkapcsolati tevékenységet végzik a színháznál, valamint az *Iskola a színházban – színház az iskolában* elnevezésű program, amelynek keretében középiskolás diákok színészek irányításával és színészekkel közösen hoztak létre előadást, és a *Súgólyuk* című színházi nevelési program, melyben a Szigligeti Színház egyes előadásai által felvetett társadalmi vagy kulturális problémákkal rendhagyó, játékos módon ismerkedhetnek meg a középiskolások.

A sepsiszentgyörgyi Osonó Színházműhely kimagaslik a színházi nevelés tekintetében, több évtizedes tapasztalatának köszönhetően. 1993-ban indult, Osonó Diákszínház néven, dr. Salamon András magyar szakos tanár kezdeményezésére. 1999-ben Fazakas Misi, a csapat egyik diákszínésze vette át a vezetést. Az Osonó Színházműhely olyan műhelyfoglalkozásokat³⁷¹ tart, melyekben a résztvevők egyszerű gyakorlatok által, a játék módszerével juthatnak mélyebb önismeretre, és kerülhetnek közelebb embertársaikhoz. Személyiségfejlesztő és csapatépítő foglalkozásokat, problémamegoldó és improvizációs foglalkozásokat, moderált interaktív beszélgetéseket, komplex programokat, színházi szakmai és színészmesterséggel kapcsolatos – beszédképesség-fejlesztő és beszédtechnikai – foglalkozásokat kínálnak az érdeklődők számára.

³⁷¹ <https://www.osono.eu/foglalkozasok-leirasa> Letöltés ideje: 2021.05.20.

IV. 5.6. Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata színházi nevelési programjának *Kő, papír, olló* címmel született meg az első előadása. Osztályterem-színházi előadásként a tizenéves korosztályt szólította meg, akiket élénken foglalkoztat a kérdés, hogy hol a helyük a világban, mi válik belőlük. A pályaválasztással kapcsolatos döntés a diák egész hátralevő életére kihathat, és a helyes válaszok megtalálásához kapaszkodókra, kívülről jövő segítségre van szüksége. Az alkotócsapat olyan előadást kívánt létrehozni, amely támogatásul szolgál a fiataloknak, hogy ne érezzék magukat egyedül, magukra hagyva a döntéseikben. Személyes hangvételre és tiszta formákra törekedtek, hogy a lehető legközelebb kerüljenek a diákokhoz.

Az alkotócsapat tagjai eredetileg azt tervezték, hogy széles körű kutatásba kezdenek, hogy valós képet kapjanak a diákok pályaválasztási nehézségeiről, és a felmérések nyomán alakítják ki az előadás dramatikus szövegét. De végül egy magyarországi workshopon váratlanul rátaláltak Pass Andrea *Kő, papír, olló* című darabjára, melynek nyelvezete és témája oly mértékben egyezett az elképzeléseinkkel – életszagú, könnyed, könnyen mondható és hétköznapias volt –, hogy az alkotócsapat félretette a kutatást, és Pass Andrea szövegét használta, illetve dolgozta fel. A dramatikus szöveg nyelvi átdolgozása által közvetlenebb találkozásra hívták a diákokat, akik így a problémáik megoldásához is közelebb kerültek.

Pass Andrea *Kő, papír, olló* című darabja három érettségiző fiatalról szól, elsősorban a pályaválasztási nehézségeikről, az azzal járó szorongásokról, félelmekről, de a szülő-gyerek viszony és a barátság témája is megjelenik benne. Három kamasz szereplője van: egy lány és két fiú. Osztálytársak és barátok, egyikük sem tudja pontosan, mit akar, vagy lehet, hogy tudja, de nem meri vállalni a többiek, főként a tanárok és a szülők előtt. Az is kérdésük, hogy külföldön vagy itthon tanuljanak-e tovább, és egyáltalán mire számíthatnak ebben a nagy zűrzavarban. Mi lesz, ha nagy

leszel? – merül fel mindegyre a jól ismert kérdés, egyre sürgetőbben és egyre nyomasztóbban.

A könnyed, élő szövegre épülő jelenetsorokban, konfliktusokban a diákok számára ismerős nyelven fogalmazódnak meg az életkorukra jellemző problémák, a romániai alkotócsapat mégis fontosnak tartotta, hogy átírja a Magyarországon született szöveget az erdélyi magyar fiatalok nyelvi stílusának megfelelően. A dramaturg kezdte el az átírást, de végül a közös improvizáció révén formálódott ki az a változat, amely tükrözi a romániai magyar fiatalok szóhasználatát. Mivel a román oktatási rendszer is különbözik a magyarországitól, Pass Andrea szövegében ezeket az utalásokat is alkalmazni kellett a hazai viszonyokra. Magyarországon például pályaválasztási teszt és internetes pályaaorientációs és életpálya-tervezési szolgáltatás segíti a fiatalokat a döntésben, Romániában nincsenek ilyen lehetőségek. Az oktatási rendszerünk évtizedek óta küzd ezzel a problémával – a fiatal és a középkorú alkotók szerint.

Az improvizációs gyakorlatok során az alkotócsapat igyekezett megtalálni a Pass Andrea által ajánlott helyzetek, konfliktusok hazai megfelelőit, illetve más aktuális iskolai problémák is felbukkantak a párbeszédekben, amelyek fontos emberi, társadalmi és morális kérdésekhez kapcsolódtak. Az volt a céljuk az alkotóknak, hogy ugyanolyan könnyed és életszerű dialógusokat hozzanak létre, mint amilyenek az eredeti műben találhatóak. Az improvizáció során tehát a csapat áthangszerelte a dramatikus szöveget.

Pass Andrea szövegének újraírása a színészi munka számára is egyfajta kiindulópontot jelentett. Sőt, a próbafolyamatok során is születtek új ötletek, amelyek bekerültek az előadás szövegébe: a próbák könnyed, játékos légköre ezt lehetővé tette.

IV. 5.7. A rendezés

A *Kő, papír, olló* projekt indulásakor a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház vezetése mindenképpen szeretett volna kinevezni egy felelőst, aki rendezői minőségben vállalja a felelősséget a projekt ki-

meneteléért. Az alkotócsapat viszont jelezte a vezetőségnek, hogy az osztályterem-színházi előadást egy közös, együtt gondolkodó és együttműködő alkotófolyamat által kívánja létrehozni, melyben a színészek nem az a feladata, hogy a rendező nézeteit a lehető legpontosabban közvetítse a színpadi játékan keresztül, hanem hogy kreatív módon részt vegyen a kollektív alkotófolyamatban.

Pass Andreával, a darab szerzőjével is egyeztetett az alkotócsapat az általa írt dramaturgikus szöveg átírásáról és a romániai viszonyokhoz való alkalmazásáról. Pass Andrea beleegyezett ebbe, így az alkotók részben társszerzői is lettek a szövegnek.

A marosvásárhelyi intézmény vezetősége nem kívánt bele szólni az alkotófolyamat módszereibe, szabad kezet adott az alkotóknak, de továbbra is ragaszkodott ahhoz, hogy kijelöljenek egy rendezőt. Ezt a problémát végül úgy hidalta át az alkotócsapat, hogy több nevet is feltüntetett projektvezetőként a szórólapon és a plakáton.

Az intézményvezetés és az alkotók tárgyalása során megmutatkozott, hogy a kollektív szerzőség elvét a marosvásárhelyi nemzeti színház egyelőre még nem fogadja el, a hierarchia és a rendezői kultusz ugyanis még mindig nagyon erőteljesen jelen van az intézményi rendszerben, ahogy Visky András írja egy cikkében: „A színházban antihierarchiának kellene léteznie, azaz előadásnak kellene meghatároznia azt a hierarchiát, ami felépül a színházban. De nem ez van, hanem személyek, pillanatnyi szövetségek és hatalmi góccok köré csoportosult minden.”³⁷² Továbbgondolva Visky véleményét, magának az alkotófolyamatnak is nyitottabbnak kellene lennie minden innovatív lehetőség irányába. A *Kő, papír, olló* előadást az alkotók végső soron tényleg együttműködő emberek csoportjaként hozták létre, rendező nélkül, a devised színház műfaji követelményeinek megfelelően, felborítva a klasszikus színházi struktúrákat.

Innen nézve a *Kő, papír, olló* osztályterem-színházi előadás alkalmazott színházként értelmezhető, melyben a színházi élmény

³⁷² Visky András: „A színházban antihierarchiának kellene léteznie.” *Színház*, 2019. május 6. <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/kulissza-csak-szinhaz/2019/05/06/visky-andras-szinhazban-antihierarchianak-kellene-leteznie/>. Letöltés ideje: 2021.05.21.

tudatosan szervezett tanulási folyamat részeként jött létre. A devised színházi kifejezést Bethlenfalvy Ádám szerint „használják prózai és táncelőadások kapcsán, professzionális színházi és közösségi alkotások leírására, vagy akár TiE előadások alkotó folyamatának leírására is”.³⁷³ Én is alkalmazom a devised színházi terminust az alkotófolyamat leírására, hiszen annak során többnyire megkérdőjeleztük a bevett színházi struktúrákat és a társadalmilag elfogadott hierarchikus viszonyokat, folyamatokat.

A társulat és a néző viszonyát is újraértelmeztük. Az előadás ugyanis úgy alakította a nézőtér és a játéktér viszonyát, hogy a nézők is alkotóvá válhassanak az előadás minden pillanatában, az interakciók által, illetve a hétköznapi tér, az osztályterem használatával.

A néző státuszának megváltoztatása volt számunkra a legnagyobb tét: azt szerettük volna ugyanis elérni, hogy a színház ne csupán kívülről megfigyelt műalkotás legyen, hanem esemény, amely változásokat idéz elő a résztvevőkben. Augusto Boal *spect-actor*, vagyis cselekvőnéző eszményét követtük, amelyről így ír *Games for Actors and Non-Actors* című könyvében: „Theatre of the Oppressed is theatre in the most archaic application of the world. In this usage, all human beings are actors (they act!) and spectators (they observe!). They are spect-actors.”³⁷⁴ A könyv többnyire gyakorlatokat ír le színészek és nem színészek számára. Augusto Boal úgy véli, nincs különbség a kettő között: mindenki cselekszik, tehát mindenki színész. Ennek megértésére kidolgozott egy módszert, melynek folyamata során a passzív, csupán szemlélő néző cselekvő-nézővé tud válni. A könyvben szereplő gyakorlatok többnyire fizikai jellegűek, és a testet szabadítják fel. Olyan helyzetgyakorlatokról van szó, amelyek a gyakorlati munka

³⁷³ Bethlenfalvy Ádám: „Kié a színjátszás?” *Drámapedagógiai Magazin*, 65. sz., 2019. április 4., 4–6.

³⁷⁴ Boal Augusto: *Games for actors and Non-Actors*. Ford. Adrian Jackson. London and New York, Routledge, 1992, 15. „Az Elynomottak Színháza színház a szó legarchaikusabb értelmében. Így értelmezve minden ember színész (cselekszenek!) és néző (megfigyelnek!). Ők a cselekvő-nézők!” (Magyarra ford. Gecse Ramóna.)

folyamatai során születtek, és a passzív nézőt képesek beavatni a színházi folyamatba, cselekvésbe.

Nem véletlen, hogy Boal könyve nagy hatással volt az alkalmazott színház különböző területeire: gyakorlatias megközelítése és a gyakorlatból merített példái jól használhatók a TiE, vagyis az alkalmazott színházi nevelési programokban, ahol a néző passzivitásból való kimozdítása érdekében történnek a folyamatok.

Kibillenteni a diákokat a közönyükből és gondolkodásra készíteni őket – ezt kívántuk mi is elérni a *Kő, papír, olló* című előadással. Minden pillanatában igyekeztünk helyzetet, lehetőséget teremteni a cselekvő-nézővé válásra a folyamatos interakciók, illetve a hétköznapi tér, vagyis az osztályterem használata által.

„Nem kell a nézőt semminek sem elválasztania, legyen szemtől szemben a színésszel, érezze a leheletét és az izzadságát”³⁷⁵ – írja Grotowski a színész és a néző térbeli helyzetéről, és itt első sorban nem a néző felszabadításáról van szó, hanem a néző teljes integrálásáról az előadásba. Grotowskit ugyanis nem annyira a nézővel, mint inkább a színésszel folytatott munka érdekelt, különösen az 1970-es indiai útja után, amikor végleg hátat fordított a színháznak mint klasszikus intézménynek és a nyilvános színházi tevékenységnek.

Ami a darab és a társulat viszonyát illeti, látszólag azt a bevett színházi koncepciót követtük, mely szerint a társulat feladata a darab elemzése, megfejtése és színpadra állítása valamilyen elképzelés szerint. A programban Pass Andrea *Kő, papír, olló* darabját tüntettük fel és hirdettük meg. Az előadás előtt a kívülállók semmi jelét nem vehették annak, hogy Pass Andrea dramatikus szövegét átírtuk a próbafolyamat alatt, emiatt az előadás talán nem is sorolható egyértelműen a devised színház műfajába, bár az alkotófolyamat alatt végig a devised színház kategóriáit és módszereit használtuk.

Az előadást magát, mely a kétórás esemény első részét képezte, az intézmény öt alkalmazott színésze és egy külsős dramaturg hozta létre, a devised színház keretei között, melyben főként

³⁷⁵ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Budapest, Kalligram Kiadó, 1999, 30.

a csapat dinamikáját használtuk munkamódszerként. Ez a hat alkotó egyszerre volt író, dramaturg, színész, rendező, zeneszerző, koreográfus, valamint önmaga és a partnere külső megfigyelője.

Az alkotófolyamat az improvizációból indult ki. Az első fázisban az alkotók még csak tapogatóztak, keresték a közös nyelvet, amelyen megszólalhattak. Ebben az ismerkedési folyamatban az alkotók megfigyelik egymást, és keresik, hogy a számunkra új helyzetben és konstellációban hogyan lehet megszólalni. A keresés első szakaszában betöltetlen maradt a rendezői szerepkör, de épp emiatt mindenki fokozottan működésbe lépett a kreativitás, határozottabban megmutatkoztak az egyéni képességek és készségek. Mérei Ferenc „együttes élmény” tézise szerint ugyanis „a csoport nem egyszerűen tagjainak összessége, hanem több annál, és a csoport jellegénél fogva jelentős meghatározója a cselekvésnek, a teljesítményeknek”.³⁷⁶ Ebben a folyamatban a különálló erők egymásra találnak, és egyesülésük révén megnövelik mind az egyéni teljesítményt, mind a közös alkotásra kiható erőket. Mérei szerint a csoportban azért növekszik meg a teljesítmény, mert az együttes közös nyelv és a közös ritmus fokozza a lendületet, és ezáltal bekapcsol az egymás ösztönzése.³⁷⁷

Mérei elméletének érvényességét igazolták a *Kő, papír, olló* előadás előkészületei is. A rendező feladatkörének betöltetlensége új lehetőségekkel kínálta meg az alkotókat, akik számára a színesi végrehajtói magatartás volt a leginkább ismerős működési mód, abban szocializálódtak. Itt viszont a rendező feladatait az együttműködő emberek csoportja vette át. Minden tagja egyformán felelős volt a darab színrevitelének sikerességéért, mind az előadás esztétikai értékét, mind a munkafolyamatok gördülékeny megszervezését illetően. Együtt alakították a szöveg nyelvezetét, együtt válogatták ki a rendelkezésükre álló színpadi lehetőségek közül azt, ami leginkább megfelelt az elképzeléseiknek. Abban a pillanatban, amikor az alkotókban mindez világossá vált, a különálló erők elkezdtek egymásra hatni. A közös nyelv kialakulásával, melyet az improvizáció segített, létrejött a közös ritmus és az egymás-

³⁷⁶ Mérei Ferenc: *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris Kiadó, 2004, 23.

³⁷⁷ Uo. 24.

ra hatás következtében bekapcsolt kölcsönös ösztönzés, melyre Mérei is utal.

Mérei a feladatok megfelelő, jól megszervezett elosztását is fontosnak tartja, ami ha megvalósul, tartalmas és sokrétű megoldásokkal képes gazdagítani az együttes folyamatot.³⁷⁸ Tulajdonképpen a koordináltan elvégzett feladatoknak és a szervezettségnek köszönhető, hogy jól működött ez a folyamat.

A folyamat beindulásának első biztató jele egy zenei motívum megszületése volt, mely aztán be is került az előadásba, mindenféle hangszeres kíséret nélkül. A hip-hop kultúra feltörekvő elemével próbálkoztak, a beatbox-szal, ami a hangoknak az emberi hangképző szervekkel történő eljátszását jelenti. A szájdob, amint a magyar neve is utal rá, egy zenedoboz hangjainak utánzását jelenti, emberi hangok által. A zenés improvizáció során az egymásra hangolódott három színésznek sikerült megtalálnia azt a közös nyelvet, amelyre a továbbiakban alapozni lehetett. A pozitív élménynek köszönhetően, az emocionális egymásra figyelés által mindannyiunkban működni kezdett az összetartozás érzése. Viszonylag hamar kifejlődtek a közös szokásaink, a sajátos zsargon, melynek szavai, szófordulatai segítettek az együttes formanyelv megtalálásában. Úgy tűnt, az egymásra ható erők képesek növelni az alkotás hatékonyságát, melyet Mérei „szociális penetranciának”³⁷⁹ nevez. Ha a csoport stimulálja az egyén társas, vagyis szociális penetranciáját, akkor egy jól szervezett csoportban a nem feltétlenül kimagasló egyének is hatóképessé válhatnak.³⁸⁰ Talán éppen ennek köszönhető, hogy a befogadók kimagaslóan jónak értékelték ezeknek az osztályterem-színházi előadásoknak a színészi teljesítményeit. Az előadás szerveződése, a témája és a problémák, melyekre a nézőkkel közösen keresett megoldásokat, megkívánta ezt a kollektív alkotási módot, és utólag beigazolódott, hogy jó döntés volt alkalmazni a devised színház alapelveit.

Az alkotófolyamat tehát három színész egymásra ható improvizációs munkájával kezdődött, melybe a többi alkotó – a drama-

³⁷⁸ Uo.

³⁷⁹ Uo.

³⁸⁰ Uo.

turg és a két feldolgozó beszélgetést levezető színész pedagógus munkatárs – is bekapcsolódott. Az utóbbira azért volt szükség, mert mindannyian úgy láttuk, hogy kell valaki, aki összehangolja az improvizatív elemeket. Ennek az összefogó és központosító munkának az volt a célja, hogy a csapat „együtt próbálja stilisztikai és narratív egységekbe fogni az előadás addig kialakult tömbjeit”³⁸¹. Ez a fajta irányítás azonban nem esett egybe a rendező hagyományos munkakörével. Az alkotás nem viselte magán túlzottan az összehangolás feladatát végző személy sajátos kézjegyet, mint egy olyan rendező esetében, aki saját meglátásai szerint alakítja a mise en scene-t³⁸², inkább csak a forma és a nyelvezet kialakításában kapott szerepet, és ezáltal segített megszólítani a diákokat és bevonni őket a közös játékba, a közös gondolkodásba. Mindannyian bízunk abban, hogy a színház már önmagában is képes megnyitni a fiatalokat, az alkotónak pedig elsősorban az a feladata, hogy oda vigye a színházat, ahol szükség van rá.

A *Kő, papír, olló* előadás egyik nagy erénye, hogy úgy volt jelen egy repertoárszínház programjában, hogy közben felülemelkedett a hagyományos kereteken, pontosabban azon kívül helyezkedett el. Az előadás alkotófolyamata során nem kellett biztos sikerre törekednünk, hiszen ezt senki sem várta el a csapattól, nem számított a kasszasiker. Épp annak köszönhetően vállalhatuk a kísérletezést és a kockázatot, hogy az osztályterem-színházi előadásra nem vonatkoztak az intézményi keretek és szabályok. Szabadon élhettünk a spontaneitás, a változékonyság, a kockázatvállalás és a kísérletezés eszközeivel. Az sem fenyegetett, hogy „valahogy mindannyian a rabszolgájává válunk annak, hogy a bemutatónak bizonyos időpontban meg kell történnie, el kell készülnie”³⁸³. Az osztályterem-színházi előadások ilyen tekintetben is szabadságot kaptak az intézménytől.

³⁸¹ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Ridg Zsófia, Sepsi Enikő. Kollektív alkotás. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016, 238.

³⁸² „Mise en scene” a színre hozást jelenti, tágabb értelemben pedig magát a rendezést. A tér, a díszlet, a mozgás, a világítás, a zene összességének megtervezését és irányítását.

³⁸³ Visky András: *A színházban antihierarchiának kellene léteznie*. Id. kiad.

Ennek az előadásnak a létrehozása bizonyos mértékben művészi állásfoglalást is jelentett az intézménnyel szemben. A struktúrák megkérdőjelezése által szembefordultunk az intézmény szükségszerűen merev kereteivel, miközben kihasználtuk az általa nyújtott értékes lehetőségeket.

IV. 5.8. Színházi látvány és hangzás

Az osztályterem-színház műfaji sajátossága, hogy pedagógiai célokat követve oda megy, ahol a leginkább szükség van rá: a diákok mindennapi környezetében valósul meg, ahol a célközönség igazán fesztelenül érzi magát.

A *Kő, papír, olló* című előadás esetében a serdülők olyan leegyszerűsített színházi formavilággal találkoztak, amely elsöre szokatlannak tűnt számukra, és zavarba ejtette őket. Ugyanakkor az a tény, hogy nem egy szokásos színházi épületbe, díszes falak közé kellett beülniük, nagy távolságra a színészekről, hanem a színház a maga egyszerű formájában megjelent az osztálytermükben, felkeltette a kíváncsiságukat és az érdeklődésüket. Közről szemlélhették a történeteket, közösen alkottak a színészekkel, akiket magukhoz hasonló emberekként láthattak.

Az előadásnak a szinte teljes eszköztelenség volt az egyik fő jellemzője: a színészek nem használtak hagyományos jelmezt, csak is a saját civil ruhájukat, a kellékek is a lehető leghétköznapibbak voltak. Csupán az osztályterem adottságait (falak, ajtók, ablakok) és berendezési tárgyait (tábla, padok, székek, asztal, függöny stb.) építették be az előadásba. A tantermi színházak nem használnak semmilyen külső teátrális effektet, fényt, kívülről beadott zenét. Szándékos az eszköztelenségük, ezért alacsony a költségvetésük, könnyen utaztathatók a produkcióik.

Az előadás tanítási időben zajlott, iskolai óra keretei között, kiegészítve az iskola nevelési-oktatási programját, a tanulási folyamat részévé téve a színházat: a világ és önmagunk megértésének terepévé. Ennek megfelelően a színházi látvány és hangzás is a lehető legtermészetesebb és legőszintébb formát öltötte. Nem

használtunk színházi hang- vagy fényeffektusokat. A színházi látvány és hangzás a színész testére és hangjára korlátozódott. A közelség miatt a diáknézők a legapróbb mozgásokat is érzékelhették: a mimikai rezdüléseket, a levegővételt, a színész illatát, a test zihálását a nehéz pillanatokban, pulzálását az éles reakciók közepette.

IV. 5.9. Színészi játék

Az osztálytermi színházi előadások esetén a színészi játék nem tűr meg teátrális gesztusokat, nagyszínpadi váltásokat, mintha-játékot. A színésznek a lehető legtermészetesebb módon kell jelen lennie a játékban. Az előadás közvetlensége, térbeli közelsége miatt a *Kő, papír, olló* esetén is kizárólag őszinte megnyilvánulásokból állhatott a színészi játék, minden egyéb hazugságnak minősült, és a forma széttöredezésével fenyegetett. A helyzetek élesek, a mondatok tömörek, a karakterek pedig oly mértékben kidolgozottak voltak, hogy ennek megfelelően a színészi játéknak is nagyon precíznek, tisztának és megfoghatónak kellett lennie. Ami nem támogatta ezt a fajta színészi játékot, az mellébeszélésnek számított, és ledobta magáról a forma. A színésznek nincs más eszköze, csak a saját teste és a jelenléte.

Az előadás a színészi játék szempontjából arra törekedett, hogy hiteles, ösztönös akciókra adott hiteles, ösztönös reakciókból épüljön fel, ahogy azt Grotowski színházi kísérleteiből ismerhetjük: „Az akció–reakció láncolat jellemzi a színész–színész viszonylatot. (...) A »totális cselekvés« játékmódjában tehát a színészi cselekvés ugyanúgy egy kívülről érkező akció hatására születik meg, ugyanúgy egy másik cselekvés által kiváltott belső impulzus gesztussá válása és reakcióként való artikulálódása. (...) S ez a reakció a másik színész számára ugyanúgy akcióként értelmeződik, és ugyanúgy újabb reakciót vált ki, mint ott.”³⁸⁴ Az ilyenfajta ösztönös reakciói által a színész képes a legőszintébb lelki impul-

³⁸⁴ Adorján Viktor: *A Laboratórium. Az opolei-wroclawi színházi laboratórium tevékenységen és utóélete 1959-től napjainkig*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó, 2015, 137.

zusait gesztus formájában is megfogalmazni, ami megalapozza az előadás hitelességét. Az alkotófolyamat alatt erre a spontaneitásra tréningezték magukat a színészek, hiszen a beépített interaktív részek és a nézők reakcióinak kiszámíthatatlansága miatt folyamatosan improvizációra kész állapotban kellett lenniük, az előadás minden pillanatában.

A színészek tehát igyekeztek eleven, interaktív kapcsolatot kialakítani és fenntartani a diákokkal az előadás során, mely a program első részét képezte. A diákok az általuk jól ismert térben körben ültek, szerves részei voltak a játéknak, alakíthatták a menetét. Az előadás során egy hozzájuk közel álló, élő szövegre épülő jelenetsornak voltak a szem- és fültanúi, melyben a három színész a szöveg könnyedsége és természetessége miatt szinte a megtévesztésig úgy nyilvánult meg, mint a valódi kamaszok. Példaként idézek egypár soros párbeszédet, amely szemlélteti a fiatalok nyelvének – zárkózottságukból és identitás-problémáikból adódó – tömörségét:

Rami: Szerinted valami baj van velem?

