

Szekely Éva Hilda

Tanulmányok



Universitaria

UArtPress

Székely Éva Hilda

TANULMÁNYOK

Székely Éva Hilda

TANULMÁNYOK

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureş / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2025

Borító illusztráció: Kádár Killa Kámea

© Székely Éva Hilda, 2025

© UArtPress, 2025

© Editura Universitaria, 2025

Editura UArtPress

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

cod poștal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

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

cod poștal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

(ediție online pdf)

ISBN 978-630-6713-03-5

ISBN 978-606-37-2735-1

TARTALOMJEGYZÉK

Előszó	7
Szöveg – rögtönzés – előadás viszonya Radu Afrim rendezésében	9
Bevezetés	9
A rögtönzéstől az előadásig	11
Szövegcentrikusság mint hagyomány	11
A szövegcentrikusság gyakorlata	16
Rögtönzés és előadás (Radu Afrim: <i>Az ördög próbája</i>)	18
Rögtönzés és devised theatre	23
Radu Afrim: <i>Az ördög próbája</i>	26
A drámai szövegtől az előadásig (Bartis Attila: <i>A nyugalom</i>)	45
Az epikától a drámai szövegig, majd színpadig és filmig	47
A mise en scène és a drámai szöveg viszonya	55
Összegzés	66
Approaches to the Concept of Devised Theatre	73
Creative Collaboration – the Working Process in Devised Theatre	87
Előadáselemzés – nyelvvoktatási segédeszköz a színpadi művészetek területén	95
Az angol nyelv oktatása művészeti jellegű szaktantárgyként	105

ELŐSZÓ

A kötet első részében Radu Afrim két Marosvásárhelyen rendezett előadásának – *Az ördög próbája* és *A nyugalom* – elemzésén keresztül arra keresem a választ, hogy miként befolyásolja az alkotó munkáját és a befogadó élményét az improvizáció, illetve az előre megírt szövegek. Ugyanakkor az is elemzés tárgya, hogy milyen mértékben határozza meg, irányítja a színészi improvizációt a drámai szöveg és dominálja-e a rögtönzést? Két angol nyelvű tanulmány szól az improvizációs, rögtönzésen alapuló előadás alkotásfolyamatáról és arról a kollektív munkáról, amelyben színész, rendező, néző kollaborál, egyengeti a cselekményszálat. A kötet további részét olyan tanulmányok képezik, amelyek a nyelvórák tematikus felépítéséről, dramatikus tevékenységeken, kommunikáción, improvizáción alapuló gyakorlatokról szólnak, így hozzájárulva a színész, teatrológus, koreográfus, bábszínész hallgató nyelvtudásának és szakmai ismeretének bővítéséhez.

SZÖVEG – RÖGTÖNZÉS – ELŐADÁS VISZONYA RADU AFRIM RENDEZÉSÉBEN

BEVEZETÉS

Alkotónak (rendező és színész), illetve befogadónak (néző) mindazt, ami a színházban történik, színházi aktusként kell kezelnie. Függetlenül attól, hogy fiktív vagy reális eseményeken alapuló írott drámára, esetleg fiktív vagy megtörtént esetekre alapozó improvizációra épít egy színházi előadás – ha nem az improvizációs színház műfajában alkot, ami színházi berkeinkben alig történik meg –, rögzített színészi cselekvéssorra épülő színházi előadást kap a néző.

„A színház mindent színháziasít” – állítja Bertolt Brecht-re hivatkozva P. Müller Péter (Brecht, in P. Müller, 2012, 7), aki nem az írott anyagból származó tartalmat, az ihletforrást, hanem a végeredményt, a színházi aktust, az előadást tekinti egyedüli szempontnak: „(...) a forrástól függetlenül (...) a végeredmény majdnem ugyanaz, azaz egy színdarab, egy műalkotás, (...) amely elkerülhetetlenül a teatralitás médiáját fogja reprezentálni.” (P. Müller, 2012, 7)

A mise en scène ugyan már rég kiharcolta szabadságát a szöveg dominanciájával szemben, mégsem egyértelmű ebben a konfigurációban, hogy hol van a szöveg helye a színházi előadásban? Milyen különbséget generál az előadásban és ennek alkotási fázisaiban, hogy drámai szöveg vagy színészi improvizáció a produkció alapja, kiindulópontja?

Látszólag egyetlen buktatója van a kizárólag rögtönzésre alapozó előadásnak: alig születhet zseniális szöveg. Ez a buktató azonban fennáll sok drámai szöveg kapcsán is. Zseniális színdarabokkal szemben ugyanakkor blaszfémi-

át követnek el a színházi alkotók, ha a rendezői koncepció nem képes helyzetbe hozni a művet, a szöveget, a színészek pedig nem képesek olyan mértékben magukévá tenni a szöveg gondolatiságát, hogy azt a testükön keresztül *tudják*. Ilyenkor talán többet ártanak az írott műnek, mint hogyha meghagyták volna olvasmányélménynek a néző számára. Színész számára a rögtönzés aktusa komfortzónája regiszterébe tartozik, professzionális társulat számára nem jelenthet szakmai bukhatót, hogy szövegértelmezés vagy színészi improvizáció jelenti vizsgáldásának tárgyát.

Hogyan befolyásolja az alkotó munkáját és a befogadó élményét, ha van, illetve nincs útbaigazító írás? Milyen mértékben határozza meg, irányítja a színészi improvizációt a drámai szöveg? Dominálja-e a színészi rögtönzést, ha van írott szöveg?

Milyen mértékben igényli a néző háttérműveltségének, ismereteinek aktiválását az írott műre épülő színházi előadás? Ugyanakkor szükségessé teszi-e improvizációs készségek mozgósítását a befogadó részéről, ha műélvezés előtt nem talál írott szöveget, drámát egy színházi előadásról? Ilyenként a befizetett élményre nem készülhet fel, vagyis előzetesen nem tehet meg mindent, hogy intellektuális és érzelmi zónáján belüli, kedvező impulzusok ériék. Ugyanakkor mennyire határozza meg a nézői értést és befogadói attitűdöt a drámai mű jelenléte? Teremt-e elvárásokat a nézőben az előadással szemben?

Akár nézői rajongással (is) ezekre a kérdésekre keresem a választ Radu Afrim két marosvásárhelyi előadásának¹ (*Az ördög próbája* és *A nyugalom*) elemzésén keresztül. A szerzői nyilatkozatok vizsgálatának, illetve az interjúkészítés módszerének bevonásával szeretnék választ keresni a felvetett kérdésekre. Megállapításaim általános definíciókra alig töreksenek, mindössze jelen kontextusra keresnek válaszo-

¹ Radu Afrim: *Az ördög próbája* (2014), Bartis Attila: *A nyugalom* (2015), Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, rendező: Radu Afrim.

kat, más alkotói helyzetben bizonyára megválaszolható problémák maradnak jelen értekezés megírása után is. Dolgozatom megírása közben nem tudom nem szem előtt tartani a rendező kemény hangvételű nyilatkozatát: „Remélem, nem felejttem el, amiben mindig hittem: hogy a színház a jelen művészete. És hogy a színház története tele van hazugsággal. Ami a szemünk előtt íródik.” (Afrim, 2016)

A RÖGTÖNZÉSTŐL AZ ELŐADÁSIG

A színházi előadás megalkotása során, bár a színész és rendező alapvető munkaeszköze a rögtönzés, speciális szituációt eredményez, ha a színészi improvizáció kiindulópontként, egyedüli nyersanyagként, elsődleges élménymatériaként szerepel egy alkotási folyamatban, és ezt írott szöveg, kanavász, ugyanakkor előzetesen eltervezett előadási struktúra, cselekvési terv nem támogatja. A színházi előadások említett módszerrel történő megalkotása egyértelmű személyességet implikál az alkotók részéről.

Az improvizációs alapokból felépülő előadás – lévén, hogy írott szöveget nem állíthat a publikum rendelkezésére – a néző részéről az ideális befogadói állapot, attitűd megteremtését teszi szükségessé, vagyis azt generálja a nézőben, hogy prekonceptióktól és elvárásoktól mentesen, abszolút nyitottsággal, kíváncsisággal fogadja az előadásélményt, amelynek összes információját, közlését kizárólag a jelen idejű előadás textúrájából szerezheti meg.

Szövegcentrikusság mint hagyomány

Színházi kultúránk kiindulópontja a drámai szöveg. A színpadon látható díszlet, jelmezek, a színészek által formált szereplők, az általuk elmondott mondatok és gondolatok, az előadás során elmesélt történet és megjelenő drámai szí-

tuációk általában a színházi előadás alapjául szolgáló drámai szövegben vannak. Ezek vagy direkt fellelhető módon olvashatók a drámában, vagy a szöveg tovább-, újragondolása révén dedukcióval, asszociációs kombinációkkal kikövetkeztethető módon, de mindenképpen a szöveggörnyezethez köthető módon léteznek a műben. Ilyenként, ha a drámát elhanyagoljuk, ezek az asszociációk sem gazdagítják az előadás világát.

Ebben a kultúrában, bár már számos olyan színházi előadás születik, amely kiindulópontjául nem a drámai szöveget használja, akár ma is szenzációszámra mennek ezek a próbálkozások, vagy legalábbis szerves részként még nem épültek bele a gyakorlatba.

Alapvető kérdés lehet, hogy ebben a színházi világban miért csak és kizárólagos módon a szövegcentrikus színpadi építkezés teremtett hagyományt rendező és színész munkájában egyaránt? Feltehetőleg a válaszok megtalálásában az a kutatás nyújthat támpontot, amely rávilágít: Milyen célt szolgált az elmúlt évtizedekben a színház? Milyen társadalmi igényt igyekezett kielégíteni? Milyen hiányt igyekezett pótolni, illetve milyen társadalmi frusztrációkat próbált kompenzálni?

Ilyenként az erdélyi magyar színjátszás már a kezdetektől, a XIX. századon át a nyelv megőrzésének, gyakorlásának, ápolásának egyik szentélyévé vált, ez a tendencia maradt meg a kommunista diktatúra idején, amikor a színház az „áthallásos” gondolatoknak a burkolt kinyilatkoztatási helye lehetett, ezek a rendszer által közösségre (közönségre) gyakorolt elnyomás terhének elviselését enyhítették. A színházi előadások a közösségtudatot erősítő kulturális jegyek hordozóivá is váltak, amelyek egyértelművé tették: a közösségen belüli egyének hasonló identitással, azonos gyökerekkel, kultúrával és rezsimmelens mentalitással rendelkeznek, a rendszer kritikáját pedig olyanként fogalmazták meg, hogy az a mindenkor cenzor figyelmét elkerülhesse. „A 89 előtti színházi mező erőterét a függőség–függetlenség (szabadság)

kiszolgálás–ellenállás viszonyai uralták. A módszer elleni csendes lázadás, az áthallások érzékeny erezete az előadások szövetében, a műsorválasztás kifinomult praxisa vagy éppen a nézők opciója a felkínált előadások viszonylatában (pl. a magyar művekből született előadások vagy a magyar ügyet utalásaival érintő előadások feltétlen közönségsikere) mind a függőség–függetlenség viszonylatai által körülírt mezőben értelmezhető.” (Béres, 2005, 208)

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház és az egyetem mellett működő Stúdió repertoárját és nézői statisztikáit kutatva Béres András arra a következtetésre jut, hogy a repertoár-színházként működő két intézmény közönségének elvárásait nem kifejezetten esztétikai természetű alapelvek, ugyanakkor nem egyértelműen a szórakoztatás igénye határozták meg. „Az ismertség, az otthonérzet emlék- és reményvilága kapcsolta egybe a nézőteret a színpaddal, s ezt a kollektív érzületet a magyar drámairodalom közvetítésével tudta a színház ’89 előtt megeleveníteni és megfogalmazni.” (Béres, 2005, 205)

Régióinkban tehát a szövegcentrikus színház a nyelv-ápolás és a rendszer elleni kiszólás szükségszerű céljainak lehetőségéül szolgált. A rendszerváltás utáni évtizedekben éppen ezért számottevően át kellett fogalmaznia magát a színháznak, a folyamat pedig még közel sem jutott el az önazonosság fázisába, mindegyre az önkeresés és -meghatározás definiálásának időszakai követik egymást. Az említett folyamatok a karizmatikusabb rendezőegyeniségek köré épülő erdélyi társulatok életében is tetten érhetők, esetükben pedig adott időszakok vagy arculatváltások gyakran éppen az illető vezető rendező változó alkotói korszakaihoz köthetők. „’89 után megváltozott a színházi mező struktúrája, a függőség–függetlenség oppozatív kapcsolatát a művészszínház és a kommersz színház pozíciója közötti különbség váltotta fel.” (Béres, 2005, 207) A kommersz színházak az előadások mintegy mennyiségi, iparszerű termelésére törekedtek, vagyis arra a látszólagos változatosságra, amelyben az új elő-

adáscímek meghirdetése jelentett vonzást a közönség számára. A művészsínház mezője ugyanakkor nem mutatott egységes képet, ugyanis „a szentesített és az új avantgárd küzdőtereként” (Béres, 2005, 207) oszlott meg. A színházi palettán az új avantgárd helyét a szerző azokban az előadásokban határozza meg, amelyeknek a nézői is művészek, ugyanakkor arra a jelenségre is rámutat, amelynek hatása két évtizeden keresztül dominánsan érvényesült a közönség tagolódásában: a kommersz színház feladatait ellátó társulatok és az új avantgárd törekvéseit valló alternatív társulatok között belsőleg, esztétikai, művészi kritériumok is definiálták a publikum eloszlását. (Béres, 2005, 207-208) A 2010 utáni időszakban ugyanakkor a marosvásárhelyi színházi törekvések szintjén feloldódni látszanak a korábbi két évtizedes határvonalak: a Yorick Stúdió tekintélyes szakmai és közönségsikert besöpítő előadásait (Székely Csaba *Bánya-trilógiájának* két részét: *Bányavirág*, *Bányavakság*) a Nemzeti Színházzal partnerségben, ennek székhelyén játsszák, a Yorick Stúdió által 2008-ban létrehozott szintén jelentős szakmai és közönségsikert jegyzett előadásához, a *20/20*-hoz hasonlóan a Nemzeti dokumentarista kétnyelvű előadást tűz műsorára (Kincses Réka–Alina Nelega: *Double Bind*, 2014), az alternatív színházi próbálkozásoknak teret adó Teatrul 74-ben rendező Radu Afrim a Tompa Miklós Társulat tevékenységében stabilan, azaz évente jelen van, a művészsínházi szerepkört (is) lefedni szándékozó Nemzeti Színház pedig abszolút iparszerű üzemmódban, akár három-négyhetes időszakokban is új előadásokat produkál stb.

A kizárólag szórakoztatásra törekvő színházszervezési szándékok kizárásával a szakmai palettán fennmaradó próbálkozásokat kutatva, az erdélyi színpadokra állított repertoár természetét, a szövegre vonatkozó nézői elvárásokat vizsgálva, egyértelműen megállapítható a dokumentarista műfaj népszerűsége. A rendszerváltás utáni időszak domináns nézői igényei azonban nem távolodtak el a szövegcentrikus színház regiszterétől, illetve a rendszerrel szembeni

attitűdöt az aktualitás, a jelen problematika fókuszba állításának igénye váltotta fel – tehát lényegesen nem módosult a befogadói szemlélet. Színházesztétikai-színházpedagógiai eszme-futtatásában Berekméri Katalin így fogalmaz: „Régi-ónkban a közösségek problémáit, aktuális társadalmi jelenségeket, kortárs valóságra való reflektálást obligát módon couleur locale integrálásával prezentáló, új textusokból készült – nem feltétlenül dokumentarista műfajú – színházi előadások jelentősebb érdeklődést, vonzást mutatnak, mint a klasszikus szövegeket feldolgozó színházi produkciók.” (Berekméri, 2015, 130)

A rendszerváltás, de főként az ezredforduló utáni időszakban érezhetően heterogén publikummal állnak szemben a színházak. A szórakozást mint kizárólagos nézői igényt szem előtt tartó alkotók mindegyre a statisztikai mutatókra és a tömeges befogadói reakciókra hivatkoznak, illetve ezek alapján alakítják szakmai meggyőződésé az általános szemléletet, hogy a közönség homogén ízlésű, mentalitású, és ezt próbálkozásaik során egyértelműen sikerül kiszolgálniuk. „A közönség nem azonos a nézők alkalmi sokaságával. A közönség a hagyomány és elvárások hálózata, generációk és kortársak közös értékrendje, az együtt átélt művészi tapasztalat által szerveződő laza közösség, amely az alkotóval együtt ugyanahhoz a színházi kulturális mezőhöz tartozik. A közönség, legalábbis a vidéki közönség a színház leginkább hagyományörző rétege.” (Béres, 2005, 206)

Ilyenként a színházba járó stabil közönség, egy színház közönsége a helyi színházi kultúra több évtizedes hagyományait, nézői elvárásait és igényeit támasztja az alkotóval szembe. Ha a színházi kultúra alapvetően a szórakoztatás szempontjaira épült, a tendencia a közönségréteg kicserélődése nélkül nem szüntethető meg – következethetünk Béres András megállapításából, illetve azokból a színházfogyasztói véleményezésekből kiindulva, amelyeket marosvásárhelyi bérletet váltó nézők a közösségen belül megfogalmaztak. Ha a szórakoztatásra törekvő színházat átvevő

új alkotói csapat éveken át tartó munkájában domináns és konstans módon nem érvényesül a művészsínházi tendencia, a kulturális intézmény addigi publikuma továbbra is a nézőtéren marad, azonban valamely módon elégedetlenné válik színháza művészi programjával szemben – mutatja a helyi tapasztalat. Megfigyeléseimből kiinduló feltételezésim szerint a közönség „átnevelése” elsősorban a színházba járó réteg kicserélődésén alapszik, valójában nézők tömegeinek átnevelése alig lehetséges, tapasztalataim szerint ugyanis, aki felnőttként szórakozni jár színházba, a későbbiekben is a színház szórakoztató jellegét részesíti előnyben. A szórakoztató jellegű színháztól magát távol tartó néző pedig a művészsínház törekvéseinek stabil prezentálása révén építi fel (vissza) bizalmát az intézménnyel szemben, vagyis lebontja tartózkodását, elvárásainak regisztere az alkotói mentalitás lehetőségein kívül esik.

A szövegcentrikusság gyakorlata

Színházi gyakorlatunk szerint szövegcentrikus előadás létrehozása során az alkotócsapat többnyire az eredeti drámai szöveget állítja színpadra. Általában a textuson annyit módosít a rendező (legtöbb esetben a színészekkel, ritkábban – ha van dramaturgia az előadásnak – a dramaturggal), hogy az eredetileg, vagyis a próbafolyamat kezdete előtt kialakított textusból, a meghúzott szövegből további replikákat emel ki, esetleg kifejezéseket módosít, hogy azok effektív könnyebbé tegyék a színész munkáját, vagy segítsék a nézői befogadást. Mindez a próbák, a gyakorlati munka során kialakult igények és valószínűsíthető jelenségek függvénye. Az eredeti szöveg adott munkafolyamatra elkészített átírata, adaptációja is leggyakrabban szövegcentrikus, vagyis hűen követi a cselekményt, és bár rendező és dramaturg – vagy rendezői koncepció mentén a dramaturg – átdolgozza a drámát, a szöveg szintjétől nem távolodik el.

Színházi kultúránkban a szövegcentrikus színház nézői tömegek által kedvelt típusa realizisztikus szituációk sorának felsorakoztatásával lineárisan alkalmazza a történetmesélést. Ugyanakkor azonban narratív színház is lehet szövegcentrikus, ez abból a drámai szövegből készült produkció, amelyben „a szereplők nem párbeszédet folytatnak egymással, hanem egymás mellett mesélik a maguk történeteit. (Sok Schimmelpfennig-dráma [...] is erre a technikára épül.) Így ezek a darabok valójában nem jelenetekből állnak, hanem különféle párhuzamos elbeszélésekből, amelyek drámai hatásúvá azáltal válnak, ahogyan tagolódnak, egymásba szövődnek, így hol erősítik, hol cáfolják egymást. A hangsúlyozottan többszólamú szövegekben a különböző szereplők különféle nézőpontjainak párbeszéde, vitája zajlik”. (Sándor L., 2011) Ezekben az előadásokban valójában éppen a szövegcentrikusság adja a drámaiságot, és bár a szereplők elbeszélnek egymás mellett, nem klasszikus értelemben vett dialógust folytatnak, a párbeszéd, illetve a drámaiság éppen az írott textus szerkezetéből adódik: a történetek ebben a szövegcentrikusságban kelnek életre.

Esetenként a szövegcentrikusság mégsem produkál szövegcentrikus színházat. Silviu Purcărete nagyszebeni *Faust*² bár a goethei drámaszövegből indul ki, és helyzetekben ragaszkodik a textushoz, illetve annak cselekménypontjaihoz, majd gyakran elveti a szöveget és annak mozzanatait, mégis produktumában azért nem teremt szövegcentrikus előadást, mert a néző minden érzékszervére ható totális élményt nyújtó, *összszínháznak* nevezhető gigantikus, grandiózus műalkotást hoz létre. Ilyenként az előadás szövegcentrikusságának tényét vagy hiányát az határozza meg, hogy a szöveggel szemben milyen színházi eszközök válnak dominánssá színrevitel során, illetve az előadás jelrendszere melyik csatornán keresztül hordozza inkább a közlendőt, illetve hogyan valósul meg az előadás esztétikai hatása.

² Goethe: *Faust*, Nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színház, rendező: Silviu Purcărete, 2007.

Rögtönzés és előadás (Radu Afrim: Az ördög próbája)

Az ördög próbája című előadás nem egy dráma vagy előre megírt szöveggel alapján készült, még egy kezdetleges kanavász sem létezett, ami a próbafolyamat kiindulópontját képezhette. Rögzített szöveg, replikasor vagy történetmesélési szempont nem irányította az előadás megépítésének folyamatát, így a színházi gyakorlatunktól eltérően, a színészi improvizáció lett az előadás alapja. Radu Afrim nyilatkozata szerint: „A darab munka közben született meg a rendező, a színészek, a dramaturgok együttgondolkodásának eredményeként. Romániában még szokatlan ez a fajta színház, amelyben a rendező nem egy leírt szöveggel dolgozik, hanem hagyja magát a színészek által inspirálni, és olyan történetet hoz létre, amely munkafolyamat során a közös munkából, kreativitásból születik.” (*Színház*, 2014) Ilyenként *Az ördög próbáját* olyan *színházi szöveg*ként határozhatjuk meg, amely többnyire a színészi improvizációkból nőtte ki magát, azonban improvizációs darabként mégsem definiálható, mivel a rögzített partitúra előadáskor kizárólag olyan mértékben hagy helyet az improvizációnak, mint bármely más klasszikus szövegre épülő, megrendezett, minden pillanatában rögzített színházi előadás.

Az ördög próbája előadásnak bár kiindulópontja, mintegy oka a színészi improvizáció, célja vagy következménye azonban nem a rögtönzés. Köze van az improvizációhoz, mégsem integrálható abba a fogalomrendszerbe, amelyet az elméleti színháztudományban Patrice Pavis vagy Alison Oddey sajátos egybefogó kifejezésként határoz meg: *devised theatre*. Ez az improvizációs színház, amely magában foglalja a létesítményt, a benne létrejövő előadásokat és alkotókat. Kevés magyar nyelvű szakirodalom áll rendelkezésünkre, amely az improvizációt mint színházi formát, alkotást, folyamatot külön tárgyalná. Az angol szakirodalom fordítása során jelentésbeli eltérések figyelhetők meg. Az angol nyelvű színházi szakemberek munkái egy ernyő alatt tárgyalják

a *devising theatre*, *devising product* and *devising process* fogalmakat, amelyek egyszerre feltételezik a színház mint intézmény jelenlétét, a benne létrehozott alkotásokat, azok folyamatát.

Színházi szakember, alkotó számára a rögtönzés eszköz. Ezzel dolgozik a színész, és ezt beemeli az előadásba a rendező. A néző szemszögéből azonban egy végső, rögzített produktum, amellyel többször is találkozhat ugyanabban a formában. Az alkotó, a játék résztvevője, a színész szemszögéből az improvizáció „egy állapot, fokozott jelenlét, egyszerű, természetes és ezáltal könnyed befogadása a világegyetemnek. A szellem és a lélek játékos edzése, és mint ilyen, a személyiség mondhatni stílusos formálója. Állapotot hoz létre, olyat, mely a mindennapok komplex hatásaival szemben is felvértez”. (Hatházi, 2003, 56) Ilyenként az improvizációs készségek fejlesztése nem kizárólag a színészi tevékenység hatékonyságát növeli, hanem bármely foglalkozási területen a kommunikáció, a kreatív megoldások, egyáltalán a hatékony, célirányos problémamegoldás lehetőségeinek megtalálását segíti, tehát a pedagógia egyik alapvető célja is lehet. Valójában a pedagógus, a kommunikációs szakember, a politikus, a családorvos, a bolti eladó stb. szakmai hatékonyságát is jelentősen definiálhatja, hogy improvizációs készségeit milyen mértékben fejleszti és aktiválja.

Az improvizáció a színészi munka alapja – abban az esetben is, ha egy drámai szöveg színpadra konvertálása a színházi tevékenység célja. A dráma szereplője által elmondott replikák szituációba helyezésének folyamata minden esetben a színpadi feszültség, a drámaiság kialakítását célozza – nagy mértékben ez a folyamat határozza meg, hogy milyen szakmai minőségű színházi előadást sikerül létrehoznia az alkotónak, az alkotói csapatnak. A színészi munka ezen fázisa egyértelműen az improvizációs készségek aktiválása, felhasználása révén történik. Ezek a készségek minél fejlettebbek rendező és színész esetében, a megoldások annál kreatívabbak, inspiráltabbak lehetnek. Valójában az említett tényező tesz gyakran különbséget alkotó és alkotó között.