Szabi: Ezt hogy érted?

Rami: Hát, hogy nincs velem valami rendben.

Szabi: Ez hogy jutott az eszedbe?

Rami: A szüleim pszichológushoz akarnak küldeni.

Szabi: Minek?

Ram: Mert, hogy nem tudom, hogy mit akarok.

Szabi: De hát te tudod, hogy mit akarsz!

Rami: Mit?

Egy ilyen természetű szöveg esetén a színész csakis a saját és a színésztársai lélekjelenlétében bízhat. Ebben a felfokozott állapotban zajlott az ötvenperces interaktív közös játék, melyben a diákok is részt vehettek, saját döntésük szerint. A színészi játékot olyan mértékben alakította a diákok jelenléte, amennyire intenzíven és aktívan vettek részt azok az előadásban. Például a „kő, papír, olló” játék végén, melyet az alkotók egymás között játszottak, a színészek kikérték a diákok véleményét, hogy szerintük törént-e csalás a játék alatt, amelyet közletről szemlélhettek.

Minden egyes előadásban volt valami, ami egyszerűvé és megismételhetetlenné tette a történéseket, és a színészi játékot megővta az ismétlés rutinjától. Más-más mértékű volt az alkotó és a befogadó közösségének és reakcióinak intenzitása, a színész és néző nyitottsága, egymásra gyakorolt hatása. Nem lehetett előre kiszámítani, hogy a diáknézők hogyan fogadják majd azokat a gondolatokat, amelyekkel megcélozták őket, hogyan fognak vélekedni az előadás formájáról, nyelvéről, magáról az alkotásról, illetve hogy milyen mértékben fejezik ki ezeket, mennyire bátran fognak megnyilvánulni. És pontosan ez a bizonytalanság és kiszámíthatatlanság tudta elevenen alakítani a játék menetét, hangvételét.

Az osztályterem-színházi előadás és az interaktív beszélgetés során mindig más és más helyzetek jöttek létre aszerint, hogy kikből állt, és milyen volt az osztályközösség. Az előadások tapasztalata az volt, hogy az intenzív játék képes oly mértékben felszabadítani a befogadót a korlátai alól, hogy az a színészi játékra is visszahat. Valamennyi előadás során arra törekedtünk, hogy megteremtjük azt a légkört, amely szükséges a lehető legfesztelenebb állapothoz és játékhoz.

Az ötvenperces előadáshoz egy pedagógiai célzatú feldolgozó beszélgetés, foglalkozás is kapcsolódott. A drámafoglalkozás vezetőjének feladata volt megtalálni azt a fókuszkérdést, amely által az adott osztály a leginkább kapcsolódni tudott az előadáshoz és annak tematikájához. Az előadás vagy a jelenetsorok előtt, után és közben létrejött nyílt interakciók kiegészítették, alakították, vagy éppen folytatták a történetet, a beszélgetés során pedig alkalom nyílt a közvetlenebb verbális megnyilvánulásra. Mindezek lehetőséget adtak a téma elmélyítésére és/vagy kitágítására, és arra is, hogy változást hozzanak a fiatalok életébe az adott problémával kapcsolatban, legalábbis kognitív szinten, az átkeretezés, a jobb megértés által.

A drámajáték és -foglalkozás legfőbb célja tehát az volt, hogy a játék öröme által oldjuk a diákok pályaválasztással kapcsolatos szorongását, feszültségeit, és közben segítsük a pályaválasztásra való érettségük és elköteleződésük folyamatait. A feldolgozó beszélgetést rendszerint egy olyan játék indítja, melyben a diákok

kis csoportokba szerveződnek, és a csoportok tagjai előre meghatározott idő alatt közösen mesterségeket írnak fel egy papírlapra. A játék arra ösztönzi a kis csoportot, hogy megszervezze a maga működését arra az időre. A játék végén valamennyi csoport hangosan felolvassa mindenki előtt az összegyűjtött mesterségneveket, ezeket az alkotók felírják a táblára, hogy a kétórás program után még ott maradjon egy időre a diákok számára, összegzésként. A következő játék az elsőnek a folytatása: a diákok szerezeten egymásnak kell mesterségeket ajánljanak, rövid indoklással. Például: szerintem te lehetnél állatorvos, mert rajongsz az állatokért, és szuper vagy biológiából. A diákok a játék és a többiek visszajelzései által saját rejtett képességeikre is figyelhetnek. Ezt követi a szakember által vezetett feldolgozó beszélgetés, melyben a diákok az előadás szereplőin és történésein keresztül beszélhetik ki a pályaválasztással kapcsolatos problémáikat. A program utolsó pontja az, amelyben a vállalkozó kedvű diákok improvizációs gyakorlatban játszhatják el a meglátásaikat, saját válaszaikat, a három szereplő bőrébe bújva.

A foglalkozás során a befogadók az alkotókkal együtt dolgoznak fel a szereplők dilemmáit. A szereplők történeteinek sorsán keresztül a diákok kibeszélhetik és megvitathatják saját kétségeiket, lehetséges válaszokat keresve a jövőjükkel kapcsolatos kérdésekre.

IV. 5.10. Az előadás hatástörténete

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának szűkebb alkotócsapata nem egyetlen osztályterem-színházi előadás megvalósítását tűzte ki célul, hanem egy programsorozatot, melyben minden évben más és más célcsoport számára különböző tematikával készítenek előadást, ezért a *Kő, papír, olló* című előadás hatástörténetére csak a második előadás elemzése után szeretnék kitérni. A két előadás egymás utáni bemutatása és elemzése rávilágít arra, hogy az első előadás tapasztalatai hogyan épülnek be a következőbe, illetve hogyan emelkedik ki ez a kezdeményezés a saját környezetéből.

IV. 6. A második osztályterem-színházi projekt – Adorján Beáta:
Pali és Lea

IV. 6.1. Az előadás adatai

Cím: Pali és Lea

Műfaj: osztályterem-színházi előadás

Bemutató időpontja: 2019. november 4.

Helyszín: iskolák osztálytermei

Projektvezető: Gecse Ramóna, B. Fülöp Erzsébet, Berekméri Katalin

Író, dramaturg: Adorján Beáta

Társulat: A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata

Színészek: Csíki Szabolcs/ Berekméri Katalin/ Fodor Piroška/ Gecse Ramóna/ Kádár L. Gellért

IV. 6.2. Az előadás színházi kulturális kontextusa

Már az első projekt kapcsán is kitértünk annak a programsorozatnak a céljaira, melynek a *Pali és Lea* című osztályterem-színházi előadás is része. A projektmenedzsment szakértői szerint a jó projekt mindig egy adott helyzetet szeretne megváltoztatni különböző stratégiák által.³⁸⁵ Esetünkben nem valamilyen helyzet megváltoztatása volt a legnagyobb tét, hanem egy meglévő intézmény funkcióinak és alkotási körének kibővítése az osztályterem-színházi program bevezetése által. De ezen túlmenően a program társadalmi felelősségvállalása tagadhatatlanul hiánypótló.

A második projekt tulajdonképpen az elsőnek a folytatása, ezért felhasználta annak kiindulópontjait, kialakított stratégiáit, figyelembe vette az elvégzett helyzetfelmérés tanulságait, a korábbi prioritásokat, a már kidolgozott programot, illetve alprogramot, és az előzőhöz hasonló célokat tartott szem előtt. Az

³⁸⁵ Horváth Réka – Kádár Magor: *Projektmenedzsment*. Kolozsvár, Napoca Star Kiadó, 2008, 9.

első osztályterem-színházi előadás eredményei és a megszerzett tapasztalatok egyértelműen hatottak a második projekt kiinduló helyzetére, és formálták a következő előadást.

A *Kő, papír, olló* osztályterem-színházi előadás igazolta, hogy egy ilyen típusú közösségi alkotói projekt képes szervesen beilleszkedni a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának intézményi kereteibe, és gazdagítja a tevékenységi körét. A nézői visszajelzések nyomán az intézmény úgy döntött, hogy az alkotócsapat folytathatja alkotói tevékenységét az első projekt már ismert formájában, melyet a fiatalok színházi nevelésének szándéka alakított ki.

Abból kiindulva, hogy „minden ténykedés vagy cselekedet alapja egy terv, melyet a mai szakzsargon projektként ismer”³⁸⁶, a *Pali és Lea* című második projekt munkálatai folyamán az alkotók gyakran emlékeztették magukat az első projekt összefüggéseiben kidolgozott működési tervre, annak céljaira, a megélt tapasztalatokra, és ezekhez mindegyre visszatértek. Újra és újra át kellett nézniük a projekt stratégiáit a megfelelő új ötletek kiválasztásához és alkalmazásához.

A projektmenedzsment szakirodalma szerint a jó projektet olyan kulcsszavakkal lehet jellemezni, mint „változás”, „nem rutinszerűen elvégzett tevékenység”, „specifikusság”. Horváth Réka és Kádár Magor a projektmenedzsmentről szóló könyvükben úgy vélik, hogy a projekt egymásba kapcsolódó tevékenységekből tevődik össze, és a jó projekt sajátosságai közé sorolják, hogy mindig konkrét célokat igyekszik megvalósítani, vállalja a bukás kockázatát, és alaposan megválasztja a résztvevőit.³⁸⁷ A *Pali és Lea*, akárcsak a *Kő, papír, olló* előadások esetében az említett sajátosságok jelentették a munkafolyamatok kiindulási pontját. Innovatív előadásokat akartunk létrehozni, ezért kizártuk a rutinszerűen végzett tevékenységeket az alkotásból. Újszerű megközelítés volt már az is, hogy osztálytermet választottunk az előadás helyszínéül, és ezáltal is vállaltuk a bukás kockázatát.

³⁸⁶ Horváth Réka – Kádár Magor: *i. m.* 7.

³⁸⁷ Uo. 10.

A projekteket továbbra az is jellemezte, hogy az alkotócsapat a saját, önálló pályázataival fedezte az előadás költségeit, ami egy osztályterem-színházi előadás esetében nem túl magas, így a negyven előadás nem jelentett anyagi megterhelést a színházi intézménynek, sőt, ki is egészítette annak bevételeit.

Az első projekt kapcsán már körvonalazódott, hogy az évente létrehozott előadások különböző korosztályokat fognak megszólítani, az illető célcsoport számára fontos és megfelelő témát választva. A második projektünkben azért választottuk a szexualitás témakörét, mivel a román tanügyi rendszerben a szexuális felvilágosítás csupán opcionális leckeként – igazgatói döntésre bízva (CDS³⁸⁸) – szerepel, az egészségügyi nevelés nevű tantárgy, illetve az osztályfőnöki órák keretében. Legtöbb iskolában tabuként kezelik a témát a tanárok, és ha van is valamiféle szexuális felvilágosítás, az az esetek többségében a védekezés témájára korlátozódik a nemi betegségek és a nem kívánt terhesség ellen. Az előadás előkészületei során végzett kutatómunkánkban arra a következtetésre jutottunk, hogy a szülők is vonakodnak attól, hogy a szexualitással kapcsolatos témákról beszéljessenek a gyerekeikkel, ezért a fiatalok az internetet használják információszerezésre, ahol többnyire valószerűtlen és torz képet kapnak a szexualitásról és az intimitásról.

Arra is rájöttünk a terepszemlénk során, hogy serdülőkorban szinte szükségszerűen eltávolodik egymástól szülő és gyerek, és olykor riasztóan nagy a generációk közötti távolság. Melyek tehát a serdülőkor sajátos jellemzői? – tette fel magának a kérdést az alkotócsapat, és a pszichológiai szakirodalmat is tanulmányozta annak érdekében, hogy minél pontosabb képet kapjon ennek a korosztálynak a lelkivilágáról.

„A krízis a fejlődés feltétele”³⁸⁹ – ma már alighanem közhelynek számít ez a mondat, melyet a neveléslelektan is sűrűn hangoztat. A serdülőkor természetes velejárója a fejlődési krízis. Egy bizonyos kor után szinte törvényszerűen beindul az az öngyötrő

³⁸⁸ CDS – curriculum la decizia școlii (rom. 'tanterv, melyről iskolai szinten döntenek').

³⁸⁹ Bakk-Miklósi Kinga: *Neveléslelektan – A művészetekre való kitekintésekkel*. Kolozsvár, 2016, 70.

folyamat, amely a személyiség formálódását szolgálja. A serdülőkori krízis a gyerekkortól, a gyereki állapottól való elszakadást jelzi, felborítja a korábbi egyensúlyokat, miközben elkezd kialakulni az új, felnőttélettire jellemző egyensúly.³⁹⁰ A fiatalok keresik a vezérelveket, a motivációt, és ezzel együtt a problémamegoldó képességük is fejlődik. Serdülőkorban kezd kialakulni a fiatalok világnézete, erkölcsi értékrendszere, ezért sokkal erőteljesebben keresik az összefüggéseket, mint korábban. Folyamatos kételkedés, bizonyítani akarás hajtja őket. A lázadás az egyik alapmagatartásuk ebben az életszakaszban. Az érzelmeik uralják őket, a legszélsőségesebb érzelmek – harag, szeretet, tetszeni akarás, feszültségek –, melyek a legváratlanabb pillanatokban törnek elő, és gyorsan váltakozva követik egymást.

Ki vagyok én? Mi dolgom itt a földön? Mi érdekel igazán? – ezek a serdülőkor legfontosabb kérdései. Bakk-Miklósi Kinga ezt „énazonossági válságnak” nevezi nevelépszichológiai könyvében.³⁹¹ Ez a válság a szülő–gyerek kapcsolat zavaraiával is összefügg, akár generációkra visszamenően. De beletartozik a problémakörbe a tanár–diák viszony is, akárcsak a már említett identitásválság, a kamasz testképe, önelfogadása, és az, ahogyan másokat megítél, a női vagy a férfiszerep megélése.

Érthető, hogy ebben a válságos korban a szülő is aggódik, és gyakran túlzásba viszi a tiltást, még ha jó szándék vezérli is. A serdülő ebben az időszakban erőteljes biológiai változásokon megy keresztül, hirtelen önállóan gondolkodó lényvé válik, és a szülőket megdöbbeníti az átalakulás, különösen a gyerek határozott véleménye és a lázadó kitárulkozása. Az identitásválság következtében kialakuló heves viták szülő és gyerek között gátat szabnak a higgadt és bizalmas párbeszédnek.

Mindezeket a problémákat érzékelve és megtapasztalva a kutatás során, az alkotócsapat mihamarabb fel kívánta dolgozni a témát, mégpedig ugyanolyan együttérzéssel viszonyulva a gyerekekhez, mint a szülőkhöz, lévén hogy hasonlóan súlyos kihívásokkal küzdenek mindketten. Nem akartak állást foglalni egyik vagy

³⁹⁰ I. m. 70.

³⁹¹ I. m. 75.

másik fél igaza mellett, csak megjeleníteni akarták a küzdelmeiket az életszerű párbeszéddek által.

A második projekt kidolgozása tehát az elsőhöz hasonlóan indult. Az osztályterem-színházi előadás jól bevált formáját választották, az előadást követő, feldolgozó beszélgetéssel együtt. Ami újdonság volt az előző projekthez képest, hogy a *Pali és Lea* című előadás a szülőkhöz is elért: a pedagógusok megszervezték, hogy a szülők is megtekinthessék, szülői értekezlet keretében.

IV. 6.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia

Miután eldőlt, hogy az újabb projekt egy olyan kényes témát jár körül, mint a szexuális nevelés, az alkotókat a dramatikus szöveg és annak stílusa kezdte el foglalkoztatni. A kiindulópontként szolgáló szövegekönyv évekkal korábban született, a szerző, Adorján Beáta be sem fejezte igazán, és a kiválasztott témát csak bizonyos aspektusaiban érintette. Végül az alkotócsapat úgy döntött, hogy a korábbi projekthez hasonlóan, amelyben Pass Andrea drámáját dolgozták fel, Adorján Beáta szövegét is darabjaira szedik, és közösen újairrják, átdolgozzák, a kollektív alkotás jegyében. (Sajnos tapasztalatlanságból végül sehol sem tüntették fel azt a tényt, hogy a szövegekönyv közös alkotómunka révén született meg.)

Az alkotófolyamat során improvizáció segítségével alakították ki az alapszituációkat, a dramatikus szöveget pedig az improvizáció során elhangzott szövegek rögzítésével és megszerkesztésével hozták létre, akárcsak a korábbi, *Kő, papír, olló* című előadás esetében. Az alkotók az előző projekt színészei voltak, akikhez csatlakoztak a feldolgozó beszélgetést vezető színész pedagógusok és a dramaturg, aki ezúttal a szerző személyét is képviselte a folyamatban, plusz még egy szereplő, aki szintén a Tompa Miklós Társulat színésze volt.

Az alkotófolyamatban ismét a devised színház elveit alkalmazták: elutasították a biztos sikerhez vezető eljárásokat, nem féltek a kockázatoktól és a kudarctól, hanem tovább feszegették a határokat, elvetve a megszokott színházi struktúrákat, a hierar-

chikus viszonyokat és folyamatokat, amelyek a színházi világban széles körben elfogadottak. Az osztálytermi-színházi előadás továbbra is megkérdőjelezte a rendező és színész, társulat és néző, darab és társulat hagyományos kapcsolatát.

A darab és a társulat viszonya rendkívül izgalmasan alakult: a darab szerzője is tagja volt az alkotók csapatának, mégsem alakult ki a jelenlétében semmiféle hierarchia a dramatikus szöveg megalkotása során, véleménye nem esett nagyobb súllyal a latba, mint a többieké, minthogy a cél egy olyan szöveggönyv közös megírása volt, amely valamennyi alkotó nézeteit képviseli a közösen kiválasztott témáról és problémákról. Tehát a társulatnak nem az volt a feladata, hogy elemezze és értelmezze a darabot, hogy aztán színpadra lehessen állítani valamilyen elképzelést követve, hanem át kellett alakítania a szöveget a közösen felállított elvek és struktúrák szerint.

Tulajdonképpen nem is a darab jelentette az előadás kiindulópontját, hanem maga a téma. A szexuális felvilágosítás témájával kapcsolatos kutatásaink egyik forrása a *Beszélni a szexről* című magyarországi szexedukációs kampány, melyben Dr. Csermely Gyula szülész-nőgyógyász szakember színi tanodás fiatalok egy csoportjával szabadon beszélgetve járta körbe a szexualitás témaköreit.³⁹² Ezek a filmre vett beszélgetések egy videomesztő csatornán mindenki számára bármikor elérhetők. Az, ahogyan a szakember és a serdülők hétköznapi hangnemben, könnyed természetességgel, tabuk nélkül beszélgetnek a szexualitás kérdéseiről, az osztályterem-színházi előadás előkészítésekor mintául szolgált az alkotócsapat számára a téma megközelítéséhez.

Adott volt tehát egy szöveg, melyet az írója, Adorján Beáta hajlandó volt alávetni a közös kísérletezésnek, és megengedte az alkotócsapatnak, hogy saját meglátásai szerint úgy alakítsa, ahogy jónak látja. Csakhogy a csapattagok, a szerző kivételével, nem voltak járatosak a drámaírás művészetében. A drámák közelében eltöltött sok-sok év, a színészek és a pedagógusok színházi és iskolai tapasztalatai nyilván segítették a csapatot a szövegalkotásban,

³⁹² https://www.youtube.com/watch?v=kVhf4BDSreM&ab_channel=RMC-Besz%C3%A9lniaszexr%C5%911. Letöltés ideje: 2021.05.23.

mégis szükségesnek látták fellapozni a drámaírói szakirodalmat is, hogy tudatosabban láthassanak neki a feladatnak.

A drámaírás egyik teoretikusa, Egri Lajos, akinek a kézikönyvét elolvasták, úgy véli, hogy első lépésként mindenképpen meg kell fogalmazni egy kiindulópontot, amelyet premisszaként emleget a szakirodalom.³⁹³ A szerző szerint „a világon mindennek van rendeltetése, másképpen premisszája”.³⁹⁴ Olyan egyszerű dolgokra is gondolhatunk, mint a lélegzétvétel, vagy ha bonyolultabb folyamatot szeretnénk megvizsgálni, akkor példaként vehetünk egy főként érzelmeken alapuló egzisztenciális emberi lépést. Minden „életnek van premisszája”.³⁹⁵ A premissza kifejezés használatát Egri azért javasolja, mert definíciója szerint magában foglalja a téma, a tézis, az alapötlet, a rendeltetés, az alapérzelem és a cél képzetét.³⁹⁶ Az osztályterem-színház második projektjében a premissza erőteljessége is ösztönözte az alkotócsapatot abban, hogy végül a közös drámaírást válassza.

A második projektben a lehető legjobb premisszaválasztás volt az, hogy egy olyan szerelmi történetet találtunk ki, amely Rómeó és Júlia történetére utal, mivel ennek kapcsán könnyen lehetett párbeszédet kezdeményezni a szexuális vágy természetéről, magáról a szexualitásról, illetve az esetlegesen vele járó szülő-gyerek konfliktusokról és a barátságról, melyeket mérlegre tesz a mindent elsöprő szerelem. Úgy kellett megjelennie ennek a szerelemnek, hogy a fiatalok számára megkérdőjelezhetetlen és szélsőségesen embert próbáló legyen. Egri Lajos azt tanácsolja azoknak, akik a szerelemről akarnak drámát írni, hogy mindenképpen a „nagy szerelemről” írjanak,³⁹⁷ ezért az alkotócsapat olyan konfliktust keresett, amelyből intenzív szerelmi szituáció képes kialakulni.

Mínthogy a serdülőkort a végletekig elmenő, bátor, lázadó, radikális megnyilvánulások és a szélsőséges érzelmek jellemzik, céljaink szempontjából egyértelműen a legjobb választásnak tűnt

³⁹³ Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. Budapest, Vox Nova produkció, Műegyetem Kiadó, 2008, 313.

³⁹⁴ *I. m.* 1.

³⁹⁵ *I. m.* 2.

³⁹⁶ *I. m.* 2.

³⁹⁷ *I. m.* 318.

Rómeó és Júlia klasszikus szerelmi története. Tragédiájukat jól ismerik a fiatalok, Shakespeare drámája kötelező tananyag. Első körben a következő kérdéseket fogalmaztuk meg magunk számára a történet kapcsán: Hogyan, milyen formában jelentkezik a mai kamaszok életében az első nagy szerelem, és mennyire intenzív Rómeó és Júlia klasszikus szerelméhez képest? Hogyan szólalnak meg ma a fiatalok a Rómeó és Júlia párbeszédéhez hasonló beszélgetésben, az igaz szerelem nevében? Melyek azok a felületek, ahol kialakulhatnak ilyen találkozások? Léteznek-e napjainkban olyan hősszerelmesek, akik képesek lennének meghalni a szerelmért? Vannak-e manapság Júliák és Rómeók? Képes-e a szerelem a beteljesülés érdekében szembefordulni a szülők elvárásaival?

Az így megfogalmazott kérdések nyomán felépítettünk egy ugyanolyan intenzitású szerelmi történetet, mint amilyen a Rómeó és Júliáé. Rövid párbeszéd formájában szerveződtek egymás mellé a hétköznapiak viszontagságait megidéző jelenetek. A csapat a klasszikus szerelmi történetnek egy olyan aktualizálására vállalkozott, amely elfért az osztályterem négy fala között.

A drámaírói kézikönyvek szerint az az embertípus, aki mindent túlzásba visz, kiválóan alkalmas drámai szereplőnek, mert harcolni fog az igazáért, konfliktusos helyzetekben véghezviszi az akaratát, és megmutatkozik a jelleme.³⁹⁸ Egy nagy intenzitású szerelmi dráma szereplője, mint esetünkben Pali és Lea, eleget tesznek ennek a követelménynek: a szerelmes hős képes harcolni bármi áron és bármilyen körülmények között. A szüleikkel szemben vívják meg a maguk küzdelmeit. Pali édesanyja megértő szülő, de folyton aggódik Pali hiányzásai és egyéb gondjai miatt. Palin minden pillanatban érezhető, hogy bármi áron kész megvédeni a szerelmét:

Anya2: Neked akkor is be kell menni órára, még ha halálra unod magad, akkor is. Mert ez a szabály. Rajzolj vagy olvass, vagy tudom is én, csak észre ne vegye a tanár, találj fel magad. De ezt végig kell csinálni ahhoz, hogy leérett-

³⁹⁸ I. m. 321.

ségizz. Pali, ha ismét megbuksz, én nem tudom mi lesz...
Én nem élem túl.

Pali: Ne aggódj, újraélesztelek!

Anya2: És mi van azzal a lánnyal?

Pali (*zavarba jön*): Milyen lánnyal?

Anya2: Az oszid³⁹⁹ azt mondja, van valami lány, akit...

Pali: Csak együtt lógunk, ennyi.

Anya2: Jobb, ha békén hagyod őt, nem hozzád való.

Pali: Nem is ismered.

Anya2: Az anyját volt szerencsém.

Pali: De Lea egészen más.

Any2: Én csak aggódom érted, fiam.

Lea esetében élesebbek a családon belüli harcok. Lea engedelmes, eminens kislány, neki először önmagával kell megharcolnia, és csak azután a szüleivel, akiknek addig soha nem mondott nemet. Lea legélesebb kitörésében, a darab végén érezni lehet, hogy a kislányból felnőtt nővé lett, határozottan érvel, védi a szerelmét, végsőkig kitart az akarata mellett:

Lea: Hagyd abba! Azzal találkozom, akivel akarok, sőt, az töri be az orromat, aki akarja! Semmi közöd semmihez, nem tartozom neked semmivel. Sosem hallgatsz meg, azt se tudod, mi történik velem. Önző vagy! Igen, képzeld el, hogy találkoztam vele, igen a bukottal, és megfejelte az orromat, mikor szálltam volna fel a buszra, mert az éppen indult volna, ő meg ott állt a lyukban, a fellazult beton-darabok között, és még egyszer meg akart csókolni. Igen, képzeld el, csókolózunk, és bedugjuk a nyelvünket egymás szájába, és felfedezzük egymást, amit te el sem tudsz képzelni.

Az anya heves reakciója, vagyis hogy a vita tettlegességig fajul, még inkább fokozza a konfliktust.

Lea Anyja: Hogy a felesége vagy! Hát ezt majd meglátjuk!
(*Szünet*) Hogyha még egyszer meglátlak azzal a fiúval, vagy ha még egyszer rajtakaplak, hogy beszélgetsz vele, egyene-

³⁹⁹ Oszti – az osztályfőnök rövidítése az erdélyi magyar köznyelvben, főleg a diáknyelvben.

sen az oszidhoz megyek, nem is, egyenesen az igazgatóhoz! Szerinted hiányzik neki, hogy kirúgják? Azt akarod, hogy repüljön ebből az iskolából is? Hova fogják felvenni a szerencsétlent?

A drámaírás szakirodalma szerint jó, ha a darab ott kezdődik, amikor az egyik szereplő élete éppen valamilyen sorsfordulathoz ér.⁴⁰⁰ Pali és Lea szerelmesek lesznek egymásba, ezért elkezdenek másként viselkedni, mint addig. Lea titkolózik, lógni kezd az iskolából. Pali minden idejét a lánnyal tölti, és – Laci, a barátja szerint – folyton röhög. A környezetük úgy véli, minden megnyilvánulásuk természetellenes. Úgy kezdődik a darab, hogy a világ egyszer csak kibillen a normális, megszokott kerékvágásból. Kapcsolatba kerül egymással a módos és a szegény család, és ezáltal még inkább kihangsúlyozódik köztük a vagyoni ellentét. Az ilyen és ehhez hasonló helyzetek elég gyakran megjelennek az iskolai környezetben.

Ez a helyzeti ellentét szinte magától megteremti azt a helyzetet, amelyben meg tudnak nyilatkozni az egymásnak feszülő igazságok. A párbeszéd, a replikák élethűen megmutatják az egyént, és feltárják a problémáit. Az alkotócsapat arra törekedett, hogy élő kommunikáció alakuljon ki a szereplők között. A párbeszéd nem megoldást, választ adott a felmerülő kérdésekre, hanem csak egymás mellé helyezték a különböző nézeteket, hogy a diákok kívülről kísérhessék figyelemmel az ismerős szóváltást, és ezáltal megtalálják a saját válaszaikat. Az alkotócsapat nem kívánta megoldani a konfliktusokat, csak felmutatta őket a színészi játék által, és annyira felszította, kinagyította őket, hogy később megfelelően izgalmas anyagot biztosítsanak a beszélgetéshez.

IV. 6.4. A karakterek

A drámaírás művészetének egyik leglényegesebb eleme a karakterépítés. Mivel az alkotócsapat szinte minden tagja elsősorban színészi tapasztalattal, gyakorlattal rendelkezett, egyértelműen

⁴⁰⁰ Egrí Lajos: *i. m.* 315.

adódott, hogy színészi eszközökkel, a színházi munka során végzett karakterépítés módszereivel közelítettek a feladathoz.

A jó tanuló és a bukott diák ellentéte és a tiltott szerelem alaphelyzetéből kiindulva egyre több jelenet körvonalazódott. Igaznak bizonyult Egri Lajos premissza-elmélete, mely szerint minél erősebb a premissza, annál könnyebben születik meg a darab. Szinte megírta magát a dráma. Különösen attól kezdve vált gördülékennyé a drámaírás, amikor már nemcsak a karakterek, de a teljes cselekmény is körvonalazódott. Az ellentétes élethelyzetek összekapcsolódásából kibontakozott a szereplők jelleme, megfogalmazódtak a céljaik, a háttértörténeteik, árnyalódott a szociális helyzetük. Egri azt állítja, hogy „ha van egy jól kidolgozott karakterünk, aki nagyon-nagyon akar valamit – meg is van a színdarabunk”.⁴⁰¹ Pali és Lea esetében a nagy érzelmet megmozgató szerelmi alaphelyzetben a karakterek olyan erőteljesen képviselték magukat az improvizáció során, hogy újabb és újabb helyzeteket hívtak elő, melyekhez további szereplők kapcsolódhattak.

Elsőként a két szerelmes, Pali és Lea figurája született meg az alkotófolyamatban, a maguk sajátos családi hátterével. Lea hagyományos családban nevelkedik, értelmiségi szülei magas beosztásban dolgoznak, a kisvárosban befolyásos emberekként ismerik őket. Ezért minden tekintetben kiváló teljesítményt várnak el egyetlen lányuktól. Lea igyekszik megfelelni a szülői követelményeknek: a legjobb tanuló az osztályban, illetudó és alkalmazkodó. Nem keveredik konfliktusokba, semmi botrányos nincs az életvitelében. Pali barátja, Laci így jellemzi Leát rövid monológjában, a karakter fejlődési ívét is előrevetítve: „Lea olyan volt számomra, mint egy áttetsző napraforgó. Tudom, hogy ebben nincs logika! Kilencedik óta ott volt, de valahogy nem vettem észre. Most láttam meg először, amikor Palira nézett, akkor meglevenedett, és kinyílt, és már nem volt áttetsző.”

Leához képest Pali szociális helyzete hátrányosnak számít. Egyedül neveli az anyukája, aki takarítónő, mert Pali apja elhagyta őket, még mielőtt megszületett a fiú. Pali képességei figyelemre méltóak, tantárgyversenyt is nyert, de lázadó természete miatt

⁴⁰¹ Egri Lajos: *i. m.* 318.

az iskola merev kereteit korlátozásként éli meg, unatkozik, sokat lóg, egyszer még osztályt is ismételt ezért. Az osztályismétlés is fokozza a konfliktushelyzetet. A fejlődési íve a kialakult szerelem miatt mégis felfelé tart.

A két család pontos határvonalainak megrajzolása közben az alkotócsapat igyekezett olyan sajátos családi mintákat beépíteni a szövegkönyvbe, amelyek gyakoriak a diákok mai élethelyzeteiben, hogy a befogadók közel érezzék magukat a színre vitt történethez. Manapság gyakori szituáció, hogy az anya egyedül neveli a gyereket, ahogy az is, hogy a jól szituált családban, ahol látszólag minden rendben van, mindenki nagyon elfoglalt, és nem jut idő a gyerekre. Lea apukája csak egy telefonbeszélgetés erejéig jelenik meg a darabban, az apai szigort képviselve abban a helyzetben. A beszélgetés nagyon finoman érzékelteti, hogy mi jellemzi a szülők egymáshoz való viszonyát, párkapcsolatát.

Tulajdonképpen a két anya és a két fiatal egymásnak feszülésére épül a dráma. A serdülőkorú pár először találkozik személyesen a szerelem problémáival, nehézségeivel, először szembesülnek igazán saját magukkal és korlátaikkal. A szülők is először élik meg igazán a nevelés nehézségeit és a társadalmi nyomást. Csakis a konfliktusok erőterében van szerepük, kizárólag szülői minőségükben jelennek meg a darabban, nevet sem kaptak. Túlságosan hosszúra nyúlt volna a darab, ha az ő személyiségjegyeiket is engedték volna kibontakozni: nem fért volna bele az időkeretbe, ami az osztályterem-színházi előadás esetében nem ajánlott, hogy 55 percnél hosszabb legyen.

A darabban a párbeszédok és főként a monológok árultak el fontos információkat a szereplőkről. A karakterek egymásra tett megjegyzései és a kihangosított gondolatok segítették a jellemelek megmutatkozását. A darab nyelvezetének könnyedségéhez a humor is hozzájárult, fontos szerepet kapott, különösen Laci megnyilatkozásaiban. Lacit kezdetben idegesíti a számára érthetetlenül gyorsan kialakult szerelem, hiszen útjában állt annak a barátságnak, amely már korábban megszületett közte és Pali között, de aztán érzékeli Pali és Lea vonzalmának tisztaságát, és úgy dönt, hogy segíti a szerelmeseket a gyötrelmes úton. Laci ka-

rakterének elsősorban az a dramaturgiai funkciója, hogy oldja a nehéz pillanatok feszültségét az előadásban: könnyed humora és jó személyiségjegyei segítenek a nehéz helyzetek megoldásában.

A darab spontánul kialakuló esküvőjelenetében érzékelhető Laci szerepének fontossága:

Laci: Na, eljött a pillanat, vagyis az a nap, az a bizonyos nap, amikor én úgy érzem, meg hátha ti is, vagyis, hogy hátha mind a ketten... (*Elindítja telefonról a Zefirelli-film zenéjét, Nino Rota: Romeo and Juliet theme*) Azért gyűltünk össze a csillagos ég alatt, mert... most részesültök az egyházi kegyben, én adlak mindjárt kettőtöket egybe!

Lea: Mi van, Laci?

Laci: Szentséges Laci atyám, akartad mondani!

Lea: Ti meg vagytok zavarodva?

Laci: Térdeljete le, gyermekeim! Fiam, évisméltésre bukta-tott Pikács Pali, aki ezen szégyen által mégis felmagasztalódtál, hiszen véletlenül mennyei mannaként Günther Lea képében az öledbe hullott az igaz szerelem. Azóta folyton csak röhögsz, ember! Megfontoltad-e szándékodat a szökőkút s főleg saját magad előtt, hogy az apja pisilése alatt otthonából elszökő Günther Okuláré Leát hitves feleségedül fogadod, amíg a halál el nem választ.

Pali: Igen. Te is mondd, hogy igen.

Lea: Igen.

Laci: Na, akkor ásó-kapa s az Insta (Instagram) se válasszon el benneteket, s boldoguljatok úgy, ahogy tudtok! Ámen.

Az előadás egyik legnagyobb erőssége a szereplők karakteres nyelvének megteremtése, a következetes stílus és szóhasználat. Hagyományos módon a karakter sajátos nyelvét elsőként a drámaíró alakítja, utána a dráma színpadra alkalmazása során a színész tovább kalibrálja, testre szabja a szöveget, a drámaíró és a rendező javaslatait figyelembe véve. A *Pali és Lea* előadás esetében viszont maga a színész formálta elsőként az általa játszott karakter nyelvét. Az improvizáció meghatározott helyzeteiben a színész jelenlétében nagyon könnyen ki tudott alakulni a karakter verbális stílusa. A csapat egy idő után felismerte a különböző

karakterek sajátos hangsúlyait, dikcióit. Ahogy Egri Lajos megállapítja: „a párbeszédnek a karakterből kell fakadnia, nem az íróból”.⁴⁰²

Mint már említettem, a *Pali és Lea* című előadás esetében az alkotócsapat közös munkája nyomán született meg a szöveggönyv. Ebben a folyamatban a drámaíró a színészek jelenléte segítette, hiszen azonnal kiderült, hogy az ajánlott szövegek mennyire nehézkesek, vagy mennyire könnyen mondhatók. A színészi játék során jött létre a végleges szöveggönyv, illetve a színészi játék által helyben le lehetett mérni a szöveggönyv minőségét.

A szöveg utalásaiból kirajzolódik a szereplő személyisége, családi háttere, szociális helyzete és foglalkozása: ezek a támponatok segítik a színészt a színpadra alkalmazásban. Egri Lajos szerint olyan „karakterre van szükség, aki a szerző segítségével, saját lábán is megáll”.⁴⁰³ A kirakós, elemzős, kreativitást megmozgató munkafolyamat annyira felvillanyozta az alkotói közösséget, hogy ezt az energiát később, az előadások során is érezni lehetett. A közös munka mámorában az alkotócsapat egyik tagja azt javasolta, hogy írjanak drámát. Mire jött a válasz: De hiszen éppen azt tesszük!

IV. 6.5. A rendezés

Akárcsak a *Kő, papír, olló* előadás esetében a *Pali és Lea* című előadás előkészületei során is kérdések merültek fel a rendező személyével kapcsolatban. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház intézményként most is azt szeretne volna, ha az alkotócsapat meg tud nevezni valakit, aki egy személyben felelősséget vállal az előadás sikeréért. Az alkotócsapat viszont továbbra is ragaszkodott hozzá, hogy együttműködve, közös munkával és közös döntések révén hozza létre az osztályterem-színházi előadást, félretéve a hierarchikus viszonyrendszert. A vita megint úgy zárult, hogy nem rendezőként, hanem projektfelelősként tüntettük fel ugyanazt a három nevet, mint az első projektben.

⁴⁰² Egri Lajos: *i. m.* 315.

⁴⁰³ *Uő*, *i. m.* 117.

Az, hogy a *Pali és Lea* című osztályterem-színházi előadásnak végül nem volt rendezője, ismét a devised színházéhoz tette hasonlóvá az alkotófolyamatot, akárcsak az, hogy a dramatikusszöveg a próbák során született meg, a drámaíró jelenlétében.

Ha a devised színház fogalmi meghatározásánál használt táblázat mellé létrehozunk egy új oszlopot a *Pali és Lea* osztályterem-színházi előadás jellemzőinek számbavételére, világosan látszik, hogy a bemutatott projekt szinte valamennyi aspektusában megfelel a devised színház műfaji követelményeinek.

A devised színház általános jellemzői	<i>Pali és Lea</i> c. előadás
Bármiből kiindulhat.	Tabusított, ritkán tárgyalt téma
A végtermék természete ismeretlen.	A végtermék természete ismeretlen.
Az együttműködő egyének csoportja dönt.	Együttműködő egyének csoportja döntött.
Egyenrangú a viszonyrendszer.	Egyenrangú volt a viszonyrendszer.
Hétköznapi tereket is használ.	Csakis hétköznapi tereket használt.
Kockázatvállalás, kísérlet, improvizáció	Kockázatot vállalt, kísérletezett, improvizált.
Innovatív megközelítés	Innovatív megközelítés
Spontenitás, csoportdinamika	Spontenitás, csoportdinamika
Változékonyság	Változékonyság
A világ történéseire reflektál.	A világ történéseire reflektált.
Túllépés az egyéni látásmódon	Túllépett az egyéni látásmódon.
Folyamat	Folyamat
Kollektív szerzőség eszménye	Érvényesült a kollektív szerzőség eszménye.
Demokratikus munkafolyamat	Demokratikus volt a munkafolyamat.

Színházi látvány és hangzás

A *Pali és Lea* című előadásban az előző projekthez hasonlóan a színház lecsupaszított formai világával találkozhattak a serdülők. A színészek elsősorban az osztálytermet, annak térbeli adottságait és berendezési tárgyait használták a játékhoz. Az előadást szinte teljes eszköztelenség jellemezte: a színészek nem használtak jelmezt, saját civil ruhájukban jelentek meg.

Volt egy kiemelt, jelentőségteljes, de az osztálytermi környezetben mégiscsak környezetidegen kellék: az óvszer. Lea édesanyja és Pali édesanyja is adott egy-egy óvszert a gyerekének, buliba induláskor. A két óvszer különböző kontextusokban más-más jelentést nyert. Egyrészt a szexuális felvilágosítás eszközünek számított, másrészt különböző helyzetek szerveződtek köréje, többek között a Lea és az édesanyja közötti konfliktust bonyolította.

Az előadás másik kiemelt kelléke a mobiltelefon volt, mely már az alapszituációban is fontos funkciót kapott: általa – egy félreértés következtében – lobbant fel a szerelem a két fiatal között. A telefon használatával és beemelésével az előadásba az alkotócsapat igyekezett közelebb kerülni a diákok világához. A mobiltelefon alapkélléke a fiatalok mindennapjainak, azon keresztül alakítanak ki egy sajátos világot, amely sajnos nem mindig egyezik meg a valósággal. A telefon mint kiemelt kellék a mobilozáshoz kapcsolódó problémákat is megidézte.

A telefon által előhívható hangokon kívül az előadás nem használt semmilyen más külső teátrális effektet, fényt, kívülről beadott zenét. A legfontosabb színházi látvány és hanghatás a színész teste és beszédhangja volt.

Az előző projekthez hasonlóan ez az előadás is tanítási időben zajlott, iskolai keretek között. Az iskola nevelési-oktatási programját egészítette ki, bevonta a diákokat a színház világába, a színházat a tanulási folyamat részévé tette számukra, a világ és önmaguk megértésének terepévé.

IV. 6.6. A színészi játék

Az első projekt alatt kialakult próbatapasztalatok, az előadások során megélt intenzív pillanatok színész és színész, néző és színész interakciójában az új projekt alkotói folyamatában is segítette a csapatot. Már induláskor volt egy közös nyelv és egy együttes hitrendszer, a színészek között már működtek az egymás játékára adott spontán reakciók. Az alkotóközösségnek tehát volt már mire alapoznia, amikor ismét elkezdődött a próbafolyamat, mely a színészi játék tekintetében hasonló elvárásoknak kívánt eleget tenni, mint a *Kő, papír, olló* esetében.

Egri Lajos felhívja a figyelmet a karakterek „hangszerelésére”. Úgy véli, hogy ha egy darabban az összes karakter egyforma vagy nagyon hasonló, akkor az olyan, mintha azonos hangszerek szólalnának meg a zenekarban.⁴⁰⁴ A zenekar pedig éppen attól lesz nagyszerű, ha érvényesül a hangszerek sokfélesége, a sajátos jegyeik, mégis egyként, harmóniában tudnak megszólalni. A *Pali és Lea* című előadás ellentétekre épült szereplőinek személyiségjegyei és a hangszerelés tekintetében. Főszerepet kapott a dob Pali erőteljes jelenlétének alapdobogásaként, a fuvola Lea személyiségének finoman csörgedező kibontakozásaként, a harsona Lea édesanyjának kíméletlen harsányságaként, a kürtszó Pali édesanyjának aggódó, fegyelmeztető jelzésekként és a hegedű Laci személyében, aki finom humorával elbánik a nehézségekkel. A szereplők színészi játéka, a replikák, megszólalások könnyedén alakították a helyzeteket. A szereplők személyiségfejlődése pedig a játék által kibontakozott konfliktusokban mutatkozott meg. A színészi játék ezért megkívánta az őszinte, tiszta játékmódot.

„A jó hangszerelés az erősödő konfliktus egyik kiváltó oka”⁴⁰⁵ – állítja Egri Lajos. Az egymás mellé került jelenetek hangszerelésének változatossága folyamatosan hömpölygő ritmust eredményezett, és ez is segítette a színészi játékot. A drámaírás folyamatában az alkotók gyakran összeolvasták a jeleneteket, hogy

⁴⁰⁴ Egri Lajos: i. m. 132.

⁴⁰⁵ Uo. 132.

ellenőrizték az erőviszonyokat, vagyis hogy finomítsák a hangszerezést.

A humor különös figyelmet kapott a hangszerezésben. Optimális helyen való használata általában jótékonyan szokta előrelendíteni az előadás menetét. A humor egyfajta oldást jelent. Ha Freud fogalomhasználata szerint különböztetjük meg egymástól a humort és a viccet – miszerint a vicc többnyire más ember felé irányul, a humor pedig saját magunk felé –, akkor ez a darab egyértelműen a humort alkalmazta. A humor jelentősen meghatározta az előadás nyelvét és a konfliktusait, megkönnyítette a befogadást, maradandóbbá tette a színházi élményt. De nem a harsány humort részesítették előnyben az alkotók, hanem a finoman megjelenő, éppen csak felsejlő változatát. Laci karaktere a drámában is ezt a fajta humort képviselte. Elengedhetetlen volt, hogy az alkotóközösség közös nevezőre jusson az értelmezésében. A csapat színészei igyekeztek összehangolni a játékukat, és ugyanabban a színházi hangnemben megszólalni, ezáltal egy közösen kialakított formanyelvet használtak az előadás alatt.

„A drámának nemcsak szórakoztatnia, de tanítania is kell”⁴⁰⁶ – hangzik el sokszor az intés a diákoknak szánt előadások kontextusában. Ebben a projektben viszont épp a fordítottját tartotta szem előtt az alkotócsapat: a drámának nemcsak tanítania, de szórakoztatnia is kell. A darab didaktikus töltetét a humor ellensúlyozta.

IV. 6.7. Az előadás hatástörténete

A Pass Andrea által írt, de a csapat által átdolgozott *Kő, papír, olló* című darabnak, a programsorozat első előadásának 2018. október 26-án volt a házi bemutatója, először színházi keretek között. Ezután kezdtek el a város különböző iskoláinak osztálytermeiben játszani, majd – az egyre szaporodó felkérésnek eleget téve – a külvárosok és a közeli kisvárosok osztálytermeiben is. Idővel Székelyföld mind több városába hívták el a csapatot, és

⁴⁰⁶ Egri Lajos: *i. m.* 319.

ahogy a helyi sajtó is beszámolt róla: „olyan nagy az igénylés, hogy egyre nehezebben tudják teljesíteni, Brassóból például nyolc osztálytól kaptak meghívást”⁴⁰⁷. Ez is jelzi, hogy mekkora a kereslet Romániában a magyar nyelvű színházi nevelési programok iránt, melyek „házhoz”, az iskola falai közé, az osztályterembe viszik a színházat, ráadásul tanítási időben, miközben „az iskola nevelési-oktatási program miatt szervesen kiegészítve vonja be a diákokat a színház világába, és teszi a színházat önmaguk megértésének helyszínévé”⁴⁰⁸.

A *Kő, papír, olló* osztályterem-színházi előadás a helyi sajtó tudósítása szerint „visszhangos sikert aratott a megyeközponti, szászrégeni és nyárádszeredai középiskolákban”.⁴⁰⁹

2018 decemberében a „Fiatalok a közéletben 3.0” elnevezésű konferenciára is elhívták, melyet a Regeneráció Civilszervezet⁴¹⁰ szervezett, és amelyen többnyire fiatalok vettek részt.

A programsorozat második projektje során az alkotócsapat úgy dolgozta át Adorján Beáta darabját, a *Pali és Leát*, hogy az intenzívebben tudja szolgálni az előadás közösen kitűzött céljait. Bodolai Gyöngyi újságíró az előadás bemutatása után így értékelte a színházi nevelési programot: „A csapat lelkesedését látva, biztosak lehetünk munkájuk eredményében, hatásában, és miközben együtt keresik a jó válaszokat a fiatalok kényes kérdéseire, sikerül a színészek munkáját értékelő, igényes színházlátogatókat is nevelniük”, majd többek között idézi B. Fülöp Erzsébet, a drámafoglalkozás egyik vezetője szavait: „Christopher B. Balme szerint »a társadalmi invenciót« célozzák ezek a színházi nevelési

⁴⁰⁷ Bodolai Gyöngyi: *Jó válaszok helyes kérdésekre*, 2019. <https://www.e-nepujasag.ro/articles/ko-papir-ollo-szinhas-az-osztalyteremben>. Letöltés ideje: 2021.05.25.

⁴⁰⁸ Uo.

⁴⁰⁹ Bodolai Gyöngyi: *i. m.*

⁴¹⁰ Az egyesület tevékenységének fő célcsoportja a fiatalok, akik számára lehetőséget szeretnének teremteni, hogy tudatosan megéljék a magyarságukat. Támogatják a szórványban élő gyerekeket és fiatalokat is, mert hitük szerint a tömbmagyarságnak feladata megerősíteni őket az identitásukban. Ennek érdekében indítanak olyan projekteket, amelyek felkelthetik az úgynevezett Y generáció érdeklődését is. Rendezvényeket és tréningeket szerveznek fiataloknak a kreativitásuk kibontakoztatására. Ösztönöznék próbálják őket a projekteken való gondolkodás megtanulására.

előadások, amennyiben az adott közösség, korosztály önérvényesítésének, valamilyen probléma feldolgozásának lehetőségeként működik.”⁴¹¹

A *Pali és Lea* című előadást a Regeneráció Egyesület, partnerségben a Nemzeti Színházzal, anyagilag is támogatta, amellettt hogy 2019 decemberében pedagógusi műhelyt és szakmai napot szervezett, melynek keretében bemutatták az előadást.

A programsorozat projektjeinek sikerességét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *Pali és Lea* osztályterem-színházi előadás 2020 tavaszán szakmai meghívást kapott Debrecenbe: beválogatták a XIII. Deszka Fesztivál előadásai közé. (Sajnos a 2020-as járványügyi intézkedések miatt a fesztivál elmaradt.)

A fentiek fényében kijelenthetjük, hogy a színházi nevelési program, ezen belül az elemzett osztályterem-színházi előadások hiánypótló, alternatív pedagógiai módszernek számítanak, olyan oktatási formának, mely az iskola intézményében, tanítási időben, a színház eszközeivel egyszerre nyújt élményt, ismereteket, és enged teret a közös gondolkodásnak egy aktuális és fontos probléma, téma kapcsán.

IV. 7. Szutyok – Pintér Béla drámája nyomán

IV. 7.1. Az előadás adatai

Cím: Pintér Béla drámája alapján – *Szutyok*

Műfaj: tragikomédia

Bemutató időpontja: 2019. február 7.

Helyszín: Marosvásárhelyi Stúdió Színház

Rendező: Gecse Ramóna

Társulat: A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem magyar karának színészmesterség hallgatói

Színészek: Ádám Kornél/ Ágh Barbara/ Czüvek Lóránd/
Kocsis Anna/ Lajter Markó Ernészto/ Pál Zoltán/

⁴¹¹ Bodolai Gyöngyi: *i. m.*

Rákosy Anikó/ Tóth Jess/ Tóth Zsófi/ Vadász Bernadett/
Zádor Fanni/ Kiliti Krisztián

Díszlet- és jelmeztervező: Papp Gyopár

Zene: Szakál Tamás és a csapat

IV. 7.2. Az előadás színházkulturális kontextusa – pedagógiai szempontok

Minden színházi alkotófolyamat soktényezős, és kiszámíthatatlan a kimenetele. Az, hogy miképpen határozzuk meg az illető előadás premisszáit, kihat az egész alkotófolyamatra, az előzetes tervek megvalósulása pedig attól is függ, hogy hogyan hatnak egymásra az alkotók. A devised típusú színházi előadások esetében az alkotócsapat tagjai közösen választják meg az irányvonalakat az alkotási folyamat kezdetén, és együtt próbálják megválaszolni a kérdést, hogy ki, mivel, hol, mikor, milyen formában hozza létre az előadást, a produkció pedig csak a befogadóval való interakció során nyeri el végső formáját.