Radu Afrim a rendezői színház gyakorlatának megfelelő munkastílusban építi fel előadásait, az előadásban is részt vevő Berekméri szerint „bátorítja és beemeli az előadásba az érvényes színészi kezdeményezéseket, azonban nem tolerál koncepcióbeli direktívákat a színész részéről”. (Berekméri, 2015, 9) A magyar és ezen belül – a román színjátszás hatásai által befolyásolt – az erdélyi magyar színjátszás hagyományára alapozva a színészek többnyire „a teoretizáló (előre megtervezett cselekvésekre alapozó) rendezői instrukciók gyakorlatában” (Berekméri, 2015, 9) szocializálódtak, ezzel szemben Afrim „a színészvezetés rendkívül fejlett készségével, konkrét cselekvésekre vonatkozó instrukciókkal operál, és azonnal teszteli az aktuális színpadi szituáció életképességét. Ha ez nem valósul meg, helyben szituációmódosítást alkalmaz, illetve a színész konkrétan vezetett improvizációja során többszöri rezolválási lehetőséget tár fel az adekvát színpadi megoldás, rögzítésre kerülő változat megtalálása érdekében”. (Berekméri, 2015, 9) A színpadi munka érvényessége ilyenként nem kizárólag a színész, hanem a rendező kreatív improvizációs készségeinek is függvénye. Míg a rendező kognitív intelligenciájával erőteljesen operál a munkafolyamat során, a színész esetében nem feltétlenül a kognitív intelligencia a munkafolyamat motorja – bár a színpadi munkához szükséges készségek komplex halmazában ez az összetevő is elementáris. Berekméri szerint a rendezői instrukció végrehajtásához a színész számára nem szükségszerű azonnal megérteni a színpadi szituációt – gyakran ezt a gesztus végrehajtása révén, testén keresztül utólag realizálja és rögzíti. (Berekméri, 2015, 10) „A mozzanat pontos reprodukciójához azonban már egyértelműen szükséges, hogy a színész tudatosan is realizálja: a gesztus adott formában és intenzitással érvényes egy bizonyos szituációban. Tárgyalt helyzetben a kontextus, a szituáció–cél együttesének rendezői ismertetése nélkül az érvényesíthető instrukciók minden esetben konkrétan megnevezett cselekvések végrehajtására vonatkozhatnak (pl. kacagj, sírj, lepődj meg, fordulj meg

stb.), kevésbé arra, hogy a színész saját iniciatívából realizálja a momentumot.” (Berekméri, 2015, 10)

Afrim munkamódszere éppen a színészi szabad improvizáció lehetőségét teremti meg, ugyanis a rendezői instrukció által diktált cselekvés révén a színész az azonnali tudatosítás momentumának nélkülözésével helyezkedik bele a színpadi szituációba, és annak realitását érzelmileg megélve ösztönös reakciók sorozatát produkálja. Ilyenként a módszer „kimozdítja a játszót a jövőprojekció, a félelem vagy tehetetlenség helyzetéből, a jelen pillanat megélésére ösztönzi, illetve karakterépítés során a szereplő olyan viselkedési regisztereit teszi érvényessé a színész számára, amelyek nem realizálódtak addigi alakításprojekcióiban”. (Berekméri, 2015, 10)

Berekméri szerint a színész teljes lényével játszik, szeleme, pszichikuma, teste részt vesz a játékban (Berekméri, 2015, 4), éppen ezért akár mellőzhető bármely arra vonatkozó latolgatás, hogy a színésznek racionálisnak vagy ösztönösnek kell-e inkább lennie. Feltehetőleg a munkafolyamat különböző fázisaiban más-más eleyben vagy dominanciával használja ösztönösségét, racionalitását: improvizáció során inkább ösztönösségének, rögzítés során inkább racionalitásának aktiválása célszerűbb. „A rendezői direktíva érvényes kivitelezése a szituáció–cél együttesének a színész teste általi észlelésével, megértésével egyenértékű, «a gondolkodás nemcsak fejben és az értelem révén történik, hanem testi tapasztalat. A gondolkodás kizárólag a szellem és a test egyensúlya által valósul meg», a mozzanat reprodukálása pedig garantálja majd a kontextus tudatos aktori megértését. A teoretizáló rendezői stílus feltehetőleg azért szorul hatékonyságában a szituációt kizárólagosan a konkrét cselekvések szintjén játszató színészvezetés mögé, mert «a száraz okoskodás megöli a színész képzeletét. Minél többet próbál elemző értelmével, annál inkább elnémulnak érzései, akarata gyengül, és csökken az esélye, hogy ihletett állapotba kerüljön», ugyanis «az ihlet nem intellektuális természetű.” (Wil-

son, 1998, Csehov, 1997 és Johnston 1993, in Berekméri, 2015, 12) Minderre hivatkozva Berekméri kevésbé tartja hatékony színpadi módszernek a teoretizáló színészvezetést, „a szituáció–cél együttesére szorítókozó ismeret birtokában elindított improvizáció, illetve ezen belül a cselekvésre irányuló konkrét rendezői instrukciók révén a test azonnal játékba kapcsolható, hogy valóságos reakciót produkáljon, vagyis az alkotófolyamatban kreatív, spontán módon vegyen részt, ugyanis a megértést (testi és/majd szellemi) tapasztalás, kevésbé tudatos irányítás révén produkálja”. (Berekméri, 2015, 12)

Színészalkattól és szakmai gyakorlattól függő, hogy teoretizáló vagy konkrét cselekvésre irányuló színészvezetés során dolgozik-e hatékonyabban a színész. Feltehetőleg, ha abban a szakmai gyakorlatban szocializálódott, hogy színpadi építkezést hatékonyan segítő rendezővel, rendezőkkel dolgozott, kifejezettebben igényli, kéri a rendező gyakori visszajelzését, ellenkező esetben inkább saját, vagy saját és játszópартnere megítélésére apellál a próbafolyamat során. A színpadilag érvényes színészi munka azonban mindenképpen szükségessé teszi a külső megfigyelő (rendező) jelenlétét, a színész számára ugyanis kivitelezhetetlen annak a ket- tős perspektívának a fenntartása, amely szerint ugyanabban a momentumban emocionálisan érvényesen megéli a színpadi szituációt, illetve racionálisan megíti ennek színpadi érvényességét. A rögzített partitúra, begyakorolt cselekvés- sor kivitelezése teszi lehetővé, hogy a színházi előadás meg- alkotásának késői fázisában, mintegy a színészi hatásmecha- nizmus működtetésekor látszólag képes legyen fenntartani az említett két perspektívát a színész. Valójában tökéletesen ekkor is kizárólag egyik szempontot érvényesíti: racionalitá- sa által a színpadi érvényesség fenntartását célozza meg, és hatásmechanizmust működtet, vagy emocionálisan megéli a szituációt, de csak a momentumot követően realizálja, hogy érvényes színpadi szituációt sikerült létrehoznia, a *beleélés* pil- lanatában ugyanis kötelező módon kontrollt veszít. Utóbbi

esetben éppen a rögzített mozdulatsor a garanciája annak, hogy a színész legalább látszólagosan fenntartsa a kettős perspektívát.

A fentiek alapján elmondható, hogy az improvizáció a színpadi szituáció realitásának érvényesülését, a színész emocionális megélését teszi szükségessé, míg a rögzített játék során nélkülözhetetlen a színpadi szituáció realitásának illúziója és a színészi hatásmechanizmus fenntartása.

Rögtönzés és devised theatre

„Az improvizációs színház [devised theatre] bármiből kiindulhat. Egy elsődleges keretet és struktúrát felállító csoport tagjai definiálják és határozzák meg, akik ötletek, képek, elképzelések, témák, különleges stimuláns alapján kísérleteznek, ennek részese lehet zene, szövegtárgyak, festmények vagy történések. Az improvizáción alapuló színházi alkotás az alkotócsoportból(tal) teremődik a performansz/előadás létrehozásának folyamata közben, és nem egy előadászövegéből, amelyet valaki más már előadásra szánva megírt. Az improvizáción alapuló színházi produktum olyan munka, amely egy együttműködő alkotócsoport révén jön létre és emelkedik ki.” (Oddey 1994, 1, ford. Székely Éva-Hilda)

Színházi gyakorlatunkban az improvizációs színház (devised theatre) valójában ismeretlen fogalom. Az erdélyi színházak – beleértve a magyar és román színházi társulatokat – legfeljebb elenyésző számú projekt, színházi produkció erejéig hasznosítják célként az említett formát. Régióinkban az improvizációs előadás nem kimagasló szakmai minőség elérése során is, a műfaj jelenidejűségének, frissességének köszönhetően jelentős népszerűségnek örvend a nézők körében. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulatának *Campionatul de improvizatie* (Improvizációs bajnokság) című előadását a jelentős nézői érdeklődés miatt a 2009-es bemutatót követően már hetedik éve tart műsoron

a színház. Az intézmény 2016. április 19-én kiállított statisztikai adatai szerint az addig megtartott 94 előadás során (az összesítésbe a tájolások alkalmával tartott reprezentációk is beletartoznak) a kistermi, 106 férőhelyesnek kialakított nézőterén mintegy 98-100% közötti volt a lefedettségi arány. A jubileumi 90. előadás a színház nagyteremében játszódott, az 595 férőhelyes nézőterén pedig 100%-nál nagyobb volt a nézői lefedettség.

A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház honlapján előadásának szerzőjeként Keith Johnstont, a brit és kanadai improvizációs színház megalapítóját jelöli, aki „antropológián és pszichológián csiszolt éles intellektussal száll síkra azért, hogy szétrombolja az intellektualizmust a színházban”. (Johnston, 1993, 11) Az improvizációs előadásban fellépő színészek tréneri Vlad Massaci és Mihaela Sârbu. Előbbi a színház honlapján a következőképpen ajánlja az előadást a publikumnak: „Ha színházba jön a néző, kötelezőnek érzi, hogy öltönyt, elegáns ruhát, ékszereket hordjon... Az előcsarnok a társadalmi státus felmutatásának helyévé változik. Improvizációs színházi előadásra farmerben, pólóban lehet jönni, még a mobiltelefont sem szükséges kikapcsolni (bár ezt mégis kérnénk, hogy tegyék meg). Úgy érezzék magukat, mint egy jól sikerült partin – ezt kívánjuk. Egy sikerült parti a többiekkel létrejött interakciók számának függvénye. (...) Várjuk Önöket a partinkra!” (Marosvásárhelyi 2009, ford. Sz. É-H.) Az improvizációs előadás éppen a kötetlenség, a korlátok nélküliség, a szabadság stb., vagyis az improvizáció lényegének megélését teszi lehetővé színész és néző számára egyaránt.

Az improvizációs színház nemcsak mint fogalom, de mint jelenség is hiányzik a hazai repertoárból. Európai országok területén, Angliában már az 1960-as évektől megalakult, és napjainkban is működő improvizációs társulatok léteznek. Itthon ilyen jellegű szintársulatok hiányában nehéz teljes képet alkotni arról, mit jelent az improvizációs színház.

A People Show társulat 1966-ban alakult, performansz színházi előadásokat produkált. Első kísérletező színházként, a leghosszabb élettartamú társulatként tartják számon, napjainkban is működik: Észak-London területén tevékenykednek. Alapító tagjai kezdetben szövegkönyv alapján dolgoztak. A társulat jelenleg hét művészt foglalkoztat, akik együtt és egyénileg is fellépnek. A People Show alkotói *Embereknek* nevezik magukat, öndefiniálásuk alapján „élő multidiszciplináris és multimédia színházat hoznak létre, amely folyamatos tájékoztatást nyújt a társulatban tevékenykedő egyének személyiségéről és képességeiről. Az önkény fogalmával nem megegyező erkölcsi világgépük még mindig időtálló napjainkban, akárcsak a társulat alakulása idején, 1966-ban, és igyekeznek kreatív alkotói folyamatot fenntartani az állandó társulati tagok és az új művészek között. Ez elengedhetetlen része annak az új tartalmakat kiaknázó és hasznosító folyamatnak, amelyet átfogó ellentmondások és feszültség révén létrehoznak. Elkötelezettségük, hogy a legtágabb értelemben vett színházat alkossanak, ezt a legújabb technológia felhasználásával tegyék, folyamatosan szem előtt tartva az emberi léptéket”. (People, 2015, ford. Sz. É-H.)

Az improvizáció definiálását Patrice Pavis *Színházi szótára* olyan technikaként jelöli, amelyben „a színész valami váratlan, nem előre kimódolt, hanem a cselekvés hevében kitalált dolgot játszik”. (Pavis, 2006, 368) Az improvizáció verbális és nonverbális, ezeken belül pedig többféle szintű lehet. „A rögtönzésnek sok fokozata van: valamilyen szöveg kitalálása egy ismert és nagyon pontos vázlat alapján (mint a commedia dell arte-ban), drámajáték valamely téma vagy utasítás alapján, minta nélküli teljes gesztikus és verbális invenció a testnyelvben, verbális dekonstrukció és egy új «testnyelv» kutatása.” (Pavis, 2006, 368) Improvizálni valójában számtalan módon lehet a színésznek: definiált szituációban, céllal, identitással, karakterrel, partnerrel stb., ezek kombinációi során adódó körülmények közt, azonban olyan

esetben is létrejöhet érvényes rögtönzés, hogy a felsorolt elemek közül egyik sem definiált. Ilyen esetben kizárólag a színészek közti közös játék igényére, szándékára és céljára épül az improvizáció, amelynek egyetlen alapvető törvénye működteti az együttjátszást: valóságos együttjátszásnak kell megtörténnie, vagyis a játészó felek általi ajánlattétel egyértelmű elfogadásra kell hogy találjon a partnernél. Az elfogadás aktusa olyanként értendő, hogy a partner ajánlatára tett válaszreakció a játék érvényes folytatására teremt lehetőséget.

A rögtönzés David Zinder értelmezésében és gyakorlatában „az alkotás látható oldala – «technika» –, mely egyszerre kerete és mélységes lényege a színészi munkának, gyakorlatilag a képzés minden elemének. Csakis a rögtönző/alkotó technikának köszönhetően válik láthatóvá a kreatív pillanat, amint újra és újra felsejlik a műhelymunkák, próbák vagy előadások szövetéből. És csakis a rögtönző/alkotó páros kellő megalapozása révén lehetséges, hogy a kreativitás sava-borsa – a képzelet – a technika «indítógombja» legyen”. (Zinder, 2009, 33) A képzelet, a fantázia mint az improvizáció motorja, olyan mértékben képes meghatározni a színészi cselekvést, amilyen mértékben aktiválni képes annak regisztereit a színész. Ezt a folyamatot gyakran az alkotási körülmények, alkalmazott technikák, de a játészópartner vagy a rendező személye is determinálja.

Radu Afrim: Az ördög próbája

Az ördög próbája előadás létrehozása során az alkotási folyamatot beindító képzelet aktiválását egyértelműen a rögtönzés technikájának használatával érte el Radu Afrim. Ilyenként a David Zinder által említett *indítógombot* a marosvásárhelyi produkció megalkotása során a rendező a társulat tagjaira bízta. Afrim közvetett módon tette mindezt, hiszen a produkció alapötletét – ha nem is keretként, ugyanis nem alkotói megköthetként definiálta, hanem – inspirációs alap-

ként kínálta fel a színészek számára, a próbafolyamat minden mozzanatát pedig erős kézben tartotta, mintegy irányította a próbák öthetes időszaka idején. Ilyenként a színészi és rendezői kreativitás együttese alkotta *Az ördög próbáját*, a színészek meglátása és szakmai felkészültsége, illetve a rendező mentalitása és professzionalitása nyújtotta azt az összeforrt történetet, amely a mindennapi figurákról mintázott jellemképek láttatását rögzíti.

Az ördög próbája szakmai színvonalát produkáló előadás megalkotása olyan rendezői és színészi készségeket igénylő munkafolyamatot tett szükségessé, amely nem bármely rendező vagy színházi társulat számára kivitelezhető. Az alkotói bátorság vagy önbizalom keretein túlmutat, határtalan fantáziát, ugyanakkor fegyelmet diktáló koherenciát, építő szándékú, szelektív kreativitást tett szükségessé az alkotók részéről.

Az improvizáción alapuló szövegírás, történetyszerkesztés, előadás megalkotása jelentős kockázatot hordoz, színpadon kipróbált drámai szövegre alapozó produkcióval szemben kevésbé garantálható a konzisztens szakmai minőség, legfeljebb a rendező, kisebb mértékben a társulat szakmai felkészültsége lehet a színvonal biztosítója. Ugyanakkor az improvizáción alapuló előadás megalkotása olyan többhetes tréning is lehet egy társulat életében, amely felbecsülhetetlen értékű a következő színházi munkák során, hiszen kreativitást aktivál, együttjátszásra hangol, ugyanakkor az improvizáció élménye azt a tudatot erősíti a színészben, hogy képes érvényes megoldást produkálni a színpadon – ami törekény, de elengedhetetlen tartozéka munkájának. „A kreativitás olyannyira alapvető folyamat egy művész életében, hogy egyetlen, önmagára valamit is adó képzési program sem kerülheti meg oktatását. Semmilyen tehetséget vagy velük született kreativitást sem szabad elfogadott, eleve adott és elégséges feltételként kezelni, istenek által adományozott érinthetetlen valóságnak tekinteni, hanem képezni, alakítani kell addig, amíg életformává nem lesz.” (Zinder, 2009, 34)

Alapötlet és szereplőválogatás

Radu Afrim rendező megírt vagy elképzelt színdarab nélkül, mindössze az előadás alapötletével érkezett a marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulathoz 2013 decemberében. A közös munka elkezdését néhány napos szereplőválogatás előzte meg, ugyanis a rendező először dolgozott a társulattal, nem ismerte a színészeket, azok képességeit. A casting során a társulat jelentős részét, mintegy felét, többnyire a fiatalabb korosztály tagjait válogatta be a projektbe, a tizenöt színész közül mindössze hárman voltak negyven év fölöttiek a próbaidőszak kezdetén. A szereplőgárda tizennégy tagja a társulat alkalmazott színésze volt a próbafolyamat elkezdődésének pillanatában, azonban a rendező többször hangsúlyozta: a kötelező módon performatív elemeket tartalmazó előadásban elengedhetetlen a képzett táncos férfiszereplő jelenléte. Így került a projektbe nem társulati tagként az egyetemen koreográfiát hallgató Ruszuly Ervin.

A rendező az előadás meghatározó részeként tervezte a színpadi mozgást, ezért Marosvásárhelyre az alkotói csapatához tartozó koreográfussal érkezett. Andrea Gavriľiu a szereplőválogatás szakaszában is részt vett. Az alkotócsapat vendégtagjai között kapott helyet még Vlaicu Golcea zeneszerző és Cristina Milea jelmeztervező. Az előadás díszlettervezőjét nem a rendező hozta, a színház Bartha Józsefet szerződtette a feladatra.

A színészválogatás a gyerekszereplők kiválasztására is kiterjedt, egy tizennégy éves versenytáncos és színjátszó múlttal rendelkező tinédzserfiú (Nagy László), illetve a központi szereplő, a hétéves születésnapját ünneplő kisgyerekek már a próbák kezdetén bekerült az előadásba. Utóbbi esetében az döntött, hogy az előadás Kicsi Ricsije (Gergely Botond) a jelentkező kisfiúk közül a legfesztelenebbül, legtermészetesebben viselte magán több néző figyelmének a fókuszát.

A marosvásárhelyi társulat „meglepetés-előadásként” hirdette meg a produkciót, amelynek címét, szereplőgárdáját, történetét, időtartamát előre senki sem tudta. Valójában a színház számára is meglepetés-előadásnak készült a projekt, ugyanis az évadterv meghirdetésekor nagyjából annyi biztos információt tudott a színház vezetősége is a tervezett projektről, mint amennyit közöltek az előadás majdani nézőivel.

A rendező már a szereplőválogatás során közölte a színészekkel az előadás alapötletét, és különös vagy banális készségeik előtérbe helyezése révén történetépítési ötletkre ösztönözte őket. Radu Afrim projektindító alapötlete abban a szituációban állt, hogy egy kis településen élő tehetős üzletember jelentős frusztrációval él, ugyanis a kommunista rezsim vezérének születésnapján jött a világra, ezért gyerekkora úgy telt el, hogy születésnapján nem őt, hanem a diktátort éltették. Frusztrációja kompenzálásaként a tehetős üzletember nagyszabású show-t szervez kisfia hetedik születésnapjára.

Az improvizációk során a peremvidéki kis falu a Görcszentmiklós nevet kapta, az úrgazdag, „helyi göré, országos top tíz” pedig Ördög Miklós Levente lett, a szerepet megformáló színész ugyanis a karakternek kölcsönözte civil nevét. Ettől a mozzanattól vált szinte mindenik szereplő esetében tendenciává, hogy a színész és a színpadi szereplő neve megegyezik, illetve a színészek gyakran magánéleti momentumaikat, esetleg karakterisztikáikat kibontják az előadásban.

A rendező eredeti elképzelése szerint az előadásnak három részre kellett strukturálnia, a terv ilyen szempontból, akár csak a produkció alapötlete, nem módosult a projekt során. A három rész a „komplett díszelőadás” előkészítésének fázisai voltak: a szereplőválogatás, a „casting”, a próbaszemelvények és a bemutató, a show. Az előadás első és harmadik szakaszában vált szükségessé a színészek korábban említett különlegesebb abilitásainak aktiválása, ugyanis

a szereplőválogatásra jelentkező karakterek mutatkozása során olyan szórakoztatásra lehetőséget nyújtó momentumokat kellett integrálni az előadásba, amelyek fenntarthatták a nézői érdeklődést.

A castingon megjelenő szereplők gyakran a Radu Afrim előadásaira jellemző groteszk, abszurd, szürreális világot idézik. Már a szereplőválogatás zsűrizését lebonyolító háromtagú bizottság is az abszurd regiszterében helyezkedik el: Trendi Bözsi helyettesítő énektanárnő (B. Fülöp Erzsébet alakítja), László Elton Xaba falusi tánctanár (László Csaba) és a Patkány (Galló Ernő). Az első két zsűritag a tipikus kisemberek mintájára folyamatosan egymás ellenében kíván önmaga számára pozíciót, státust szerezni, és evidens módon egyikük felkészültsége sem tenné lehetővé, hogy szereplőválogatást vezessenek. A beszédes nevű Görccszenmiklós falu társadalmi lehetőségeiről narrál többek közt az alapszituáció is, hogy az ötezer eurós díjjal meghirdetett szereplőválogatáson a tehető üzletember az említett két figurát emeli szakértővé. A Patkány megjelenésének momentuma azon túl, hogy a jelmez miatt rendkívül látványos, jelentős hatása is van, ugyanis a színpadi szituációban meglepetéselemként hat, látványos tánca pedig az előadás egyik performansz-eleme. Valójában bizonyított kvalitásai során a három zsűritag közül egyedülként a Patkány ülhetne a tehetségkutató zsűrijében, azonban – mint kiderül – a különös lény verbális kommunikációja kódolhatatlan, *beszéde* érthetetlen a többiek számára.

A szöveg, illetve cselekmény-, szituáció- és figuraépítés

Az előadás szövege a próbákon végzett improvizációk során helyben íródott. A jelenetek kialakítását definiáló elsődleges szervezőszempont a humoros szórakoztatás volt. Mivel a rendező nem beszél a magyar nyelvet, így az improvizációk során a színészek által megfogalmazott replikák

annak alapján maradtak a rögzített szövegben, hogy az alkotócsapat próbateremben tartózkodó többi tagja nézőként hogyan reagáltak. Ha nevettek és humorosnak, mulatságosnak tartották a replikát, beépült az előadás rögzített szövegtestébe. A nonverbális színészi eszközök rögzítése is hasonlóképpen zajlott. A verbális részeknél a rendező állandó fordítást kért, hogy egzakt módon ellenőrizhesse a szöveg minőségét.

Próbateremben íródo szöveg megkreálása során komoly rendezői feladat kontroll alatt tartani a különböző ízlésű, intelligenciájú színészek improvizációiból adódó mozzanatok előadásba való beépülését. Gyakran a klasszikus drámai szövegekből készülő előadások sikerültségét is az határozza meg, hogy milyen ízlésvilággal fésüli egybe a rendező a produkció elemeit, milyen ízlésvilágot képviselnek játék során a színészek, vagyis ezt a folyamatot hogyan képes irányítani a rendező.

Afrim többnyire bravúrlehetőséget keresett a színészi játék felépítése során, azonban azt is szem előtt tartotta, hogy színészei milyen karaktert játszanának el szívesen az előadásban. Sokuknak éppen ezért két karaktert kellett felépíteniük, ugyanis a történetmesélés állandó meglepetészerű fordulatának biztosítása érdekében alig vált lehetővé, hogy mindvégig ugyanabban a bőrből maradjanak. A színészek sajátosságos abilitásait igyekezett használni a rendező, viszonylag ritka kvalitásokat, amelyeket úgy helyezett szituációba, hogy a néző momentumokban akár a cirkuszi világban érezze magát, vagyis mindenképpen azt érzékelje, hogy amit lát, azt bárki nem képes produkálni. Ezekből a nem hétköznapi pillanatokból alakulhatott ki helyenként az előadás performansz jellege, amit banalitások sorával, állandóan a hétköznapiság trivialisásával ütköztetett, kevert a rendező. A Faun és a „bizonytalan nemű” Csibi Noémi (Ruszuly Ervin), illetve a Patkány és Galló Levente (Galló Ernő) táncai, akárcsak a gálaelőadáson bemutatott csoporttánc mindenképpen a performativitás irányába viszik a pro-

dukciót, azonban nem abban az értelemben teszik, hogy az alkotó interaktivitást generál, és a néző reakciójától függően ismeretlen végkifejletbe helyezi az előadást. A performatív elemeket tehát olyanként használja az előadás, mint egy cirkuszi produkció, különleges elemeket sorakoztat fel, de nem kéri a befogadótól, hogy interaktív módon reagáljon ezekre.