A *Szutyok* című előadást, mely Pintér Béla azonos című drámájából indult ki, az eredeti terv szerint egyetlen-egyszer adták volna elő a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem magyar karának színészhallgatói, a hároméves alapképzésüket lezáró vizsgaelőadáson, de végül annyira sikeresnek bizonyult, hogy bekerült a marosvásárhelyi Stúdió Színház repertoárjába, ezt követően két éven át többször is játszották, így tovább szolgálhatta az alkotók tapasztalatszerzését és művészi fejlődését.

A könyv írója színészmesterséget oktató tanárként és rendezőként vett részt ebben a projektben. Mivel a *Szutyok* eredetileg vizsgamunkának készült, nem az volt az elsődleges célunk, hogy nagyszerű előadást hozzunk létre, hanem hogy a hallgatók minden fázisát megtapasztalják az alkotófolyamatnak, és minél kreatívabban vegyenek részt benne, hogy aztán érvényesen és tisztán tudjanak megnyilvánulni a színpadon. Elsősorban a próbafolyamatra összpontosítottunk, és nem az eredményre.

Az alkotás első feladatai tehát pedagógiai szempontok szerint fogalmazódtak meg. Pedagógusi elképzeléseimet elsősorban színészi elveim és színházi tapasztalataim formálták. Mértékadó tapasztalataim körébe Bocsárdi László színházi előadásai – első igazán meghatározó színházélményeim – is beletartoznak, akár csak az Osonó Színházműhely kollektív alkotói munkája, amelyben részt vettem, majd a sokéves színészi gyakorlatom az állami színházban, mellette a Tandem időszakosan összeállt társulatának kísérletezései, illetve számos más hazai és külföldi előadás és workshop. Pályám tapasztalatai – az, hogy gyakran volt alkalmam olyan közegben tanulni és dolgozni, ahol átélhettem a kollektív színház, a közösségi alkotás szépségeit és örömét – az írásom kutatási területének megválasztását is befolyásolták.

A színészmesterséget tanító pedagógus maga döntheti el, hogy miként és milyen helyzetekben használja tanári tekintélyét – azzal a megkötéssel, hogy bárhogy is választ, tudnia kell érvényesíteni oktatási céljait. A hallgatók fiatal felnőttként bizonyos mértékű hivatástudattal érkeznek az egyetemre, színészpedagógusként tehát inkább kollegiális a viszonyom a tanítványaimmal, mintsem tekintélyelvű, ezért ahelyett, hogy szigorúan előtérbe állítanám a tanári státuszomat, és minden helyzetben a saját elképzeléseimet érvényesíteném az övékével szemben, inkább gondolkodásra, véleményformálásra és kezdeményezésre bátorítom őket. A *Szutyok* alkotói műhelymunkája során is ezt tettem. Ugyanakkor kétségtelen, hogy sok szempontból vezetői minőségben voltam jelen a diákok között. Az ismeretátadáson túl feladataim közé tartozott a pedagógiai és alkotói folyamatok tervszerű strukturálása, az egyéni képességek feltérképezése és a készségek fejlesztése annak érdekében, hogy a színésznövendékek végzés után korszerű szakmai ismertekkel és műveltséggel felvértezve hagyják el az intézményt, és képesek legyenek eleget tenni a sokféle szakmai kihívásnak és követelménynek.

A diákcsapatot, amely a *Szutyok* című előadást létrehozta, három évig tanítottam az egyetemi – bolognai rendszer szerinti – alapképzés során. Az intézet működési elveit tiszteletben tartva, ebben a struktúrában kellett kidolgoznom a tanítás menetének

tervét és a különböző fejlődési szakaszokhoz tartozó oktatási célokat, de a pedagógiai módszerek tekintetében szabad kezet kaptam.

Mivel a színjátszás módszerei, eszményei, koncepciói világsszerűen folyamatosan alakulnak, egyértelmű, hogy a színészoktatásnak is alkalmazkodnia kell a trendekhez, és reflektálnia kell a színházi világ változékony természetére. Ezért a tanár munkája is csak bizonyos mértékben határolható körbe, és nem tervezhető meg pontosan évekre előre, hanem minden tekintetben rugalmasan idomulnia kell a színházi változásokhoz.

Pedagógiai hitvallásom egyik fontos tétele, hogy meg kell adni a színésznövendékeknek a hibázás jogát. Legszívesebben nem is neveznék hibának semmit, ami kísérletezésből és a művészi szabadság megélésből származik. Egyetértek Gabnai Katalinnal, aki szerint „nem a művészeti produktum létrehozása a lényeg, hanem az információ inspiratív átadása”.⁴¹² Erre minden színész tanárnak és rendező tanárnak folyamatosan emlékeztetnie kellene magát. Természetesen nem arról van szó, hogy nem számít az előadások minősége, inkább a fontossági sorrendet emelném ki az idézetből.

Szintén Gabnai Katalin fogalmazza meg a tanítás másik íratlan alaptörvényét, amely az én tanári hitvallásomnak is része lett: életfontosságú, hogy az ismeretátadás megfelelő időpontban és helyzetben történjen.⁴¹³ Nem szabad megfélemlenünk a színésznövendékek kezdeti érzékenységéről, kiszolgáltatottságáról.

Gabnai a tökéletes tanár–diák kapcsolatot a színház viszonyrendszerében a következő képletben foglalja össze:

Pulzáló figyelem	Kifejező közlés
=	
Összehangolt, erőteljes öszsmunka	

A diák sokirányú, pulzáló figyelme és a tanár kifejező közlése képes megteremteni a minden tekintetben összehangolt, erőteljes csapatmunka alaphelyzetét. Ez a háromtényezős képlet a szí-

⁴¹² Gabnai Katalin: *Színházaskönyv*. Budapest, Helikon Kiadó, 2012, 23.

⁴¹³ Uo. 23.

nészoktatás optimális körülményeit modellálja, de mivel komplex hatásfolyamatról beszélünk, a képlet is mindig az adott helyzet szerint módosul.

Rendezőként és tanárként az első és legfontosabb céлом az volt, hogy olyan bizalmi légkört alakítsak ki a fiatal színésznövendékek között, amely kellőképpen segíti majd a kreativitásuk kibontakozását, és lehetővé teszi, hogy egymás előtt kitérüljenek. A közösség megteremtése, fenntartása és megtartása kétségtelenül a vezető tanár elsődleges felelőssége. Ez olyan kényes és érzékeny feladat, amelynek sikere vagy sikertelensége a további munkaszakaszokra is kihat, ugyanis csak a közösség megtartó ereje tudja megadni az alkotáshoz szükséges biztonságot.

A *Szutyok* című előadás előkészületei bizonyos szempontból egy hároméves tanulási folyamatot jelentettek, amelybe az alkotóvá fejlődés és a közösséggé alakulás ciklusai is beletartoznak. Szoros értelemben véve, ha csak a Pintér Béla által írt *Szutyok* című drámai szöveggel való foglalkozás periódusát tekintjük, akkor ez a felkészülés a hároméves egyetemi alapképzés utolsó félévére koncentrálódik.

Az előadás előkészületeikor egy jól körülírt pedagógiai cél vezetett: összefoglalni az elmúlt három év tapasztalatait egy olyan komplex két órában, amelyben a hangsúly elsősorban a csapatmunkára és a színészi játéokra esik. Egy olyan előadás létrehozása volt a tét, amelyben érvényesül a fantázia, a kreativitás, az improvizációs készség, a test, a hang, a gondolat – egyszerűen a színészi játék képességei.

Ennek a színészosztálynak a *Szutyok* bemutatása előtt már számtalan olyan vizsgaprodukciója volt, amely nem egy drámai műből indult ki. A három év alatt ugyanis az volt az egyik pedagógiai célkitűzésünk, hogy a hallgatók minél több olyan alkotói élményben részesüljenek, amelyben különösen fontos az együttműködés, a kockázatvállalás, a kísérlet és az improvizáció, hogy megtapasztalják a demokratikus munkaszervezés működését, és gondolkodó, kreatív állapotban vehessenek részt a közös játékban. Bár intézményes keretek között folyt az oktatás, tanárok vezetésével, a három év alatt olyan egyenrangú viszonyrendszert

sikerült megteremtünk, amely megfelelő terepe lett a műhelymunkának, és amelyben nem a teljesítmény, hanem a fejlődési folyamat, a spontaneitás és a csoportdinamika működése volt a tét.

Ezek után szinte egyértelmű volt számomra, hogy harmadév végén egy olyan záróvizsga-előadást kell létrehoznunk, amely az előbb említett értékeket tartja szem előtt. Közben meg a színészhallgatók arra is vágytak, hogy olyan előadásban vegyenek részt az alapképzésük lezárásaképpen, amelynek egy drámai mű a kiindulópontja. Teljesen érthető volt számomra ez az igény. Úgy értelmeztem, hogy olyan színházi előadásban vágnak szerepelni, amelyet gyakran láthattak azokban a hagyományos polgári kőszínházakban, amelyek az erdélyi magyar színházi életet uralják. Ha ez valamilyen okból mégsem valósult volna meg, joggal hihették volna, hogy valami jóból kimaradtak. Így a demokratikus döntés érvényesítése érdekében az alkotócsapat választott egy dramatisztikus szöveget, melynek gerincét aztán felhasználta a későbbi performatív cselekvésben. Ezért fogalmaztunk úgy, hogy a vizsgaelőadás Pintér Béla *Szutyok* drámája alapján készült.

Pintér Béla ma az egyik legsikeresebb alternatív színházi alkotónak számít Magyarországon. Társulata 1998-ban alakult, a budapesti Szkéné Színházban, azóta tizennyolc ősbemutatót tartott, amelyből tizenöt előadást még ma is repertoáron tart. „Célja, hogy a társadalom és saját személyük kritikus, ironikus megfigyelései alapján – a szó egészséges értelmében vett – nemzeti ihletettséggű, kortárs színpadi műveket hozzanak létre. A valóság és az álom, az autentikus és a giccs elegyéből, valamint a magyar népi kultúra egyes elemeiből épül fel az a szürreális világ, mely összes korábbi darabját jellemzi.”⁴¹⁴

Pintér Béla világa egyszerre komoly és szórakoztató, tele van konfliktussal és étellel: ezért állt közel a csapathoz. „Szövegei nem drámaként, hanem előadások alkotóelemeiként születtek meg, határozott és következetes írói elképzelés nyomán, amelyet azonban felülír – vagy tovább ír, beleír, átír – a még határozot-

⁴¹⁴ Pintér Béla *Drámák* c. kötete utószavaként megjelent tanulmány. Debrecen, Saxum Kiadó, 2013.

tabb színházcsináló, színész, rendező Pintér Béla elképzelése.”⁴¹⁵ A *Szutyok* című drámát mint írásos szöveget a csapat csak az előadás egyik alkotóelemeként használta, tehát a hallgatóknak nem az volt a kizárólagos feladatuk, hogy elemezzék, értelmezzék és valamilyen elképzelés szerint színpadra állítsák a darabot. A csapat a dramatikusszöveget, akárcsak Pintér Béla a saját darabjait, az alkotófolyamat alatt átírta, továbbgondolta, egyszóval a maga céljaira használta fel. Az irodalmi mű mint színházi szöveg elvesztette hagyományos szerepét. A Pintér Béla által jegyzett irodalmi szöveg helyett az előadásra került a hangsúly, a szöveg ugyanis csak a performativitás egyéb elemeivel – a zenével, a specifikus nyelvhasználattal, a jellegzetes mozgással és a színészi játékkal – együtt értelmezhető.

Pintér Béla drámáit, melyek könyvformában is megjelentek, nagyon kevesen tűzik műsorra. Ennek valószínűleg az az oka, hogy az élő szerző maga rendezi meg a saját darabjait, sőt színészként is részt vesz az előadásban. Továbbá az is, hogy majdnem az összes darabját, amelyet eddig bemutattak, még ma is játssza a társulata.

A Marosvásárhelyi Egyetem Stúdió Színházában már mutattak be Pintér Béla-darabot, mégpedig a *Parasztopera* című drámát, 2012-ben, Porogi Dorka rendezésében. A nemzetközi szinten is elismert darabból több előadás is született. Az egyik a Pécsi Nemzeti Színházban, Mohácsi János rendezésében – ennek az előadásnak a kritikusan úgy vélekedtek, hogy nem lehet ezt a darabot nem pinterbélásan megrendezni. A Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *A Sütemények Királynője* című darabját mutatta be Pintér Bélának, 2021-ben, Pálffy Tibor rendezésében – ezt először felolvasószínház keretében láthatta a helyi közönség.

Pintér Béla *Szutyok* című drámáját a marosvásárhelyi művészeti egyetem hallgatóin kívül más társulatok is műsorra tűzték. 2019-ben a tatabányai színházban mutatták be, Guelmino Sándor rendezésében, korábban, 2016-ban pedig Székesfehérváron a Vörösmarty Színházban, Hargitai Iván rendezésében. A székesfe-

⁴¹⁵ Nagy András: *Kis magyar Patográfia: Pintér Béla drámái*. http://real.mtak.hu/112621/1/7_13_Nagy.pdf Letöltés ideje: 2021.06.27.

hervári előadás plakátjára a cím alá a „kortárs leltár” értelmező szókapcsolat is odakerült, jelezve hogy Pintér Béla szöveggönyvének újrafeldolgozása során elsősorban a társadalmi betegségi tünetekre összpontosít az előadás.

IV. 7.3. Dramatikus szöveg, dramaturgia

A történet egy kis faluban játszódik, Csóváron, ahol mindenki ismer mindenkit, és minden családnak megvan a maga keresztje. Attila és Irén értelmiségi, középkorú pár, élettársi viszonyban élnek együtt. Irén szociális munkás, nagyon tud szeretni, de fájdalmasan éli meg a meddőségét. Attilaé az egyetlen valamirevaló vállalkozás a községben, biopéksége van, több falubelinek is munkát ad. Mindketten tiszteletre méltó, megbecsült polgárai a helyi közösségnek, ők a falu kulturális életének fellendítői. Attila tehetségét kibontakoztatni vágyó művészlélek, ő vezeti a helyi színjátszó kört is. Miután az orvos közli Attilával és Irénnel, hogy nem lehet saját gyerekük, az örökbefogadás mellett döntenek. Félreértések folytán a gyereketthonból végül nem egy kisgyerekekkel, hanem két fiatal, szinte felnőtt lánnyal érkeznek haza, Rózsival (intézeti gúnyneven Szutyok) és Anitával. A lányok vérszerződést kötöttek egymással. Anita igen szemrevaló, hazudós, behízselő modorú cigány lány, Rózszi rettentően érzékeny, mivel egy gyulladás szörnyen elcsúfította a fogsorát. A falu kisközössége egyszerre nehéz feladattal találja szemben magát: többek között a cigányság helyzetének kérdésével kell megbirkóznia.

A dráma alaphelyzete ez a feszültség, amely miatt viszonylag rövid idő alatt mindenki kivetkőzik magából. Számos probléma és bonyodalom adódhat abból, ha valakit nem szeret, kivet magából a közösség. Ami mégis segíti az árvaházi lányok integrációját, hogy ők is részt vehetnek színészként az Attila által rendezett *Budai Ilona* című előadás próbafolyamatában. Ironikus helyzet: színház a színházban, ráadásul az előadás elnyeri egy kisebb színházi fesztivál fődíját. Szutyok számára nehezebben megy a beilleszkedés, személyes sértésként él meg olyan helyzeteket is, amikor nem fel-

tétlenül akarja bántani a környezete, de ő mégis úgy érzi, hogy megsértik, talán érzelmi intelligenciája fejletlensége miatt. Akkor bántódik meg leginkább, amikor kiderül Anitáról, hogy ellopott egy pénztárcát, mégis mindenki megbocsát neki. Irént kivéve mindenkire megharagszik, és visszamegy az intézetbe. Később visszatér igazságot osztogatni és beleszólni mások életébe.

„Pintér Béla a köztudatban élő nemzetiségi sztereotípiákkal operál: a cigány lány lop, csal és hazudik, a sikeres biopékről és tehetséges színházrendezőről meg kiderül, hogy zsidó, hiába Hidedgföldi a vezetékneve. Magyarországi konstellációban gondolkozva már szinte természetesnek tűnik, hogy megjelenik az árja árpádsávos Rózsi. A történet azonban nem áll ki egyik oldal mellett sem, mindenki kap egy-egy »pofont«: sem a cigány, sem a zsidó, sem a szélsőjobbos nem különb a másiknál” – foglalja össze Bakk Ágnes a darab világképét, az eredeti, Pintér Béla által rendezett előadásról írt kritikájában.⁴¹⁶ A marosvásárhelyi diákok alkotócsapata megőrzi ugyan ezt a pintérbélás világot, de helyi kontextusba helyezi át a sztereotípiákat. A dramatikus szövegből főként azokat az elemeket használja fel az előadás, amelyekből az általános emberi lét nyomorúságainak rejtelmek sejlenek fel. A történet áthelyeződik egy jól ismert székely környezetbe, ahol az örökbefogadás és az árvaház intézménye más megvilágításba kerül, és újabb témák, motívumok és szereplők is megjelennek: egy strassburgi meghívás, az angol nyelv, a román rendőr stb., és ezáltal a súlypontok is máshová kerülnek. A marosvásárhelyi alkotócsapat egy olyan előadást hozott létre, amelynek nincs köze Magyarországhoz, nem aktuálpolitizál. Például az a mozzanat, amikor „Szutyok magyargárdistává válik”⁴¹⁷, nem jelenik meg a marosvásárhelyi előadásban. A csapat új kontextusba helyezte a szerző által jegyzett dramatikus szöveg szüzséjét, saját világképének megfelelően.

⁴¹⁶ Bakk Ágnes: *Kinek a Szutyka?* <http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/bakk-agnes-kinek-szutyka/>. Letöltés ideje: 2021.06.09.

⁴¹⁷ Turi Tímea: *Pillanatképek a kedély láthatárán* (Pintér Béláék a Thealteren). <http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/turi-timea-pillanatkepek-kedely-lathataran-pinter-belaek-thealteren/>. Letöltés ideje: 2021.06.09.

A Pintér Béla által rendezett *Szutyok* ismertetője a társulat honlapján így fogalmazza meg az előadás premisszáját: „Akit kevésbé szeretnek, sohasem tudja pontosan, miért is szeretik őt »kevésbé«. A világ igazságtalanságát okolja, vagy az emberek érzéketlenségét, holott valójában érzelmi intelligenciájának fejletlensége, önzés és beszűkültség miatt kerüli őt mindenki. Mert bizony kerülnek. Nem szívesen állnak vele szóba. Nem szeretve lenni, pokoli kín. Tekintete összeszűkül, fogát összeszorítja, keze ökölbe szorul. Ilyenkor a legveszélyesebb. Ő, akit kevésbé szeretnek.”⁴¹⁸ „Nem szeretve lenni, pokoli kín” – a marosvásárhelyi alkotócsapat erre a tételmondatra építi fel az előadását, és úgy alakítja a helyzeteket, hogy pontosan rá lehessen látni a szeretethiány következményeire. A szeretetlenség legszélsőségesebb szituációjában jeleníti meg a problémát: egy árva lány sorsán keresztül láthatunk rá a világra, amelyben élünk. De ebben a teremtett világban nincs ítélkezés a társadalom fölött, csak pillanatképek vannak, rengeteg humorral.

A szeretetlenség a marosvásárhelyi alkotócsapat előadásában agresszióba torkollik. Akit nem szeretnek, az mindenáron megpróbálja elérni, hogy szeressék, de mivel nincsenek eszközei a célja megvalósításához, erőfeszítései további szeretetlenséget és agressziót generálnak. Az akarás ellenkező hatást vált ki az előadásban. Szutyok szeretné kifejezni háláját és örömét örökbefogadó szülei felé, ezért tetováltatja a válla jobb oldalára az Attila nevét, a balra pedig az Irénét. Nehéz döntést jelent számára, hogy kit tetováljon a jobb, és kit a bal oldalra. Úgy dönt, hogy Irén legyen a szíve fölött, és reméli, hogy Attila ezt nem fogja nehezményezni. Letapintható a tett mögötti fájdalom, a sajnó és erőszakos szeretetvágy, amely nem szeretetet, hanem riadtságot és tartózkodást vált ki a házaspárból. A kérdés csak az, hogy mit lehet kezdeni ezzel a helyzettel. A marosvásárhelyi előadásban a dráma hamarabb ér véget. Attila, amikor meghallja a hírt, hogy Anita, aki közös gyereküket várja, Szutyok manipulációja következtében abortuszra készül, saját kezével fojtja meg az intrikust. A történet itt befejeződik, mégpedig azzal a dallal, amelynek zenéjét a csapat szerezte Pintér Béla ajánlott szövegéhez. Az előadás elején Irénke

⁴¹⁸ <http://pbest.hu/repertoar/szutyok/>. Letöltés ideje: 2021.06.09.

is ezt énekei, amikor közlik vele a hírt, hogy nem lehet vér szerinti gyereke:

Fáj, fáj, fáj, de mit tudsz tenni,

Fáj, fáj, fáj, de mit tudsz tenni,

Mikor ennek így kell lenni,

Mikor ennek így kell lenni.

Az előadás végig azt sugallja, hogy mindennek ára van. A marosvásárhelyi diákok csapata azokat a dramatikus részeket használták fel az írott műből, amelyekben erős vágy érhető tetten, majd a következő pillanatokban a vágyakozó durván szembesül erőszakos akarása nem kívánt következményeivel. A „vigyázz, mit kívánsz, mert a végén még megkapod” ellentmondása érvényesül az előadásban: a vágy megvalósulása pillanatában szembesülünk csak igazán a következményekkel. Erre utal a drámai mű egyik párbeszéde is:

Pali: De hát te akartad így, nem, Attila?

Attila: Nem. Én nem így akartam. Ez így esett. Ez így esett meg.

Úgy esett meg, mert abban a pillanatban Attila úgy döntött. Ez a bonyolult családi história az egyéni szenvedések miatt a végletekig kiforgat magából minden szereplőt. Banális hétköznapi helyzetekből bomlik ki a történet, a párbeszédnek nagyon egyszerűek, mindennapiak. Rövid félmondatok, melyek mögött hosszú, fájdalmas, ki nem mondott monológok lapulnak meg, és ezeket a néző hangtalanul is hallja. Ettől lesz keserűes a történet. A rövid, kihagyásos párbeszéd, a szűkszavú megszólalás a székely lelki beállítottság sajátossága, ezért is tudott a drámai szöveg hitelesen megszólalni abban a kontextusban, amelybe áthelyezték. A székelyekre jellemző egyszerűség, keménység, csőlítés, kicsinyes gondolkodás és érzelmi visszafogottság hitelesen megnyilvánult Pintér szövege által, mégpedig úgy, hogy ezek a tulajdonságok egyszerre vonzóak és rombolók. Ahogy a darab szereplői is egyszerre szerethetők és rémisztők. Ebből a kettősségből fakad az előadás humora, amely már a szövegből is kitűnik: nem véletlen, hogy a dráma előbb volt szöveggönyve egy létező előadásnak, és csak utána lett kötetben megjelenő írásos mű belőle. A darab szí-

tuációi elevenek, a szereplők jól egyénített hús-vér férfiak és nők, akiknek a személyiségválsága kerül fókuszba a drámai cselekmény szervező elemei révén.

Az írott drámai művet improvizáció által dolgoztuk fel és alakítottuk tovább, a diákcsapat elképzelései szerint. A dramatikus szöveg újraalkotását a csapat által közösen megfogalmazott gondolatok irányították, illetve az improvizáció, amely első körben egyáltalán nem foglalkozott a dramatikus szöveggel.

Pintér szereplői a marosvásárhelyi színrevitelben igencsak átalakultak. A zsűrit képviselő Regős János a diákok előadásában két személyre bomlott, egy férfira és egy nőre, akiknek a személyes interakciói sokkal fontosabbá válnak, mint maga a verseny. Serge személyében egy nőt tisztelhetünk, aki csábos és megfoghatatlan. A rendőr figurája is megkettőződik: párban jelennek meg, az egyik román nemzetiségű, és nem beszél magyarul, a másik fordít neki. Ezenkívül minden alkotó megjelenik árvaként is, az árvaházban. Egy-egy szereplő két karaktert is eljátszik az előadásban, így lehetősége van megmutatni bravúros színészi képességeit. A karakterek és a szereposztás az alkotófolyamat alatt alakultak ki, az improvizációs gyakorlatok során. Bár az előadásnak van plakáton feltüntetett rendezője, az egész folyamat csapatmunkában zajlott: teret adtunk az alkotói szabadságnak, mindenkinek fontos volt a véleménye, együtt kerestük a legjobb megoldásokat.

IV. 7.4. A rendezés

Ahogy az írásom elméleti részében már említettük, a hagyományos rendezői színházban a rendezőnek hatalma van, és határozottan hallatja szavát az alkotófolyamat során. Rendszerint inveciózus és erős akaratú vezető kerül ebbe a pozícióba, aki meg tudja valósítani az elképzeléseit. Felel a darab színreviteléért és az előadás esztétikai minőségéért, a gyakorlati szervezési feladatok is az ő vállát nyomják. Ő választja ki a színészeket, értelmezi a szöveget, felkutatja a rendelkezésére álló színpadi lehetőségekből az elképzelésének leginkább megfelelőit. Annak ellenére, hogy a

Szutyok című előadásnak kijelölt rendezője volt, ráadásul tanári szerepben, ami fokozhatta volna a tekintélyelv érvényesítésének mértékét, ez a produkció nem sorolható be a rendezői színház műfaji kategóriájába. Az alkotási folyamat jellegét tekintve, és azt is figyelembe véve, hogy az előadást egy tanulási folyamat részeként hoztuk létre, a rendezőnek inkább szervező szerep jutott, aki hátulról, diszkréten moderálta a csapat művészi tanácskozásait és alkotói munkáját. A diákok nem egy előre rögzített rendezői tervet valósítottak meg, nem az volt a feladatuk, hogy a rendező nézeteit a lehető legpontosabban megvalósítsák a színpadi játék által.

Mint már korábban is említettem, az előadás a színészképzési folyamat egyik állomásaként jött létre. Ebben a folyamatban a tanár szerepköre látszólag megegyezett a rendező szerepkörével, de nem szabad a kettőt összetéveszteni. Legfeljebb abban egyezik a kettő, hogy hasonló vezetői feladatokat látnak el, és hogy mind a rendező, mind a tanár maga dönt, hogy megőrzi-e a hierarchikus viszonyrendszert, vagy egyenrangú partnerek kapcsolatára cseréli fel. A tanárnak talán nehezebb megteremtenie ezt a demokratikus légkört, mivel tanár és tanuló a poroszos oktatás szabályai szerint nagyon erős alá-fölérendeltségi viszonyban vannak egymással. De az a pedagógus, aki leépíti ezt a hierarchiát, megtapasztalhatja, hogy neki is van mit tanulnia a diákoktól: neki is folyamatosan fejlődnie kell, mind szakmailag, mind a személyiségét illetően. Különösen igaz ez a színház világában, ahol „a hivatásos színész egész életén át mindig újra felfedez és tökéletesít”.⁴¹⁹ A színészi hivatás állandó tanulást jelent: ez arra is érvényes, aki csak most kezdi elsajátítani a mesterséget, és arra is, aki már nagyon régóta gyakorolja.

A *Szutyok* előadás alkotófolyamata főként színésztreiníngekre épült. Ezekkel a tréningekkel nem egy jól meghatározott módszer szerint hoztuk létre az előadást, hanem bizonyos ismert módszerek elemeit alkalmazva gondoltuk tovább, alakítottuk át a szöveget a helyi kontextusnak megfelelően. Robert Cohen megállapításából indultunk ki: „a színészet és a színészképzés individuális művészet, noha a mesterség csak egy kollektív és együttmű-

⁴¹⁹ Robert Cohen: *A színészmesterség alapjai*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2008, 5.

ködő közegben tanulható meg. A színésznek meg kell találni az utat önmagához és a mesterséghez egyaránt, mert a színművészet ebből a két összetevőből áll”.⁴²⁰ Azt, hogy ki melyik módszert tudja leginkább hasznosítani, mindenki maga kell hogy felfedezze a pályája során.

A *Szutyok* alkotófolyamata alatt a nem szokványos értelemben vett rendező – a továbbiakban nevezzük inkább csapatvezetőnek – egy olyan pedagógiai módszert választott, melynek lényege az, hogy „nem akarja a színészt meghatározott jártasság kialakítására nevelni, sem pedig arra, hogy kifejezési eszközeinek úgynevezett »kelléktárát« kiépítse”.⁴²¹ Grotowski koncepcióját követtük, akinek a színházában „a színészképzés módszere nem arra irányul, hogy a színész megtanuljon valamit, hanem azoknak az akadályoknak az eltávolítására, amelyeket a lelki folyamatok során saját szervezete támaszthat”.⁴²² Grotowski itt arra utal, hogy a színésznek meg kell szabadulnia a különféle ellenállásoktól és akadályoktól, le kell küzdenie saját gátjait, ki kell lépnie a korlátok közül. A színházat a provokáció helyének tekinti, „ahol hadat üzenünk önmagunknak, s ezáltal a nézőnek is”.⁴²³

Az alkotócsapat a tréningek során a Grotowski által is említett belső akadályok eltávolítására törekedett, a gátak és korlátok nélküli állapot elérésére, amely egyfajta beteljesülést jelent. A csapatszervező tanár elsődleges feladata az volt, hogy olyan helyzetet teremtsen, ahol ezek a folyamatok megvalósulhatnak, majd kívülről figyelve irányított, és keretbe helyezte a folyamat során létrejött elemeket.

Az is a csapatszervező pedagógus feladatai közé tartozott, hogy a folyamat alatt teret adjon a legfontosabb színészi képességek kibontakozásának. Robert Cohen rendező, drámaíró, színészpedagógus szerint „a jó színművészet alapkövetelménye a képességek ritka kombinációja: intelligencia, képzelőerő, szellemi szabadság, fizikai ügyesség, jó és hajlékony hang, érzelmi mélység, a hi-

⁴²⁰ Uo. 7.

⁴²¹ Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Budapest, Kalligram Kiadó, 1999, 10.

⁴²² Uo. 10.

⁴²³ Uo. 17.

bákból, a kritikából, a megfigyelésekből való tanulás képessége. Ezenkívül szükség van bizonyos fokú személyes bátorságra, amely különböző módokon nyilvánulhat meg: szellemesség, báj, önbizalom, biztonság, becsületesség, hol pedig pimaszság, karizma, szenvedélyes intenzitás vagy megejtő őszinteség formájában”.⁴²⁴ Cohen úgy véli, hogy mindezek a képességek és személyiségvonások közvetlenül nem taníthatók, viszont kifejleszthetők. Sokak számára már az is kétséges, hogy a színészet egyáltalán tanítható-e. Cohen erre igenlő választ adott. Szerinte, ami kétségtelenül tanítható, az a színjátszás művészetének első fázisa. Ki is dolgozott egy módszert, amely ebben a kezdeti szakaszban segítségül szolgálhat a pedagógusok számára. Cohen módszere abban segít, hogy „a maximumot hozzuk ki magunkból, hogy a színész »hangszerét« – elsősorban a hangját és a testét – sokkal kezelhetőbb és izgalmasabb eszközzé hangoljuk. Olyan módszer, amelynek alapjául az élet valósága szolgál, és arra tanít, hogyan »fordítsuk le« ezt a valóságot művészetre, a színház világának valóságára”.⁴²⁵

Eszerint egy olyan létmód kialakítására van szükség, amely által stabil önismeretre épülhet fel az egyszerre felszabadult és halálosan komoly játék. A tréningek tulajdonképpen ilyen nagyon komolyan veendő játékokból állnak, és az a céljuk, hogy stabilan megalapozzák a színész fegyelmét, bizalmát, energiáit, jelenlétét, koncentrációját és fantáziáját.

Cohen olyan alapvető célok elérését nevezi meg a színészmesterség gyakorlásának előfeltételeként, mint a lazaság, a bizalom, a fegyelem, a kritikára adott higgadt válasz, a játékosság, a játékhoz szükséges szabadság. Mindezek nem érhetők el rendezői utasításra, csak a színész kemény munkája révén képesek fokozatosan kialakulni, és ezt a munkát soha nem lehet abbahagyni.

A Cohen által ajánlott alapcélkitűzéseket a *Szutyok* című előadás egész alkotófolyamatára érvényesnek tartottam. Fontos volt a lazaság az improvizációs játékok közben, de nemcsak akkor, hiszen a lazaság magának a színészetnek az előfeltétele, szellemi és fizikai értelemben egyaránt. A lazaság egy olyan nullpontot je-

⁴²⁴ Robert Cohen: *i. m.* 9.

⁴²⁵ Uo. 9.

lent, amely lehetővé teszi, hogy a színész teste spontán reagáljon az alkotás folyamatának mozzanataira. A szellemileg és testileg laza színész témáját érintette Grotowski is, amikor a belső akadályok eltávolításáról, a gátaktól és korlátoktól mentes folyamatról írt. Egyértelmű, hogy a szellemi lazításban is segítenek a fizikai tréninggyakorlatok, amelyek az egymás iránti nyitottság, fogékonyság és érzékenység állapotának elérését célozzák meg. És itt eljutottunk a bizalom kérdéséhez, amely szintén alapvető feltétele a színészetnek.

Mivel a színész legtöbbször nem önmagában, hanem másokkal együtt hozza létre az előadást, szüksége van bizalomra. Elsősorban önbizalom kell ahhoz, hogy valaki mások előtt meg merjen nyilvánulni, de bíznia kell a színésztársaiban is, hogy a lemeztelenítő, öngyötrő folyamat közben a többiek nem fognak visszaélni azzal, ami kiderül róla. Csak és kizárólag a bizalom légkörében jöhet létre ősziinte megnyilatkozás, márpedig ez a legfontosabb cél. Cohen szerint a színészek közti bizalom azt jelenti, hogy „jól érezzük magunkat társainkkal, és ők is velünk. Ebben a légkörben bolondot csinálhatunk magunkból anélkül, hogy szégyenkeznünk kéne érte, nyitottak lehetünk érzelmileg anélkül, hogy visszaélnének vele. A színészet személyes sebezhetőségeink megmutatása”.⁴²⁶

Nemcsak a színészek között fontos bizalmi kapcsolatot kialakítani az alkotás során, de a rendezőben vagy az alkotói folyamatot irányító, keretbe foglaló személyben is meg kell bízniuk a színészeknek. Grotowski hangsúlyosan kiemeli a könyvében a bizalom fontosságát a színész és rendező viszonyában: „Rendkívül bensőségesen és termékenyen tudok együtt dolgozni azzal a színésszel, aki hisz nekem: amennyiben megvan benne a konkrét, éber és gyakorlatilag határtalan készség, illetve az, amit pontatlanul bizalomnak lehetne nevezni, úgy határtalan lesz az én vágyam is, hogy az ő végleteit hozzam felszínre, s ne a magam lehetőségeivel foglalkozzam.”⁴²⁷ A *Szutyok* előadás létrehozásakor rendezőként rendkívüli módon törekedtem a bizalmi légkör kialakítására,

⁴²⁶ Uo. 12.

⁴²⁷ Jerzy Grotowski: *i. m.* 21.

hogy ne a rendezői színházra jellemzően valósítsam meg egyéni vízióimat, hanem a közösen megfogalmazott célokat kövessük.

A lazaság mellett természetesen fegyelemre is szükség van, annál is inkább, mert fegyelem nélkül nincs bizalom. A fegyelem az egymás iránti tisztelet kifejeződése. Azt is jelenti, hogy az alkotócsapat minden tagja igyekszik betartani a közösen felállított szabályokat. A fegyelmet követelő apró gesztusok, mint például az, hogy nem késünk, az érzelmi biztonságot is megalapozzák. Cohen szerint „a színház kollektív művészet, ezért a hatékony együttműködés alapfeltétele a fegyelem”, a fegyelmezett színészre lehet számítani.⁴²⁸

A fegyelem mellett a szabadság is kiemelten fontos. A fegyelem és a szabadság együttes jelenléte ellentmondásnak tűnhet, pedig egyenesen feltételezi egymást a kettő. A szabadság a színészmesterség kontextusában elsősorban a képzelőerőt jelenti, melynek akadálytalanul, keretek nélkül kell szárnyalnia. „A színésznek kell tudnia szabadon gondolkodni, érezni, érinteni és megérintve lenni” – írja ugyancsak Cohen.⁴²⁹ Az, hogy a színész hogyan érheti el ezt a szabadságot, mondhatni magánügy, a lényeg, hogy meglegyenek az eszközei ahhoz, hogy leküzdje a beidegződéseit, és a legvadabb helyzeteket se féljen elképzelni.

A rendezés munkája a *Szutyok* című előadás esetében tulajdonképpen abban teljesedett ki, hogy a rendező vagy csapatvezető a felsorolt alapfeltételek megteremtését szem előtt tartva irányította és gördítette előre az alkotófolyamatot. A rendezés hatékonysága abban is lemérhető, hogy milyen a színészi alakítások összhangja az alkotás során. A rendezés elsődleges célja az volt, hogy egy olyan együttműködő csapatot hozzon létre, amely túllépve az egyéni látásmódokon, a Pintér Béla által jegyzett drámai szöveget felhasználva, megteremti a maga *Szutykát*, tagjai képesek a szimfonikus zenekar módjára egymással összhangban játszani, miközben mindenki a maga ütemében és hangnemében szólal meg. A rendezés főként a színészi munka eredményességében teljesedik ki ebben az előadásban.

⁴²⁸ Robert Cohen: *i. m.* 13.

⁴²⁹ Uo. 15.

IV. 7.5. A színészi játék

Ebben a produkcióban nincs éles előadáskezdés. Miközben a nézők elfoglalják a helyüket, már szembetalálják magukat a karnyújtásnyi távolságban lévő színpadi szituációval. A kezdőkép már a nézők megérkezése előtt összeállt, jelezvén, hogy a befogadók egy folyamatba tekinthetnek bele: szemtanúi lehetnek Irén és Attila türelmetlen, feszült várakozásának. A színészek várakozó játéka a nézőkre is ráragasztja a feszültséget, így néző és színészek rövid időre egyé válnak a várakozásban, és ezáltal beteljesül az alapszituáció. A színészek játéka természetességre törekszik, de a folyamatos feszültség és nyugtalan idegállapot miatt legtöbbször annyira fokozódik, a helyzetek intenzitása miatt annyira torzul, hogy időnként teljesen kifordulnak önmagukból. Ez egy folyamat eredményeképpen alakult így.

A színészi játék formálódásában a Cohen által ajánlott ETTE-lista⁴³⁰ kérdéseinek megválaszolása jelentette a kiindulópontot. Az ETTE-lista egy olyan kérdéssor, melynek segítségével a színész közelebb kerülhet a szerephez. A szerep ilyen módon való elemzése, a képzelőerő és az improvizáció segítette tehát az elindulást.

Cohen listájának öt pontja van:

Elsőként be kell gyűjteni az alapinformációkat a karakterról. Meg kell határozni a nevét, a nemét, a korát, a családi állapotát és az életrajzát, a műveltségét, a gazdasági és szociális helyzetét.

Második lépésként fel kell térképezni a karakter elérendő céljait. Mit akar? Mikor akarja elérni? Kitől akarja megkapni a darab többi szereplője közül? Ki segítheti a célja elérésében? Ki akadályozza? Miért? És melyek a legmélyebb félelmei a céljai elérésével kapcsolatban?

Ezután következnek a taktikák: Hogyan érheti el? Hogyan és kiket fenyegethet? Hogyan és kiket beszélhet rá?

Majd az elvárások: Miért vágyik rá? Miért izgatja ez őt? Mit fog csinálni, ha sikerül elérnie a célját?

⁴³⁰ Robert Cohen: *i. m.* 62. Az ETTE betűszó feloldása: „elérendő cél”, „többiek”, „taktikák” és „elvárások”.

Az alkotócsapat többnyire csak kiindulópontnak tekintette a kérdésekre adott válaszokat, nem ragaszkodott hozzájuk mindvégig, hiszen az alkotófolyamat során módosulhattak a szereplők céljai. Fontos kiemelni, hogy a kérdések megválaszolásakor az alkotócsapat nemcsak a dramatikus szöveg szerzői utalásait vette figyelembe, hanem a képzelőerejére is támaszkodott, és a kezdetleges improvizációkból kinyert elemeket is beépítette az előadásba. Mihail Csehov arra a kérdésre, hogy hogyan közelítsünk meg egy szerepet, azt a választ adja, hogy a számos út közül „az egyik a képzelőerőn át vezet”.⁴³¹ Ezzel azt tanácsolja, hogy a színész többször is olvassa el a szöveget, egészen addig, amíg meghitt viszonyba nem kerül vele, majd jelenetről jelenetre képzelje el a figurát, elidőzve bizonyos momentumoknál. És ezt addig ismételje, amíg már látja a „figura belső életét, csakúgy, mint külső megjelenését”.⁴³² A látás mellett törekedjen *hallani* is a figurát.⁴³³ Mihail Csehov szerint a színésznek két lehetősége van: láthatja a figuráját olyannak, „amilyenek az író megírta, vagy *láthatja saját magát*, amint sminkben és jelmezben játssza a figurát”.⁴³⁴ Mindkét módszert helyesnek véli, a lényeg, hogy a színész kezdjen olyannyira együttműködni a figurájával, hogy ha kérdéseket tesz fel neki, választ kapjon. Erre a folyamatra van szükség Csehov szerint ahhoz, hogy a színész lassacskán elérkezzen „a figura cselekvéssel és szöveggel való *megtestesítéséhez*”.⁴³⁵

Mihail Csehov az otthon elvégzendő munkát és a közös próbák feladatait egyaránt számba veszi, és ezek elvégzése a *Szutyok* című előadás alkotófolyamatában is elengedhetetlenül fontos volt. A csapatmunka előfeltételének számít az egyéni kreativitás, ahogy egymás inspirálása is, annak érdekében, hogy ne csak egyetlen ember víziója valósuljon meg a csapat elképzelései helyett.

Amiatt, hogy „a színésznek úgy kell tekintenie a testét, mint eszközt, mellyel teremtő gondolatokat fejez ki a színpadon, kény-

⁴³¹ Mihail Csehov: *A színészhez. A színjátszás technikájáról*. Budapest, Polgár Kiadó, 1997, 138.

⁴³² Uo.

⁴³³ Uo.

⁴³⁴ Uo.

⁴³⁵ Uo. 139.

szerű test és lélek tökéletes harmóniára törekedni”.⁴³⁶ A színész számára örökös küzdelmet jelent eleget tenni ennek a csehovi előírásnak, mind a színészmesterség elsajátításának kezdeti szakaszában, mind később, ezért állandó tréningre van szükség a színész kondíciójának megőrzése érdekében. Mihail Csehov ezt a kérdéskört „fizikai gyakorlatok” címszó alatt tárgyalja a könyvében, és úgy véli, hogy ezeknek „más elvekre kell épülniük, mint amilyeneket a színiiskolák többsége alkalmaz. Torna, vívás, tánc, akrobatika, mozdulatművészet, birkózás – mind kétségtelenül jó és hasznos a maga nemében. Csakhogy a színész testét különleges módon kell fejleszteni, összhangban mestersége sajátos követelményeivel”.⁴³⁷ Legfőbb követelményként kiemeli „a testnek a kreatív lelki impulzusok iránti rendkívül érzékenységet”.⁴³⁸ Ezt a fajta érzékenységet nem lehet elérni pusztán fizikai gyakorlatok végzésével, arra is szükség van, hogy a lelki adottságok együtt fejlődjenek a testiekkel, mert „a színész mozgó teste és képzelete között mélyeséges kapcsolat létezik”.⁴³⁹ Mindaz, amit Mihail Csehov a színészképzésről elmond, egy-egy előadás létrehozásának alkotófolyamatára is alkalmazható.

A *Szutyok* alkotófolyamatát tréningek sorozata kísérte, és ezek a tréninggyakorlatok olyan komplex színházi játékokra épültek, amelyek a fizikai edzés mellett a lelki impulzusok iránti érzékenységet is fokozták. A színész „hangszerét” igyekeztek minden tekintetben fejleszteni ahhoz, hogy az megfelelően jó formában tudjon részt venni az improvizációs gyakorlatokban, amelyek az előadás alaphelyzeteit dolgozták fel. Ez a folyamat az alkotás eredményessége érdekében alakult így, mert „ha a színész csupán arra szorítkozik, hogy elmondja a szöveget, amelyről az író gondoskodott számára, és kivitelezzi a »játékot«, amelyet a rendezői utasítás osztott rá, és nem keres lehetőséget az önálló improvizálásra, akkor mások alkotásának rabszolgájává válik – mestersége nem más, mint utánzás”. A színész játéka elsődlegesen fontos volt

⁴³⁶ Uo. 17.

⁴³⁷ Uo. 18.

⁴³⁸ Uo.

⁴³⁹ David Zinder: *Test – hang – képzelet. Színészképzési módszer.* Ford. Hadházi András. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2009, 18.

az előadásban, és az alkotók minden pillanatban arra törekedtek, hogy kitörjenek a végrehajtói és utánzó szerepkörből. A rendezői utasítások csupán javaslatok voltak, egy olyan személy javaslatai, aki kívülről figyelve segítette a folyamatot.

A jelenek úgy formálódtak ki, hogy a színészek kisebb csoportokba szerveződtek, és ők maguk határozták meg minden jelet kiindulópontját. Ők tárták fel az elődleges olvasatot is, fantáziájuk és képzelőerejük segítségével, illetve már korábbról ismert és hasznosnak vélt módszereket alkalmazva. Az alkotófolyamat a színészek első körben kidolgozott ajánlatai alapján szerveződött, melyeket a rendező kívülről segített továbbgondolni és érvényesíteni.

A műhelymunkát és az alkotói folyamatot David Zinder színészképzésről szóló könyve is segítette. A kötet a színészi fejlesztésről, alakításról (fr. *formation*) szól, pontosabban a színész eszközeinek és alkotómódszerének összehangolásáról a technikák rendszeres elsajátításával és karbantartásával.

David Zinder képzési módszerei, melyeket műhelygyakorlatok és színésztanfolyamok során dolgozott ki, szintén segítették az alkotófolyamatot, de ezeket csak kiindulópontként használta a csapat, szükség szerint továbbfejlesztve és testre szabva őket. David Zinder egyébként gyakran hivatkozik Mihail Csehovra úgy, mint aki egyedülálló alkotótechnikát dolgozott ki a színészek számára – ebből is látszik, hogy a különböző színészpedagógiai módszerek és hagyományok gyakran összekapcsolódnak egymással.

Zinder gyakorlatait, mint minden ilyen jellegű gyakorlatot, többször is használni kell, amíg a hatásuk valamelyest be nem épül a színészek gyarapodó képességei sorába. A *tréning* az alkotócsapat számára egy olyan folyamatot jelent, amelyben időszakosan ismétlődő gyakorlatok segítségével megtanulnak szembenézni és megbirkózni a különféle nehézségeikkel. Zinder tükörgyakorlatai például olyan egyszerű gyakorlatok, amelyeket a végtelenségig lehet nehezíteni. Ezt a gyakorlatot időről időre elővettük az alkotófolyamat során, a belőle kifejlesztett játék ugyanis segített a próbák elindításában, a figyelem és az egymás iránti érzékenység felkeltése által.

A játék egyszerű változatában a színészek párokba szerveződnek, és minden pár eldönti, hogy kettejük közül ki lesz a „mozgató”, és ki lesz a „tükör”.⁴⁴⁰ A „tükör” a vele szemben álló társa hű tükörképét igyekszik megformálni. Aki a „tükörrel” szemben van, és látja magát a társa tükrében, annak úgy kell mozognia, hogy a „tükör” a lehető legpontosabban tudja őt követni.

Ezt az egyszerű páros gyakorlatot az alkotócsapat a következőképpen fejlesztette tovább: Nincsenek párok, egyvalaki kivételével mindenki körben áll. A körben állók közül kijelölnek valakit, aki a többiek „mozgatója” lesz, mindenki őt próbálja a lehető legpontosabban, „tükörként” követve utánozni. Az az egy valaki, aki nincs a kört formálók között, nem tudja, hogy ki a „mozgató”, és kik a „tükrök”, de figyelnie kell a történéseket, és végül meg kell neveznie a „mozgató” személyt.

A tréning számos ehhez hasonló gyakorlat továbbgondolását és alkalmazását jelentette, ezek segítették a színészi játékot a teljes alkotófolyamat alatt.

IV. 7.6. Színházi látvány és hangzás

A Stúdió Színház színpadán kialakított stúdiótérben két türelmetlen színész fogadja a nézőt. Szemben velük, a játéktér túlsó végében hatalmas szekrényt láthatunk a homályban. A nézők a játéktér két oldalán foglalnak helyet, egymással szemben. A játék várhatóan közepén, a nézők között fog megvalósulni, az arra kijelölt helyen, de a játék során a tér számos meglepetést tartogat. A tér tulajdonképpen úgy van kialakítva, hogy a nézőtér mögül is hallszanak a történések. A látszólag négyzet alakú tér, amelyben a nézők egymással szemben foglalnak helyet, a nézőtér mögött körbejárható. A performatív cselekvés közben a hang teremt meg a kint és a bent érzetét a nézőben. Az alaphelyzet, a feszült indítás azt jelzi, hogy benne vagyunk a problémában, nem látjuk a megoldást. A perspektíva idővel kitágul, és a hang távolodása jelzi a probléma megszűnését. A láthatatlan körben nem tudni, ki hon-

⁴⁴⁰ David Zinder: *i. m.* 172.

nan jön, hová tart, és melyik pillanatban jelenik meg. Az énekek és a hangok mindenhol jöhetnek, olykor a néző mögött vagy éppen a néző fölött is felcsendülnek. Ezek a hangok rejtőzködnek, nem tudható, hogy éppen kiből szakadnak fel, és mennyire mélyről. A problémák és a problémákból adódó fájdalmak hangjai ezek, amelyek ott rejtőznek a karakterekben, és lehet, hogy a nézőben is. Ezért a hang bárhol, bárkiből, bármelyik pillanatban kiszakadhat.

Az előadás alatt a nézőtér folyamatosan formálódik a játéktérhez képest, a színész játéka által. Olykor autóbusszá alakul át, amelyben a nézők is az utasok közé tartoznak, néha templombelsőt idéz, ahol a nézők is a mise résztvevői, máskor egy családi otthonba kukucsukálhatnak be, de van, hogy a kórházi váróteremben várakoznak a színésszel együtt.

Az előadás igyekszik megváltoztatni a színész és néző szociális viszonyát, fel akarja számolni azt a felállást, hogy a néző a passzív, a színész pedig az aktív fél. Ezért a performatív cselekvés során számos olyan helyzet adódik, amelyben a színész megszólítja a nézőt. Az egyik ilyen interaktív momentuma az előadásnak, amikor a színész mint jegyellenőr improvizációs játék által lép kapcsolatba a nézőkkel, akik szintén utasai az autóbusznak. Ilyen interaktív pillanatnak számít az is, amikor a színész helyet foglal a nézők között, jelezve, hogy ő maga is tehetetlen szemlélője a kialakult helyzetnek. Azáltal, hogy a nézőtér és a játéktér annyira közel van egymáshoz, hogy szinte egymásba olvad a kettő, tetten érhető, hogy a színészek minden pillanatban bevonják a játékba a nézőket. Az előadás ideje alatt nincs negyedik fal, nincs illúzió.

A jelenetek közötti idő alatt, jelenetváltáskor a játéktér és a nézőtér sötétbe borul. Ez jelzi a befogadó számára, hogy különböző élethelyzetek pillanatnyi benyomásainak felmutatása történik, egymásra épülő epizódok és fokozatosan kibontakozó történet helyett.