A performativitást kizárólag olyan értelemben használja az előadás, hogy felhasznált elemek révén a befogadó számára gyakran megteremt annak a felismerésnek a lehetőségét, hogy nem bármelyikünk képes a bemutatott aktusra. A performatív elemekkel (is) azonban a nézői reakciókat a kiszámíthatóság regiszterében tartja. Az előadás egyetlen mozzanatot leszámítva nem használ interaktivitást a nézővel. A produkció egyik momentumában Xaba azzal a kérdéssel fordul a nézőkhöz, hogy ítélik meg, Trendi Bözsi a helyettesítő énektanárnői fizetéséből megengedhet-e magának valaha egy tájféldi vakációt. A nézőnek állást kell foglalnia, ugyanis a színészek választától függően szövik tovább az előadás szövegét a következő momentumokban, az előadás néhány replika után azonban visszazökken abba a rögzített sávba, amely az adott nézői választól függetlenül minden reprezentáció során már ugyanaz.

A cselekmény is, akárcsak a szöveg, a próbák során helyben alakult. Ennek menete olyanként definiálódott, hogy az alkotók több egymástól független történetszegmenst realizáltak. A színészek ajánlataiból születő karakterek és az ezekkel való improvizációk produkálták a jeleneteket, amelyek nem előre elképzelt történetstruktúra szerint épültek meg, hanem a cselekmény különálló, de lehetséges szegmenseiként. A jelenetek produkálása során az alkotócsapat alig tartotta szem előtt a szempontot, hogy olyan jeleneteket hozzon létre, amelyek helye és funkciója előreláthatóan megvan a cselekményben. A jeleneteket, a különálló részeket a munka késői fázisában fésülte összefüggő történetté a rendező.

A próbák során a színészek által spontán módon elmondott szövegeket mindegyre átvizsgálta a rendező, számtalanszor módosíthatatlanul építette bele a rögzített szövegbe, máskor átalakította vagy elvetette a replikát. Az előadás szövegének meghatározó részét a színészek írták, azonban a textus szavanként való elbírálásának és rögzítésének felelőssége kizárólag a rendezőé volt. A módszer szerencsés színészi szempontból, ugyanis a színész a maga sajátos szellemi-érzelmi-fizikai valóságából megszületett replikákat prezentál, olyan helyzetből, érzelmi állapotból megfogalmazott gondolatokat, amelyek nem idegenek számára.

Az ördög próbája munkafolyamatában a színész szempontjából a figuraépítésre érvényesíthető ideális helyzet valósult meg, amikor abszolút bizonyossággal létrejöhett a színész és színpadi karakter közötti azonos bázis. „Az aktor kizárólag a szereplővel azonos, kollektív, közvetlen vagy közvetett tapasztalati, érzelmi bázisra konstruálva létesíthet valóságos kapcsolatot a színpadi karakterrel.” (Berekméri, 2015, 180)

Az ördög próbájának összes szereplője a színészek lényéből fogalmazta meg magát, esetenként addig módosult egy színpadi karakter, míg a játzó színészből érvényesen meg tudott szólalni. Ha az improvizációk során olyan karakter megszületését tette szükségessé a cselekmény alakítása, amely valamely oknál fogva színpadilag kevésbé érvényesen tudott megszólalni adott színész révén, a karaktert módosította vagy teljesen elvetette a rendező. Az említett módszert kizárólag kivételes kreativitású rendező használja munkája során, ugyanis ezáltal több érvényes megoldást kell találnia a történet, a szituáció színpadi megoldására, ugyanakkor koncepcióját állandó átformálás alatt kell tartania.

Radu Afrim a szöveggel rendkívül eredményesen dolgozó színházi szakember, valójában az a rendező, akinek munkáiban dramaturgra nincs szüksége. *Az ördög próbája* és az egy évvel később, szintén Marosvásárhelyen bemutatott *A nyugalom* című előadásának megalkotása dramaturg részvétele nélkül történt. A rendező munkatársaiból valóságos

alkotócsapatot létesít a próbák során – a megállapítás nem kizárólag a művész-személyzetre érvényes. Ilyenként a színészek, de a sűgő, ügyelő, világosító stb. is állandó ötletekkel segíthetik a munkafolyamatot, nem kötelező, hogy a színházi hierarchiát és státuselosztást betartva kizárólag a maga területén alkosson az egyén. Az ötletek érvényességét azonban mindenképpen a rendező határozza meg és helyezi el az előadásban.

A nyugalom míg többrétegűen szövegeközpontú előadás, bár totális színháznak nevezhetnénk, ugyanis több síkon erőteljes hatást fejt ki a befogadóra, gyakran az előadás kiindulópontja és célja is a szöveg által való közlés, a textus fókuszba helyezése. *Az ördög próbájára* ez a megállapítás nem érvényes, valójában az eredeti rendezői elképzelés szerint mozgáselőadáshoz közelítő produkciót tervezett Afrim, a próbák során azonban erősödött a produkció, a végtermék szempontjából pedig meghatározó szerepet kapott a szöveg.

A szerző által megírt, előadásra szánt és rendező által megalkotott színházban a szó bír a legnagyobb hatással, a textus dominál. Ezzel szemben az improvizációs színház, bár nem a szövegeközpontú színház ellenpólusa, domináns szerepbe helyezi a rendezői elképzelést, a színészi iniciatívát, azaz megszüntetheti a szövegdominanciát. „Az improvizációs alkotás válasz és reakció szövegíró-rendező kapcsolatára, a szövegeközpontú színházra, naturalizmusra, és provokáció egy szövegalkotó uralkodó világnézetének egy másik alkotó személy rendezése révén.” (Oddey, 1994, 4, ford. Sz. É-H.)

Az ördög próbája munkafolyamata során a karakterek megformálását a színészek rendezői segédlettel, irányítással végezték, azonban az improvizáció alaptörvénye szerint gyakran saját elképzeléseikre hagyatkozhattak. A rendező abba az irányba ösztönözte az alkotócsapatot, hogy támaszkodjanak egymás személyiségének, stílusának kitűnő ismeretére. Ez a mozzanat vezette be az előadásba a színészek civil nevének, helyenként kapcsolatrendszerének, szokásainak, személyiségjegyeinek használatát. Az ilyen módon

felvezetett figurák olyan többletértelmet kölcsönöznek az előadásnak, amely a nézőt az állandó voyeurizmus izgalmában tartja: felvillantja ugyanis ennek lehetőségét, azonban bizonyossággal mégsem hagyja kideríteni, hogy a színész érzelmei, viszonyulásai valóban reális civil életéből eredeztethetők-e. Ugyanakkor a cselekmény szándékos felszínessége, a rengeteg nyelvi és előadásmódbeli geg megfelelő mennyiségű kapaszkodót biztosít a nézőnek, hogy a szituációk mélységeinek elkerülése révén mégis élvezetes, értékelhető élményt nyújtson.

A színészek civil, valóságos nevük használata révén olyan légkört teremtenek, amelyben a befogadó elfelejti megkérdőjelezni az események valóságát, ezzel párhuzamosan a produkció mégsem a realitásnak azt az illúzióját kínálja a nézőnek, amelyet komolyan vehet, valójában nem veri át a befogadót, utóbbi az alkotók részéről *vegytiszta giccs*-ként meghirdetett paródiaváltozatot kap, és már az előadás első jeleneteiben tisztázza a befogadó produkcióhoz való viszonyulásának lehetőségét, mégis a néző a szórakozáson túl, szándéka ellenére is implikálódik érzelmileg a cselekmény bizonyos mozzanataiban.

Az előadás alapötlete a rendezőnek abból a szándékából definiálódott, hogy a marosvásárhelyi közönség mindenképpen az általa megélt realitás bizonyos mozzanatait láthassa viszont a színpadon. Ilyen elem az előadásban, hogy a peremvidéki kis falu „helyi göréja”, Ördög Miklós Levente a publikum által évtizedekig számontartott emlékezetes napon, a kommunista rezsim diktátorának születésnapján született. A kommunista rezsim realitását ismerő, megélt néző számára ugyan humorosnak, mégis reálisnak hat az a fajta sokéves mellőzöttség, amelyet a szereplő megélhetett. Erről a frusztrációjáról vall Ördög Miklós Levente az előadás kezdetén elhelyezett videobejátszásban. Ugyanakkor fia, Kicsi Ricsi születésnapjának ünneplésére készülve eldönti, hogy az elmúlt harminc egynéhány évi keserősége miatt reflektorfényes banzájt szervez. Pénzt, időt, energiárfordítást nem

sajnálva az öltönyös, revolveres üzletember anyagi lehetőségeinek és társadalmi státusának tudatában hirdeti meg a mesebeli próbatétel mozzanatát idéző, a vidéki környezet számára jelentős lehetőséget kínáló vetélkedőt: summás pénzjutalmat, ötezer eurót kínál annak a személynek, aki szórakoztatni képes a hetedik életévét betöltő, elkényeztetett kislányt. A mozzanat az unatkozó király vagy unatkozó királykisasszony megneveztetésének mozzanatát idézi. A rendező hangsúlyosan kérte is a – civilben mindig vidám, bármilyen játékra, mókára azonnal válaszoló – gyerekszeplőtől, hogy Kicsi Ricsi alakját unatkozó, elkényeztetett kislányként képzelje el.

Az erdélyi falusi kultúrház világának megfogalmazásában telitalálat Bartha József díszlete, amely realiztikusan prezentálja a diktátordicsőítő kommunista szentélyt. A néző harminc évet ugrik vissza a múltba, valahova a nyolcvanas évek közepére, a kivételes pontossággal megvalósított díszlet olyan reflexeket aktiválhat, amelyeket már rég elfeledett a befogadó, azonban a részleteiben is ismerős világ azonnal több regiszterben is bekapcsolja az érzés-, érzet emlékeztet. Több néző úgy számolt be előadásélményéről, hogy az évtizedek óta elhagyott falusi kultúrház szagát is érezni vélte az előadás során. A lepusztult, már régen nem működő kultúrotthon falaiba mintha olyanként ivódott volna bele a kommunizmus penésze, a krétás falfirka, hogy az újabb harminc évvel megfiatalított Ceaușescu-képpel és *Megéneklünk Románia* pannóval együtt abszolút realiztikusan idézi a nem is oly távoli, de teljesen letűnt világot: ebben a miliőben még a patkányok is pioniroknak számítanak.

A szereplőválogatás zsűrieként Trendi Bözsit, azaz Erzsébet tanárnőt, a kissé kivénült, de fiatalsága látszatát továbbra is fenntartani igyekvő, lelkileg fonnyadt zsűrielnököt és a gumicsizmás, traktorista-koreográfusként tevékenykedő Xaba mestert láthatjuk. Ők indítják el azt a kavalkádot, amelyen minden „nemű” jelentkező szerencsét próbál, hogy a casting abszolválása révén esélyt szerezzen az üzletember

által jellemzően nejlontasokban felajánlott jelentős pénzesz-szeg megszerzésére.

A szereplőválogatás során a pénzes zacskó mindvégig központi helyen, a *Megéneklünk Románia* helyi szintű válogatójáról, évtizedekkel korábbról ott maradt, most ismét használatba állított zsűriasztalra rögzítve van a néző fókuszában. A különbnél külön alakok által a megpróbáltatások vállalásának motiválását fényváltással leválasztott, nem realiztikus jelenetszegmensben prezentálja az előadás: a próbaszakasz egyik szünetében a versenyben lévő összes szereplő határtalan vágyakozással közelíti meg a pénzes zacskót, úgy viszonyulnak hozzá, mint a csodához.

A szereplőválogatáson megjelenő alakok groteszk, szürreális világot teremtenek. Megjelenik többek közt egy Freddy Mercury- és Michael Jackson-imitátor, aki bár mozgásban nagyszerűen utánozza a két világsztárt (erősítve az előadás performatív jellegét), bemutatója során mégsem szakad el a zene legordinárébb giccisének számító regisztertől. Felsorakozik továbbá Sharon Stone vidéki kópiája, aki a *Basic Instinct* film híres-hírhedt jelenetét idézve széttárja combjait, nemi szerve pedig különböző dalokat énekel, de megjelenik a '80-as években virágkorát a Német Demokratikus Köztársaságban élő, ma már munkát kereső pornósztár, egy mozgásművész faun és a kommunista rezsim egyetlen valódi túlélője, a Halhatatlan Napsugár Trió.

A couleur locale-t is erősítve jelenik meg az előadásban a romániai szórványvidéken élő magyarok beszédstílusát idéző divorcási³ plébános, aki „contra cost⁴ a papnevelde javára” ördögidező bemutatószegmenst ad elő, Dicsősztár-mártonból a külföldi filmek magyar női szinkronhangját és a szappanoperák hangulatát idéző versenyző bukkan fel, a kultúra és hagyományörző Székelyföld képviselőiként pe-

³ A plébános származási helyéül beszédes nevet jelöltek meg az előadás alkotói. A *divorța* románul a házastársak elválását jelenti, a település neve: Divorcás.

⁴ A *contra cost* román kifejezés, jelentése: fizetség ellenében.

dig egy „bizonytalan nemű” énekes-táncos, azaz női székelyruhás férfi és az *Ezeregy székelyleány találkozó* tavalyi első helyezette jelenik meg. Utóbbi a hagyományörzés abszolút megvalósításaként egyperces fejjállást ad elő magánszámként, közben pedig folyamatosan azzal van elfoglalva, hogy a székelyleány találkozó versenyzőinek nevét és az általuk elért helyezést sorolja, szintén couleur locale, hogy a székelylányok közt alig akad magyar nevű.

A szereplőválogatás szakasza valójában az előadás szereplőinek bemutatását prezentálja az előadásban, ugyanakkor több történet dramaturgiai előkészítésére ad lehetőséget, ezeket a későbbi fázisokban gyakran váratlan vagy kifejezetten szappanoperás, alapvetően a giccs regiszterének megoldásaival kapcsolja össze a produkció. Ilyenként a társaság ügyeletes szívtiprója, Braun Bush jr. a legunalmasabbnak mutakozó konyhatündérrel, a jelentéktelen férjjel házasságban élő, elhízott vidéki háziasszonnyal tartott fenn korábban szerelmi viszonyt, ami évek múltával a szereplőválogatáson történt újabb találkozáskor ismét fellobbant, ugyanakkor az elhízott háziasszony egyetlen mozdulattal kilók tucátjától szabadul meg, és titkos ügynökké vedlik át stb.

Színház a színházban, előadás az előadásban, amit *Az ördög próbája* kínál. A valós, abszurd, groteszk egyvelegében még a Patkány/Gálapatkány is zsűritag lehet, akiről időközben kiderül, hogy szintén legalább kettős identitással rendelkezik, ugyanis fejét levéve Galló Leventévé változik, és feleségéhez, Galló Szidóniához hasonlóan titkos ügynökként is dolgozik Nosferatu vámpírvezérnek. Szidónia-Kati főállásban feleség, másodállásban titkos ügynök, azonban esetében a megbízó kiléte homályban marad. A Gálapatkány megbízója, Nosferatu szintén megjelenik az omladozó kultúrotthonban, egy éjszakai jelenet keretében találkozik a régen halott ükanyával, Tisztaházy Theodorával.

A lövöldöző, maffiózó tulajdonságokat is felvonultató üzletember időtlen kommunista kurvái szintén az előadás abszurd jellegét erősítik, adott pillanatban már-már elárulják

az örök fiatalság titkát. Miközben tudja a néző, hogy nem kaphat hasznos információt a témában, az árulásra irányuló szituációt olyan mértékben sikerül kihegyezni az előadásban, hogy meglepetést és valóságos csalódást okoz az információ közzétételének megtagadása.

Az előadásban egyetlen olyan karakter sem szerepel, amelyik valamilyen fokú devianciát, furcsaságot ne képviselne. Az arisztokrata családból származó családanya neurotikus és nimfomán, aki főként Braun Bush jr.-t üldözi szerelmével. Bár szerényebb származású, de hasonló jegyeket visel Trendi Bözsi is az előadásban.

A díszlet az általa rendkívül egzakt módon reprezentált valóságon és megidézett atmoszférán túl olyan lehetőséggel is rendelkezik, amely dramaturgiai fordulatok kivitelezésére is használható. Az identitáscserék érdekében időszakosan használaton kívül helyezett mellékszereplőket a mise en scène a lepusztult illemhelyiségben tünteti el. Galló Levente nemegyszer vedlik át Patkánnyá a kultúrház mosdójában.

Valójában a vidéki élet hétköznapijainak banalitása, trivialisítása, a vámpír- és szellemvilág, a groteszk, szedett-vedett társaság apraja-nagyja olyan bizarr, mégis örültekkel teli vidéki „való világ”-epizódokat tár a néző elé, amelyekbe látzólag már bármilyen dramaturgiai fordulat belefér. Ugyan az előadás stílusát elfogadva ilyenként realizálja a produkciót a befogadó, a történetmesélésre praktikusán mégsem alkalmazható az előbbi állítás – hiszen rendkívüli értéke éppen a kreatív dramaturgiai fordulatok történetbe való beépítésében áll.

Hans-Thies Lehmann posztdramatikus jellemzői értékelésre találnak *Az ördög próbájában*: az előadás nem hierarchikus struktúrája szembeszegül az elemek alá- és fölérendeltségét szabályozó szerkesztésmódnak, a parataxis az elemeket egyértelműen nem kapcsolja össze, a színházi eszközök megőrzik sajátos erejüket, és együttesen fejtik ki hatásukat. A vámpírjelenet a wilsoni slow-motion technikát imitáló *Noszfi* (Nosferatu) szöveghiányában teljesedik

ki, a hangsúly nem a Magyar Hang által tolmácsolts szövegre helyeződik, hanem a szöveg és a cselekvés párhuzamos értelmeire, ugyanakkor a szöveg és a csend között jelentős feszültség alakul.

Az előadás során olyan színpadi valóságot észlelhetünk, amelynek egyértelmű köze van az épülethez, a színpad szerkezetéhez. Ahogyan a lehmani megfogalmazásban a tér egy mozdulatot is megfogalmaz, és idővel rendelkezik, a kommunista rezsim vegyes érzelmeket ébresztő, múltba rángató történelemperiódus megidézése. Mindez a letűnt időre utal, azonban erőteljesen kirángat ebből az atmoszférából az előadás elején megjelenő videobejátszás. Az előadás elemeinek egyenrangú használata: játék, tárgyak, nyelv egymás mellé utalva a jelentés különböző irányába mutatnak, és oldott, felgyorsult kontemplációra készítetik a nézőt.

A nézői percepció

A néző általi percepció valójában nem a szemlélet tárgyától, a produkciótól, hanem elsősorban az előadással való találkozástól függ. Ilyenként a nézői élmény a befogadó attitűdjének determináns függvénye. Amennyiben a néző a kultúrkör által definiált előadásélményre vágyik, vagy egyáltalán konkrét elvárással érkezik *Az ördög próbájára*, az élmény megélése el is maradhat.

Az előadásélmény megszületése a néző részéről is spontán befogadói élményre való, akár improvizatív készséget feltételez. A produkció a szakmailag igényesen felépített előadásokban tapasztalt módon vezeti a néző figyelmét, vagyis a hangsúlyos pillanatokra további – történet-, cselekményértést meghatározó – hangsúlyos momentumot nem helyez rá, azonban az azonos cselekménysík több története zajlik azonos időben. A nézői percepciónak ugyanakkor mindvégig nyitottnak kell lennie a gyors, váltakozó jelenségekre, a teljesen váratlan kapcsolatokra, következtetésekre,

amelyek az elhangzottakat, eljátszottakat teljesen új megvilágításba helyezik. Ebből a szempontból az előadás állandó jelleggel használja és beváltja a meglepetésre vonatkozó marketingígéreteket – *Az ördög próbáját* ugyanis meglepetés-előadásként hirdette meg műsorában a színház. Az afrimi történetmesélés a detektívregény fordulataihoz hasonló mozzanatok sorakoztat fel, a legváratlanabb váltásokkal él, ezek mindegyre új megvilágításba helyezik az addigi cselekményt, szituációt és viszonyrendszert.

A néző, bár fokozatosan hozzászokik az abszurd fordulatok előfordulásához és elfogadásához, az előadás mégis visszaél a nézői lojalitással, vagyis bizonyos momentumokban a teljes abszurdba, a paródia regiszterébe tolja el a cselekményt. Ilyenként nem lehet eléggé felkészült a néző Lévi feleségének, a múlt rendszerbeli egyszerű-együgyű falusi háziasszony, Szidónia-Kati felgyorsított metamorfózisára, amikor a butácska vidéki háziasszony hirtelen átvedlik a modern kor minden hájjal megkent kémnőjévé. A nézőt – mint minden szemfényvesztés, átváltozás – elkápráztatja a pillanatra, mégis elmosolyodik a helyzet lehetetlenségén, az egyes amerikai akciófilmekből visszaköszönő életszerűtlenségén. Ugyanakkor az előadás többször a szappanopera regisztereit villantja fel, a színészi játéktípus ennek világát idézi.

Az előadás struktúrája arra ad lehetőséget a nézőnek, hogy percepciójában a mellékes mozzanatok felhalmozódjanak, elraktározódjanak, és a cselekmény végkifejletekor jelentős résszé váljanak. Az előadás nem a látottak azonnali feldolgozására, hanem az egyenletes figyelem fenntartására ösztökéli a nézőt.

A dramatikus színház a kibocsátott jelzések sokaságából az előadás pillanataiban csak bizonyosakat emel ki és állít középpontba, a parataktikus vegyérték és elrendezés a szimultaneitás tapasztalatát közvetíti. A színpadon szimultán nyelvi hangok szólalnak meg, amelyeket csak részletekben értünk: zöreij, hang, zene. Párhuzamos auditív színpad jön létre, vagyis az észlelés szétdaraboltsága válik tapasztalattá.

Mivel szimultán cselekvések zajlanak a színpadon, egy bizonyos mozzanatra koncentrálni a néző, így számára lehetetlen a teljes befogadás.

A bemutatott elemek között nemcsak külsődleges egyidejűség, hanem szimultán összefüggés is van Trendi Bözse tanárnő folytonos átöltözése és a mellékhelyiség mint átjáróház között. A mise en scène megpróbál rendszert vinni a valóság összevisszaságába, ugyanakkor azonban szabad kezet is ad a nézőnek, hogy kiválassza, a színpadi események közül melyiket követi. Felkínálja a nézőnek a lehetőséget, hogy szelektáljon a szimultán elemek között, nem mindenhol érezhető azonban az említett jelsűrűség.

A fizikailag megtapasztalt világ nem enyészik el a képek bőségében. A képek, jelek permanens váltakozása felületesebb befogadásra készíti a nézőt. A színpadot a rendező provokatív módon hagyja szabadon, Bartha József szellős díszletet kreál. A jelek visszafogott sűrűségével való játék a néző aktivitására irányul, aki a hiányos alapanyagot kénytelen produktív módon továbbformálni.

Radu Afrim kétféle castingja (az előadáshoz és az előadásban lévő előadáshoz rendezett szereplőválogatás) a produkció hangzásvilágát is definiálja, ugyanis mindkettő különböző kulturális és etnikai háttérrel rendelkező színészeket foglalkoztat. A különböző nyelvek dallammintázata, hanglejtések, akcentusok és a beszéd aktusában megnyilvánuló különféle kulturális habitusok az előadás meghatározó jegyivé válnak, a szövegmondás auditív sajátosságai révén önálló zeneiség forrásává alakul a produkcióban.

A darab dramaturgiája nem rendelődik a szöveg alá, szabadon alakítja saját logikáját. A vizuális folyamatok, a képi megjelenítés, az emberi testek jelentéstartalma nem kevésbé meghatározó, mint a szöveg síkjáé. A Patkánynak patkányfeje és patkányfarka van, a Napsugár Trió halhatatlan, de prúd tagjainak, a „kommunista kurváknak” szórmekucsujuk, a helyettesítő énektanárnő használt (second hand) ruhákat, a falusi traktorista iskola táncmestere jégernadrágot és gumi-

csizmát hord. Nyilvánvalóan dekódolható Lévi öltözetéből, hogy Michael Jackson-rajongó, ugyanakkor kiderül társadalmi hovatartozása is: vidéki, kispénzű figura, aki külföldi mezőgazdasági munkából tartja el családját („Magyarban egy avokádóültetvényen” dolgozik). Brown Bush jr. még amerikai akcentusa előtt megjelenésével: kockás ingével, farmernadrágjával és cowboykalapjával, -csizmájával egyértelműen a *Dallas* sorozat szereplőit idézi, a vidéki Sharon Stone dublőrje pedig szintén már játéktérbe való belépésekor idézi a *Basic Instinct* sztárját, a néző még a hírhedt lábszártörés jelenet bemutatása előtt felismeri a (szub)kulturális utalást. Közelség, felismerés, vizuális hatás, „ingeráradat” bősege jellemzi az előadást.

Az ördög próbája, bár a színészi improvizációból kiinduló, mégis szinte teljes mértékben rögzített színházi előadás. Afrim színháza, bár rendezőközpontú, mégis alkotópartnernek tekinti a színészt. Valójában abszolút mértékben alapoz a színészre, ugyanis figurát, szituációt, akár koncepciót arra épít, ami a színész lényéből érvényes lehet a színpadon. Színészlől való mentalitása Thomas Ostermeieréhez, a berlini világhírű rendezőjéhez közelít: „Azért foglalkozom színházzal, mert nem tehetek másként. A próbateremben nem gondolok a nézőre. A próbákon csak magamra gondolok, a hibáimra, a képmutatásaimra, és arra, ahogyan átejtem magam vagy a körülöttem lévő embereket, illetve megpróbálom átadni ezt az állapotot a lehető legdirektebb és legigazibb formában. A próba egy folyamat. Amikor próbálok, arra figyelek, hogy a színészek hogyan teremtenek kapcsolatot a térrel, a szöveggel. Ez kémia. Egyes reakciók pillanatnyilag annyira valódinak tűnnek, hogy ezekből kezdem építeni az előadást.” (Ionescu, 2015, ford. Sz. É-H.)

Rendezései során Afrim nem véglegesen elképzelt szereplőtervvel áll a színész elé. Utóbbit nem helyezi abba a munkaszituációba, hogy kész rendezői elképzélést kelljen konkretizálnia, hanem lépésenként a színésszel együtt teremti meg, alakítja ki a színpadi alak tervét és valóságát. Va-

lójában munkastílusából adódóan ez a kettő egyidejűleg történik, a színpadi alakról született elképzelés nem előzi meg a figura konkretizálódását.

Afrim rendezői színházának, bár központi figurája a színész, előadásainak összes mozzanatát egy személyben koordinálja: rendezői koncepciót, színpadi szituációt, rögzített előadásszöveget, színészi alakítást, színpadi mozgást (koreográfiát), látványt (díszletet, jelmezt, hajviseletet, sminket, világítást), hangzást (zeneszerzést, hangtechnikát), még az előadás szövegének projektált fordítását is kézben tartja.

A rendező ugyanakkor rengeteg mozgáskoreográfiai elemet engedélyez és alkalmaz a színésszel való munkában, ezzel *Az ördög próbájában* erőteljes fizikai hatást gyakorol a nézőre. A nézőtér kistermi körülmények között kétoldalt, vagyis egymással szemben helyezkedik el, azaz nem a megszokott frontális játékot, de kifutószerű megoldást sem használ az előadás, vagyis nem helyezi a nézőt a játéktérbe, mégis olyan kapcsolatot teremt a befogadóval, hogy utóbbi nem érzi kirekesztve magát. A játék- és nézőtér közti távolságot felszámolja, és tükörjelleggel kölcsönöz a nézőtérnek, ugyanis szembeállítja a nézőt a nézővel: miközben ez a kapcsolat megtörténik, a színpad funkcionális.

A színészek *eljátszanak* ugyan a néző szeme előtt – ez tulajdonítható annak is, hogy mindegyre a zsűriasztal és a bizottság felé fordulnak a szereplők –, mégis a színész testének jelenléte, kisugárzása definiálja az előadást. „A test kizárólag önmagaként mutatkozik meg, eltávolodik jelölő funkciójától, és egyre inkább az értelem nélküli gesztusok (tánc, ritmus, báj, erő) kinetikus gazdagság esetévé válik, ennek során pedig a lehető legteljesebb mértékig feltöltődik egy, a társadalmi lét egészét érintő jelentésséggel.” Különböző formában, de mindenik karakter esetében a test válik az előadás meghatározó témájává. (Lehmann, 2009, 112)

A színész testének, civil identitásának használata azt a többletet adja az előadásnak, hogy a befogadó számára meghatározhatatlanná válik a rögtönzött és rögzített, valós

és megrendezett, szereplő és a színész közti határvonal. A néző az előadástól realitásként vagy illúzióként olyan folyamatot kap, amely mintha már egyszer nézőközönség és taps (reakció-interakció) nélkül lejátszódott volna.

Az ördög próbájával a rendező a hihetőnek és érvényesnek azt a regiszterét tárja a néző elé, amelyet a befogadó könnyűszerrel elfogad, és ezzel akceptálja a rendező, a színészek, az előadás ajánlatát, hogy jelen legyen a látványokban gazdag, groteszk, abszurd, mégis a hétköznapiakban megélt történetben.

A DRÁMAI SZÖVEGTŐL AZ ELŐADÁSIG (BARTIS ÁRTILA: *A NYUGALOM*)

A színpadi előadás megalkotásának folyamata még akkor sem nélkülözi az improvizációt, ha létező drámai szövegből indul ki. Az előadást előkészítő színpadi munka ebben az esetben is elkerülhetetlenül improvizációból indul, az előadás későbbi, rögzített formájának bázisát (a rendező irányításával) végzett színpadi improvizáció képezi. A drámai szöveg színpadra konvertálását célzó előadás, bár látszólag kevesebb ismeretlen elemmel induló munkafolyamat, mint az improvizációra épülő produkció, a gyakorlat mégis ettől eltérő tapasztalatot mutat, hiszen a drámai szöveg összefüggéseinek ismerete nélkül érdemi, a végtermék szempontjából érvényes improvizáció nem születhet.

A szövegértelmezés alapos munkát igényel, ugyanakkor számos buktatót is tartogathat az alkotó számára. „Gyakorlatunkban az első színpadi próbák legtöbbször a situáció felvázolását célozzák. Bár a célirányos improvizációhoz elég situáció és cél ismerete (nem célirányos improvizációhoz egyetlen komponens ismerete sem szükségszerű), hatékony építkezés alig történik ezeken a próbákon, ugyanakkor a kötött szöveg és a színészi koordináció realizálása nehézségeket okoz. Sok színész alig képes feloldódni a munkafolya-

matnak ebben a fázisában, nagyjából információkat szerez, és igyekszik túlesni az első színpadi próbákon, hogy majd elkezdődhessen az *érdemi* munka.” (Berekméri, 2015, 94)

A drámai szöveg színpadra konvertálásának első fázisa a – többnyire rendezői instrukciók mentén megvalósuló – színészi improvizáció. A színpadi próbák során alakul majd ki – további improvizált pillanatok realizálásával – az a variáns, amely a játék és az előadás rögzített változata lesz. A munkafolyamatnak ebben a végső fázisában (a rögzített improvizáció során) a replikák, a színészi cselekvéslánc és a színpadi szituáció már nem változik.

Az előadás alapját képező drámai szöveg hagyományának és gyakorlatának színházi kultúrájában valójában Radu Afrim rendező *A nyugalom* (2015) színrevitele előtt éppen a kivétel példáját alkotta meg *Az ördög próbája* című előadással (2014) a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban. A Tompa Miklós Társulat színészeivel olyan munkafolyamatot valósított meg, amelyben a szöveg, a színpadi szituáció, az előadás szüzséje a munkafolyamat közben alakulhatott ki, ennek alapját pedig kizárólag a színészi improvizáció adta.

A nyugalom című előadást ilyen értelemben gyakran az általa instruált, irányított színészi improvizációra alapozta a rendező, és bár színészi rögtönzéseket replikák szintjén is beemelt az előadástextusba, a produkció bázisát mégis a Bartis Attila két írott műve alapján kialakított előadásszöveg képezte. A marosvásárhelyi produkció textusa Bartis Attila *A nyugalom* című regényének és *Anyám, Kleopátra* című drámájának felhasználásával készült új adaptáció. A rendező erre a két műre támaszkodva alkotta meg az előadás szövegét, az amalgám pedig új látásmódban megőrizte az eredeti műveket.

Az epikától a drámai szövegig, majd színpadig és filmig

A színház és a film gyakran használ alapanyagként regényt. Az epikus műből kiindulva a színpadi előadáshoz, a filmhez szövegadaptáció készül, majd – ma már kevésbé rendezői példány, inkább – színházi szöveggönyv, filmforgatáshoz pedig forgatókönyv. Az epikus mű szövegadaptációja nagyjából a dramatizálás folyamatát jelenti, vagyis többnyire azt, hogy az irodalmi elmesélő részekből hogyan lesz párbeszéd. A színházi szöveggönyv a színpadi szereplők közti párbeszédet, főbb színészi cselekvéseket, helyszínváltásokat stb. tartalmaz. A mai színházi gyakorlatban már kevésbé készülnek rendezői példányok, amelyek a mise en scène összes vonatkozását, elemét tartalmazták. A filmek forgatókönyve még ezt az akkurátus kidolgozottságot követi. Feltehetőleg a finanszírozás megszerzésének folyamatával függ össze a gyakorlat, amely életben tart egy szakmai hagyományt.

Bartis Attila *A nyugalom* című regénye alapján Alföldi Róbert készített filmet 2008-ban. Ezt megelőzően a budapesti Nemzeti Színház megkeresésére *Anyám, Kleopátra* címmel⁵ regényéből drámát írt a szerző.

Több mint egy évtized elteltével vállalta Radu Afrim rendező, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház művészeivel színházi adaptációt készít Bartis regényéből. Az író szülővárosában *A nyugalom* bemutatására mintegy nyolc évvel azt követően került sor, hogy Radu Afrim rendező találkozott a regénnyel, amelyet Anamaria Pop nagyszerű román fordításában⁶ ismert meg. „A regény megjelenésétől kísértett, még nem olvastam el végig a művet, amikor felajánlottam a szerzőnek, hogy szívesen dramatizálnám. Az a hír járta, hogy egy zseniális regény. Ez a híresztelés többször is elterjed, amikor megjelenik egy mű, elmegyek a könyvesboltba, elolvasom a borítón a híres New-York-i folyóirat *bűba* elis-

⁵ A drámából Garas Dezső rendezett előadást 2003-ban.

⁶ Attila Bartis: *Tibna*, ford. Anamaria Pop, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

merését, amely tíz és fél csillaggal méltatta a regényt, megveszem a könyvet, megpróbálom elolvasni, és egy nagy semmi. Vagy valami hasonló. Legalábbis az én ízlésem szerint. Mindig rájövök, ha ez egy marketingfogás. *A nyugalommal* kapcsolatban zsigerileg éreztem a lüktetést, azt az előadást, amely nyolc évvel később megszületett. És jól tettem, hogy vártam. Időközben megismertem ezt a nagyszerű társulatot, a marosvásárhelyi magyarokat, így megvolt a tökéletes szereposztásom. Bukarestben öt színházból kellett volna toboroznom a szereplőgárdát, beleértve a szabadúszókat. És másként alakult volna, minden bizonnyal teljesen másként.” (Afrim, 2016, ford. Sz. É-H.)

Valójában a drámai szöveget felhasználó sikeres színházi projekt megvalósításához egyértelműen szükség van a rendező és színész(gárda) találkozására. Ahogyan Radu Afrim is hangsúlyozza: az alkotófolyamatot vezető rendezőnek meg kell találnia a kivitelezéshez alkalmas csapatot, a találkozásnak pedig több szinten is meg kell valósulnia. Alig hat hét alatt, a repertoár-színházi körülmények között rendelkezésre álló próbaidő felhasználásával lehetetlen szakmailag igényesen felépített, többórás előadást létrehozni anélkül, hogy rendező és színészek képesek legyenek az együttgondolkodásra. Másik alapvető tényezője a sikeres projektnek, hogy a főszerepek, kulcsszerepek megformálására alkalmas színészt kell találnia a rendezőnek, vagyis a szereposztásnak bizonyos mértékben meg kell előlegeznie a projekt sikerét. A marosvásárhelyi előadás megvalósulásának egyik origója éppen az anya szerepére alkalmas színésznő megtalálása volt.

A bemutatót megelőző sajtótájékoztatón Radu Afrim azt nyilatkozta, hogy éveken át kereste a szerepre alkalmas színésznőt, akit a marosvásárhelyi társulatban B. Fülöp Erzsébet személyében azonosított. A másik központi figurának, Andornak a megformálása is a munkafolyamat azon mozzanata, amely jelentős szakmai tévedést nem implicál, hiszen teljes mértékben hitelteleníti a színpadon narrált tör-

ténetet. Ilyenként *A nyugalom* végleges szereposztása hetekig tartó szereplőválogatást eredményezett a férfiszínészek körében, ugyanis a regény központi férfialakja fiatalságában is rendkívül komplex karakter, akinek attribútumai az érettség és naivitás, érzékenység és tapasztalat, intelligencia és szenvedélyesség, gondoskodás és felelőtlenség, mizantrop és vonzó, nők közelségét megszerezni képes hím stb. A majdnem háromórás állandó színpadi jelenlétet igényelő alakítás jelentős állóképességet és színpadi tapasztalatot is szükségessé tett a férfiszínész részéről. A választás mintegy kéthetes keresés után esett Bányai Kelemen Barnára. Afrim eredetileg azonban kevésbé érett férfiszereplőben gondolkodott, a naiv, realitástól inkább elrugaskodott alkotó, író-ember prototípusát kereste, akiről azonban mégis el kellett hinnie a nézőnek, hogy a cselekmény során előforduló valamennyi nőt képes szexuálisan dominálni – a szereplőválogatás lényegi követelménye volt az előbbi triviálisnak ható, mégis kulcsfontosságú szempont. Ha a színész lényéből, fizikai valóságából kifolyólag nem képes ezt az illúziót megteremteni, eljátszhatatlan a bartisi történet.

Alföldi filmjét és Afrim előadását vizsgálva mindkét rendező munkájában tetten érhető egyfajta íratlan hűségfogadalom, amelyet a mű valóságos ábrázolására tettek. Ezzel együtt – hiszen paradox módon a kettő nem zárja ki egymást – *A nyugalom* című előadás a Bartiséból új, afrimi világot látat, Alföldi rendezése pedig tapogatózó tárlat. Nehéz megállapítani egy előadásban a hűség fokát, amivel egy rendezői látásmód megtartja az írott művet. Radu Afrim azt mondja: „Amikor egy színműre nem tudok egy világot építeni, akkor félreteszem.” (Fám 2015) Alföldi Róbert szerint „nem azért nyúl az ember egy anyaghoz, hogy az addig elkészült narrációkhoz képest fogalmazzon, hanem mert önmagáról az anyagról szeretne valamit állítani.” (Libor, 2007)

A regény hihető korképet, valóságos szereplőket, viszonyokat vonultat fel. Felforgató és felforgattató képes lenni a maga természetességével és nyersségével, amit, ha elfogad

a befogadó (olvasó, néző), befogad egy hihetőségi teret, és azon belül marad a mű végéig. Ebből nincs kiszállás: akár a szereplő, a néző is a történetben marad, egy valóságyszerű, mégis kreált világban reked. Ezt az érzetet adja át a film, bár a regényhez képest eltérő jelrendszerben fogalmaz, ugyanakkor megcáfolja a rendező állítását. „Ez egy provokatív regény-kevésbé – provokatív kivitelezésben. A művészetnek az a dolga, hogy végletesen fogalmazzon.” (Blahó, 2008)

Bartis kortársregénye többszöri feldolgozásban is ugyanazt az anya–fiú betegesen egymásra épülő és ható, bume-ránszerű, feloldhatatlan kapcsolatot korszerűsíti, amelyhez nem szükséges kortárs lokalizálás, a befogadó érti, benne van, részese. Alföldi szerint „a regény sikere azt jelzi, hogy értik – közöd van hozzá” (Libor, 2007), hiszen a könyv ismerhető, tudható, érezhető, jelen lehet, aktuális és aktualizálható témát helyez fókuszba: szeretethiány–szeretettöbblet megfogalmazásáról szól.

Valójában adott történet korszerűvé tétele éppen azon keresztül valósul meg színpadon és filmben, hogy egy tematikáról az alkotó korszerűen képes gondolkodni, vagyis a mai viszonyok szerinti létezés számára is problémává képes emelni a témát. A mise en scène lényege, hogy bármennyit és bármit használhat az előadás alapját, kiindulópontját képező írott, drámai szövegből: annyit vehet el a textusból, amennyit akar. Mégis felelősége, feladata-e a színházi előadásnak, filmnek, hogy képviselje az író gondolatait? Mindkettő mint külön műalkotás rendelkezik annak szabadságával, hogy eldöntse, mit gondol az írott anyagról, vagyis ezzel kapcsolatosan mit képvisel, és a színház és film eszközei révén ezt intelligibilissé tegye. Afrim így vall erről a kérdésről: „Zavar, hogy szöveget kell választani. Egy ötletet kellene. Egy gondolatot. Egy képet. Azonban nem jelenhetsz meg gyakran csupán egy ötlettel egy színházigazgatónál. Szöveg nélkül. A legújabb elvárások szerint nem egy szöveggel kellene kezdődnie a csapatmunkának, hanem egy ötlettel. Hogy miről akarunk beszélni. Csehov arról beszélt, amiről akart.

Mi a szavainkkal vagy nélkülük miről szeretnénk beszélni? Időnként elmegyek színházakhoz, és megkérdezem a színészeket, milyen darabot szeretnének, hogy rendezzek nekik.” (Afrim, 2016, ford. Sz. É-H.)

A marosvásárhelyi előadás megalkotásának folyamata kapcsán a rendező éppen a szövegközpontúságot hangsúlyozza, amit egyértelműen a regény irodalmi értékére vezet vissza. *A nyugalom* című regény számára olyan színpadai érvényességet hordozó minőségi irodalmat, értéket képvisel, amelyet szándékai szerint minél integránsabb részekben kívánt áttemelni az előadásba, ugyanakkor valóságos alkotói kompromisszumként élte meg, hogy a bartisi szövegszegmensekről le kellett mondania a befogadó számára fogyasztható időtartamú előadás létrehozása érdekében. „A szövegmunkára eredetileg egy erdélyi dramaturgot ajánlottak, nagyon lassan dolgozott. Elkezdtem a munkát, és ő még nem fogott bele a dramatizálásba, tehát súlyos volt a helyzet. Úgyhogy vettem a ceruzát, fogtam Katuskát, a marosvásárhelyi színésznőt, aki a tavaly megnyerte az Uniter-díjat *Az ördög próbájában* alakított bolond szerepeiért, és elvittem kávézni. (...) Tehát nekiláttunk aláhúzni a könyvet, a könyv vagy háromszáz oldalas, aláhúztam körülbelül százötven oldalt. Így lett egy háromórás előadás. Szünet nélkül. A bemutatóig keresgélünk monológokat a regényből. Kelemen Barna (a férfifőszereplő) könyörgött, hogy ne hozzak több szöveget. De a szöveg annyira jó volt, hogy nem tudtam megállni. (...) Köztudott, hogy színdarabok esetén részeket kihúzok a szövegből. Többnyire a klasszikusokból. Erotikus élvezet számomra, hogy megtegyem. Itt másként volt. Az *Anyám, Kleopátrából* csak nagyon keveset vettem át. Úgy éreztem, hogy a budapesti konzervatív néző ízlésének felel meg. A regényből eltűnt a vers/agresszió/vér/sperma, vagyis – jelen eseten – a fennség alkímiája.” (Afrim, 2016, ford. Sz. É-H.)

A regény elsősorban három ember történetét tárja fel: Weér Rebeka színésznő, fia, Andor és szerelme, Fehér

Eszter közös sorsa, amelyhez szervesen kapcsolódik a fiú ikertestvérének, Juditnak a tragédiája. A színpadi adaptáció három kulcsszereplőt vonultat fel, ebben a tehetséges, külföldre disszidált hegedűművész Judit csak virtuálisan van jelen. És bár konkrét megjelenítésére nem kerül sor, jelenléte mégis érezhető, illetve sorsának alakulása (külföldre szökése, jelenlétének hiánya, majd öngyilkossága) teljes mértékben befolyásolja elhagyott anyja és fiútestvére szellemi-pszichés fejlődését, sorsuk alakulását. A film a múlt szereplőjeként mutatja be a gyerek Juditot, nem emeli ki a családi körben eltöltött reggelizés visszaemlékezés szegmenséből, felnőtt szereplőként azonban már nem jeleníti meg a film és a színpadi előadás.

A regényben Andor vélt menedéke Fehér Eszter alakjában van jelen, sorsa megírt az epikus műben. Az előadásban, bár együtt lélegzik a családdal, a filmben a rendezői elképzelés csak annyira alkotta meg, hogy feladatát teljesítse: bezavarjon a fiú–anya kötelékbe. Mindkét rendezői koncepció csak adott mértékben hagyja (előadás többet, film kevesebbet) Eszter által érinteni az Andor–anya kapcsolatot – a megírt történet szerint ez ugyanis mélységében lehetetlen. Ezen Eszter nem képes változtatni, Andort nem képes kitépni az eleve adott kötelékből.

Mindkét adaptáció, a regény és a színpadi változat is megőrizte a Kádár-korszak történetét. Ez helyenként felbukkan, jelen van, érezhető, de egyik alkotó sem a rezsím megjelenítésére építi koncepcióját. Az előadásban és a filmben is az anya–fiú kapcsolat a domináns vezérvonal. A színpadi változat egyvelegként használja a bartisi regényt és drámát, a film a regény vezérvonalát követi. Utóbbiban az anya figurájának súlypontja (Udvaros Dorottya játssza a szerepet) akár el is nyomja Andort a történet középpontjából – erre egyértelműen a rendezői megfogalmazás ad lehetőséget, így a filmplakáton is a mű drámai változatára utaló Kleopátra-ruhás anya nagyméretű képe hatalmasodik el.

Az afrimi történetértelmezés Andort helyezi a cselekmény középpontjába. Bár rendkívül hangsúlyos szerep jut az anyának is, minden szempontból a férfi az előadás főszereplője, ugyanis ő az a színpadi alak, aki mindennel és mindenkivel kapcsolatba kerül, a történet pedig az ő személyén keresztül realizálódik.

Bartis regényében az idősíkok egyszerre vannak jelen, írásában olyan linearitás figyelhető meg, amelyben a múltat és jövőt nem lehet elválasztani, egyszerre lélegeznek. Nincs, és nem is megengedett az egymásutániség. A film számára egyszerűbben megoldható az idősíkok megváltoztatása: a mesélt történet megszakításával képeket villant fel, flashbackkel utal a múltra. Az előadásban ennek érzékeltetése színpadi szituáció, díszlet, szereplők elmozdításával, mozgogatásával jár. Ami a regényben három oldal, a színpadon öt perc, a filmen egy vágás, egyetlen villanás. Ez a néhány villanás utal nemcsak a múlt rendszerre, a „lezáratlan múltra is, amely belemászik az emberek zsigereibe és kromoszómáiba, és teszi lehetetlenné azt, hogy normálisan éljenek a jelenben, esetleg normálisan éljenek a jövőben”. (Blahó, 2008)

Míg a regény, a drámai szöveg egyértelműen az olvasó fantáziájára bízta – sok más mellett – a szereplők identitásának, érzelmi világának stb. kibontását, a filmben a kamera a színész arcára fókuszál, és minden rezdülést, az érzések mikrovilágát tárja fel. Színpadi előadásban pregnáns gesztusok, gyakran felnagyított, erős állapotok, állapotváltások jelenítik meg a szereplő érzelmi történéseit. Színpadon a nézőtől mért távolság határozza meg színész színészhez való viszonyát, proxemikát, játékstílust, azonban „ami leginkább számít a színésznek, az nem az érzelmek belső urálása, hanem az érzelmek olvashatósága, mert ezt a nézőn keresztül értelmezi”. (Pavis, 2003, 61) A színész ilyenként reakciókat, impulzusokat nagyít fel, valójában hatásmechanizmust működtet a színpadon. „A színpadi szituáció *megélése* során azonban nem a beleélés effektív folyamata, annak intenzitása, hanem a valószínűsíthető viselkedési forma mi-

nél pontosabb ismerete és a megfelelő hatásmechanizmus alkalmazása eredményez színpadai érvényességet. A folyamat természetesen akár az intenzív emóciókat is implikálja a színész részéről, azonban a mozzanat essenciája nem az intenzív beleélés.” (Berekméri, 2015, 152)

Az illúziókeltés folyamatában eszközeinek köszönhetően a film nyerő pozícióban áll a színházzal szemben, míg utóbbi abszolút aduja a színész valóságos testi-lelki jelenléte a színpadon. Alföldi szerint filmrendezéskor a színházi munkához hasonlóan „a szituációkat ugyanúgy meg kell csinálni. A film annyiban jobb, hogy sokkal közelebb tudsz menni, sokkal több finomságot tudsz ábrázolni, de például színészvezetésben vagy a szituációk ábrázolásában, illetve abban, hogy a filmben hogyan irányítod a figyelmet, mit tartasz fontosnak, mit hozol közel, mit távolítasz el, mikor vágsz el az időt, hol és mikor vágsz el egy cselekményt, abban természetesen nagyon más”. (Alföldi, 2008)

Bár a helyszínek megteremtésében a film nyújtotta lehetőségek határtalanok, ezzel szemben az afrimi térhasználat kínál változatosabb, azaz kevésbé fojtó, szűk életteret a befogadó elé. A filmbeli fő helyszín egy bérházbeli lakás, ahol az anya jelenléte állandó, ugyanakkor anya és fia egymás nélkül él együtt – a kapcsolat súlya ránehezedik a befogadóra is. Az előadás térhasználatában a térszegmensek folyamatosan változó helyszínekké konvertálódnak – ilyenként Afrim az atmoszféra kitágítására hasznosítja a teret.