IV. 7.7. Az előadás hatástörténete

Az, hogy a harmadéves hallgatók vizsgamunkáját többször is előadhattuk a marosvásárhelyi Stúdió Színház színpadán, a helyi szakma elismerésének és támogatásának köszönhető. Az előadást így egy éven keresztül rendszeresen műsorra tűzte a Stúdió Színház, és folyamatos telt házzal játszották.

A kecskeméti Szín-Tár fesztiválon – a magyarországi és határon túli magyar nyelvű színészképző intézetek hallgatóinak rangos seregszemléjén – 2019-ben az előadás elnyerte a rendezvény nagydíját, a legjobb előadásnak járó elismerést, ezenkívül Tóth Jessica, aki Irén szerepét alakította, a legjobb női alakításért járó díjban részesült. Különös, hogy a sajtóban mégsem jelent meg tudósítás vagy kritika a produkcióról.

A díjnak köszönhetően az előadást meghívták Budapestre, de szervezési okok miatt nem valósult meg a vendégszereplés. A sorozatos előadások pályáját 2020-ben kettétörte a világjárvány és a színházak bezárása, ez végül az előadás halálához is vezetett. A tantermi oktatás is szünetelt a járvány időszaka alatt, az előadásban részt vevő hallgatók időközben online formában fejezték be a kétéves mesteri képzést, majd mindenki leszerződött valahová. Az egyetem megpróbált még egy búcsúelőadást megszervezni, de az egyéves részleges korlátozások ennek a tervnek sem kedveztek.

2021-ben a dráMA Fesztivál kezdeményezte az előadás újraélesztését, felmerült, hogy a *Szutyok* bekerüljön a fesztivál a programjába, de végül a szétszéledt csapat nem tudott élni a felkínált lehetőséggel.

A *Szutyok* című előadás leginkább azzal a merészséggel írta be magát a romániai magyar színházi képzés történetébe, amelyvel az alkotócsapat vállalta, hogy rálép egy ismeretlen útra, és ahelyett, hogy a repertoárszínházak hagyományának megfelelően egy klasszikus, jól ismert darabot mutatott volna be vizsgaelőadásként, olyan kísérletezésbe kezdett a devised színház módszereivel, amely által átminősült a darab és az előadás, a rendező és a színészek, illetve a színész és néző viszonya.

Ha a devised színház fogalmi meghatározásánál használt táblázatba a *Szutyok* előadás alkotófolyamatának jellemzőit is párhuzamosan belefoglaljuk, világosan látszik, hogy a bemutatott előadás próbafolyamata szinte valamennyi aspektusában igyekezett megfelelni a devised színház műfaji követelményeinek.

A devised színház általános jellemzői	<i>Szutyok</i>
Bármiből kiindulhat.	Pedagógiai célok vezetnek (színészképzés, a színészi fejlődés elősegítése).
A végtermék természete ismeretlen.	A végtermék természete ismeretlen.
Az együttműködő egyének csoportja dönt.	A rendező szem előtt tartotta az együttműködő alkotók csoportjának döntéseit.
Egyenrangú a viszonyrendszer.	A rendező igyekezett egyenrangú viszonyrendszert fenntartani.
Improvizáció	Improvizáció
Kockázatvállalás, kísérlet, improvizáció	Kockázatot vállalt, kísérletezett.
Innovatív megközelítés	Innovatív megközelítés
Spontenitás, csoportdinamika	Spontenitás, csoportdinamika
Változékonyság	Változékonyság
A világ történéseire reflektál	A világ történéseire reflektált.
Túllépés az egyéni látásmódon	Túllépett az egyéni látásmódon.
Folyamat	Folyamat
Kollektív szerzőség eszménye	Törekedett a kollektív szerzőség eszményére.
Demokratikus munkafolyamat	Demokratikus munkafolyamatra törekedett.

V. ÖSSZEFOGLALÓ

Írásomban elsősorban azt vizsgálom, hogy milyen mértékben és hogyan érvényesül a devised theatre alkotás- és szemléletmódja egy-egy erdélyi magyar színházi törekvésben az ezredforduló után.

A kétezres évek első két évtizede, amikor a devised színházi szemlélet Kelet-Európában is egyre inkább ismertté vált, meg-egyezik azzal a periódussal, melynek elején még kisgyerekként az első színházi tapasztalataimat szereztem, az új évezred tízes éveiben kezdtem el a pályámat, váltam színésszé, majd színművészeti egyetemi oktatóvá, miközben több olyan alternatív színházi projektekben is részt vettem, amelyek a devised színházi szemléletet igyekeztek érvényesíteni. Személyes tapasztalatból is ismerem tehát ezt a korszakot: a romániai magyar színházi világ gondjait, örömeit, a közönséggel való viszonyának változásait, a színházi struktúra fenntartóinak harcait, a színészek útkereséseit. Ugyanakkor úgy éreztem, nem elég a közvetlen tapasztalat, arra is szükségem van, hogy elméleti, esztétikai és színháztörténeti tanulmányokat és kutatásokat folytassak, hogy eltávolodva az élményektől, a bevonódás szubjektivitásától, tudományos eszközökkel, a szakirodalom tanulmányozásával is megvizsgáljam ezt a színházi időszakot – mégpedig egy olyan színházi irányzat perspektívájából, amely sok évtizeddel korábban alakult ki és terjedt el Angliában és az Egyesült Államokban, majd szerte a világon, leginkább az angolszász kultúrában, de később Kelet- és Közép-Európába is eljutott, és időről időre megtermékenyítette és bizonyos mértékben meg is újította a színházról való gondolkodást és a színház gyakorlatát.

Mégis felvetődik a kérdés, hogy mennyire ismeri a színházi szakma és a színházi közönség Romániában és Magyarországon a devised színházi szemléletet, még ha többször is találkozott már olyan előadásokkal, színházi törekvésekkel, amelyek alkalmazták a módszereit. Attól tartok, hogy még nem eléggé. Már az is, hogy

a „devised theatre”-re nincs bevett magyar szakkifejezés, arról árulkodik, hogy nem gyökerezett még meg elég mélyen. A magyar színházi közbeszéd hol „közösségi színházként” hivatkozik rá – a közönségteremtő, a közönséget bevonó, részvételre készítő jellegét hangsúlyozva –, hol „kollektív színházként” – ez utóbbi megnevezés arra utal, hogy a színházi alkotók a hagyományos színházi hierarchiát megbontva, demokratikus módon, közösen hozzák létre az előadást. Mások meg úgy vélekednek, hogy lehetetlen egyetlen magyar szóval megragadni a „színházcsinálásnak” ezt a módját, ezért nem érdemes lefordítani: ők ragaszkodnak a „kitalált”, „feltalált”, „kigondolt” jelentésű „devised” angol szóhoz, így ennek a színházi irányzatnak azt a jellemzőjét helyezik előtérbe, hogy a művelői, a színházi alkotók nem egy eleve megírt klasszikus vagy kortárs szöveget visznek színre, hanem még az előadás szövegét is maguk gondolják ki, hozzák létre.

Ezért is szántam terjedelmesebb részt írásom első felében a fogalmak tisztázásának. Nem szerettem volna egyetlen rövid definícióval körbekeríteni, lezárni, berekeszteni a devised színházi jelenségeket, ehelyett színházesztétikai szempontból is kitérőttem a vizsgálódásaim körét, és történeti perspektívából vizsgáltam meg azokat a színházelméleti fogalmakat, amelyekről valamilyen módon elhajlik a devised színház, vagy amelyeket akár meg is tagad. Ezek a fogalmak írásom elméleti hálójának csomópontját képezik. Hosszan kitérek arra, hogy milyen értelemben használom a *logocentrikus színház*, a *polgári illúziószínház*, a *színházi naturalizmus*, a *rendezői színház* szókapcsolatokat, amelyek az írásom második részének elemzéseiben gyakran felbukkannak. Ugyanígy azokat a korábbi színházi jelenségeket is elemzem, amelyeket elismer, követni kíván és valamilyen módon alkalmaz is a devised színház a maga sokszínű gyakorlatában. Írásom első, elméleti részében továbbá a romániai magyar színházak logocentrikus és rendezői színházi hagyományaira is kitérek.

Természetesen magára a devised színház elméleti szakirodalmára is reflektáltam, mindenekelőtt Alison Oddey *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* című, 1994-ben kiadott, a téma kutatói számára megkerülhetetlen kötetére és

Deidre Heddon – Jane Millinga *Devising Performance* című, 2006-ban publikált könyvére.

Könyvem második részében olyan romániai magyar színházi produkciókat elemzek, amelyek különböző módon és különböző mértékben alkalmazzák a devised színház eszközeit és módszereit, több-kevesebb következetességgel. Hangsúlyozni szeretném, hogy még említés szintjén sem térek ki valamennyi olyan devised-jellegű színházi projektre, amely az ezredforduló óta megvalósult a romániai magyar színházi életben, hanem csak egy-egy példaértékű színházi jelenséget választottam ki arra, hogy részletesen elemezzem és bemutassam. Igyekeztem olyan példákat állítani a tudományos vizsgálódásaim középpontjába, amelyeket közelről ismerek azáltal, hogy én magam is aktívan részt vettem a kigondolásukban és megvalósításukban. Ugyanakkor a teljesség igényével próbáltam felkutatni minden olyan szakmai, tudományos reflexiót, beszámolót, elemzést, amely az illető színházi produkciókat körbevette a maga idejében és később. Sőt, én magam is készítettem interjút színházi szakemberekkel a devised színház és általában az alternatív színházi előadások jelenéről és jövőjéről az erdélyi magyar színjátszásban. Az elemzendő előadások kiválasztásában a reprezentativitás szempontja is vezetett: igyekeztem változatos „példatárat” összeállítani. A devised színházi szemlélettel összefüggésbe hozható előadásokat úgy szemléltem, hogy minél színesebb képet alkossak róluk.

A Tandem ösztömvészeti csoport két kísérleti projektje azért is került a figyelmem homlokterébe, mert itt egy olyan független színházi próbálkozásról van szó, amelyet nem egy állandó társulat valósított meg: különböző színházakhoz leszerződött alkotók ideiglenesen összetársulva, a maguk és a közönségük örömeire feszegették a szabadság és az együttműködés határait. Egy elhagyott, egykor ipari célra használt épületben valósították meg az előadásokat, azaz nem egy konvencionális színházi térben, eltörölve ezáltal a térbeli határt színész és néző között. A Tandem két produkciója olyanként is jó példa, hogy az alkotók a devised színházra jellemző módon hozták létre az előadást, demokratikus módon együttműködve alkották meg annak minden elemét,

a szöveget is beleértve. Megszüntették a szöveg–rendező–színész hierarchiáját, és a produkció során olyan mértékben vonták be a játékba a közönségüket, ahogy az állandó, intézményes színházban szinte elképzelhetetlen.

Az ördög próbája című előadás, amelyet harmadikként elemzek írásomban, ugyanakkor azt példázza, hogy intézményes keretek között, bérletes előadásként játszott produkcióba is beépíthetők a devised színházi módszer elemei. Itt leginkább az előadás szövegének, menetének, struktúrájának megalkotásában érvényesült a kollektivitás elve. Bár a plakáton nem tüntették fel, de maguk a színészek teremtették meg az előadás verbális, vokális, nonverbális rétegeit, egymással együttműködve. Radu Afrimnak, a rendezőnek inkább csak koordináló, szervező, egyensúlyteremtő szerepe volt. Ebben az előadásban nem érvényesült annyira a közönség bevonásának elve, mint ahogy az a devised színházra jellemző.

Éppen azért, hogy szemléletes, könnyen átlátható legyen, hogy egy-egy előadás, amelyet elemzek, mennyire felel meg a devised színház eszményeinek, minden elemzés végén táblázatban foglalom össze, hogy melyik devised-jellegzetesség érvényesül az illető előadásban.

Pass Andrea *Kő, papír, olló* és Adorjáni Beáta *Pali és Lea* osztálytermi előadásoknak főleg a próbafolyamataira és a koncepciójára térek ki az elemzéseimben. Ezek is olyan projektek, amelyek egy állami színházi intézmény ernyője alatt valósultak meg, állami alkalmazottak által. Ugyanakkor ezekről az előadásokról is elmondható, hogy a színészek munkája mérhetetlenül többet jelentett, mint a rendezői utasítások végrehajtása: a szöveg saját élmények feldolgozásával állt össze, a próbák során mindenki érvényesíthette az ötleteit, kreativitását. Ami ezeket a típusú előadásokat egyedivé és reprezentatívvá teszi, az a választott helyszín. Az alkotók maguk mentek a nézők természetes közegébe, mindennapi életterébe, az iskolába, így azokat is elérték, akik egyébként soha nem mennének el a színházba vagy hasonló kulturális terekbe, intézményekbe. Ebből az elemzésből az is kiderül, hogy mennyire fontos szerepe lehet a devised típusú színházaknak a jövő

színházi közönségének kinevelésében, a színház nyelvének megtanításában, megismertetésében a következő nemzedék számára.

Legvégül egy olyan előadást elemzek, amelyet a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színésznövendék hallgatói, a tanítványaim hoztak létre, Pintér Béla *Szutyok* című drámája alapján. A devised színházi elvek és a műhelymunka, a kollektív alkotói folyamatok, a hagyományos színházi keretek feszegetése és a színművésszé váló nevelés kérdéseit taglalom ebben a fejezetben. Itt is, akár csak a többi elemzésben, a saját színházi gyakorlatomban észlelt fordulatok nyomán kutatva rögzítem az erdélyi magyar kulturális létben és formációkban történeteket.

Befejezésképpen még csak arra szeretnék rámutatni, hogy véleményem szerint milyen hozadéka lehet ennek a könyvnek, illetve hogy milyen irányba lehetne folytatni az itt megkezdett kutatásokat.

Írásom végére érve legfőbb vágyam és célom az, hogy ez az írás szakmai párbeszédfelületet adjon kritikusok, színházi szakemberek, gyakorló művészek és színházi intézmények döntéshozói számára.

A színművészet oktatójaként úgy érzem, hogy igen nagy szükség lenne arra, hogy a színészi képzés során minél több gyakorlati elemét bemutassuk, megismertessük a diákokkal a devised színháznak. Hogy ne csak könyvekből, tanulmányokból, videofelvételekről alkossanak képet azokról a módszerekről, amelyeknek Nyugat-Európában már sok évtizedes gyakorlatuk van, hanem ők maguk is kipróbálhassák, közelről megismerhessék, gyakorolhassák, beépíthessék a színházról alkotott elképzeléseikbe, majd kikerülve az egyetemről, kezdeményezhessenek ilyen jellegű projekteket, immár biztos tudás, készségek birtokában. Az is fontos cél lenne, hogy az iskolai diákszínjátszás minél magasabb szinten elsajátítsa és gyakorolja azt, amit ez a módszer és koncepció nyújtani tud mind a hivatásos, mind az amatőr színházi alkotók számára.

A devised színház elveivel való szembesülés az állami vagy magánszínházi intézmények vezetői és minden színházi döntéshozó számára alkalmat ad arra, hogy elgondolkozzon a kérdésen:

miképpen oszlik meg a hatalom a színházban. A devised-típusú színházi alkotások nehezebben tudnak betago­lódni a színházi intézmények szigorú, feszes éves programjába: ez az irányzat nagy teret ad az alkotói szabadságnak, fontosnak tartja az alkotói folyamatok természetes kibontakozását, beérését, ezért nagy szükség van a párbeszédre, az együttműködésre a színházi vezetőkkel.

Miközben az elemezni kívánt előadásokról szóló kritikákat, beszámolókat, tudományos jegyzeteket gyűjtöttem, kutattam, rendszereztem, szomorúan ismertem fel, hogy ezek a meglehetősen értékes, devised-módszereket követő kezdeményezések sokszor csak a nézők illékony emlékezetében maradnak fenn, nem születtek róluk szakmai feljegyzések, vagy legalábbis nem olyan mennyiségben és minőségben, ahogy megérdemelnék. Írással azt is szeretném elérni, hogy mozgósítsam a színháztörténészeket és a kritikusokat, hogy foglalkozzanak az ilyen típusú erdélyi magyar alkotásokkal: kutassák, elemezzék, értékeljék őket. Kerüljenek be a színházi szakmai diskurzusba a devised-alkotások, és kerüljenek be a nem szakmabeli színházlátogatók figyelmének terébe is. Milyen további kutatási témák felé nyit új utakat ez az írás? Említettem már, hogy nem törekedtem teljességre, amikor a romániai magyar színházi alkotások közül bemutattam azokat, amelyek devised színházi jellegzetességeket hordoznak. További kutatásokra, illetve kutatókra vár az, hogy összegyűjtsék és kritika­ilag rendszerezzék az összes olyan színházi jelenséget, ami ebbe a műfaji kategóriába tartozik. Ahogy azt is jó lenne feltérképezni, hogy milyen intézmények, illetve milyen intézményen kívüli kezdeményezések léteznek, amelyek működtetik ezt a fajta színházi gyakorlatot. És ennek a kutatásnak az eredményét be lehetne építeni a színészképzésbe: tudnunk kellene ugyanis, hogy mekkora igényt kell kielégítenie az oktatásnak.

Az is érdekes és kiterjedt kutatási téma lehetne, hogy az erdélyi népi színjátszás hagyományai, amelyek szinte napjainkig megőrződtek – vagy ahol elhaltak, ott sok helyen most újraélesztik őket, értelmiségi kezdeményezésére –, hogyan kapcsolhatók össze a devised színjátszás módszereivel. Mivel a devised típusú színház különösen fogékony az aktuális társadalmi és politikai

történésekre, az is kutatási témaként kínálkozik, hogy az utóbbi félszázad romániai történelme miképpen járult hozzá ahhoz, hogy ez a színházi irányzat ilyen megkésve épült be a romániai magyar színházi életbe, majd meg lehetne vizsgálni, hogy a rendszerváltás utáni politikai és színház-politikai események hogyan befolyásolták a meghonosodását, elterjedését.

Miközben a jövőbeli lehetséges kutatási irányokon töprengnek, a jövő már el is kezdődött, sokszor kiszámíthatatlan, nem várt kanyarokat véve. A világiárvány, a közterek lezárása, a színházak időleges bezárása például érdekes aktualitást adott egy olyan színházi devised-kísérletezésnek, amelyik kifejezetten kedvezett a meglehetősen félelmetes karantén-időknek, mégpedig a kirakatszínháznak. Az elméletnek, a kutatásnak az élő színházi folyamatokat kell követnie, vizsgálnia. Azt, hogy írásom témaköre milyen irányba fog tovább tágulni a holnap kutatói számára, elsősorban az erdélyi magyar színjátszás jövője fogja meghatározni.

VI. BIBLIOGRÁFIA

- ADORJÁN VIKTOR (2015): *A Laboratórium. Az opelei-wroclawi színházi Laboratórium tevékenysége és utóélete 1959-től napjainkig*. Budapest, Magyar Műhely – Ráció Kiadó.
- ARISZTOTELÉSZ: *Poétika* (1969): Ford. Sarkady János. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó.
- ARTAUD, ANTONIN (1985): *Alfred Jarry Színház Első Kiáltvány. A könyörtelen színház*. Ford. Bethlen János. Budapest, Gondolat Kiadó.
- BAKK-MIKLÓSI KINGA (2016): *Neveléslélektan – A művészetekre való kitekintésekkel*. Kolozsvár, Ábel Kiadó.
- BARBA, EUGENIO (2001): *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó.
- BÁLINT ETELKA-ILDIKÓ (2019): *Színházi nevelés Erdélyben*. Doktori dolgozat. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.
- BEREKMÉRI KATALIN (2020): *Szerep a színészenben*. A színész munkája a repertoárszínházban. Marosvásárhely, UartPress Kiadó.
- BOAL, AUGUSTO (1979): *The Theater of the Oppressed*. Trans. Charles A. – Maria-Odilia Leal McBride. London. Pluto Press.
- BOAL, AUGUSTO (1992): *Games for Actors and Non-Actors*. Trans. Adrian Jackson. London – New York, Routledge.
- BODÓ A. OTTÓ (2011): *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház*. Doktori disszertáció. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem.
- BRECHT, BERTOLT (2000): *Tézisek és beleélések a színi művészetekben*. Ford. Walkó György. *Színházi antológia, XX század*. Szerk. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.
- BROOK, PETER (1999): *Az üres tér*. Ford. Koós Anna. Budapest, Európa Kiadó.
- CĂRBUNARIU, GIANINA (2011): *Dramaturgul*. Doktori dolgozat. Bukarest, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”.

- CERKVENIC BREN, VIDA (2019): *Why don't we do it in the road: personal guide to outdoor interaction theatre*. Ljubljana, Edited by Jurij Bobič.
- COHEN, ROBERT (2008): *A színészmesterség alapjai*. Ford. Márton András. Pécs, Jelenkor Kiadó.
- CSEHOV, MIHAIL (1997): *A színészhez. A színhátszás technikájáról*. Budapest, Polgár Kiadó.
- CSERMELY ÁKOS – SÜKÖSD MIKLÓS (2004): *Propaganda a mai médiában*. Budapest, Média Hungária Könyvek.
- CZIBOLY ÁDÁM – BETHLENFALVY ÁDÁM (2013): *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- CZIBOLY ÁDÁM (2017): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSiteDrama.
- DIDEROT, DENIS (1966): *Színészparadoxon. A dráma költészetéről*. Ford. Görög Lívia. Budapest, Magyar Helikon.
- EGRI LAJOS (2008): *A drámaírás művészete*. Budapest, Műegyetem Kiadó.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2001): *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2004): *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassa Kiadó.
- GABNAI KATALIN (2012): *Színházaskönyv*. Budapest, Helikon Kiadó.
- GROTOWSKI, JERZY (1999): *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram Kiadó.
- HEDDON, DEIDRE – MILLING, JANE (2006): *Devising Performance. A Critical History*. New York, Palgrave Macmillan.
- HORVÁTH RÉKA – KÁDÁR MAGOR (2008): *Projektmenedzsment*. Kolozsvár, Napoca Star Kiadó.
- IMRE ZOLTÁN (2003): *Színház és teatralitás*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- IMRE ZOLTÁN (2008): *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest, Balassi Kiadó.
- KAYE, NICK (2000): *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. London and New York, Routledge.
- KÁDÁR MAGOR (2007): *A média mint partner*. Kolozsvár, Kriterion Kiadó.

- KÁDÁR MAGOR (2008): *Kampánykommunikáció*. Kolozsvár, Kriterion Kiadó.
- KÉKESI KUN ÁRPÁD (2007): *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó.
- MEJERHOLD, VSZEVOLOD (2000): *A jövő színésze és a biomechanika*. Ford. Peterdi Nagy László. *Színházi antológia, XX. század*. Szerk. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.
- MÉREI FERENC (2004): *Közösségek rejtett hálózata*. Budapest, Osiris Kiadó.
- MNOUCHKINE, ARIANE (2000): *A színház keleten van*. Ford. Kappanyos András. *Színházi antológia, XX. század*. Szerk. Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassa Kiadó.
- MNOUCHKINE, ARIANE (2010): *Beszélgetés Fabienne Pascaud-val: A jelen művészete*. Ford. Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi, Khaled-Abdo Szaide. Budapest, Krétakör Alapítvány.
- NÁNAY ISTVÁN (1992): *Harag György Színháza*. Budapest, Pesti Szalon Kiadó.
- ODDEY, ALISON (1994): *Devising Theater. A practical and theoretical handbook*. London and New York, Routledge.
- PAVIS, PATRICE (2006): *Színházi szótár*. Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófi, Sepsi Enikő. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- PINTÉR BÉLA (2013): *Drámák*. Debrecen, Saxum Kiadó.
- P. MÜLLER PÉTER (2021): *Színház önmagán kívül*. Pécs, Kronosz Könyvkiadó.
- SCHECHNER, RICHARD (2002): *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge.
- SCHECHNER, RICHARD (2008): *A Performance*. Ford. Regős János. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.
- SIMHANDL, PETER (1998): *Színháztörténet*. Ford. Szantó Judit. Budapest, Helikon Kiadó.
- SZŐKE ANNAMÁRIA (2001): *A performance-művészet*. Ford. Adamik Lajos, Barbaczy Eszter, Csűrös Klára, Ivacs Ágnes, Szőke Annamária). Budapest, Balassi.
- ZINDER, DAVID (2009): *Test – hang – képzelet. Színészképzési módszer*. Ford. Hatházi András. Kolozsvár, Koinónia.

ZSIGMOND ANDREA (2016): A „színház”, Erdélyből nézve. Egy fogalom keretei. Doktori értekezés. Budapest, Budapesti Corvinus Egyetem.

Periodikák:

AUSLANDER, PHILIP (2004): „Csak önmagad add!” Logocentrizmus és el-különbözőződés a színházelméletben. Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron* 5, 2. sz. 17–23.

BETHLENFALVY ÁDÁM: Kié a színjátszás? *Drámapedagógiai Magazin*, 2019, 65. sz. 4–9.

CONSTANTINIDIS, STRATOS E: Színház dekonstrukció alatt? Ford. Leposa Balázs. *Theatron*, 2004, 5, 2. sz. 3–16.

DERRIDA, JACQUES (1994): A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Theatron*, 2007, 6, 3–4 sz. 23–37.

GÁL BOGLÁRKA: Egy hiteles naiv festmény. *Játéktér*, 2014. nyári szám.

RÓBERT JÚLIA: A színházi nevelés magyarországi megjelenési formáiról. *Drámapedagógiai Magazin*, 2011/1, 41. sz. 39–40.

Elektronikus források:

ADORJÁNI, PANNA – KRICSFALUSY, BEATRIX: Kollektív alkotás: Módszer és/vagy politika? <http://szinhaz.net/2020/06/11/adorjani-panna-kricsfalusi-beatrix-kollektiv-alkotas-modszer-es-vagy-politika/>. *Színház folyóirat*, 2020. március

BAKK ÁGNES: *Kinek a Szutyka?* <http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/bakk-agnes-kinek-szutyka/>. Letöltés ideje: 2021.06.09.