A film nyitottá teszi a történet végét. Marad az anya halála után kiüresített tér, olyan, akár egy légzőmaszk, amelyet a fiú vagy feltesz magának, és elkezd élni, vagy hagyja, hogy a rendezői koncepció nyújtotta szakadó eső-árvíz elmossa. „Direkt került ez a teljesen másfajta nyelvi eszköz az utolsó snittbe. Itt nemcsak elázik az egész, hanem ki is tisztul, mert nem lehet tudni, hogy a fiúval mi fog történni. A múltunkkal együtt akkor tudunk tovább menni, akár újra elindulni, hogyha kidobunk mindent. Szembenézünk vele és kidobjuk, ha úgy tetszik, lemossuk.” (Alföldi, 2008)

Az előadás a regényhez hasonlóan zártabbá fogalmazza meg a történetvéget, ugyanis az anya halálának momentumát a néző elé helyezi, illetve az élettelen test látványával és a közös *börtönötthon* környezetével szembesíti Andort. Az anya gőzölgő teája az előadásbeli utolsó látvány, valamegyest a színpadi fények kihunyásában az elillanó pára is azt az elmúlást hangsúlyozza, amellyel folyamatosan szembe-sülnie kell az emberi létezésnek. Andor regényt és előadást záró monológja pedig a folytatás igényét, de semmiképpen sem biztosítékát teremti meg: „Természetesen félek. De ad-dig, amíg a cserépkályha rendesen átmelegszik, még lesznek emberi vonásaim. Ha kint ülnék, mondjuk egy tóparti ház udvarán, valahol az Isten háta mögött, a Kárpátokban, ak-kor is csupán azt írhatnám, hogy egyetlen dolog tölt el cso-dálattal: a csillagos ég fölöttem. És ez még nagyon kevés.” (Bartis, 2001, 325)

Alföldi *Nyugalom* című filmje és Radu Afrim *A nyugalom* című előadása felforgató a befogadó számára, előbbi rövi-debb, ugyanakkor intenzívebb hatást fejt ki, utóbbi egészé-ben hordozza azt a nyomást, amelyben Bartis meghatároz-ta, művének későbbi alkotói pedig értelmezték *A nyugalom* című regényt.

A mise en scène és a drámai szöveg viszonya

Sokáig a drámai mű, majd a színész, napjainkban a ren-dező képezi a színházi világ súlypontját. Ma a drámai szö-veg olyan módon csak egy eszköze az előadásnak, mint a jelmez vagy a díszlet. Bár a domináns rendezési elvek ezt a szemléletet implikálják, a színházi berkeinkben tapasztalt szakmai gyakorlat mégsem ezt igazolja. „A mise en scè-nek elviekben hűnek kell lennie a dramatikusszöveghez. Más-más dolgokat értünk a hűség alatt: hűség a szerzőhöz és elképzeléseihez (két nagyon ingatag fogalom), hűség egy játéktudományhoz, hűség esztétikai és ideológiai elvek alapján

a formához vagy jelentéshez, és mindenekfelett a roppant illuzórikus előadásbeli hűség mindahhoz, amit a szöveg világoosan állít.” (Pavis, 2000, 94)

„Az enyém olcsó válság.” (Popovici, 2012, ford. Sz. É.-H.) A dramatikus szöveget ugyanakkor egyfajta kalauzként jelöli meg a rendező, szemlélete szerint a színdarab, a textus kanavászként funkcionál a rendező kezében, míg az alkotás anyagát a színészekkel való találkozás biztosítja, a szövegben szereplő problematikáról, témáról való egyéni gondolkodás, rendezői koncepció konkretizálását azonban szükségszerűnek tartja a darab színpadra vitelének folyamatában. „Eddig nem otthon készülve találtam ki az előadásokat, minden megérzés szintjén működött, improvizáltunk a színészekkel, ugyanis volt előttem egy szöveg, amely vezetett, és színészek, akik inspiráltak. Most szünetre van szükségem a projektek között, arra a fajta szünetre, amire szükségem lenne a *Cseresznyés kert* megrendezéséhez. Nem tudnám ezt színpadra vinni egy eredeti elképzelés, meglátás nélkül, erre minden rendezőnek gondolnia kellene. Ha valaki azt kérné, hogy rendezzem meg a *Troilus és Cressidát*, egy hónapig gondolkoznék, ezt nem tenném meg egy kortárs szöveg esetében, hanem menet közben elkészítem. Nem vagyok azonban biztos abban, hogy hamarosan nem mondok ellent magamnak.” (Popovici, 2012, ford. SZ. É.-H.)

A darabszerzők által megírt textus *megbonosítását* meg kell valósítania a rendezőnek, vagyis a színpadra konvertálás folyamatában a befogadói szemszögből elérhetővé kell tennie a problematikát, fogyaszthatóvá, érthetővé kell tennie a témát – véli még Radu Afrim. Szemlélete szerint a színpadra állítás során azonban a szöveg integritása abban a mértékben nem sérülhet, hogy a befogadó ne ismerhesse meg az eredeti (író által szerzett) művet. Ezt főként ősbemutató esetén ne tegye meg a rendező, ugyanis a publikum számára ismeretlen textussal dolgozik, ami lényegiségében nem sérülhet – véli. „Otthon csak a dramatizáláson dolgozom, vagy szöveggönyvet írok (...) Minden alkalommal eltúlozták

azt állítva, hogy szétszabdalom mások szövegét. Elsősorban több tucat kortárs szöveget hoztam elsőként az országba, és jobban színpadra állítottam, mint a származási helyükön, a litvánoktól az izlandiakig. És a szövegeknek nagy szerepük volt az előadásban. Nem tudtam nagymértékben megmástitani ezeket a szövegeket, mert a nézőknek meg kellett érteniük. Főleg, hogy ezek ismeretlen történetek voltak. Időnként megpróbálom adaptálni őket a mi vidékünkre. Köztudott, hogy olyan népesség vagyunk, amely mélyrehatóan nem empatizál mások szerencsétlenségével. Boldogságával még ennyire sem.” (Afrim, 2016, ford. Sz. É.-H.)

Egy szöveg a befogadói közösség számára nem attól válik aktuálissá az interpretáció során, hogy a couleur locale használata által a textust az előadásnak helyet adó helyszín (város, térség, ország, nyelvterület stb.) jellemző történetévé alakítja a mise scène, hanem attól, hogy univerzális jelenségeket konvertál színpadra, a néző pedig ezzel szembeülve azt érzékeli, hogy specifikus, akár – addig egyedinek vélt – problémája nem speciális jelenség, tehát megélhető. „Amint a szöveg elhangzik a színpadon, a néző nem érzékeli többé a szöveg és az előadás közti időbeli távolságot, mivel mindkettő egyidejűleg jelen van, még akkor is, ha ritmusuk saját jelölő rendszerüknek felel meg.” (Pavis, 2000, 94)

Rómeó és Júlia történetében például a szülők megtiltják, hogy együtt lehessenek a fiatal szerelmesek, kortárs interpretációban lényegi szempont a befogadó számára reális problémát jelentő fenyegetést megteremtteni, ami érvényes, hiteles szemponttá válik a pár egybekelésének megakadályozására. „Egy ismert szöveg eltérő mise en scène-jei főként azok, amelyek a történelem nagyon különböző pillanataiban születtek, nem ugyanannak a szövegnek az olvasatai.” (Pavis, 2000, 95) Bartis regénye a kommunista Kádár-korszak története is, mégsem olvasható ugyanazzal a szemüveggel, mint amit akkor viseltek. Nem is ez a célja a rendezőnek, hogy a néző feltegye, és azon keresztül tekintsen a történetre. Afrim új világában az anya–fiú kapcsolat a középpont, mellőzi a le-

zárult történelmi korszakot, ezért is érzi a néző közelinek azt a jelent, amit ő tár fel.

Az előadás szövege nem fogalmaz konkrétan, csak következtethető belőle, hogy a helyszín Budapest, a színpadképben megjelenő víz pedig akár a Duna. Afrim előadásában az anya–Andor páros második jelenetét a rendező a regényből vette át, és építette a produkció textusába. Ebben Andor álmában konkrét említést tesznek a Dunáról. Judit, Andor lánytestvére egy külföldi koncert után nem tér vissza az országba. Vezető színésznő anyját ezért büntetésként statisztériába küldi a kommunista pártvezetés. Az anya dühében és kétségbeesésében megrendezi lánya temetését, és örökre bezárkózik otthonába. A gyászjelentést elküldi Juditnak, utóbbi pedig nem válaszol többé, nevében azonban Andor ír leveleket az anyának. Amikor már hét éve tart életükben ez a helyzet, a fiú egyik álmáról beszél anyjának: „Hosszú darócruhában álltunk a Dunánál, valami lápvidéken. Egy csónak úszott lefelé, benne egy hét-nyolc év körüli gyermek, szintén darócíngben, bekötött szemmel. Amikor elénk ért, a fiú levette szeméről a fekete kendőt, és végigmért. Se számonkérés, se szemrehányás nem volt a tekintetében. Egyszerűen csak megnézett magának, aztán visszakötözte a kendőt, és a ladik továbbúszott, és már eltűnt a párában, amikor rádöbbsentem, hogy nem evezett senki. Hogy az imént megállt előttünk a folyó.” (Bartis, 2001, 165) Az afrimi előadás szövege ebben a szituációban használja a földrajzi beazonosításra lehetőséget adó konkrétumot.

A víz díszletkonceptió – elválaszt és egyesít. Míg a folyónak két partja van, az előadásbelinek számtalan. A történet kulcsszereplői hármásának közvetlen viszonya van a vízzel: az anyát, Andort és Esztert feltárja, óvja és elnyeli a víz, de nem szűnik meg komoly veszélyforrás is lenni. Az anya akkor lép a vízbe, amikor Judit holmijait szedi össze, és teszi a koporsóba, hogy lányát tetem nélkül, élve eltemesse. Eszter szélsőséges idegállapotában mártózik meg a vízben: a regénybeli szituáció arról szól, hogy Eszter mintegy ön-

maga elpusztításának szándékával, vacogva egy kád hideg vízben fekszik. Az előadásban teljesen elmerül a színpadkép meghatározó részét képező vizes medencében, Andornak onnan kell kicibálnia szerelmét, csakis úgy, hogy ő is a vízbe hatol.

A három főszereplő többnyire olyan mozzanatokban érintkezik a vízzel, amikor a felfokozott idegállapot már tarthatatlan. Eszter idegkórházba kerülése előtt az anyára támad, Andor megpróbálja ezt megakadályozni, akkor esnek bele mindketten a vízbe. Az anya–fiú viszony egyik emblematikus pillanata is a vízhez kötődik: Andor mintegy anyját megfürösztve, a vízbe mártott ronggyal letörüli anyja testét.

Bartis drámája lényegesen eltér a regénytől. A cselekmény vezetése és a megjelenő szereplők szempontjából is lényeges különbségek vannak, ugyanakkor a nyelvezet nyersége érezhetően mérsékeltebb a drámában. A marosvásárhelyi előadás számára készülő szövegadaptáció a regény vonalvezetését használja, és törekszik arra, hogy visszaállítsa az eredeti mű (regény) abszolút értékét jelentő nyelvezetbeli nyersséget, amely a színpadi szöveggé alakulás során megszélidült.

Bartis drámájának történetmesélése már olyan pillanatban indul, amikor az anya bezárkózott a lakásba. Afrim előadásában az anya a színpadról kilépve, jelmezben rohan haza, becsomagolja a lányához fűződő összes tárgyat, és gyászba öltözik. Ezt a mozzanatot a temetés jelenete követi, majd a kommunista párttitkárral, Fenyő elvtárral való találkozás, amely a színésznő megsemmisülésével zárul. A Kádár-korszak figurája, Fenyő elvtárs, a Magyar Szocialista Párt képviselője szembeköpi és kidobja irodájából a művésznőt, aki a lányát utolsó hazaárulónak, „aljas senkinek” nevezi. A jelenetet a rendező Bartis drámájából emelte át az előadás textusába, amelynek megalkotása a Bartis regényének és drámájának szétválaszthatatlan elegye, olyanként azonban, hogy teljes mértékben sem a regény, sem a dráma szövege nem került az előadásba.

A regény, a dráma és az előadás szövege különböző módon bánik a történet idősíkjaival, míg előző kettő keveri ezeket, az előadás a történet alakulásának kronológiáját alkalmazza. A regény első mozzanata, hogy az anya meghalt: „Szombat délelőtt 11-kor volt a temetés” (Bartis, 2001, 5) – természetesen minden, ami ezt követően történik, visszaemlékezés.

A monológokat többnyire a regény szövegéből emelte át a marosvásárhelyi előadás, több anya–Andor jelenet a regényből vett mozzanatokkal gazdagítva a bartisi drámából került az előadásszövegbe. Egyik ilyen, amikor az anya Andor kéziratai között kutat. Jordán Éva előadásbeli harmadik, egyben utolsó jelenete, amelyben bizarr tündérként jelenik meg, szintén a dráma szövegét használja alapul, akárcsak az az Eszter–Andor jelenet is, amelyben a férfi hazaviszi Esztert, hogy bemutassa anyjának. Az anya viselkedése taszító, gyűlöli Esztert és a fiát is vele együtt. „Tudod, drágám. Tiszta apja. Szegény megboldogult férjemnek is ez volt a passziója: hazahozni a szeretőit (...) Persze az apádnak valamivel jobb ízlése volt. Hadd idézzek valamit Shakespeare-től ennek a szegény lánynak. Úgy tűnik, ráfér (...) Ha már elhoztad, nem várhatod tőle, hogy ugyanolyan ostobán menjen el, mint ahogy jött. Soha többé ne merd idehozni a kurváidat.” (Részlet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat *A nyugalom* című előadása szövegéből.)

Az előadás játéktere az összes helyszínt implikáló egységes tér, amelyben megjelenik az anya, Jordán Éva (az apa egykori szeretője, akivel később Andornak, a fiúnak is viszonya lesz), Rebeka (kurva), Andor, Eszter szobája és a külső terek is. A színészek interakcióiból válik egyértelművé, hogy a színpadi tér vagy térszegmens milyen drámai teret reprezentál, amely „nem azonos a helyszínnel vagy a szerzői színleírással, továbbá nem azonos a színpadi térrel sem. A drámai teret nem az instrukciók hozzák létre, hanem a szereplők közti interakció, mozgás, kommunikáció, amelyek a dialógusban manifesztálódnak”. (P. Müller, 1998, 28)

Ilyenként Jordán Éva lakását használják a fantáziaképben levitáló kántálók is karácsonykor, az anya és Andor lakásában lévő szekrény a temetőjelenetben kriptaként fungál. A konyha az anya–Andor jelenetekben közös otthonuk egyik helyisége, más jelenetekben azonban Jolika kocsmája, a Balkán Gyöngye borozó. Rendezői jobb oldalon, a színpad nézőhöz közeli részét domináló kanapé hangsúlyosan a Rebeka szobájának a része, de pad vagy sír is lehet a temetőjelenetben, az előadás egy későbbi pillanatában az anya és Andor közös otthonuk bútordarabjaként, másik jelenetben pedig Eszter és Andor a lány lakásának részeként használják a kihúzható ágyat, majd az orvos is ezen foglal helyet a bolondokháza jelenetében. Müller Péter szerint a családi drámák színtereként az otthon jelenik meg: „A polgári dráma családi dráma, amely színtere az otthon. A lakószoba kiscsaládi nyilvánossága lesz az a bemutatásra kerülő kisvilág, amely a színházi nyilvánosság közegébe kerülve úgy funkcionál, hogy megteremti a polgárok (a közönség) fiktív magánemberi azonosságának látszatát.” (P. Müller, 1998, 29) *A nyugalom* előadásban ez a tér több szempontból is kitágul, az otthon az otthonokban értelmet kap, ugyanakkor a belső téren kívül, külső és változó helyszínek is megjelennek.

A regény szerint Jordán Évával Andor féleven át, az Eszterrel való szerelemmel párhuzamosan tart fenn szeretői viszonyt. Bartis regényében és drámájában az Andor anyjával egyidős szerető Andor apjával szintén szexuális kapcsolatot tartott fenn. Afrim előadásában a „kulturpicca” vénasszonynyá, diáklánnyá, jó tündérré változásai reális momentumok, a nő szexuális játékainak részei. Bartis regényében, illetve a drámai szöveg szerzői instrukciói közt nem jelenik meg ez a metamorfózis, amely Radu Afrim rendező ötleteként implikálódott a marosvásárhelyi előadásba, a mozzanat pedig jelentősen gazdagítja az értelmiségi szerető alakját. Az Andor könyvének kiadójánál szerkesztőként dolgozó Jordán Éva bár a bartisi szövegben Eszterrel is kapcsolatba kerül, Afrim előadása mellőzi ezt a részletet, és színpadi szituáció-

ban mint fennálló veszélyt használja. Jordán Éva közvetlenül kizárólag Andorral találkozik, közben replikák szintjén a férfi szüleiével való kapcsolatára derül fény: „Minden nő osztozkodik. Az anyád például velem osztozkodott az apádon.” (Részlet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának *A nyugalom* című előadása szövegéből.) A replika a regény dialógusaiban és a drámában is megjelenik, azonban olyan formában, hogy a nő magázza a férfit. Jordán Éva jelenetei a bartisi dráma egyes replikáinak és a regény mozzanatainak felhasználásával alakultak ki, hogy mindössze három jelenetben reális képet adhassanak erről a férfi–nő viszonyról, illetve az Andor életébe belépő újabb fejleményről, amely a történetben nem hordozza az anyával és Eszterrel való viszony hangsúlyosságát.

Andor monológjait a rendező a regényből emelte át az előadás szövegébe. Az anya–Andor jelenetek gyakran a bartisi dráma jeleneteit hasznosítják, azonban számtalanszor a regény mondatait és értékes mozzanatait is magukba foglalják. Ilyen például az a jelenet, amikor Eszter botrányosra sikeredett családlátogatási kísérletét követően Andor megérte, hogy anyja idegi leépülése abba a stádiumba került, amely lehetetlenné teszi a visszaemlékezést. A kettejük viszonyának egyik legfeszültebb pillanatában az anya azonnali emlékezetkiesése következtében derűsen asztalt terít, tálal, majd a kéttagú család leül ebédelni. A korábban rangos színész nő asztali imaként nyelvtörőt mond, majd a napi elfoglaltságok, események mesélése közben fantasztikumba illő tevékenységeket banális napi teendőiként prezentálja. Elméje megzavarodása már képtelenné teszi az önreflexióra. A jelenet a regényből került át az előadás szövegébe olyanként, hogy a szerzői leírást dialógussá változtatta a rendező, illetve az anya betegségének és halál felé közeledésének egy újabb állomásaként interpretálta Bartis nagyszerű szövegét. A regényben a jelenet a hiszékeny tévénező lelkesedéséről, elszigeteltségben az individuum befolyásolhatóságáról szól, azonban súlyos patológia nincs benne. Afrim zseniális színpadi érzékkel

maximálisra emelte a jelenet drámaiságát azzal, hogy az előadás egyik legerősebb konfliktushelyzete után azonnali emlékeztetkiesésbe taszította az anyát, Andort pedig a féktelen dühből és keserűségből azonnal a kötelező békés elfogadás, sőt diszponáltság állapotába helyezte. Az előadásbeli paradicsomleves evésének jelenete a regényben ez: „Valamelyik este bemondták a hírekben, hogy majd lesz kárpótlás. Még nem tudni, hogy mikor... anyám elkérte a Révai Lexikont meg Magyarország vármegyéit meg az atlaszokat és heraldikai könyveket, és elkezdte írni, hogy mi az övé. Nem zavarta különösebben, ha valamelyik kastély ablakából a Radnai-havasokra vagy pozsonyi lakótelepre esett a kilátás, nem zse-nírozta se a határok, se a békeszerződések. Múzeumokat lakoltatott ki, és aggmenházakat számolt fel, lajstromba vett mindent, ami elképzelése szerint valaha a Weéreké lehetett, rég átépített utcák, rég lebombázott gyárak meg rég beomlott bányák egész listáját írta össze.” (Bartis, 2001, 209-210)

Bartis drámájában a jelenet nem fordul elő, Afrim előadásába való belefoglalása jellemző példája az új szöveg-adaptáció kialakítására irányuló folyamatnak:

„ANDOR (*kikíséri Esztert, megcsókolja, kituszkolja az ajtón, nekidől az ajtónak, sír*): Pusztuljon már el! Dögöljön meg végre!

ANYA (*a hűtőből kiveszi a levest. Vidám*): Holváltáfiam?

ANDOR: Nem megjátssza. Tényleg nem emlékszik egyetlen szavamra sem. Mostantól nem is fog emlékezni soha semmire. Egészen más rend szerint kell élnünk, mint eddig. (*Anyának*) Valami dolgom volt, anyám.

ANYA: Főzök paradicsomlevest. (*Befőttes üvegből a tányérba paradicsomlevet tölt. Leül, imádkozik*) Kedden kedvem kerekedett kocsikázni. Egy meggy mag meg egy meggy mag két meggy mag. (*Mindketten esznek*) Ma elolvastam a Révai Lexikont, »Magyarország vármegyéit« és a földrajzi atlaszt.

ANDOR: S még mit olvasott, anyám?

ANYA: A heraldikai könyvet. Lajstromba vettem a Weér család minden földterületét, fiam, amit mi örökölünk. Sürgősen vissza kell szerezzük!

ANDOR: Aha, és nem zavarja különösebben, ha a kastélya ablakából a Radnai-havasokra lát?

ANYA: Nem.

ANDOR: Az sem, ha egy pozsonyi lakótelepre esik a kilátás?

ANYA: Aha, tehát nem zseniírozzák se a határok, se a békeszerződések.

ANDOR: Nem.

ANYA: Jó, anyám, holnap küldök valakit, hogy kilakoltassa a múzeumokat, számolja fel az aggmenházakat, és bontsa le a rég lebombázott gyárakat. Jó?

ANYA: Holnap vegyél nekem valami gyümölcsöt.

ANDOR: Jó, veszek almát.

ANYA: Inkább szőlőt vegyél. Azt kívánom, a szőlőt.”

(Részlet a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának *A nyugalom* című előadása szövegéből.)

Afrim előadásában Rebeka (kurva) madara megszemélyesítve, színész által kerül megjelenítésre. A regény szerint a nő szegényes szobája madárricsajtól hangos, ugyanis tele van kalitkákban lévő madarakkal, ezek csiripelésüket csak úgy hagyják abba, ha a nő becsukja a szekrényajtót, amelyben a kalitkák helyet kaptak. A regénybeli mozzanat olyanként került át az előadásba, hogy a hűtőszekrény tetején lévő kalitkában lévő madarat (férfiszínész kopasz feje, feketére festett ajkakkal) azzal hallgattatja el Andor, hogy letakarja.

A regényben a Rebeka szomszédjaként megjelenő Nyitrait és annak kisfiát, Árpikát – akit apja Kicsinyitrainak szólít – a Balkán Gyöngye borozó húsvéti jelenetének szereplőjeként hozza be a rendező. Azokban a jelenetekben, ahol nem a bartisi történetmesélés során megjelenő alakok vonulnak fel, a színészi improvizációk során kialakult replikákat is rögzítették az alkotók az előadás végleges textusába. Ezekben az esetekben a színpadi megjelenítésbe a rendező

csak a bartisi szituációt és dialógusszegmenseket implikálta, vagy gyakran az írói elmesélést változtatta drámai szöveggé, amelyet az előadásban már felvezetett szereplőknek adott. Ilyen módon sikerült koherenciát, a befogadó számára érthetőséget kölcsönözni a színpadi történetmesélésnek, ugyanis az újabb színpadi szituációk újabb színpadi alakok bevezetését igényelték volna, az új szereplők identitásának kibontására azonban a rövid színpadi jelenlet nem adhatott volna lehetőséget. Andor harmonikás gyerekekkel való utcai találkozásának jelenete, bár mint a menekülés helyzetébe való keveredés szituációja, megjelenik a regényben, Afrim előadása teljes mértékben színészi improvizációból alakította ki a rövid átkötő jelenetet, hogy folytathassa a cselekmény fővonalát.

Jordán Éva és a – Rádu Afrim előadásaiban gyakran előforduló – patkány jelenete is a színészi improvizáció eredményeként került az előadásba, az abban elhangzó replikák nem jelennek meg Bartis Attila szövegeiben.

A szövegadaptáció kialakítása során a szerzői jogokra hivatkozva Bartis Attila csupán azt az írói kikötést állította az alkotókkal szemben, hogy *A nyugalom* előadócím alatt a regényben és a drámában szereplő szövegek és alakok jelenjenek meg, az alkotók ehhez képest új figurákat és szöveget ne emeljenek be az adaptációba. Radu Afrim előadását 2015 júniusában játszott sepsiszentgyörgyi reprezentáción látta először Bartis Attila író, majd az előadást követő közönségtalálkozón azzal köszönte meg az alkotóknak a produkciót, hogy a regény írása közben megtapasztalt érzést élhette újra az előadás során. Olyan író számára, akinek a szövegéből színpadi előadás készül, ez a legnagyobb ajándék – mondta.

ÖSSZEGZÉS

A színház mint az irodalomhoz képest autonóm művészet rendelkezik azzal a szabadsággal, hogy eldöntse, mit gondol az írott anyagról, vagyis ezzel kapcsolatosan mit képvisel, majd ezt a színház, és nem az irodalom eszközei révén tegye érthetővé.

A színházi előadás érvényességét elsősorban az a szemlélet határozza meg, amellyel egy tematikáról korszerűen gondolkodni képes az alkotó (rendező és színész), vagyis a mai viszonyok szerinti létezés számára is érvényességre képes emelni egy problémát. Másodsorban a műalkotás minőségét az határozza meg, hogy az előadás milyen művészi eszközökkel képes közvetíteni az adott tematika kapcsán megfogalmazódott alkotói gondolatokat.