BAKK DÁVID TÍMEA: *Sufni-grandománok ideje*. <https://www.jatekter.ro/?p=9823>. Letöltés ideje: 2021.06.04.

- BELICZAY LÁSZLÓ (2021): *Kirakatszínházi maraton Székelyudvarhelyen*. <https://kultura.hu/kirakatszinhazi-maraton-szekelyudvarhelyen/>. Letöltés ideje: 2021.06. 03.
- BODOLAI GYÖNGYI: *Jó válaszok, kényes kérdések*. <https://www.enepujasag.ro/articles/ko-papir-ollo-szinhaz-az-osztalyteremben>. Letöltés ideje: 2021.05.22.
- CZIRÁK ÁDÁM (2021): *A megosztás politikája*. <http://szinhaz.net/2020/06/11/czirak-adam-a-megosztas-politikaja/>. Letöltés ideje: 2021.02.15.
- CSABALA ZSÓFIA: *Békaugrásban a teljes örület felé*. <https://www.facebook.com/tompamiklos/posts/2594884027248598/>. Letöltés ideje: 2021. 06.06.
- GIURA, ANCA: *Castingul Dracului de Radu Afrim*. <http://evaziuni.spontane.blogspot.com/2014/05/castingul-dracului-de-radu-afrim.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.
- JÁSZAI TAMÁS (2021): *Hatásos belépő. Rekamié Fesztivál/ Szegedi Nemzeti Színház*. <https://revizoronline.com/hu/cikk/7867/rekamie-fesztival-szegedi-nemzeti-szinhaz/>. Letöltés ideje: 2021. 06. 02.
- JUSZTIN: *Katalán zászlók bukkantak fel Csíkszeredában*. <https://itthon.transindex.ro/?cikk=20896&fbclid=IwAR3koOx4frsTBom5jRxnVJxusvHOXsCnF3KRBMylCylgQWkQHcOpnOGHmg>. Letöltés ideje: 2021.05.21.
- JUSZTIN: *Megtartották a katalán esküvőt és még gyerek is született Csíkszerdában*. https://eletmod.transindex.ro/?cikk=20976&fbclid=IwAR3bskIfqSKnwaV22HM57LCCI5mDfEYCzBJooQYFTAOVXHt_6Cr_pcmkHg. Legutóbbi letöltés: 2021.05.21.
- JUSZTIN: *Fejlemények zászlóügyben: repatriáló katalánok Csíkszeredában*. <https://itthon.transindex.ro/?cikk=20909&fbclid=IwARodlusR5OraYbaHGSiGoNzou701sCCDMkKEhr9MHhLLvmHC4XZMphdZ5Y>. Letöltés ideje: 2021.05.21.
- JUSZTIN: *Több száz keksz ömlött az utcára Csíkszeredában*. <https://eletmod.transindex.ro/?hir=19001>. Letöltés ideje: 2021.05.10.
- KAÁLI NAGY BOTOND: *Ördög a határon*. <https://regi.helikon.ro/index.php?r=13&l=376>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

- KISS ANIKÓ: *A beszélni a szexről kampány célja*. https://www.youtube.com/watch?v=kVhf4BDSreM&ab_channel=RMC-Besz%C3%A9lniaszexr%C5%91l. Letöltés ideje: 2021.05.23.
- KRIVI DÓRA és SZAKÁL DÓRI: *A fesztivál negyedik napján a főszerepet a lengyel színjátszás kapta, de volt mese és ördögi kacaj is*. <http://csokonaiszinhaz.hu/deszkaland-4-nap-2015-marcius-19-csutortok/.Let%C3%B6lt%C3%A9s>. Letöltés ideje: 2021.06.03.
- LOVAS ANETT CSILLA: *Beszámoló a DESZKA Fesztivál második feléről*. <http://csokonaiszinhaz.hu/a-deszka-fesztivalrol-maros-vasarhelytol-ujvidekig/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.
- LÓKÖS ILDIKÓ: *Kortárs színházi találkozó Székelyudvarhelyen*. <https://art7.hu/szinhaz/drama8/>. Letöltés ideje: 2021.06.03.
- LUKASZ KARKOSZKA: *Diabelska Sztucka*. <http://portalkatowicki.pl/kultura/teatr/4387-diabelska-sztucka>. Letöltés ideje: 2021.06.04.
- NAGY ANDRÁS: *Kis magyar Patográfia: Pintér Béla drámái*. http://real.mtak.hu/112621/1/7_13_Nagy.pdf. Letöltés ideje: 2021.05.13.
- NAGY JÓZSEF: *Tanterv és személyiség fejlesztés*. In: *Education*, 3. sz. 1994, 369. <http://epa.oszk.hu/01500/01551/00009/pdf/783.pdf>. Letöltés ideje: 2021.05.19.
- NAGY MIHÁLY: *Népek castingja*. <https://www.jatekter.ro/?p=9921>. Letöltés ideje: 2021.06.06.
- PAVIS, PATRICE (2008): *A fizikai színház. SzínházNet folyóirat*. <http://szinhaz.net/2008/11/29/patrice-pavis-a-fizikai-szinhaz/?fbclid=IwARobrT9qMca3kHV1UVJf9l9e4OGW7SFICzdXFKOAGwhPmMULMnppZ4jVzRA>. Letöltés ideje: 2021.06.11.
- PINTI ATTILA: *Fiatal alkotók egyedülálló előadása*. <https://szekelyhon.ro/muvelodes/fiatal-alkotok-egyedulallo-eloadasa?fbclid=IwARoGMO3YK22e3pCc3oTAXQdjBEYNOTQt9PN8wBlDjNWTyrraEWN38Q3DeOc#>. Letöltés ideje: 2021.05.10.
- SALAMON ANDRÁS: *Az Osonó alapítója*. <https://www.osono.eu/egy-kori-tagok>. Letöltés ideje: 2021.08.07.
- SCHILLING ÁRPÁD: *Keretek között ficánkoló szabad akarat*. <http://schillingarpad.com/work/229>. Letöltés ideje: 2021.02.08.

- SORIN RUSU, MIRCEA: *Castingul dracului*. <https://agenda.liternet.ro/articol/19884/Mircea-Sorin-Rusu/Tirgu-Mures-National-Afrim-1-Az-ordog-probaja-Castingul-dracului.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.
- Szeget szeggel: Shakespeare a Silóban*. https://www.youtube.com/watch?v=PTnlK3u_olw&ab_channel=csikitvonline. Letöltés ideje: 2021.05.20.
- Tandem csoport: *Tandem szócsata*. <https://vimeo.com/45263748?fbclid=IwAR37B8pHF3Sh2MleD3NzrKIWHZi87-j4s5GEs6bqgmubRwK3bnqviLHuAsU>. Letöltés ideje: 2021.05.19.
- Tandem csoport: *Measure for measure*. https://www.youtube.com/watch?v=vuvWyrVrpE&ab_channel=TandemCsoport. Letöltés ideje: 2021.05.10.
- Tandem közösségi oldal: <https://www.facebook.com/tandemcsoport>. Letöltés ideje: 2021.05.19.
- Tandem csoport: *Emlékfal*. <https://www.facebook.com/Emlekfal/>. Letöltés ideje: 2021.05.10.
- Tandem csoport: Tandem 2013. https://www.youtube.com/watch?v=NoWzWUed1jM&ab_channel=TandemProd. Letöltés ideje: 2021.05.10.
- Teatrul în educație*. <https://www.teatrulvienezdecopii.ro/initiativa-educationala-nationala/>. Letöltés ideje: 2021.05.20.
- T. KOÓS IMOLA: *Játéktér: megjelent a romániai magyar színházi folyóirat*. <https://maszol.ro/kultura/5017-jatekter-megjelent-a-romaniai-magyar-szinhazi-folyoirat>. Letöltés ideje: 2021.05.13.
- TRENCSENYI KATALIN: A nem-Euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége. *Játéktér*, 2019. június. Interjú. <http://www.jatekter.ro/?tag=trencsenyi-katalin>. Letöltés ideje: 2021.04.08.
- TRENCSENYI KATALIN (2021): *Könyv a „devised” színházról*. Alison Oddey: *Devising Theater*. <https://www.criticailapok.hu/archivum?id=34336>. Letöltés ideje: 2021.02.14.
- TÚRÓS, ESZTER: *Az első Tandem-projekt*. <https://hnepe.files.wordpress.com/2012/07/1207190116.pdf?fbclid=IwAR1irTppoQ>

Jbz1PtKn1AzjeA2GAYtHJVhzZ7VaQid36QHs39vfsWoY3Nd
DI. Letöltés ideje: 2021.05.10.

TURI TÍMEA: *Pillanatképek a kedély láthatárán*. <http://pbest.hu/sajto/eloadas/szutyok/turi-timea-pillanatképek-kedely-lathataran-pinter-belaek-thealteren/>. Letöltés ideje: 2021.06.09.

VISKY ANDRÁS: „A színházban antihierarchiának kellene léteznie.” <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/kulissza-csak-szinhaz/2019/05/06/visky-andras-szinhazban-antihierarchianak-kellene-leteznie/>. Letöltés ideje: 2021.05.21.

VII. MELLÉKLET

A Tandem projektről – 1-es számú melléklet

Tíz évvel ezelőtt végeztem a jelenlegi Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem színész szakán, azon az évfolyamon, amelyen először részesültünk három év alap- és két év mesterképzésben. Ez alatt az öt év alatt összeszokott munkaközösség alakult ki (diákok, rendezők, színészek, dramaturgok, zenészek között) az egyetemen, amely komoly elköteleződéssel igyekezett nekivágni a színházcsinálásnak. Bátrak voltunk, kíváncsiak, fiatalok. Imádtuk a színházat, és bármire képesek lettünk volna. Dolgozni akartunk, és folytatni azt, amit az egyetemi évek alatt megtapasztaltunk, egymás által megtaláltunk. Egyetem után szétszóródtunk a különböző színházakba, de két év múlva olyannyira hiányoztunk egymásnak, és annyira tele voltunk mondanivalóval – meg talán elégedetlennel is voltunk –, hogy közös projektbe fogtunk, melynek célja elsősorban a keresés, kísérletezés volt, vagyis annak a folytatása, amit már elkezdtünk az egyetemen. A magunk hangját kerestük, a magunk színházi nyelvét, szabadságát. Így történt, hogy 2012-ben önerőből létrejött a Tandem, mint összművészeti szerveződés. Ez két alkalom volt, két nyár, két egymásból építkező tapasztalás. Aztán a projekt elhalt, talán mert elfáradtunk, vagy mert nem tudtunk tovább fejlődni, vagy mert önmagunk és a környezet falaiba ütköztünk. Kilenc év távlatából mégis fontosnak tartom taglalni ennek a kísérletnek a létjogosultságát, és hangsúlyozni általa a ma is aktuális problémákat, annál is inkább, hogy kutatási területem azóta is a közösségi színház.

Párbeszéd egy független színházi projekt alakulásáról, vívódásairól, értékeiről. Az e kapcsán felmerülő problémákról, a fiatal pályakezdők nehézségeiről, a színházi intézmények működéséről. Beszélgetés a Tandem projektről Derzsi Dezsővel, a Sepsiszent-

györgyi Tamási Áron Színház színészeivel, Boros Kingával, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tanárával, Porogi Dorka rendezővel, illetve önmagammal.

Mi a Tandem és hogyan indult?

Porogi Dorka: A Tandem egy csoport fiatalot jelentett 2012 és 2013 nyarán Erdélyben, akik éppen vagy majdnem vagy néhány évvel azelőtt végeztek színész szakon, illetve valamilyen művészeti képzésben, és szabad munkával, saját kereteket megszabva színházi kísérletezéssel akarták tölteni a szünidejüket.

Derzsi Dezső: Hivatalosan így fogalmaztunk: „A Tandem csoport egy projektalapon működő, állandó társulattal nem rendelkező összművészeti szerveződés, amely azzal a céllal jött létre, hogy főként, de nem kizárólag színházi alkotóknak időszakosan lehetőséget teremtsen a közös gondolkodásra, a közös munkára. Alapvető célkitűzés volt, hogy a közös munkára meghívott alkotókkal – őket a megszokott lakó- és munkahelyükről, alkotói közegükből kimozdítva – a szakmai kommunikációnak és kulturális kapcsolatoknak másfajta (a szokásostól eltérő) progresszív módozatait keresztezze egymással és befogadóval (nézővel) egyaránt. Továbbá a Tandem kitűzött célja, hogy mindezt olyan helyeken, helyszíneken tegye, ahol hasonló kísérletekre még nem volt példa.”⁴⁴¹

Mit gondoltok, miért éreztük szükségét annak, hogy egy ilyen jellegű kezdeményezésbe belevágjunk?

Porogi Dorka: Egyszerűen színházat akartunk csinálni egymással, és erre nem volt más mód. Az biztos, hogy nekem volt egy olyan célom is, hogy a magyarországi és erdélyi színész barátaimat összehozzam. Érdekelt, hogy mit kezdenének egymással, azt éreztem, hogy a Tandemben találkozhatna a két párhuzamos világ. Meg akartam valamit érteni azáltal, hogy nézem őket egy színpadon. Sokakat közülünk erősen foglalkoztatott a társulat és

⁴⁴¹ Tandem Kiadvány pályázati célból.

a társulati lét, de úgy gondoltuk, hogy egy saját társulat alapítása nagy felelősség. Tudtuk, hogy azt nem engedhetnénk meg magunknak. Ezért úgy terveztük, hogy majd nyaranta dolgozunk egymással, és tartjuk egymásban a lelket.

Derzsi Dezső: Utólag nem tudom, hogy tudok-e azonosulni azzal, amit akkor gondoltam, hiszen sok minden megváltozott azóta az életemben, árnyaltabb lett, a színház is más hangsúlyt kapott. Mi azt csináltuk, amit a huszonéves embereknek kell. Készen álltunk a feladatra, amelyre vállalkoztunk. Ma már nem érzem a forradalomnak azt a szelét: tudom, hogy nem lehet mindenkihez szólni, nem is kell, egyszerűen csak őszintének kell lenni, akinek van füle, meghallja, akinek nincs, az úgyse hallja meg – és persze nem is biztos, hogy igazad van. Volt egy nagyon erős három és fél órás színházi élményen a MITEM Színházi Fesztiválon, az orosz Vahtangov Színház *Anyegin* című előadása, amelyből hiányzott mindenféle olyan vonatkozás, amiért azt mondanád, hogy kortárs alkotás, ugyanakkor a legkortársabb alkotás volt, amit én valaha színházban láttam. Az előadás után azt fogalmaztam magamnak, hogy a színháznak egyetlen célja van, hogy elérje, amit ez az előadás elért, a katarzist. Minden más mellébeszélés, függetlenül attól, hogy éppen hol történik, utcán vagy színházi épületben. Ez az előadás bennem letisztította a dolgokat, így ma már nagyobb hangsúlyt fektetnék a kísérletezésre, a mélyebb tartalmakra, mint a külső formai dolgokra.

Milyenek voltak a frissen végzett színészek, rendezők, színésznövendékek, fiatal alkotók lehetőségei 2012-ben, amikor a Tandem első projektje indult?

Porogi Dorka: Ha a Vásárhelyen végzettekre gondolok, mi általában kaptunk munkát vagy szerződéseket, úgy emlékszem. Az nagy öröm volt, és mindenképp kihívás, amiért hálásak voltunk – inkább a hosszútávú tűnt kilátástalannak. Túl sok példát láttunk megkeseredett szakmabeliekre, arra, ahogyan a kőszínházi üzemekben igen hamar elvesztik az emberek a motivációjukat, vagy csak szívós egyéni munkával tudnak a saját maguk, sokszor

a környezetük ellenében támasztott kihívásoknak megfelelni, ahogy elmagányosodnak. Kevés jól működő közösséget láttunk, ahova akár élethosszig mi is szívesen tartoznánk, a pályákat illetően viszont azt láttuk, hogy sokszor „ottragadnak” az emberek egy-egy helyen (ahol családot alapítanak), bár nem érzik jól magukat. Iszonyatos távolságot láttunk az előadások között, amelyeket az egyetemen elemeztünk felvételtől, és amelyeket a legtöbb színház játszott. Ezt az égbekiáltó ellentmondást senki nem próbálta meg áthidalni, elmagyarázni, egyáltalán: tudomásul venni. Nyilván szigorúak és sznobok is voltunk, mindenesetre, ha pillanatnyi nagy feladatot, örömet, kihívást jelentettek is egyes meghívások, és számos csodálatos erdélyi színészt és pár rendezőt igazán és teljes szívükből a legnagyobbra tartottunk, mégis úgy éreztük, hogy hosszú távon mi egymásra, egymás szigorújára szeretnénk számítani, abban bízhatunk csak; talán kicsit meg is voltunk rémülve, hogy egymás nélkül „elromlunk”.

Boros Kinga: Az volt az az időszak, amikor gyakorlatilag egyszerre két évfolyam végzett, egy negyedév és egy harmadév. Egész pontosan a 2010-es évfolyam, a Derzsi Dezső évfolyama, ahonnan egy kivétellel mindenki elment Magyarországra, hiszen abban az évben Romániában levágták a fizetéseket, és nem igazán tudtak fiatalokat alkalmazni a létszámstop miatt. Később többen közülük hazaszivárogtak. Kívülről nézve, a pályakezdő magyarországi tapasztalatoknak az lehetett az eredménye, hogy Dezsőt megérintette annak a szele és lehetősége, hogy van élet a kőszínházon kívül is. Ez is erősíthette őt abban a motivációban, hogy valamit csináljon, ami több annál, mint hogy leszerződött színészként létezzen. Ott láthatta, hogy van független színház, ami nálunk totálisan hiányzott és hiányzik. Abban az évben, mikor a Tandem indult, a Yorick Stúdióról, amely állandó társulat nélkül működik, és a Váróterem Projektről, ami ellenben próbál folyamatosan egy társulatot fenntartani, már tudtunk, mint független színházakról. Viszont azóta se tudunk nagyon másról, kivéve András Lórándot, aki próbálkozott, de sajnos belebukott. A Spektrumot inkább magánszínháznak nevezném, mert van egy stabil apanázsa, a Vim Spektrum, és nem ugyanaz a kategória.

Hogyan érzékelted, milyen szakmai vágyai, törekvései voltak abban az időben a kezdő színészeknek, rendezőknek?

Porogi Dorka: Semmi, de semmi különös. Ugyanaz, mint mindig, mindenkor. Nagyon jó színházat akartunk csinálni, vagy legalábbis elkezdni. Egymással lehetőleg. És volt bennünk igény arra is, hogy átgondoljuk, átbeszéljük egymással, hogy mit szeretnénk, vagy mit nem, hogy mit miért tartunk jónak. Utólag azt gondolom, hogy inkább rengeteg kérdésünk volt, tanulni akartunk volna még tovább. Nem gondoltuk, hogy bármit is jobban tudnánk, vagy tudnánk egyáltalán, nem akartunk még nekirohanni a világnak millió mondanivalóval, hanem keresni, kísérletezni meg elmélyülni akartunk, zavartalanul.

Fiatal alkotóként hogyan láttátok 2012-ben a színházak helyzetét, főként a romániai magyar színházak viszonylatában?

Porogi Dorka: Viszonylag reménytelennek tűnt minden. Nem tudtuk, hol a helyünk. Nagyon örültünk, ha valaki bízott bennünk, és egyes alkotókra, egyes előadásokra igenis föl tudtunk nézni. Sejtettük, hogy egy-két évig mindenhol lehet tanulni, és volt két igazán jó társulat, ahova sokan vágytak is közülünk. Volt néha csodáltnivaló. De olyan igazi, hosszú távú perspektíva, látható művészi terv, koncepció, jövőkép, amire az ember a szíve mélyén, az idegrendszerében vágyik, nem nagyon kínálkozott sehol; nem láttuk a fölívelést vagy az igényt, hogy itt és itt az a cél, hogy mostantól baromi erős, jóféle, izgalmas, új, nagy színház legyen. Állóvíz volt, mindenhol a megszokott, és ebből olykor meglepően, váratlanul felragyogó előadásokkal vagy még inkább ragyogó színházi pillanatokkal (amelyekről általában senki nem írt azután semmit).

Boros Kinga: Nem emlékszem arra, hogy 2012 különbözött volna 2011-től vagy 2013-tól. Ha a rendszerváltás óta eltelt harminc évet nézem, azt látom, hogy Tompa Gábor felfutása után, a 2000–2010 közötti évtizedben történnek dolgok. Ebben az évtizedben születnek meg Bocsárdi László fontos előadásai, akkor

történnék fontos változások nemcsak művésziileg, hanem a törvénykezésben is. Elindul a 2007-es színházi törvény, amelynek a mentén lassan átszerveződik az összes színház, majdnem mindenhol átállnak a határozott idejű szerződésekre. Az AFCN-nél nagy projekteket kezdenek támogatni. Például Sebestyén Abának mint a Yorick Stúdió vezetőjének, akinek múltja van a pályázásban, van esélye nyerni, viszont, ha valaki a semmiből akart támogatást szerezni, nem sok esélye volt. Érdemes például megvizsgálni, hogy mi a frissen végzett rendezők sorsa ebben az időszakban. Lett-e belőlük erdélyi magyar rendező?

Porogi Dorka visszamegy Magyarországra, előtte van három rendezése Sepsiszentgyörgyön, egy Marosvásárhelyen. Kocsis Tünde a kolozsvári *Eszik vagy isszák?* edukatív program vezetője, de nem rendez. Kányádi Szilárd ma még a Csíki Játékszín igazgatója, de felmondott. Csiki Zsolt szintén Csíkszeredában próbálkozik, de nem feltétlenül rendezőként. Vargyas Márta egyetlen előadásáról tudunk, amit Kolozsváron rendezett, a *Home Made*-et. Balogh Attila Nagyváradon többnyire színészként van jelen, illetve van öt rendezése is. Nem tudjuk, hogy ennek az intézményrendszer-e az oka, de tíz év távlatából többnyire az látszik, hogy ezek a fiatalok nem feltétlenül tudtak érvényesülni azon a téren, amit tanultak, amiben elindultak.

Említettük a 2010-ben született kolozsvári Váróterem Projekt független színházat és a Yorick Stúdiót, amelyek 2004 óta vannak jelen a mai napig. Innen nézve mit gondoltok, miért van szükség intézményen kívüli próbálkozásokra?

Porogi Dorka: Inkább az a kérdés, miért csak ez a két független társulat vagy hely működik mind a mai napig? Gondolom, hasonló okok miatt lett a Váróterem: egy csapat fiatal a maga módján akart alkotni. A Yorick pedig felvállalt olyan kortárs vagy merészebb projekteket, amelyeket a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház akkor még nem. Nagyon sokféle színházra volna még igény. Muszáj megemlítenem, hogy amikor később Marosvásárhelyen független előadásként meg akartuk csinálni Misima Ma-

dame de Sade-ját, Gavril Cadariu, az Ariel Gyermek- és Ifjúsági Színház igazgatója adott nekünk teret és lehetőséget, csodálatos nagyvonalúsággal engedett dolgozni, kísérletezni, kockázatot vállalt velünk. Így esett, hogy a gyermekszínházban ment a 18 karikás előadás. Barabás Olga rendezései, amelyek megint csak mást jelentettek, sűrűbb levegőt, azok is az Arielben mentek.

Derzsi Dezső: Intézményen belül nincs lehetőség ilyen jellegű létezésre. Azóta bennem ez annyit változott, hogy amikor talákoztam Sardar Tagirovsky-val, rájöttem, hogy nem az intézménnyel van a probléma, hanem hogy az intézményen belül van-e egy olyan ember, aki keresni akar, mert ha nem akar keresni, lehet akár a Jurányi házban is. Sardarral például az utolsó előadásunk darabokra esett, mert számára izgalmasabb volt a keresés. Ilyen szempontból ez intézménytől független. Az a színház, amelyik komolyan veszi magát, meg kell engedje magának ezt a fajta kísérletezést, mert eredményeket is szülhet, lásd a *Cseresznyéskertet* vagy az *Úrhatnám polgárt*. Ezek az előadások mind intézményes keretek között születtek, de ha Sardar nem úgy nyúl hozzá, akkor nem jöhettek volna létre. Akárcsak Bocsárdi esetében, aki megértette az intézményes színházi kereteket, azon belül mégis elkezdett kísérletezni. Ma már számomra az az izgalmas, hogy hogyan jöhet létre kísérletezés intézményes keretek között.