„Az előadás nem szöveg, az előadás egy világ, amely a szövegre épül. Bár a minimalista színház nem sokat törődik világok felépítésével, én nem ezt az utat választottam” (Fám, 2015) – állítja Radu Afrim. „Az európai hírű fiatal román alkotógeneráció egyik legnevesebb képviselőjének” (Fám, i. m.) két Marosvásárhelyen megalkotott előadásán keresztül vizsgáltam, hogyan alakul a színházi előadás, ha szövegre vagy színészi rögtönzésre épül. Kutatásaim alapjául a műalkotás minősége és felépülésének fázisai, az alkotók (rendező és színész), illetve a befogadó (néző) szempontjai szolgáltak, mindezt az epikus és drámai szövegből kialakított *A nyugalom*, illetve az improvizációkból megszülető *Az ördög próbája* című, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatával megalkotott előadások kapcsán vizsgáltam.

Bár a múltbeli tendenciákhoz képest napjainkban érezhető a szövegcentrikus színháztól való eltávolodásra tett próbálkozások, mégis a gyakorlatban legtöbbször színpadi történetet, szituációkat és a szereplők világát a drámai szöveg adja, vagyis az ebből kiolvasható információk képezik az előadás alapját. Az improvizáció ugyanakkor a színházi előadás megalkotásának állandó eszköze, ugyanis attól elte-

kintve, hogy írott szövegre vagy írott szöveg hiányára épít egy előadás, „a lapról a színpadra” (Pavis, 2000) kizárólag a rögtönzésen keresztül vezet a megvalósítás.

A szerző által megírt, előadásra szánt és rendező által megalkotott színházban a szó bír a legnagyobb hatással, ezzel szemben az improvizációs színház – bár nem a szövegközpontú színház ellenpólusa – domináns szerepbe helyezi a rendezői elképzelést, a színészi kezdeményezést, és megszüntetheti a szövegdominanciát. Az improvizációra alapuló szövegírás, történetyszerkesztés, előadás megalkotása jelentős kockázatot hordozhat, színpadon kipróbált drámai szövegre alapozó produkcióval szemben kevésbé garantálható a konzisztens szakmai minőség, legfeljebb a rendező, kisebb mértékben a társulat szakmai felkészültsége lehet a színvonal biztosítója. Ugyanakkor az improvizáción alapuló előadás megalkotása olyan többhetes tréning is lehet egy társulat életében, amely felbecsülhetetlen értékű a következő színházi munkák során, hiszen az egyéni kreativitás, spontaneitás fejlődését, ugyanakkor a közös játszást, a csapatkohéziót erősíti. Végeredményét tekintve a színházi gyakorlatunkra általánosítható tárgyalt példa (*Az ördög próbája*) szerint, bár az előadás a színészi improvizációból indul ki, mégis szinte teljes mértékben rögzített színházi előadás. Az improvizáció a színpadi szituáció realitásának érvényesülését, a színész emocionális megélését teszi szükségessé, míg a rögzített játék során nélkülözhetetlen a színpadi szituáció realitásának illúziója és a színészi hatásmechanizmus fenntartása.

Színházi világunk súlypontjában dominánsan a rendező helyezkedik el, és Radu Afrim színháza ugyan rendezőközpontú, mégis alkotópartnernek tekinti a színészt. Abszolút mértékben a színészre alapoz, hiszen figurát, szituációt, akár koncepciót arra épít, ami a színész lényéből érvényes lehet a színpadon. Rendezései során nem véglegesen elképzelt szereplőtérrel áll a színész elé. Utóbbit nem helyezi abba a munkaszituációba, hogy kész rendezői elképzelést kelljen konkretizálnia, hanem lépésenként a színésszel együtt

teremti meg, alakítja ki a színpadi alak tervét és valóságát. Valójában munkastílusából adódóan ez a kettő egyidejűleg történik, a színpadi alakról született elképzelés nem előzi meg a figura konkretizálódását. Ilyen értelemben jelentőségét veszíti, hogy az előadás írott szövegre vagy színészi rögtönzésre alapoz.

Az improvizációs előadás éppen a kötetlenség, a korlátok nélkülség, a szabadság stb., vagyis a rögtönzés lényegének megélését teszi lehetővé rendező, színész és néző számára egyaránt. Az előadásélmény megszületése a néző részéről is spontán befogadói élményre való, improvizatív készséget feltételez. A műalkotás, esetünkben az előadás néző általi percepciója valójában nem a szemlélet tárgyától, a produkciótól, hanem elsősorban az előadással való találkozástól függ. Ilyenként a nézői élmény a befogadó attitűdjének függvénye. Amennyiben a néző a kultúrkör által definiált előadásélményre vágyik, vagy egyáltalán konkrét percepcióval érkezik az előadásra, az élmény megélése el is maradhat.

„A néző mellőzhet bármiféle felkészülést. Kizárólag jelenlétével és nyitott szellemével kell rendelkeznie. Itt az általam rendezett előadások nézőjére utalok. A legveszélyesebbek az előítéletek és dogmák által megfertőzött gondolkodású emberek. Mellettük nemcsak az előadás, hanem az élet is elmegy.” (Afrim, 2016, ford. Sz. É-H.)

Felhasznált könyvészet:

BARTIS ATTILA 2001, *A nyugalom*, Budapest, Magvető Kiadó.

BEREKMÉRI KATALIN 2015, *Szerep a színészen – a színész munkája a repertoár-színházban*, Doktori disszertáció, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.

CSEHOV, MIHAIL 1997, *A színészhez*, ford. Honti Katalin, Budapest, Polgár Kiadó.

- HATHÁZI ANDRÁS 2003, *Improvizáció és személyiségfejlesztés*, Doktori disszertáció, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem.
- JOHNSTON, KEITH 1993, *Impro*, ford. Honti Katalin, Tatabánya, Közművelődés Háza.
- LEHMANN, HANS-THIES 2009, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest, Balassi Kiadó.
- ODDEY, ALISON 1994, *Devising Theatre. A Practical and Theoretical Handbook*, London and New-York, Routledge Tylor and Francis Group.
- PAVIS, PATRICE 2003, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó.
- PAVIS, PATRICE 2006, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L' Harmattan Kiadó.
- ZINDER, DAVID 2009, *Test – hang – képzelet*, ford. Hatházi András, Kolozsvár, Koinónia Kiadó.

Periodikákban megjelent tanulmányok:

- BÉRES ANDRÁS 2005, „Széksorok, névsorok – Adatok és gondolatok a(z erdélyi magyar) színházi közösségről”, *Symbolon*, 6. évf., 9. sz. (Színháztudományi Szemle, 194-208.)
- PAVIS, PATRICE 2000, „A lapról a színpadra – nehéz szülés”, ford. Sipócz Mariann, *Theatron*, 2000. nyár-ősz, IV. évf., 1. sz., 93-105.
- P. MÜLLER PÉTER 1998, „Tér és dráma”, *Theatron*, 1998. tél, I. évf., 2. sz., 28-30.
- P. MÜLLER PÉTER 2012, „Tény és fikció, dokumentum és fantázia – van-e különbség, és számít-e egyáltalán?”, *Színház* (melléklet), 2012. november, 5-7.
- WILSON, ROBERT 1998, „Testtel gondolkodni”, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1998. tél, 71-72.

Internetes szakirodalom:

- AFRIM, RADU 2016, *Nu am nostalgia anilor de început (Nem kívánom vissza a kezdő éveket)*, <http://www.uniter.ro/radu-afirim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput>, letöltés: 2016. 05. 06.
- BLAHÓ GABRIELLA 2008, *Alföldi Róbert megvédi Nyugalmát*, http://www.delmagyar.hu/szentes_hirek/alfoldi_robert_megvedi_nyugalmat_-_interju/2052274/, letöltés: 2016. 05. 12.
- FÁM ERIKA 2015, *Építkezésvezető szeretne maradni – Radu Afrim rendező*, <http://www.kronika.ro/szempont/eitkezésvezeto-szeretne-maradni-a-radu-afirim-rendezo>, letöltés: 2016. 01. 22.
- IONESCU, DANA 2015, *Thomas Ostermeier în 10 gânduri despre teatru (Thomas Ostermeier 10 gondolatban a színházról)*, <http://yorick.ro/thomas-ostermeier-in-10-ganduri-despre-teatru/>, letöltés: 2016. 03. 27.
- SÁNDOR L. ISTVÁN 2011, *A mi osztályunk*, <http://katona.jozsef-szinhaz.hu/eloadasok/39676-a-mi-osztalyunk--sandor-l-istvan--ellenfenyhu>, letöltés: 2015. 02. 05.
- ALFÖLDI RÓBERT 2008, *Nagymosás*, <http://www.gondola.hu/cikkek/58518>, letöltés: 2015. 06. 26.
- LIBOR ANITA 2007, *Alföldi Róbert – Nyugalom. A kendőzetlen megfogalmazás*, <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/alfoldi-robert-nyugalom-interju-werk>, letöltés: 2015. 12. 05.
- Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Liviu Rebreanu Társulat 2009, *Campionatul de improvizatie*, <http://www.teatru-national.ro/spectacole/repertoriu/spect/campionatul-de-improvizatie.html>, letöltés: 2016. 04. 14.
- People Show Company 2015, <http://www.peopleshow.co.uk/#!about/c10fk>, letöltés: 2016. 04. 10.
- POPOVICI IULIA 2012, *Livada noastră de vișini e Roșia Montană – interviu cu Radu Afrim (Verespatak a mi cseresznyéskertünk – interjú Radu Afrimmal)*, <http://atelier.liternet.ro/articol/11834/Iulia-Popovici-Radu-Afrim/Livada->

noastra-de-visini-e-Rosia-Montana.html, letöltés: 2016. 05.07.

Színház 2014, *Az ördög próbája – improvizációkból született darab Marosvásárhelyen*, <http://www.szinhaz.hu/hatarontul/55540-az-ordog-probaja-improvizaciokbol-szuletett-darab-marosvasarhelyen>, letöltés: 2016. 05. 10.

Mesteri dolgozat Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Teatrológia-Impresszárió szak, 2011

APPROACHES TO THE CONCEPT OF DEVISED THEATRE

A theatre play's validity is determined by the contemporary approach with which the artist/creator (director or actor) can think about a theme, and this approach is best seen in the way they are susceptible to enhance an issue up to our recent, modern existence. Based on past tendencies, an attempt of actors and directors to distance themselves from the text-based theatre is perceptible these days, but in practice the stage story, the situations and the character's world are given by the text. The information read in it constitutes the principle of the play. In a theatre performance based on an author's written material and a director's creation, the word has its power. In devised theatre, however, although it is not the text-based theatre's counter pole, the director's vision is placed in a dominant role, and so is the acting initiation and the elimination of the text dominancy. The text which emerges from improvisation and story building can carry significant risk in comparison with a text-based production, as the director's and the company's professional preparedness is needed for reaching a higher artistic level. In our theatrical practice (Hungarian), devised theatre (improvisational) is, in fact, an unknown concept. Hungarian and Romanian theatre companies have just developed it in very few theatrical productions. Devised theatre, devised process, methods, productions and plays may overlap the concept that is being used in our theatrical and cultural belief system. This study presents how foreign theatre companies and Hungarian-speaking local companies (Transylvanian) adopt and apply the entire concept or just some parts of it.

If we try to define devised theatre and to describe with meticulous care the improvisational methods underlying this type of performing art, we should take into consideration the various ways in which artists practice it. One must take into consideration criteria such as: artistic movement, the theatre professionals' long-time experience, their vision about certain cultural, political beliefs and their desire to create a new artistic product (which is considered a collective creation), in which the spectator has their own decisional and interventional part. This category which theatre scientists call *devised theatre* can be extended, modified, improved, changed, challenged and, as it sometimes happens, left unfinished. This kind of unfinished performance does not intend to bridge the gap between traditional text-based or literature-based theatre. Their aim is to become an alternative to other kinds of theatre we are used to, those that are considered dominant, established in our theatre tradition. „Devised theatre is an alternative to the dominant literary theatre tradition, which is the conventionally accepted form of theatre dominated by the often patriarchal, hierarchical relationship of playwright and director.” (Oddey, 4)

K. M. Syssoyeva and S. Proudfit define collective creation, the terminological predecessor to devising, a group-generated theatrical performance. In this respect, however, all theatre is collective creation. The authors of *Women, Collective Creation, and Devised Performance* conceive an analytic simplification of this term, speaking of a group whose purpose is to use a procedure which centers deliberately on the group members' attendance, as well as on certain team work methods which are perceived in some manner as more collaborative than any other experience before.

This term – „collective creation” – was introduced by Meyerhold into Russian Theatre in 1906. It describes experiments completed with actors, designers and composers. „The practices he explored there look today a good deal like much of contemporary, director-led devising: leveraging the

generative creativity of the theatrical group, facilitated by an aesthetic leader with a strong vision and ultimate decision-making control, motivated principally by aesthetic considerations.” (Sysseyeva and Proudfit, 8)

An improvisational show makes the informality, the barriers offline, un-restrictedness, and freedom possible. In other words, it opens a way of experiencing improvisation both for actors and spectators. When it comes to Hungarian and Romanian theatres from Transylvania, devised theatre is absent from our repertoire not only as a notion but also as a phenomenon. Starting with the 1960s, England has devised theatre companies. Since we do not really have such theatre companies, it is difficult to describe this theatre form. In our theatrical belief, based on traditional theatre parameters, the theoretical apparatus includes a text, an interpreter, a director and a production process, which is accomplished by a group of artists acting in a theatre building. According to theatre critics, writers, analysts, in Allison Oddey’s view, a devised work is considered to be a response, a reaction to the playwright-director relationship, namely to text-centered theatre. It challenges one person’s world view, visualization, conception and subordination to another person’s direction. A devised show is seen as being generated, composed, but not in a traditional way where playwright, director, actor, show have the accustomed sequence. What devised theatre offered, permitted, granted was to open a new prospect of interaction, communication with an audience and to test new inspiration, the artist’s ideas, a channel which is not text-centered. In a performance, an actor’s work is to play a specific part which is based on a playwright’s text and directed by another person. In devised theatre, on the other hand, the actor’s task includes administrative, exploratory and experimental work with a specific spectator group. An artist’s contribution does not end with his verbal or nonverbal communication of their role, but with the artist’s entire cooperation, endorsement to the whole set.

If we imagine conventional theatre as a closed space, in which performances take place following a recipe, devised theatre could be a back stair, a wicket gate where artists, performers can express their personal thoughts, convictions about some particular theme or topic during the entire performance. This opportunity, offered from the beginning of the play's working process, places the performer in a totally different „seat”, „corner” from where (s)he becomes conscious of his/her recognition and of his/her interest in the whole preparation process of the play.

In devised performances, the company, the group decide the length of the performance and this interval depends on the financial and administrative background. In the case of performances created in traditional repertoire-based theatre, the rehearsal's time frame is settled from the beginning. In this case the plays are performed in a theatre building. Devised performances can also use theatre stages, but they often take place outside theatre institutions. „The visual concept is often a starting point for a devised performance, which is different to conventional theatre. A company may work out of and inside a defined, structured space in order to discover the form or structure of the piece. As the performer negotiates the space, experimenting and trying out ideas, the product evolves and progresses from the developing process of discovering.” (Oddey, 17-18) It consists of a very important relationship between performers and fictional space. Oddey mentions that *Forced Entertainment Theatre Cooperative* always creates in a set, or a provisional model. Traditional text-based theatre creates the visual world during the rehearsal period, so the actors' work and setting will interlock shortly before the performance.

„The show is not a text, the show is a kind of world which is based on text” – says Radu Afrim, the Romanian awarded director, in one of his interviews. (Fám, 2015) His way of making theatre is director-centered and the actor is regarded in his performances as a creative partner. His way

of thinking about the audience approaches the expectations „required” by devised performances’ admirers. „The spectator can set aside any preparation. His/her presence and open spirit are required exclusively. I am referring here to the spectators of the shows directed by me. The most par-lous are infected by preconception and tenet minded people. Past them not only is the show off, but life too.” (Afrim, 2016, trans. Sz. É. H.)

Devised performances „capture” the audience from the very beginning, they interact with them and they make the spectator feel as a living part of the performance. Sometimes it is hard to make decisions related to the receiver, the play, the artists or the unconventional reception area. „The devised performance may be a procession involving local participants which is viewed both as spectacle, celebration and event. Devised theatre has the potential to address specific issues with a community, or to create performances for a non-theatre-going audience.” (Oddey, 20)

Many theatre companies emerged in England in the 1980s and they applied devised methods functioning as devised theatre groups: *The People Show Company*, *Forced Entertainment*, or *Graeae Theatre* are just a few of them. By presenting them, my intention is to create an approach to the concept that theatre specialists call devised.

The People Show Company works without a director. According to Mark Long, founder member of the group, they talked for weeks and discussed hundreds of things and just one thing was included in the performance. He describes this general pattern of working and he also believes that the artists are the best critics. He considers repressed, unvoiced criticism an unhealthy option. In one of his shows, „Burning Horizon”, a designer sculptor, a visual artist and two musicians were appointed. In this show everyone was responsible for something, all the members of the group had their own contribution to the process. This experimental theatre, this life long company is still functioning. At the

beginning its founders worked after a scenario. Today it has seven members performing together, and unaccompanied too. People Show call themselves People and according to their self-definition they create a living multidisciplinary and multimedia theatre, which offers continuous public information about the individual's personality and ability.

Forced Entertainment has two directors responsible for rehearsals, process and the final product. A re-work, re-write process used by them takes around ten days. Since they formed a group in this company for a long time, Forced Entertainment have created an environment „where risks can be taken, mutual support and responsible criticism are needed”. (Oddey, 44)

Forced Entertainment is a theatre company founded in 1984 by Tim Etchells and some drama graduates of Exeter University. Etchells is now both a professor of performance and writing at Lancaster University, and a fiction writer. The company received recently the International Ibsen Award, whose webpage describes them as renewed for „its groundbreaking, genre-defying theatrical approach”. The committee honors this continually surprising and not least entertaining theatre group, because Forced Entertainment revive and challenge the theatre, recognize and utilize the power inherent in the art form. Forced Entertainment takes the theatre's role within society, „deeply seriously”. In most cases theatre aims for a single interpretation of a text. Tim Etchells and his company imagined, created an altogether different version of theatre.

Etchells said about devised theatre that it is „an image of theatre or performance in which different visions, different sensibilities, different intensions could collide”. (Etchells 1999, in Heddon 192) During their long working period (since 1984), they have created a lot of projects. „We've worked on texts, we've danced and moved, we've fixed things meticulously, we've improvised” appears on their webpage as self- definition. The question „What do

they do?” can be answered in the following way: They are a rare example of people building, maintaining and continuing to develop a vocabulary. Their project *First Night* starts in an unusual way. At the beginning, one of the performers addresses the audience with the words: „You will die of kidney cancer...” and another person is told: „You will die in a car crash”. Some people react negatively, some of them want to leave. As Lyn Gardner says in an article, they act like a child breaking the toys it loves. The company picks up theatre and bangs it to the walls, their intention being to discover what you can do with something broken that you could not do before. (Lyn Gardner, 2009)

The six performers work together starting from the company’s foundation. They have not changed, they form a partnership, they are a „true ensemble with a shared history. As Etchells mentions – they love the theatre’s codes and conventions and at the same time are frustrated by them and wage war on them. Every time they are set out to break theatre up they try to find a way to put it together again, and that really allows it to fly. He thinks experimental theatre is seen as a young person’s game that is supposed to be done for a few years and then to be left behind. In case the game is fully continued it must be the same one. Etchells says: „We gave ourselves permission to stay together and do different things.” (Gardner, 2009)

Texts are written within the devising process and members offer through rehearsals the „vital place, support, criticism”, says Oddey. In devised performances the person who writes the texts can be named the process writer rather than the writer of a show.

For *Lumiere and Son* group, the initiator, creator and director of the devised product is Hilary Westlake. Allison Oddey describes her as the artist who does not use the term „devising”. Instead of it she uses „creating” to describe her method of working with the company where she suggests „creating” implies a single vision but with the creative im-

agination of others being given the opportunity of being involved” (unpublished interview Hilary Westlake in Apr. 1990, Oddey, 54).

Strike While the Iron is Hot or a *Woman's Work is Never Done* (1974) was presented by the *Red Ladder* group company. *Strike* developed into a full-length piece, and deliberately attempted to construct realistic characters and exchanges. Heddon speaks of a devising model when the group decided to make a play which focuses on feminist concerns. The idea came from post-show audience discussions, previous performances, and members' own concerns. First, they agreed upon the subject matter and this continued with a primary research of a person. His task was to interview different people. During interviewing the rest of the group continued subject debate for three months. The group was working on to understand and achieve the issues, the members passed, confronted their own actions and behavior. They planned the play's structure. The components were carried out by the group. This structure was presented to the whole group. They discussed, made changes or they rejected some parts of it. Approved improvisations based on the material were used to find ways in which the content could be made as clear as possible. Different characters were also used during these improvisations. After the improvisation work, the play was again distributed among different people to prepare a „rough script” from the material that had been generated. The whole group discussed the results again and they made further changes. Finally two people took responsibility to provide a stylistic unity to the entire script. The play was cast on the principle that all members should be given the opportunity to play different types of parts in each of the company's productions. The script was further developed during rehearsals and continued to evolve while touring, in response to audience feedback.

Graeae Theatre Company was founded in 1980 by Nabil Shaban, when there were no opportunities for disabled ac-

tors. According to him, “devising is an attractive process because it offers the opportunity to make a piece that is as “authentic” as possible”. (Heddon, 115)

Graeae Theatre Company with director and co-founder Richard Tomlinson adapted a devising process in which the actors would improvise in workshops and Tomlinson took the material and translated it into a dramatic script. In *Side-show* (1980) and *3D* (1981) they depended on the early shows people who performed in them. As cast members changed, the script changed too. „In this sense, ‘the product’ was always in process and the play was always ‚owned’ by those contributing to it.” (Heddon, 115) In an interview given to Heddon, founder Shaban speaks about what the danger was with a devised piece (by a collective company): the attempt or desire to please everyone and the attempt to give everyone equal parts resulting in a homogenous piece. (Heddon, telephone interview) Related to the company’s name Brian Astbury (Astbury, 2006) presents Shaban’s thoughts: „the idea of using something from mythology to dispel and shatter the misconceptions and myths about disability was very important, and we wanted to contain that notion within the name of this embryonic theatre company. We were in the business of myth breaking”. (Brian Astbury, 2006)

Théâtre de Complicité was founded in 1982. *Complicité* started as a project with people, who wanted to work together. In one of his interviews, the founder speaks about his methods of creating a show, which is a simple concept: he wants to tell a story as clearly as possible. (McBurney, 2010) Simon McBurney as a co-founder characterizes their work as „a series of extraordinary and intricate collisions” in the generation of devised work or with scripts, stories or music. *Complicité* does not work as a stable ensemble. In *The Street of Crocodiles* Simon’s comment was „people talked of the choreography, but it wasn’t choreographed, instead through innumerable improvisations the actors physically learned to shift together like a flock of starlings. They

learned to dip and wheel and found a fantastic pleasure in it. This required enormous physical discipline and they worked extremely hard every day, it is the discipline of body and voice that is fundamental in my work". (Murray and Keefe, 2007, 83) Maddy Costa claims that Mcburney's production variety is shocking, dance, music, literature, technology are related. As a student at Jacques Lecoq school in Paris, he gained valuable movement techniques using them during rehearsals. He says music tells you what to do, it is a liberating experience „the texts of the different parts of theatre must be as articulate as the spoken world. There is nothing original. There's only the question of whether something is alive and speaking to you". (Costa, 2010)

His production, *A Disappearing Number*, was incomplete when it first went on stage at the Theatre Royal in Plymouth, 2007. He admitted that he had to tell the audience about this issue with a single honest comment: „I'm sorry, we didn't finish it." (Mcburney, on his Theatre Group, Complicité, Youtube, 2010, Oct.7) In his work the collaboration with audience, actors, designers, technicians is essential. In the creation of the early shows Mcburney was always „inside" the exercise of improvisation with objects and fellow performers to create an image. He says „Sometimes I leave the actors to prepare something which we then look at, it can be tremendously liberating for actors to work without the director". (Heddon, 181) Other shows, like *Mnemonic*, are based on human interactions. In the introductions of his plays he creates an existing and intruding relationship between actors and the audience.

In our theatrical practice, devised theatre actually is still an unknown „concept". Transylvanian theatres, including Hungarian and Romanian theatre companies develop, utilize as a purpose the mentioned form just in a few projects or performances. In our region, a devised performance, even without great professionalism due to the genre's contemporary presence, freshness, is in vogue among the audi-

ence. At the National Theatre in Tg. Mures, *Championship of Improvisation* show has been kept on the repertoire for seven years because of the interest shown by the audience. The actor trainers Vlad Massaci and Mihaela Sârbu recommend the show to the public on the theatre's website: „If the spectator comes to the show, he feels wearing a suit, elegant clothes, jewelries are required. The lounge will change into a social status place. For improvisational performance you may come in jeans and T-shirt, even your telephone can be on, (but yet we'll ask you not to do so.) To feel like at a well – managed party – is our wish. A good party is the function of the number of interactions with other people. We are waiting for you at our party.” (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2009, trans. Sz. É. H.)

One of the performances presented at Tompa Miklós Theatre Company in Târgu Mureş, *The Devil's Casting* (2014) was directed by Radu Afrim, a remarkably effective text working specialist, who does not need a dramatic adviser in his works. His method of working and interacting with actors and actually with the whole Hungarian theatre company during rehearsal could be „branded” with a devised flow line, and the result as a close–knit pinpointed hit. The show directed by him was promoted as a surprise performance. This director initiated a veritable team during rehearsals – this statement is not valid solely for the artistic team. In this way the actors, the stage manager, the prompter, the light designer ... could help the rehearsal process with unflagging ideas. It is not compulsory for an individual to create only in his domain observing the theatrical hierarchy and status scaling. However, the validity of ideas in the show was determined and reposed by the director. *The Devil's Casting* show proceeded from improvisations, but it is a fully upstanding theatre play.