Boros Kinga: 2000 és 2010 között, amikor létrejön előbb a Yorick Stúdió és később a Váróterem Projekt, kevés olyan színház van, ahol érzékelné lehetne a potenciált arra, hogy egy kezdő alkotó egy olyan koncepciót, ami még nem bejáratott, az ő még nem sikergarantált nevével érvényesíteni tudjon. Vannak befutott, nagyon erős művészi vezetéssel rendelkező színházak, mint amilyen a kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi. De ebben az évtizedben nem lehet labdába rúgni, mert ezek erős színházi esztétikát képviselnek. Nem lehet bekopogni kezdő rendezőként azzal, hogy művészetet szeretnél csinálni kint az utcán, mert ahol Tompa Gábor meg Bocsárdi László áll, onnan nézve ezek az esztétikák nem érvényesek, azaz nem feltétlenül színházként értékeli őket. Azt a nyugat-európai színházból ismert igazgatói szemléletet, hogy Thomas Ostermeiernek fiatalkorában odaadják négy évre a Baracke nevű

játszóhelyet, és ő ez idő alatt egyrészt felfuttat olyan fiatal drámaírókat, mint Marius Von Meienburg, másrészt pedig megtalálja magát rendezőként, kitalálja, kidolgozza a saját stílusát, mi nem tapasztaljuk itthon a színházigazgatók részéről a fiatal pályakezdők irányában. Nagy különbség van abban, hogy a befutott rendező szétnéz, leszedi a termés javát, azt mondja, hogy ebben a pályakezdőben lát valamit, ezért elhívja rendezni a színházába, de ha már harmadszorra rosszat csinál, akkor elengedi a kezét. Nagy különbség, hogy időszakosan meghívok valakit a színházamba rendezni, vagy pedig azt mondom neki, hogy itt most négy évig dolgozol, azt csinálsz, amit akarsz. Ha három éven keresztül megbuksz, akkor is a tied négy évig a lehetőség, mert az alatt lehet építkezni. Ha pedig hiányzik a folytonosság, nehezen lehet fejlődni. Talán ez az egyik oka annak, hogy miért jönnek létre független próbálkozások. A legtöbb színházban nem adottak a feltételek, ami alatt értem egyrészt a pénzt, másrészt pedig, hogy legyen egy társulat, amelyik morálisan és szakmailag is olyan állapotban van, hogy lehet vele fejlődni. Kívülről nézve, aki ezekben az években saját kezdeményezésbe fog, talán azért teszi, mert nem kap lehetőséget a befagyasztott alkalmazások miatt, másrészt nem találja az elképzeléseinek megfelelő terepet, ahol ezeket érvényesíteni tudja. Az sem véletlen, hogy Gianina Cărbunariu fiatal rendezőt erdélyi magyar területen először egy független színház hívja el közös munkára, a Yorick Stúdió. A 20/20 előadás olyan szakmai sikereket hozott, amilyeneket erdélyi magyar színházak nem feltétlenül szoktak kapni. Londonba, Wroclavba hívják, szakmailag nagy és jelentős fesztiválokra, utána mégse hívják rendezni itthon magyar területen, csupán egyszer Kolozsvárra. Tehát összesen van két próbálkozása.

2020-ból visszatekintve hogyan látjátok a Tandem projektet, mi volt a jelentősége, miért volt fontos?

Porogi Dorka: Volt együtt két nyarunk. Velem csak egy, mert a második nyáron szültem, Pesten voltam. Nem szeretek emlékezni, utólag természetesen haragszom magamra, amiért a Sze-

get szeggelből nem rendeztem jobb előadást, egyértelműen vitathatatlanul jót, vagy hogy miért nem fogalmaztuk meg a céljainkat bátrabban, egyértelműbben. De hát ennyire tudtam vagy tudtuk. Zúrzavaros volt a fejünkben sok minden, ösztönösen, kevés szak-tudással ennyire futotta. Nagyon szép dolgok is voltak abban az előadásban, például az egyik emeleten nonstop vetítve volt Rilké-től *Az első elégia*, amint egy színész mondja, mert Shakespeare Angelójától valahogy ide lyukadtunk ki, Rilke angyalaihoz, amiről máig azt gondolom, hogy csodálatos. Viszont az is igaz, hogy kulcsot, magyarázatot a csíkszeredai nézőknek nemigen adtunk ehhez. Nem törekedtünk arra, hogy értsék, amit csinálunk, és ez elsősorban az én saram. Nem volt elég feszes a terv. Tulajdonképpen a jelenetek szabad asszociációk voltak a *Szeget szeggelre*, minden emeleten más stílusban. És be kell vallani, hogy a közös-ségépítés és a próbafolyamat kissé egymás ellen is ment néha, üt-köztek a preferenciák és prioritások.

Nem volt a Tandemnek semmi jelentősége, hiszen nem volt hatása, csak a mi számunkra. De hátha valakit egyszer inspirál majd valamire, mert az tény, hogy legalább valamit csináltunk, vagy megpróbáltunk csinálni, mindegy, mit. Nagyon nehéz áttörni ezeket a falakat: a működő színházakon kívül, az ajtón kilépve mintha légtüres tér venne körül hirtelen. Nincsenek bevett utak, módok, nem tudod, hova menj, kihez fordulj, hogyan finanszí-rozd. Nem is tudom, hogy teremtette meg a lehetőségét ennek az egésznek Dezső. Szerintem mínuszba is ment, mint az igazi nagy színháztulajdonos-részvényesek.

Annyiban lehet hatása a Tandemnek a mi pályáinkon, hogy mit tanultunk belőle, mit vittünk külön-külön tovább, de ez meg azért bonyolult, mert azok mentünk oda, akik az egyetemen is, meg amikor csak lehetett azután, együtt dolgoztunk, kerestük egy-mást, hatottunk egymásra. A pestieknek erős, fontos élmény volt a Tandem, ezt tudom.

Derzsi Dezső: A frissesség, az energia, a lendület, amivel ezt az egészet csináltuk. A katalán projektnél szépen megbolygat-tuk a várost, a környéket. Úgy vélem, mindkét projekt elérte azt a célt, amit akartunk. Azt hiszem, hogy amit mi akkor ott képvi-

seltünk, teljesen érvényes volt. Talán kicsit hályogkovács-effektusnak éreztem a dolgot, de mint tanulási folyamat, hasznos volt. Szembesülni azzal, hogy amit te elképzelsz, egyszer csak testet ölt. A második alkalommal éreztem, hogy nagyon nehéz keresztülvinni azt az érzetet, ami bennem van. Volt próba, ahol megjedtem, hogy ez borzasztó gáz, mert még nem láttam át a folyamatot. Nem lett volna szabad úgy viselkednem, hiszen másnap meg, amikor megjöttek a nézők, rácsodálkoztam, hogy mennyi energia van ezekben a színészekben, akik előző nap még próbáltak éjszakába nyúlóan, délelőtt díszletet szereltek, és most teljes energiával, hátrókat átlépve vesznek részt az eseményen. És elkezdett élni, működni valami, amit elképzelttem, és sokkal izgalmasabb volt, amit láttam, mint amit elképzelttem. Eszméletlen kaland volt, amit nem adnék semmiért. Ez az, ami talán hiányzik a színházból, belőlünk színházat csináló emberekből, mert biztosra akarunk menni, biztosan hatni akarunk, és nem engedjük meg magunknak azt, hogy megkeressük az utakat, amelyeken el lehet jutni ide; hogy amire azt mondtam, gáz, az a maga módján kezdjen el élni. Ha mi ezen az úton maradunk tovább, nagyon izgalmas lett volna, de nem lett volna miből fenntartsuk magunkat. Nem szabad elfelejteni, hogy mindannyian, akik részt vettünk ebben a projektben, biztos háttérrel rendelkezünk, mégis volt valami izgalom, amit kerestünk, ami miatt nyáron is a színházi keresést választottuk. Nekünk ez kikapcsolás volt abból a közegből, amelyben addig léteztünk. Nekem személy szerint szükségem volt erre, akkor még nem találtam a helyemet Sepsiszentgyörgyön. Mindenkinek más oka volt eljönni ide, többnyire a kíváncsiság vezérelt minket, volt, ki a közepén felállt és elment, aki elég kíváncsi volt, ottmaradt. Megelőlegezett bizalom volt egymás felé.

Boros Kinga: Nagyon sok az érdeme, azt nem tudom, hogy egyénenként mit hasznosítunk. Két nagy érdemet látok: az egyik a színházi koncepció tágítása esztétikai értelemben, a másik pedig a színház intézményi működéséről szóló elképzelés szélesítése. Arra gondolok, hogy csupa olyan ember vett részt erdélyi magyar részről, akik egyébként kőszínházban dolgoznak, akiknek a nézői tapasztalata is alapvetően kőszínházi. Az a polgári illúziószínházi

elképzelés, amelyben mi itt, Erdélyben éldegélünk változatlanul azóta is. Ugyanúgy képzeljük el a színházat, ahogy 300 éve Európában. Le vagyunk csatlakozva arról, hogy a világ különböző részein színháznak nevezik azt is, ahol ember sincs a színpadon. Gondolok itt a Rimini Protokoll *Hagyaték* című előadására, ahol nincs élő ember a színpadon, csak a néző. Tehát van egy konzervatív színházfelfogásunk, és mind olyan emberek vettünk részt ebben a projektben, akik a polgári illúziószínházon szocializálódtunk, és kisebb-nagyobb szerencséivel ott is keressük a kényerünket. Aki benne volt a projektben, azóta is kőszínháznál kapja a fizetését, vagy ugyanannak a rendszernek a része. E rendszer számára képezünk újabb és újabb sorkatonákat, és nem feltétlenül progresszív színházi alkotókat. Ilyen szempontból mindenképpen nagy jelentősége volt annak, hogy abban a helyzetben valami egészen másfajta színházat kellett csinálni. Kénytelen-kelletlen tágtanunk kellett a színházdefiníciónkat. Hogy ennek látszik-e az eredménye utólag visszanézve, ennyi év után? Nem tudjuk azt mondani, hogy azóta valaki is más színházat csinál. Remélhetjük, hogy az érzékenységünk változott. Hogyha ezek az emberek találkoznak egy rendezővel, aki azt fogja kérni, hogy menjenek ki a Szent-Anna tó partjára, és ott csináljanak happeninget, akkor nem fogják azt gondolni, hogy amatőrködés, aminek semmi köze a színházhoz.

A másik szempont, hogy egy kőszínházban ahhoz van szokva a színész, hogy mindent megcsinálnak helyette, mindent készen kap, csak színészi munkát kell végeznie. Ehhez képest a Tandemben nagyobb volt a felelősségünk, sokkal több volt a munka, nem volt magától értetődő, hogy például megszervezi valaki a közönséget. Hogy ez sokak számára mennyire ijesztő volt, tudjuk abból, hogy menet közben elmentek emberek, akik nem tudtak megküzdeni ezzel a helyzettel. Egyéni elkötelezettség és tájékozottság kérdése volt mindez. Senki nem volt hibás, sokaknak fogalma se volt arról, hogy van élet a kőszínházon túl is. Felül kellett volna emelkedni ezen a helyzeten, és nem a személyes fájdalmakból beszélni, hogy milyen kár, hogy ez a projekt nem tudott még inkább kiteljesedni. A Nemzeti Színház mint olyan sem úgy született,

hogy létrehozták, és onnan kezdve mindig működött. A hamburgi nemzeti színházról, amelyben Lessing dolgozott, másfél-két évet működött először. Ebből a távlatból érdemes ránézni a Tandemre is: volt egy próbálkozás, amire nem álltunk készen, sem az alkotók, sem a közönség. A közönség nyitott és kíváncsi volt, ahhoz kétség nem fér. Majd valakiknek sikerül, akik utánunk jönnek. Ehhez sok idő kell, és sokszor bele kell törjön az egész színházi társadalomnak a bicskája. Egyszer nekünk, aztán valaki másnak, harmadiknak, és hátha majd valakinek sikerülni fog – mert előbb-utóbb erdélyi színházi közösségként eljutunk oda, hogy magától értetődő természetességgel fogunk arra gondolni, hogy lehet színházat csinálni a magtárban, és akár a romok között is. Hogy a mag mennyire ültetődött el bennünk, nem tudom, bennem biztos, mint ahogy gyökeret vert az is, hogy van más színházesztétika, mint amit a művészsínházi, rendezői színházi, dramatikus reprezentációs forma meghatároz, és az is, hogy a színházi intézményi működés nem mindig jelent repertoárszínházat állandó társulattal, nagy apparátussal, kiszolgáló személyzettel.

Hogyan fogadta a projektet az akkori közönség? Milyen volt a sajtóvisszhang, a szakmai visszajelzés?

Porogi Dorka: Semmi ilyesmi nem volt. Átjött Sepsiszentgyörgyről néhány színész megnézni, meg a csíkiak, emlékszem, hogy páran a szakmából kíváncsiak voltak. Boros Kinga, aki aztán a következő évben is rengeteget segített, részt vett – de azt a projektet csak messziről követtem. Érdekesnek, furcsának találták, akik nézték, nem is előadásként nézték talán, hanem eseményként – innen is jött a következő évben az ötlet, hogy ebbe az irányba érdemes elmozdulni –, és a visszhang inkább jó volt, érdeklődő-várakozó.

Derzi Dezső: A visszajelzések pozitívak voltak. Volt, aki konkrétan azt emlegette, hogy végre milyen jó, hogy van másfajta színház is, de ez nem abból fakadt, hogy mi a Siló épületében csináltunk színházat, hanem abból, hogy megpróbáltunk más-hogyan gondolkodni a színházról. Lehet, akkor nekem úgy tűnt,

hogy hiányzik ez a gondolkodásmód a csíkszeredai színházból, de azt hiszem, inkább legyen egy bármilyen színház, minthogy ne legyen semmi.

Boros Kinga: A helyi sajtóban, illetve a Transindex felületén jelent meg információ a Tandemről, amit többnyire mi generáltuk, a projekt a sajtófelületeken mediahoax-szerűen volt jelen. Képzletbeli interjút írtam a katalán családfővel, hogy miért jönnek haza Csíkszeredába, kik ők, mi a kekszük sajátossága. Ezek az anyagok X jelzéssel jelentek meg, mint a fizetett hirdetések, ám volt egy titokzatosság körülöttük, nem magyarázták meg önmagukat. Eközben úgy tűnt, mintha igazi sajtóanyagok volnának, s aki figyelmetlen volt, ezt nyilván észre sem vette. Mindez arra a tényre mutat rá, hogy ahhoz, hogy bármiféle sajtóvisszhangja legyen egy ilyen, minden szempontból periferikus eseménynek – periferikus, mert előzmény nélküli, és mert nem illeszkedik a mainstream színházi vonulatba, amit az erdélyi néző ismer, és amit az erdélyi szakma színházként elismer –, azt a projektnek önmagának kell generálnia. Ez egyébként a színházak esetében sincsen másként. Ha van egy egészen új típusú kezdeményezés, ismeretlen nevekkal, ahol az egésznek a kiállítása teljesen ismeretlen, nehezen csatlakoznak hozzá az emberek, és nem tudnak mit kezdeni a hírével szakmán belül sem, annak másként nem lesz sajtója, csak ha saját magának megteremti. Mi ezzel nem foglalkoztunk, nem hívtunk kritikusokat az akciókra, és mivel nem Budapesten csináltuk, nem állt fenn a lehetősége annak, hogy valaki odatévedjen. Nem küldtünk szakmai körökbe meghívókat, de lehetőségünk se lett volna rá, hiszen nem voltak feltételeink fogadni bárkit is, s amint azt tudjuk, másként nem lesz kritika egy Budapesten kívüli előadásról. A szaksajtó működési feltételei hetnyolc évvel ezelőtt is nehézkesek voltak. A szerkesztőségek akkor sem tudtak útiköltséget fizetni. Például a budapesti lapok, mint a *Magyar Narancs* vagy *Élet és Irodalom* csak olyan előadásról fogadtak el kritikát, amihez a nézői hozzáférhettek. Ezeket a lapokat nem érdeklik azok a színházi jelenségek, amelyek kívül esnek a nézőik látószögén. Egyébként nem volt feltétel, lehetőség, semmilyen elvárás, remény se arra vonatkozólag, hogy szakmai

visszajelzést kapjunk, egyáltalán, hogy a szakma megjelenjen. De nem is ez volt az elsődleges célkitűzésünk, mint ahogyan egy művészsínházi produkciónál biztosan fontos ez. A Tandem esetében egyrészt a belső kísérletezés elvitte az energiák nagy részét, hogy próbafolyamattá összeálljon, munkaként megvalósuljon, másrészt a cél, azt hiszem, sokkal inkább az volt, hogy helyben megszólaljon, ami sikerült is. Tisztán emlékszem, hogy nem igazán foglalkoztunk azzal, hogy kit hívjunk oda, hogy írjon rólunk. Társítva ezt a helyi, erdélyi sajtó sajátosságával, hogy nincsen pénze egyetlen szerkesztőségnek sem utaztatni az embereit és szállást adni, teljesen magától értetődő, hogy nem született semmilyen írás rólunk. Ha csinálnánk egy hasonló projektet, most is azt gondolnám, hogy sokkal fontosabb, hogy maga az esemény megtörténjen, és hogy az esemény jellegéből fakadóan helyben működjön, mint hogy valaki fontos kritikus lásson minket és írjon róla. Persze, a csapaton belül lévő bizonytalanságokat nagyban segíthette volna a megbízható szakmai visszajelzés, miszerint legalább értékelve van a projekt mint kísérlet.

Azok a kísérletek, amelyek nem tudnak felnőni akkorára, hogy bekerüljenek a mainstreambe, bizonytalanul maradnak, főleg, ha földrajzilag is periferikusan történnek meg. Érdeemes összehasonlítani ezt azzal, hogy a Csíki Játékszín 1998-ban indult, és mennyire nem írtak róla. Gyergyószentmiklóson az utóbbi években jelentős produkciók születtek, mégsem járnak oda kritikusok, illetve akkor járnak, amikor a színház időszakosan fesztivált szervez, a fesztivál pedig húzza maga mögött az intézményt. Erre elmegy a kritikus, mert három nap alatt lát hat előadást, és abból kettő a házigazdáé, így írnak róluk. Ezek a színházak államilag támogatott, szolid színházi intézmények, amelyeknek van saját sajtósuk, művészeti titkáruk, felépített kapcsolatrendszerük. Tehát nem nyári projektek, mint amilyen a katalán család volt – és mégis borzasztó nehezen írnak róluk. Sokszor futnak ki úgy előadásaik, hogy a szakma nem veszi észre, de attól azok még ott voltak, és ha folytonosságuk van, akkor a társulat életében jelentőségük van, mert elsősorban ez mindennek az alapja. A dolgok rendje, hogy van egy előadás, és arra születik reflexió. Az erdélyi

magyar színháznak pedig akkor van szakmai visszajelzése, ha magának generálja, mi nem generáltuk magunknak – ez nem hibáztatás, hanem ez egy komplex jelenség.

Milyen előadások, szakmai történések inspiráltak minket, a Tandem projekt alkotóit, hogyan emlékeztek, milyen előzményei voltak ennek?

Porogi Dorka: Dezsőre akkoriban erős hatással volt Schilling Árpád és a Krétakör, a Schilling-táborok, az önképzés, az elvonulás. Mindannyiunkra persze, de rám főleg az előadásaik hatottak, a *Siráj*, a *hamlet.ws*, az, hogy lehet klasszikus szöveget egyszerűen, magától értetődően játszani. Dezsőre viszont a struktúra, a színházcsinálói gondolat, a társadalmi szerepvállalás, a merészség és az egész közösségi létezés gondolata is hatott.

Derzsi Dezső: Igen, számomra meghatározó élmény volt 2007-ben Schilling-tábor, ahol hetven magyarországi színészhallgató mellett, mi Marosvásárhelyről öten jelen lehettünk. Komáromban egy katonai erődítmény volt a tábor helyszíne három héten keresztül, ahol a tematika az egyéni szabadság és a ki vagyok én kérdése köré épült. Nagy mértékben befolyásolta a gondolkodásomat a színházról, lendületet adott, mint ahogy az is, amit kint tapasztaltam a magyarországi független színháznál eltöltött egyéves időszak alatt. Egyaránt volt pozitív és negatív tapasztalat is, ami a független létezést jelenti.

A hagyományos tereken kívüli játékmód jelentősége, célja mi volt?

Porogi Dorka: A szabadság, közelség, térérzék. Ez nem volt különös nekünk. Az egyetlen is sokszor dolgoztunk talált terekben és terekből, a látvány színházi szerepéről sokat hallottunk Dobre-Kóthay Judittól és Bartha Józseftől. Ami nehéz volt, hogy a Silóban laktunk és próbáltunk is: a felső emeletek frissen vakolva, parkettázva, az alsó emeletek pedig nem voltak felújítva, ott vastagon állt a por, a mész; kosz volt, leginkább persze abban kellett

próbálni, mert a padlón aludtunk. Az eseményen letről felfelé indultak a nézők, az igazságkereső út vége a legfelső emeleten volt, ott is fent, a gerendán ültek a színészek. Emlékszem, hogy ott, a gerendákon ücsörögve egyszer sikerült egy jelenetet megcsinálni, magunknak megfogalmazni, hogy milyen is jókedvűen, mosolyogva beszámolni arról, hogy minden félrement, semmi se sikerült, tragédia az egész élet.

Derzsi Dezső: Izgalmas volt újraértelmezni a tér fogalmát. Több lehetőség van a környéken, mint ahogy ki lenne használva. A Siló talán az egyik legrégebbi gyárépület Csíkszeredában, amelyet belül valamelyest átalakítottak, és befogadó térére tettek, de tulajdonképpen kihasználatlan. A Tandem két projektjén kívül volt még más jellegű próbálkozás is, a *Semmi* és a *Hogyan ettem kutyát*, illetve elkezdődött A Város projekt kidolgozása, amelynek a Csíkszereda alatt húzódó bunkerrendszer adott volna teret, ahol még a hatvanas évekből maradt konzervek bujkálnak, de erre már senkitől semmilyen anyagi támogatást nem kaptunk.

Hogyan működött az alkotói közösség a projekt időtartama alatt?

Derzsi Dezső: Én az elején nagyon görcsös voltam, mert nagyon akartam csinálni, ezt szerencsére jól ellenpontoszta a közösség több tagja. A lehetőségekhez képest elég elmélyült kísérlet volt, amiben jól éreztem magam, főleg az elsónél. A másodíknál volt egy-két ember, akit talán rossz időszakban hívtunk meg. Tartottuk egymást, beszélgettünk a félelmeinkről, hogy ki mit hogyan érez, ami nagyon fontos dolog egy közösségen belül, hogy félelmek nélkül merjünk kommunikálni, elmondani, amit gondolunk, és amit mindenki építő jellegű kritikaként értelmez sérződés helyett. Építkezni egymásból így lehet. Ebből a szempontból ez a közösség, erre a kis időre jelesre vizsgázott. Az a bizonyos fajta közösség, ahogy azt elképzelem, nekem a mai napig hiányzik a színházból, hiszen egy intézményen belül minden színésznek más-más elbírálása van, és a színésznek talán ez a legnehezebb.

Boros Kinga: Úgy működött, mint amelyik még tanulja, hogy közösségként működjön. Azokat a reflexeket, amelyek a kőszínházi struktúrában működnek, nem tudtuk teljesen levetkőzni. Annak ellenére, hogy a cél a közösségi színház lett volna, legalábbis így fogtunk neki. Előfordult, hogy aki színészként volt jelen, elvárta, hogy mondja meg a rendező, mi a feladata, azaz a hierarchikus megrögzöttségek működjenek, amelyek időnként a felelősségtől is mentesek. Ezeket teljesen nem tudtuk levetkőzni, ami miatt szenvedtünk is többen.

Milyen színházat akartunk csinálni, és kinek?

Porogi Dorka: Jót, szabadot, én klasszikusabbat, irodalmibbat, a következő évben talán társadalmibbat, nyitottabbat. Mindig vannak a darabokban olyan mondatok, amelyek – ez utólag látható – fémjelezik az egész folyamatot, akaratlanul is meghatározzák, leírják, jellemzik az egész munkát. A *Szeget szeggel*ből nekem ez a mondat volt fontos: „Let me be ignorant, and innothinggood / Butgraciouslytoknow I am no better.” Hát ez a kemény őszinteség, hogy nem mutatunk többet, mint-amennyi van, biztos benne volt az egészben, erre törekedtünk. De ez a mondat mint alkotói elv azért látható, hogy enyhén szólva nem garantálja a sikert; mondhatni, annyira gőgös, hogy meg sem engedi. Közben mi persze komolyan gondoltuk, hogy mindenkinek akarjuk csinálni, amit csinálunk, hogy az egyszer majd annyira, de annyira jó lesz, hogy egyértelmű lesz, és mindenki számára érzékelhető.

Derzsi Dezső: Jót. Számomra a színházban a legfontosabb az ember, azt nem tudtam soha megkerülni. Formailag úgy gondoltam, hogy gazdaságilag fel kell legyen építve, kell legyen egy intézményes kerete, még akkor is, ha független dolog, és nem kötődik egy épülethez. Ha ezen belül le vannak téve a játékszabályok, akkor egy összetartó közösség tud kialakulni alkotói szempontból. Abban nem hiszek, hogy a színházban létezik demokrácia. Az első alkalommal egy színész–rendező viszony volt, a második alkalommal nyitottabb volt. Emberek voltak, akik bizonyos döntésekért felelősséget vállaltak. Persze, ilyen esetben könnyen kiszol-

gálatottá válhatsz. Egy intézmény ebben az értelemben sokkal védettebbé tudja tenni az alkotót, sokkal inkább tud gyerek lenni a színész, mint egy ilyen kitett közegben. Pozitív értelemben vett szórakozás volt, mint a gyerekeknek játék közben a játszótéren, a határaink feszegetésével. Egy intézménynek talán a feladata ezt biztosítani, és ha a játéknak ez a szabadsága megvan, akkor a színház valóban egy szelet tud lenni a társadalomban, ahol ki lehet csatornázni feszültségeket, szembe lehet nézni dolgokkal, de ha kiszolgáló intézménnyé válik, akkor már alkalmazottakról beszélünk, munkásokról, akik elvégzik a rájuk bízott munkát, hol jól, hol kevésbé jól, felelősség nélkül. Tehát nem az intézménnyel mint kerettel van probléma, hanem azzal, hogy aki az intézményt vezeti, képes-e ezt a dolgot fenntartani.

Boros Kinga: Itt is az mutatkozott meg, hogy nem volt egy összeszokott közösség, mindannyiunk számára voltak meglepetések, melyek az utolsó pillanatban alakítottak helyzeteket.

Én szerettem volna, hogy ez egy közösségi alkotás legyen, kollektív munkafolyamat, amely több szempontból sikerült is. Azokat a részeket szerettem a leginkább, ahol közösen dolgoztunk, azaz a műhelyrészét.

Alapvetően jó kísérletnek gondolom, a saját szempontomból úgy érzem, sokkal szegényebb volnék nélküle. Engem bátrabbá tett, magabiztosabbá, és annak ellenére, hogy sok minden nem sikerült, mégsem érzem kudarcnak. Te annak érzed?

Gecse Ramóna: Egyáltalán nem. Sőt.

A szöveget gondozta: Szócs Katalin

Borítóterv: Sós Beáta

Tördelés: Molnár Rozália

A nyomtatásért felel: Klósz Viktor, a Masterdruck vezetője

Megjelent: 17,38 nyomdai ív terjedelemben

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210