Radu Afrim implemented that kind of working process with Tompa Miklós Theatre Company, in which text, stage situation, the play's substance could evolve during the work-

ing process, its base being provided solely by the actors' improvisation.

Improvisation is an unvarying instrument in the creation of a theatre play. The play might be built upon written text or in the absence of it, „from paper to the stage” (Pavis, 2000, 93). But realization appears exclusively through improvisation.

Bibliography:

ETCHELLS, TIM, 1999, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London, Routledge, in Heddon 192.

HEDDON, DEIDRE and MILLING, JANE, 2006, *Devising Performance – A Critical History*, Palgrave Macmillan.

MEDEROS SYSSOYEVA, KATHRYN – Proudfit S., 2016, *Women, Collective Creation, and Devised Performance The Rise of Women Theatre Artists in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Palgrave McMillan.

<https://www.amazon.com/Women-Collective-Creation-Devised-Performance/dp/1137603275>

MURRAY, SIMON and KEEFE, JOHN, 2007, *Physical Theatres A Critical Introduction*, Second Edition Routledge, London and New York.

ODDEY, ALISON, 1994, *Devising Theatre-A Practical and Theoretical Handbook*, Routledge Taylor and Francis Group.

PAVIS, PATRICE, 2000, *A la pről a színpadra – nebész születés, From Page to Stage. A Difficult Birth*, ford. Sipócz Mariann, *Theatron*, Nyár-ősz, 2. évf., 2. sz., 93-105.

Magazines, Newspapers:

AFRIM, RADU, 2016, *Nu am nostalgia anilor de început (Nem kívánom vissza a kezdő éveket)*,

<http://www.uniter.ro/radu-afirim-nu-am-nostalgia-anilor-de-inceput>

- ETCHELLS, TIM, 2016, „Forced Entertainment”, in Complete Works: *Table Top Shakespeare*, Edlis Neeson Theatre, Feb 27.
<https://mcachicago.org/calendar/2016/02/table-top-shakespeare>
- ERIKA, FÁM, 2015, *Építésvezető szeretne maradni – Radu Afrim rendező.*
- ASTBURY, BRIAN, 2006 – *Richard Tomlinson*, The Guardian, sept. 7.
<https://www.theguardian.com/news/2006/sep/07/guardianobituaries.artsobituaries>
- COSTA, MADDY – *A Life In Theatre: Simon Mcburney*, The Guardian 2010, sept. 11.
<https://www.theguardian.com/culture/2010/sep/11/a-life-in-theatre-simon-mcburney>
- GARDNER, LYN – *We are Waging a War*, The Guardian 2009, febr. 23.
<https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/23/forced-entertainment-sheffield>
- MCBURNAY, SIMON on his Theatre Group, Complicité, Youtube, 2010, Oct. 7.
<https://www.google.ro/search?q=Simon+Mcburney+on+his+Theatre+Group%2C+Complicite%2C+Youtube%2C+2010%2COct.7&oq=Simon+Mcburney+on+his+Theatre+Group%2C+Complicite%2C+Youtube%2C+2010%2COct.7&aqs=chrome..69i57.2638j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>
- Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Liviu Rebreanu Társulat, 2009, *Campionatul de improvizatie*,
<http://www.teatrernational.ro/spectacole/repertoriu/spect/campionatul-de-improvizatie.html>,

Megjelent: Symbolon, Színháztudományi Szemle, 2016, XVII. évfolyam, 31 szám, 16-23 oldal

CREATIVE COLLABORATION – THE WORKING PROCESS IN DEvised THEATRE

In traditional text-based theatre, the script holds the authority to bring the prominence of a playwright or director to the forefront. Also, the text may be considered the scaffolding of a production, the very principle at the basis of a creation. The text may be the result of a conceptual process. A text may belong to a single originator, with his/her name written on the pages, and may also be carried out by a group of performers, a team, or a company. The unwritten text may also appear as the performer's movement, mimicry, and/or action.

In devised theatre, it is usually emphasised that there is no need for a director. People who are involved in the working process, or another person, an outside eye, will be involved in assembling, collecting, collating, compiling, and framing the whole material. The role of the director in devised theatre is to act as a moderator between the artists and artistic movements, moments, and episodes, and to serve as a creative promoter. His/her artistic involvement is equal to that of the other participants. (S)he will permit and advance the actors to find artistic solutions for themselves. The devising process, like any other theatre-making procedure, needs orientation (guidelines) in which certain tactics, strategies are incorporated. Here are some generally presented methods: allow and promote unconventional, astonishing subjects, encouraging and including new ideas, direct and manipulate the actors to step over their regular, usual working course, supervise and control the artists during their working process, maintain a continuous correlation of the piece.

Allison Oddey describes a model of a devising process – in the following way: 'establish roles and responsibilities within a particular project, decide how to structure the process of democratic decision-making, have something that the group passionately wants to do and is committed to exploring theatrically, trust the feelings, instincts, intuition about the development of work, allow members of the group space to work on their own for part of the time „analyze, criticize, asses and evaluate the work as it progresses, in one form or another, try to maintain a critical ‘outside eye on the process and product, never be afraid to abandon ideas, or to start again’". (Oddey, 150)

Deep, combined, collective or more collaborative than ... may be the most representative characteristics, peculiarities of devised theatre. Collaboration means teamwork, where people perform their tasks or roles. In most productions, every person, artist, artistic participant, has a precise role, and there is a delimitation between those who create the theatre and those who are the theatre. It is said that devised theatre was born when this delimitation between the originator and the originated was overstepped. People go to the theatre with a compulsive, deeply-rooted expectation, and an anticipation based on a long-established prescription – playwright-play-director-designer-actor –, all staying in their well-kept corners, writing, directing, designing and acting. This regulation is weakened in devised theatre, where each participant can assist in all parts of the play. A devised production may be evaluated without any prescribed expectation, just with the willingness to step out of everybody's comfort zone and step into a group of individuals where collaboration and creative work have a more intense meaning. In devised theatre, collaborative work does not include just a team, a group of participants, but also the places where formulas are reconstituted, reconsidered.

According to Rebecca Curl, discussion, decision, creation, incorporation, refining, and finalisation are just a few

elements of the devised theatre processes. Discussions focus on the balance of power between members, as well as creative visions and potential subject matters. Previous debates can also be put into action, technical aspects playing a definite role. (Curl, 2014)

Theatremakers, such as theorist Allison Oddey, freelancer Rebecca Curl, and other devised theatre practitioners have argued that the main goal of devised theatre is to create original, exciting, unique theatrical productions. All theatre's purpose is to bring into existence such lasting, imperishable productions. Whether we mention traditional theatre performances or devised shows, analysis, criticism, evaluation, enthusiasm, and passion are required.

One mind can create beautiful work, but imagine filling the room with everyone's creative intensity. Devised theatre and other collaborative arts teach us that there is a place for each of us within the creative working world and that people are hungry for opportunities to create things in new ways. (Curl, 2014)

Devising means creating, inventing, conceiving, compiling, designing, constructing, imagining, and composing. This term, 'creation' may be expropriated by theatre makers writing a text with elaborated direction, guidance, which is analysed by a group of people. In other terms, this representation consists of characters, performers, and participants assembled to act, perform, play, and improvise on ingenious brainstorming that they will apply to or relinquish in their creation. Another possibility for completing a performance arises when a person who designs all his/her ideas, creates a one-person show. These are techniques which can be applied to create a performance. This is not a presentation of a process. It is used as a term valid for all kinds of processes. Using these specifications, we may consider, not in an unwarranted or exaggerated manner, that 'all theatre is devised and text-based. Defining these two terms has been a long-

running debate in the theatre. It would help if we stopped imagining them as rivals. (Field, 2009)

The Transylvanian theatrical tradition, which is text-based theatre, remains in vogue in our region. However, its leadership is becoming weaker due to the presence of some directors, such as Radu Afrim and Gianina Cărbunariu. They bring into existence the theatre form called 'devised' into their performances. A play with Radu Afrim's trademark, composed in a very unusual, astonishing way, was *The Devil's Casting*, propagated as an eye-opening surprise-performance. The play's plot, the scenario, evolved during rehearsals. Through a truly collaborative effort, the actors from the National Theatre Tîrgu-Mureş and the Tompa Miklós Company were given the opportunity to showcase their talent, presence, and contribution to the entire performance. Nevertheless, it was unquestioned who the director was, the final decision being taken from Afrim's executive chair. We may say that it was a more collaborative working session than the actors were used to, as decisions related to the text and acting were taken together while rehearsing. The actors created many standalone story segments. The characters were born from their proposals, and scenes were worked out through improvisations. These scenes were not developed within a predefined story structure, but rather as separate, potential segments of the plot. The lines presented spontaneously by the actors were supervised by the director Afrim during rehearsals. Sometimes he agreed with the improvised text without modifying it, and sometimes he would remake or reject it. Even if the actors wrote the greater part of the text, the director had the responsibility of judging the existing text material. The validity of the ideas and the inspiration of the actors were determined and placed in the performance by the director.

Sparkling ideas, contribution and recognition characterise this method of creating an unexpected rehearsal programme and performance, similar to devised theatre.

‘Collaboration-Devising is only one possible manifestation of collaborative ways of working in theatre, which emerged within a very specific cultural context at a particular moment in time. Theatre-making, is collaborative in principle, even if it results in a one-person performance.’ (Popovici, 195)

Radu Afrim claims that his shows are very diverse; they are not sad from beginning to end, but rather discursive – a scene from a train journey, another from a book. Thus, it is also about the personality of the text writer, as it is not just his creation. Everything related to illustration, aspect or sound suggestions is given by what he is listening to in his headsets, images, and pictures he sees around him. According to the director’s conception, the actors have a 50 per cent contribution to the work in textual space. B. Fülöp Erzsébet, actress, academic, director and a long-standing participant in Afrim’s shows, describes him as a person who has great expectations towards the actor, treating him/her as a partner from all points of view. He is an actor-centred director. Only such a director can make valuable, substantial theatre. He gives space to improvisation, proceeds from the actor’s being, sees beyond the actor and considers it is his responsibility to demand, request, ask for the very opposite in the next performance.’ (B. Fülöp Erzsébet)

I remember Gianina Cărbunariu’s show, *20/20*, which was presented years ago (in 2009) in Tîrgu-Mureş. At that time, I had not heard about devised theatre. It remained an unusual, strange, and provocative performance, based on a delicate story and set in an uncommon space, within a bastion of the medieval fortress of Tîrgu-Mureş. Her method of creating a performance presents similarities to devised performances and their procedures. „She starts working on a play when she realises that a particular subject has become an obsession.” That moment is considered, from her point of view, to be the starting point of a working session. Certain subjects, information related to an issue, are return-

ing elements of her conversations with friends and people she interacts with. After devising the concept of a show and establishing a common language with all participants in the process, she writes a script in half a day. The difference between her rehearsals and other performances is that she does not begin the work with reading a text, but with the sum of several subjective meetings with reality (Popovici, 296) when she collects material for a topic alongside some of the actors.

She declared that her shows are about the participants she works with. She does not set aside the confrontations with her group, or other participants, and she does not take it as an assault, insult when somebody comes up with the statement that something is not clear. The text has an important role in her shows, „it is one of the vehicles for my ideas and questions. It is a fictional processing of different types of real-life speeches”. (Popovici, 297)

Speaking of the relations, she mentions that there is a continuous negotiation between the director, the playwright and not only. She rejects that kind of director who gives orders, and those must be fulfilled by the actors. „The actor who knows everything before the director finishes the sentence, is not creative.” (Popovici, 297)

Her shows cannot be considered fixed, uniform. It is important to mention that she builds upon the relationship between the performance and audience, irony and self-irony.

She works without a recipe during rehearsals. She selects a form of documentation, and she introduces exercises based on improvisation. The documentation is sometimes created by herself, but in the case of the 20/20 performance, the actors were present at the interviews that constituted the material for the performance. In this case, the documentation proceeded, and it continued after the premiere which was followed by discussions with the audience. They used a frame system for discussions and the audience reacted, replied with their stories related to the events that happened in

March 1990, in Tîrgu-Mureş. The script remained constant over time, but the show itself changed.

Cooperation and teamwork are a unique characteristic, a personal touch that distinguishes her approach to creating a show. Allowing the actors to participate in the documentation and conceive the script during rehearsals may be considered another kind of partnership. She chooses the actors she works with. She considers the actors ‘co-authors’ in every performance they play, not only in her productions.

According to her, in certain types of processes, in which actors, designers, and choreographers participate, the author and co-author aspect is fastidious, subtle. „Although we select together the material, we often meet to discuss the concept of the piece; however, the idea of the piece is mine, so is choosing the working method and, ultimately, the fictional rewriting is also mine – the script itself. And that is why it is a piece by Gianina Cărbunariu” and not a collective one (Popovici, 302).

By presenting Radu Afrim and Gianina Cărbunariu, two highly appreciated Romanian directors’ working sessions during their performances *The Devil’s Casting* and *20/20*, my intention, my objective was to focus on whether the leadership of the directors has become less impressive, effective, even weakened by the creative process based on a recipe applied by the devised theatre. Using working methods specific to devised theatre, offering possibility to the participants in their shows to take part in a more collaborative, collective creation - these methods allow us to draw the following conclusion; the theory about the term ‘devised’ and the practical approach in the accustomed theatre form in Transylvania, specifically in Tîrgu-Mureş, denote, indicate that devised theatre is current, pervaded, used, applied to express something through a collaborative process, sometimes tempering the formula of a strict, severe directorial authority.

Bibliography:

- CURL, REBECCA, 2014. *Devised Theatre Brings Collaboration to the Stage*. New Yorker Magazine, 12.18.2014. Retrived from <http://newworker.co/mag/devised-theatre-collaboration-at-work-in-art/> (Access date 8 Sept. 2017)
- FIELD, ANDY *All Theatre is Devised and Text-Based* 04.21.2009. Retrived from <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/apr/21/theatre-devised-text-based> (Access date 4 Sept. 2017)
- ODDEY, ALISON, 1994. *Devising Theatre-A Practical and Theoretical Handbook*, London: Routledge Taylor and Francis Group.
- POPOVICI, IULIA, 2015, *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, Tact. Cluj Napoca.

Megjelent: Symbolon, Színháztudományi Szemle, 2017, XVIII. évfolyam, 63-68 oldal.

ELŐADÁSELEMZÉS – NYELVOKTATÁSI SEGÉDESZKÖZ A SZÍNPADI MŰVÉSZETEK TERÜLETÉN

A nyelvtanítás területén alkalmazott, színházzal kapcsolatos tevékenységformák a szakirányú felsőfokú intézményekben a szakmai együttműködésre, valamint a kommunikáción alapuló szövegelemzési, -értési, -alkotási kompetenciák fejlesztésére törekednek. Például a teatrológus hallgatók előadáselemzés szaktantárgya alapul szolgálhat az idegen nyelvről tematikus felépítéséhez. Az előadáselemzés az idegen nyelvet használó hallgató esetében az összefüggések felismerését, posztdramatikus színházi jellemzők, szöveg, tér, idő, test, médiumok, idegen nyelven megfogalmazott kritikák közös értelmezését jelentené. A szaktanár nyújtotta előadáselemzés modellt szolgáltathat a kortárs színházi produkciókról és az új médiumok jelenlétéről, előadásbeli szerepükről, mindez pedig egy olyan folyamatot eredményezhet, amelynek révén a résztvevők az idegen nyelv gyakorlása mellett sajátos színházi fogalmakkal kerülhetnek kapcsolatba, illetve saját szakterületükön alkalmazhatják az elsajátítandó idegen nyelvet.

A nyelvoktatás területén a felsőfokú intézmények teret engednek olyan, nyelvoktatók által hatékonyan tartott tantervnek, mely felépítése nem ütközik határokba, és számos módszertani szabályt követve a hallgatók nyelvelsajátítási érdekeit képviseli. Kihhasználva ezt a tantervi szabadságot, megengedett az a fajta kísérletezés, amely a nyelvórák tematikus felépítését illeti, amely révén nemcsak a szakirányú hallgató, teatrológus, színészhallgató... nyelvtudása és szakmai ismerete bővül, hanem a dramatikus tevékenységek több szakterületen való felhasználásához hasonlóan alkal-

mazhatják más oktatási területen tevékenykedő nyelvtanárok is. Nyelvtanárként számos saját maga által bevezetett, megfogalmazott, rendszerezett tematikus felépítést követhet, amely a tanuló nyelvelsajátítási és kommunikációs kompetenciáinak fejlődését segíti elő. Azt hihetnénk, hogy a nyelvtudás szintje meghatározó jellegű, és ha a megfelelő haladó nyelvtudás birtokában van a hallgató, akkor az esetleges témaválasztás nem jelent nehézséget, és lényegében bármi lehet a kommunikáció alapja. Fontos, hogy a kommunikáción alapuló nyelvtanulás olyan új elemekkel, kifejezésekkel, tartalmi magyarázattal telítődjön, mellyel még nem találkozott a hallgató. A nyelvóra tematikus felépítését jelen tanulmány esetén egy előadáselemzés jelentené. A nyelvóra menetébe illesztett dramatikus tevékenységként kezelhetjük, melynek célja nem a megszokott színielőadás elkészítésének folyamata, és melynek végső produktuma egy improvizáción vagy dráma feldolgozásán alapul, hanem egy olyan közös elemzési szempontrendszerre támaszkodna, mely a művészeti egyetem hallgatói számára ismert, viszont más nyelvoktatással kapcsolatos szakterületen még kevésbé elterjedt.

A tanulmányban Lehman, Patrice Pavis színházkutatók előadáselemzési sémáival az előadásban előforduló médiumokkal, posztdramatikus jellemzőkkel találkozhatunk, melyeket a kiszemelt Thomas Ostermeier német rendező *Nora* című előadása során figyelhetünk meg. Az előadás Ibsen drámájának feldolgozása, szövegtől eltekintő posztdramatikus lezárással. Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* (Ballasi Kiadó, Budapest, 23) című művében írja: „A »posztdramatikus« melléknév egy olyan színházat jelöl, amely készletet érez arra, hogy a drámán túl működjön: egy, a dráma paradigmájának színházi érvényessége »után« korban. De nem az absztrakt tagadásra, a drámahagyománytól történő pusztán elfordulásra gondolunk. A dráma »után« azt jelenti, hogy a dráma a »normális« színház – bármennyire meggyengített is és kifulladásra – struktúrájaként tovább él: a nézők jelentős részének elvárásaként, számos ábrázolási

mód alapjaként, a dramaturgiája kvázi automatikusan működő normájaként.” (Lehmann, 23) Ostermeier, a provokatív német rendező *Nora* előadása a Schaubühne német színház repertoárján szerepelt hosszú évekig. Mivel Ibsen alkotása időtálló, nehéz elvonatkoztatni az olvasottaktól és a látottaktól (televíziós felvétel), így a dráma és az előadás két síkja mentén más-más végkimenetelnek lehetünk tanúi, végül is Ibsen Norája mindenki Norája.

A hallgatók feladata: olvasni és ismerni Ibsen *Nora* című drámáját (rövid ismertető).

Ibsen a modern dráma megalkotója. Műveiben, köztük a *Nórán* az egyén és a közösség viszonya, az egyéniség megvalósítása, az eszmény és a valóság konfliktusa kérdéskörében mintáz hiteles szereplőket. A férfiak uralta világ rendszere rajzolódik ki benne, a férfi tekintélye áll a dráma középpontjában. A polgári drámákban szokatlan konfliktust bontakoztat ki. A házasság válságát nem egy harmadik személy feltűnése okozza, annak ellenére, hogy szerelmi háromszög húzódik végig a cselekményen, hanem az a világszemlélet, amely a férfi–nő társadalmi szerepének különböző megélésén alapszik.

A mű eredeti neve Babaszoba, annak a kalitkának a képe, amelyben a férfi házastárs – Torvald Helmer – a feleségét elképzeli, és amelynek fogságából nem is láttat menekülési lehetőséget pacsirtájának. A mű saját korában felforgató drámának számított, vitákat váltott ki a végmegoldás, miszerint a főszereplő Nóra becsapva maga mögött börtöne kapuját, elhagyja férjét és gyerekeit. Analitikus dráma, amelyben tökéletes elemző módszerrel derül fény Nóra nagy titkára és a nő megvilágosodására. A szelíd, erkölcsi alapoknak eleget tevő, a rossz házasságot is jól menedzselő „házasított matróra”, Nóra elsőként lázad fel a világirodalomban a polgári házasság idealizált látszata ellen, és befejezi a férjével való, hazugságra épülő, erkölcsi viszonyát.

A mű tragikus, a kor felfogása szerint elképzelhetetlen végét Ibsen többféleképpen értelmezhetővé tette – enyhítendő kortársai ellenállását. Ibsen, aki akkoriban Németországban élt, tudta, hogy nincs olyan védjegy vagy helyreigazított verzió, ami kora társadalmában elfogadhatóbbá tenné a dráma befejezését, ezért teret engedett többféle értelmezési lehetőségnek is, anélkül azonban, hogy hőst felmentette volna a végkifejlet tragikumától. Ezt a nyitottságot felhasználva azóta több rendezésben is más-más befejezést szántak a darabnak a rendezők. Az 1880-ban először színre vitt mű német Nórája elutasította az utolsó jelenet eljátszását, azzal az indokkal hogy „én soha sem hagynám el a gyermekeimet”. Jonathan Kalb 2004-ben, a *The New York Times*-ban megjelent *Nora, the Killer Doll* cikkjében a színre vitt dráma enyhébb végéről azt a jelenetet emeli ki, amikor Nóra vívódása közben kijelenti: „ez egy jel, ellenem szól, de nem hagyhatom el őket (a gyerekeimet)”.

Elemzési szempontok:

Doboz színpadi előadásra szánt dráma, kukucskáló színház, az egyik oldala nyitott. A nézőtér és a játéktér me-reven el van választva. A nézőtér úgy van megtervezve, hogy középen legyenek optimális rálátások. A fókuszpont a nézőtérén van.

A felvétel során a színpadot fentről is megmutatják. A forgószínpadi megoldás kirakathoz hasonló, betekintést enged a színpadi térre minden oldalról. Ungvári Zrínyi Ildikó *Bevezetés a színházantropológiába* című könyvében Anatolij Vasziljev a dobozszínpad helye és tere képszerű megfogalmazását tárja fel. „Úgy hiszem, hogy a scenográfiát (díszletet) egy ismeretlen városként kell felfognunk, amelybe besétál az ember kora reggel, amikor még minden alszik és néptelen. Maga a város alapzaja diktálja az ember számára a mozgás szabályait. Végigmegy az utcán, kijut egy térre (...) Az ember mozgása könnyedén és szabadon igazodik a városhoz. A városszerű scenográfia magában hordozza a mozgás tit-

kát.” (Ungvári Zrínyi, *Bevezetés a színházantropológiába*, 103; Anatolij Vasziljev: *A Tér új valósága*, 1998, 74.)

Tér:

Az előadásban a színházi játék egy adott helyen történik, átfogja a tekintet, a tér nem válik az előadás alatt a nézőket bevonó interaktív térkeretbe. Kifutószerű színpadi tér-része van, ez a főszereplő, Nóra színpadi mozgásjátékának helye, ahol a fizikai cselekvések stilizáltabbak, a színész nem pózol, mert közlekednie kell, ezúttal lépcsőszerű a kifutó elhelyezése. Célja a tér dimenzióinak szélesítése, Lehmann szerint (181.) „a posztdramatikus színházban a tér kiemelt, de a valóság folytonosságában megmaradó része a világnak: a térben és időben bekeretezett kivágás, de egyszersmind továbbírt rész, és egyben az életvalóság töredéke”. Az előadásban minden a színen alakul, nincsenek időbeli kiesések, mintha a lakás volna a helyszín. A tér „kronometrikus” (Lehmann, 182), a végső jelenetben, amikor lepuffantja férjét, többször is elsüti a fegyvert, vérzik, a jegygyűrűket is leveszi az ujjáról, és átöltözik. A néző szemtanúja annak a színpadi valóságnak, amely meghosszabbítja az adott időt, és a néző továbbgondolja az eseményeket. Ezúttal a néző időérzékelése felgyorsul az eseményekre vonatkozva. Kiderül a gyilkosság, börtön, gyerekek állami gondozásban, a színpadi tér lelassul, átöltözik, nyugodtan becsukja maga mögött az ajtót. Az események nyomot hagynak, vér, víz utal a megtörtént dolgokra.

„Az olyan színház, amely teatralitását régóta nem egy fiktív drámai világ berendezéséből meríti, magában foglalja a heterogén teret, a hétköznapi teret, a bekeretezett színház és a „bekeretezetlen” hétköznapi valóság közt megnyíló tágas tereket, amint az utóbbi részeit színházszzerű jelentéssel, hangsúlyokkal tünteti ki, elidegeníti őket, és új értelemmel ruházza fel őket.” (Lehmann, 183)

Meglepő, hogy Ostermeier produkciójában hűen ragaszkodik az Ibsen-dráma megbízható mechanizmusához,

ami a férfi és a nő társadalmi szerződésviszonyát illeti. A kirívó, sztridens díszletképzelés, az érzékeny játék nem egy radikális, pszichedelikus, „tudatmódosító új változata a klaszszikus műnek. Inkább egy jól sikerült, ötletes naturalisztikus korszerűsítés néhány szeszéllyel, szerencsés taktikával füszerelve itt-ott, helyenként sejtetve a hirtelen fordulatokat”.

(Charles Isherwood: *A Nora Who Goes Beyond Closing Her Prison's Door*)

Díszlet:

Ostermeier metropolitán középtársadalmi rétegbe helyezi a történetet, mely bármely európai fővárosban megtörténhet. A díszletben faltól falig akvárium halakkal, ami több mint a gazdag jólét szimbóluma. Nóra lelkének felszabadulásában játszik fontos szerepet, mint saját megkeresztelésének motívuma is. A díszlet ezáltal metafora, ultramodernnek kell tűnnie, miközben valójában nem az. A középréteg designját választotta Yan Pappelbaum díszlettervező, amely inkább csábító, alkalmas arra, hogy a színpadot magáénak érezze a néző. Annyi kritikával, ami a középréteget illeti, nem lehet csak ujjal mutogatni, fel is kell dolgozni azt, ami „téged” érint.

Jan Pappelbaum díszlete egy háromdimenziós platform, kiállítás minden oldalról, átlátható, megtekinthető. Nem a festői díszlet-színpad megteremtője. Terei szimbolikusak, újrendezhetőek, újrahasznosítható, újraértelmezhető a darab során, nincs haszontalan tárgy. Az óriási akvárium több mint a gazdag jólét szimbóluma. A középréteg designja vagy csábítás, hogy magáénak érezze a színpadot a néző. Nyitott tér jellemzi az előadást. A térbeli kísérletezés mindig viszszaadob az epikusba. Ha a térbeli tárgyak a színpadon nem hívják elő vagy nem hozzák meg az elvárt képzeletbeli jelenlétet, akkor a „teljes tér” hozza meg. A teljes kozmosz körbekeríti a hallgatóságot. A díszlet metafora, ultramodernnek kell tűnnie, de nem az.

Idő:

Patrice Pavis *Előadáselemzés* című művében kitér arra, hogy „a tér esetében, amely egyszerre a reprezentáció tere (a konkrét tér) és a reprezentált tér (az elképzelt tér), meg kell különböztetni a reprezentáció idejét (vagyis a színpadi időt) és a reprezentált időt (vagyis a dramatikus időt, az előadott események idejét). A néző számára elég hamar elérkezik az a pillanat, amikor a a dramatikus temporalitás és a színpadi temporalitás (amelyben egyébként ő maga is él, a teátrális reprezentációval éppen szemben), kölcsönösen erősítve hihetőségüket, elkezdenek összeolvadni”. (Balassi Kiadó, 2003, fordította Jákfalvi Magdolna)

Test:

Nóra teste, játéka, szenvedése, belső-külső lélektani és fizikai sérülése, merev, ismétlődő, groteszk egymásutáni, azonos mozgásokkal telített. Robotszerű kézgesztusai előre vetítik a gyilkosságot. Testének egyes tagjait helyezi előtérbe, annak alakoszerű egészével szemben. Kilépvén saját testéből szemléli kezeit, elszakítva testétől. „A dramatikus folyamat a testek között zajlik, a posztdramatikus folyamat magán a testen. (...) Amíg a dramatikus test az agón hordozója, addig a posztdramatikus az agónia képét kínálja.” (Lehmann, *Posztdramatikus színbázis*, 196) Ostermeier rendezésében a Nóra teste szenved, lélektani vívódása úgy válik nyilvánvalóvá, hogy olyannyira kegyetlenkedik magával, hogy egy-egy adott ponton kérdésessé válik a néző számára, hogy valóban megsérült, vérzik-e. „A dinamika, amely egykor a drámát színpadi események lezajlásának formáját fenntartotta, a testbe, a test »banális kéznél levőségébe költözött át.«” (Lehmann, *Poszt*, 196) Nóra üveges, rideg, zombiszerű tekintete leválik az arcáról. Előttünk megjelenik egy másik Nóra képe. Ezúttal két néző követi a test szenvedését, a néző és maga Nóra. Nóra teste üzen, „az éntől mélyen idegen erőként válik láthatóvá”, és minden idegen és ki nem mondott, meg nem fogalmazott, le nem tisztázott „fájdalomérzetet őrült

rángatózással, artikulálatlan és látszólag koreográfia nélküli széteséssel enged felszínre törni”.

A darab zenés bejátszásainak kitáncolása közben Nóra mozgása nem lassul, de annyira képszerű, ütemezett és képszerű jelenteket helyez egyiket a másikra, hogy Wilson slow-motion technikáját véljük felfedezni. Nóra mozgásában olyan időtlen testmozgás figyelhető meg, amely tárgyként kimetsződik a tér-idő folyamatosságából.

A darab befejezését tekintve posztdramatikus, a rendező eltekint a szerzői szövegtől (a dráma szövegétől), és egy olyan sokkoló, váratlan véget szán neki, melyben már nem „a dialógus, hanem a testek és testek, testek és tárgyak, testek és fények interakciója válnak alapértékekké”. A Wilson színházára jellemző színházi mozgás révén a színészi munka, egyéni alkotás nem figyelemközpontú, „mert a mozgáselemek, irányultságuk, a látvány más elemeivel való kapcsolataik válnak fontossá és eseményjellegűvé. A látvány jelen idejű működése mögött így a rendező maga is elveszti szerzőségét”. (Ungvári: „Képből van-e a színház teste”, in *Tér, kép, test és médium a kortárs színházban*, Mentor Kiadó–UARTPRESS, 2001, 133) A rendező játékában nem egy közönséggel kialakított kapcsolat létrehozását tekinti elsődleges célnak. Egy olyanfajta virtuális hihetőségi hidat állít a néző elé, melyen ha keresztülsétál, akkor a néző elfogadja a játékszabályokat, és az előadás végén állást foglal. Nem egy színpadi tér meghosszabbításaként közelít a néző felé, hanem Ostermeiernél a színpadon elkülönül a látvány világa: nincsen átjárás a két tér között, és a színpadi történések látványszerűen komponálódnak meg. Lehmann Tablónak nevezi ezt a nézőtértől elzárkózó látvány-teret. (Ungvári, *Képből van-e*, 153)

Síkok: Virtuális, valós világkép

A darabban kétféle valóságsík tapasztalható, az egyik, a főhős, Nóra és mindannyiunk világa, a másik a virtuális világ mint a valós világ folytatása. A virtuális világot a vizuális és akusztikus tér összecsapásával jelzi, a színpadon elhelyezett

kivetítőn családi fotók, a gyerekek képei. Ez elszakít, eltávolít és hidegséget kölcsönöz az előadásnak. Nóra virtuális valósága „megszünteti a közvetítettség tudatát: az egyed nem érzékeli, hogy maga is a médiumban van benne.” (Ungvári, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem kiadója, 2006)

Dekonstruált:

A darab végén a kapu dördülése a drámában és az ajtó hangtalan becsukása dekonstruálva van. „(...) a mise en scene-re alkalmazott dekonstrukció abban áll, hogy felleli azt a játék és értelmezői technikát, amely »kimutatja« az egy jelentésre szűkített mise en scene-olvasás lehetetlenségét, amely hamis irányokat és egész stratégiát talál ki saját mechanizmusainak szétszedésére, önidézésére vagy öngúnyolására. (...) még ha a rendező úgy is tesz, mintha nem akarta volna használni a szöveget, a mise en scene kapcsolatot feltételez a szöveg és a színpadi eszközök között, ha a kapcsolatnak sikerül nyitottnak maradnia, a néző állítja fel hitpotéziseit, azt feltételezve, hogy a kapcsolat (s használjuk Lehmann kategóriáit) metaforikus, scenografikus vagy eseménybeli.” (Pavis, *Előadáselemzés*, 271.) Az előadásban a rendező technikai médiumokat használ. A képek gyors váltakozása jellemző bizonyos jelenetekre, helyenként TV-s sorozatfilmekre jellemző jelenetalakítás vehető észre. A projekció az előadásbeli szereplők valós életére vonatkoznak. Az előadásra elsősorban nem a médiatechnológia használata jellemző. Lehmannt idézve, „a rendezés esztétikáján jól felismerhető a médiaesztétika ösztönző hatása”. A néző „zooning-out”-szerű állapotában minden elektronikus médiumtól elszakítva figyeli saját hétköznapjainak laptoppal, mobillal és minden technikát hajkurászó eszközzel teli világát. Ezt a teljesen sokkérzéketlen világot állítja szembe saját magával a rendező.

Tárgyak:

A színpadi tárgyak Ostermeier rendezésében egyszerű tárgyak, használatukat tekintve a miez fotelek, poharak eszközként szolgálnak, ugyanakkor a modern-tehetős társadalom tucatdolgai – a jólétet szimbolizáló faltól falig akvárium, revolver, telefon, laptop, zenegépet a rendező egy-egy figura jellemzésére használja, Torvald, Nóra férje jelleme körül a technoinformált bankár felépítésében játszanak szerepet. Azt a társadalmi réteget képviselik ezek a tárgyak, amely számára fontossággal bírnak, de a néző szempontjából nem jelennek meg mint különleges vagy jelentéshordozó objektumok. Az Ibsen-dráma alcíme, a *Babaszoba* a korabeli porcelánbaba zenés kazetták dekorját juttatja eszünkbe. Nóra táncában hol egy hasonló koorngon babára, hol egy akciófilmből kirobbant Lara Croft hősnőre hasonlít. „Ember és tárgy színpadi kapcsolatának a dimenziója az élő tárgytól a nem élő színészi testig terjed (ebben az esetben a színész virtuális teste halott test, illetve tárgy-test)” – írja Ungvári (*Bevezetés a színházantropológiába*, 110).

Felhasznált irodalom:

- ISHERWOOD, CHARLES, „Nora Who Goes Beyond Closing Her Prison’s Door”, *The New York Times*, Theatre Review, 2004. nov. 11.
- KALB, JONATHAN, „Nora the Killer Doll”, *The New York Times*, Theatre Review, 2004. nov. 7.
- LEHMANN, HANS-THIES, 2009, *Poszt-dramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest.
- PAVIS, PATRICE, 2003, *Előadáselemzés*, Balassi Kiadó, Budapest, fordította Jákfalvi Magdolna.
- UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, 2001, „Képből van-e a színház teste”, in *Tér, kép, test és médium a kortárs színházban*, Mentor Kiadó–UARTPRESS, Marosvásárhely.
- UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, 2006, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója.

AZ ANGOL NYELV OKTATÁSA MŰVÉSZETI JELLEGŰ SZAKTANTÁRGYKÉNT

„A tudás alkalmazhatóságának fontos feltétele, hogy a diákok pontos ismeretekkel rendelkezzenek, fogalmaik mögött működőképes tartalom álljon, a fogalmi hálójukban minél több gazdag kapcsolattal rendelkező, ezért könnyen felidézhető fogalom, és minél kevesebb elszigetelt, nehezen előhívható elem legyen. Éppen ezért rendkívül fontos úgy formálni a tanárjelöltek szemléletét, hogy tanításuk során majd arra törekedjenek, a tanulók ne csak megtanulják, hanem meg is értsék a tananyagot. Az értelmes tanulás segítése magas szintű felkészültséget igényel a tanároktól, hiszen nemcsak a szakterületük ismeretanyagát kell magas színvonalon ismerni, hanem számos módszertani eszközzel is rendelkezniük kell.”¹

A színház, film műfajok, valamint az ezekkel szoros kapcsolatban álló új, modern technikai szakterületek (látványtervezés, koreográfia stb.) egyaránt tartalmazzák az angol nyelv közvetítésével átvett kifejezéseket, amelyek egy filmes vagy színházi csoportra jellemző belső szakzsargont alkotnak. Legtöbb esetben ezek nem a mindennapok kifejezései, hanem olyan színház- és filmművészeti alapfogalmak, amelyek a területen tevékenykedő alkotók és az iránta érdeklődők kis csoportjának a kommunikációs és munkafolyamatát egybefogó láncszemei.

A színházi szaknyelv angol kifejezéseinek elméleti tantárgy keretében való oktatása a Művészeti Egyetemen azt az elsődleges tudásszintet biztosítja, amely a vele párhuzamo-

¹ Csapo Benő – Korom Erzsébet, 2002, *Az iskolai tudás és az oktatás minőségfejlesztése*, Osiris Kiadó, Budapest.

san zajló próbafolyamatok során, valamint a gyakorlati tantárgyak alkalmával kamatoztatható. Ugyanakkor nemcsak a hallgatók színházi szaktudását gazdagítja, hanem ezáltal az elméleti angol tudásuk minősége is javul. Az angol nyelvből átvett színház- és filmművészettel kapcsolatos kifejezések nyilván nem minden hallgató számára ismertek, ezért jelen tanulmány, komparatív módon, azt hivatott bemutatni, hogy a minőségi szaktudás akkor nevezhető teljesnek, ha a gyakorlati alkalmazást megelőzően elméleti ismeretek halmozódnak fel. Ezért az olyan kifejezések, mint a producer, szpíker, performansz, light design, effektus, reflektor, kamera, backstage, valamint egy egész szótárat betöltő hasonló kifejezés megfelelő ismerete és alkalmazása a Művészeti Egyetemen készülő hallgatók minőségi tudásának a fejlesztését segíti elő.

Az angol nyelv elméleti tantárgyként való oktatása nem szakirányú felsőfokú intézmény keretén belül olyan változtatásokat és az előadó által kitalált, megtervezett és kivitelezett didaktikai módszerek alkalmazását követeli meg, amelyek eltérnek a nyelvtanítás szabályain belül alkalmazott kritériumoktól. Több szempontot is figyelembe kell vennie annak az előadónak, aki arra adta a fejét, hogy a középiskolában elsajátított angol alapismereteket tovább fejlessze, egészítse, és egy újabb, ezúttal szakirányú tudásszint elérését biztosítsa a hallgatóknak. Napjainkban az idegennyelv-tanítás iránya tanintézményenként változó, több helyen német, olasz, francia idegen nyelvet is tanítanak, de kevés olyan középiskola létezik, ahol mellőznék az angolt. A felsőoktatási intézményekbe való jelentkezéskor – legyen az bármilyen szakirányú – olyan hallgatók jelentkezésére számítanak, akik angol nyelvtudásukat már középiskolában megalapozták, és kezdő, középhasadó, illetve magasabb tudásszintet értek el. A kínálat vegyes, hisz jelen esetben a Művészeti Egyetem hallgatói között is olyan diákok folytatják tanulmányaikat, akiknek akár magánúton szerzett Cambridge nyelvvizsgájuk

is van, másoknak pedig kimerül a nyelvismeretük a legegyszerűbb alapokban.

A Művészeti Egyetemen a szakirányú főtantárgyak mellett (pl: színészképzés, beszédtechnika, színháztörténet) az angol nyelv mint kötelező, ám melléktantárgy szerepel az első két évfolyam számára, de a szakonkénti heti két órában megtartott szemináriumoknak minden tudásszintű hallgatónak meg kell felelniük. Mindez az előadótanár szemszögéből nézve azért számít nehéz feladatnak, mert a diákok tudásszintjének felmérése után – ami teszt alapján történik, és amely értékelésének nyomán kialakulnak a kezdő, középhaszadó és haladó csoportok – különböző didaktikai módszerek meglehetősen változatos kombinálása révén jut el oda, hogy differenciálni tudja a szakokat, csoportokat, és ezek alapján végezze el az első, illetve másodéves tantervkészítést. Könnyebb, eredményesebb a diákokat előzetes felkészültségük alapján kisebb, koherensebb csoportokban oktatni és minden csoportot tudásának megfelelő képzésanyaggal ellátni. A tudásfelmérő teszt mindenki számára kötelező, a tanár számára pedig orientatív, ez kizárólag a hallgatók angol ismereteinek felmérésére szolgál, a későbbi vizsgaeredményeiket semmilyen szinten nem befolyásolja (erre kizárólag a félév során és a vizsgákon nyújtott teljesítményük mérvadó). Így kezdő, középhaszadó, haladó csoportmunkára lehet összpontosítani. Több szak tömörítése a szemináriumokon óhatatlanul más és más érdeklődésű, előképzettségű hallgatók összevonását eredményezi, ahol valójában csak a már letesztelt angol tudásszint a közös nevező. Ezért az előadás témaválasztása meghatározó tényező.

Elengedhetetlenül szükséges olyan közös „nevezők” beazonosítása, amelyek a teljes csoport érdeklődési körével egyeztethetők, és ezáltal olyan témák kidolgozása, amelyek képesek minden hallgató figyelmét felkelteni. Ez esetben a minőségi tudás mint kitűzött cél, akkor válik megvalósíthatóvá, ha sikerül együttesen alkalmazni olyan összetett és egymástól függő alapelveket, mint a motiválás, a tananyag

elsajátítása és a képességek fejlesztésének széles skálája. Az elsődleges cél általános alapelve az, hogy az affektív célokra, a szaktantárgy megszerettetésére, a felfedezés örömeinek megismerésére nagyobb gondot fordítunk. Köztudott, hogy a tanulási szokások, készségek, képességek kialakításával nagyobb hatás érhető el, mint az érdeklődés nélküli tanulás kikényszerítésével. Ez esetben a célnyelv (angol) alkalmazói már az alapokat elsajátítottak, ugyanakkor tudásuk bizonyos alapvető elemeinek alkalmazásakor is nehézségekbe ütköznek. Bizonyos – támpontként működtethető – elemek (alapismeretek) elsajátítása nélkül, amelyek felhasználására széles körben szükség van, és amelyek a további tanulás eszközéül szolgálnak, nem célzatos tovább építkezni. A felhasználhatóság, az alkalmazhatóság, a transzferálhatóság szempontjai fontosak, a kötelező minimum elsajátítása nem lehet öncélú.

Az alacsony óraszám miatt örvendetes jelenség, illetve elégtétel a tanár számára, ha hallgatói bonyolultabb kommunikációs elemek használata nélkül is képesek témákat, jelenségeket bemutatni, koherensen kifejezik gondolataikat, és helyesen használják az alapvető angol igeidőket. Ezt szolgálja a csoportmunkában végzett feladatmegoldás is. A csoport tagjai az interakciók során beszélhetnek a tapasztalataikról, vitázhatnak, és egymásra figyelve új ismeretek birtokába kerülhetnek. Az ismeretek és az intellektuális készségek fejlesztésén túl, a kis csoportban történő interaktív tevékenység alakítja a szociális készségeket, az együttműködési képességet egyaránt, és elősegíti, illetve megkönnyíti olyan introvertált hallgatók kibontakozását is, akik esetleg nagyobb létszámú együttes munkában talán nem „mernének előlépni”, megmutatkozni.

„A tanítási módszerek kiválasztását illetően az előadó számára a legnagyobb nehézség az oktatás módszereinek az óra céljával, a tanulók sajátosságaival, a tartalom jellegzetességeivel való összehangolása.”² A tanár számára eredményesnek tűnő módszer vagy módszerkombináció alkal-

² Babanszkij megállapítása, in Falus Iván: *Didaktika*.

mazása függ a tanulók felkészültségbeli feltételeitől, jelen esetben a kezdő szintnek megfelelő, egyénenként változó tudástól, az oktatás céljától és feladatától, valamint az angol mint melléktantárgy tartalmától és módszereitől, illetve a rendelkezésre álló óraszámától. Időszükében a legfontosabb kritériumnak nyilván az számíthat, hogy a kitűzött tananyag befér-e a rendelkezésre álló óraszámba. Ugyanakkor a passzív befogadási forma esetenként felváltható a nagyobb tanulói aktivitást követelő oktatási módszerekkel, ahol nem a tanár, hanem maga az anyag helyezkedik az előadás közép-pontjába. A jól kiválasztott téma feldolgozásában – amely kapcsolódik a tanulók szakirányú képzéséhez, legyen az bármely művészeti ággal rokonságban (pl. film, zene, színház, rendezés stb.) – a drámapedagógia különböző módszerei is igen nagy segítséget jelentenek. Fontos szerepet játszik a személyiségfejlesztésben még akkor is, ha szókinccs esetleges hiánya miatt néhány alapvetőbb kifejezésre redukálódik a hallgatók nyelvi mozgásteré. Vegyünk egy egyszerű példát. Az előadás témája a táncstílusok és a hozzá kapcsolódó kifejezések ismertetése, amelyeket az alacsonyabb tudásszintű diák is képes meghatározni, köszönhetően a napjainkban rohamosan terjedő technikának, illetve a médiának: dance, rap, balett, step, tap, ballroom, hip-hop, groove, southern, street... A kifejezések elsajátítása nemcsak az idegen fogalmak nyers ismertetéséből áll, hanem egy előzetes rövid tánc-lépés, stílusbemutatóval indul, melyet a hallgatók végeznek, figyelembe véve, hogy a koreográfia, színész szakos hallgatók eleve mozgás, tánc alapismeretekkel rendelkeznek, és ezeket sokkal bátrabban, magabiztosabban képesek előadni, mint a gyengébb idegen nyelvi ismereteiket. Ez nem azt feltételezi, hogy mindegyik táncstílus gyakorlati helyet kap a tanteremben, hanem a szemléltetés módszerét felhasználva ezúttal nem a tanár az, aki bemutat, hanem a csoportban részt vevő hallgatók, miközben ők maguk a szemlélők is. Azonban az idegen kifejezések szóbeli rögzülése még nem feltételezi a helyes használatot írásban is, ezért a témával

kapcsolatos tájékoztató angol szöveg magyarázata következik, általában egy szakfolyóirat, magazin, hetilap cikkében újra beazonosított kifejezések révén. Az időre történő feladatvégzés ezúttal egyéni motiváló eszköz, és egyben vizuális memória-fejlesztő hatása is van. Például szemináriumi téma: Steven Spielberg, a kortárs rendező:

– interaktív módszerrel lebonyolított ismeretátadás, a tanár által kezdeményezett, a hallgatók által kibontakoztatott kérdezz–felelek rendszerben, az előzetes egyéni ismeretek és tapasztalatok alkalmazása: ki mit tud róla, melyik filmjét ismerik, első ismertebb rendezése, díjak stb;

– bevezető, ismertető a munkásságáról, elismerések, rövid filmográfia, anekdota a művész életéből, szóbeli fordításra szánt szöveg, melyet a hallgatók fordítanak, értelmeznek;

– tanári segítség: filmmel, filmkészítéssel kapcsolatos ismeretlen kifejezések beazonosítása, magyarázata (pl. mi a flash-back jelentése-értelmezése, hol és mikor használják, alkalmazása a filmművészetben és a színházban egyaránt, mi a screenplay-forgatókönyv, mi a gag-burleszk effektus, sound-effect-hangi aláfestés, installation-installáció stb., továbbá a „ha nem ismered, segítek módszer” alkalmazása, pl. mi a különbség a filmproducer és a filmdirector között?);

– korábbi ismereteikre támaszkodva soroljanak fel a filmkészítő stáblistából néhány ismertebb funkciót (pl. production manager – gyártásvezető, location manager – helyszínfelelős, production coordinator – ügyvezető, screen writer – forgatókönyvíró, casting director – szereposztó rendező, lighting – fénytechnikus, cameraman – operatőr, sound designer – hangzástervező, costume designer – jelmeztervező, crowd – statisztéria, makeup supervisor – sminkfelelős stb.).

A szemléltetés mint oktatási módszer, hatékonyabban alkalmazható a nyelvoktatásban is, ha nem tantermi környezethez kötött, és nem csupán a tanulmányozandó tárgyak, jelenségek, folyamatok észlelésén alapul, hanem olyan művészeti, kulturális tevékenységhez kötődik, amelyet a hallgatók is könnyűszerrel azonosítanak, esetlegesen felhasznál-

nak a szaktantárgyak keretében, vagy legalábbis az általános műveltségi szintjüket emeli. Ilyen például a nyelvóra keretén belül egy, a hallgatók által is valamilyen szinten ismert művészeti-építészeti műalkotás megtekintése, angol nyelven történő bemutatása. Jelenlegi programunkban a marosvásárhelyi Kultúrpalota, a Teleki Téka és a Megyei Múzeum szerepelnek, de az érdeklődéstől és a nyelvi ismeretek elsajátításától függően ez a kör természetesen bővíthető. Maga a módszer a tanár számára is kihívás, hiszen jelentős mértékű előzetes információgyűjtést igényel, valamint egy jól kidolgozott ismertetőt a tevékenységről, a látogatás céljáról, és magáról az objektumról is, míg a célnyelv megértése érdekében egy vázlat szerű kifejezésismertető is elengedhetetlenül szükséges. A közvetlen megfigyelés alatt természetesen a célnyelven történik a részletes bemutatás, a folyamatos kérdezz–felelek, hallottak-e már, tudták, hogy... típusú kérdések egy olyan interaktív tevékenységet generálnak, amely a passzív befogadás helyett egy kötetlen, oldott hangulatú célnyelvi verbális kommunikációt, témafüggő érdeklődésfelkeltést eredményez. Ez a módszer számomra a vizuális memória és képszerű gondolkodás fejlesztésének, valamint a célnyelvi fogalmak hatékony alkalmazásának kiváló metódusa a középhaladó szintű hallgatók esetében.

A kezdő szintű nyelvoktatás esetében teljesen más a helyzet, ugyanis a hallgatók hiányos ismeretei miatt a közös tanári–hallgató dominanciájú oktatási módszerhez közelítve kell a diáknak azt a tudást átadni, amelyet már középiskolában kellett volna elsajátítania, de vagy nem volt számára leadva, vagy a hallgató bizonyos okok miatt elutasította a rögzítését. Ezen a szinten majdnem kizárt, hogy szakirányú érdeklődésnek megfelelő nyelvtudást tápláljunk a hallgatókba. Legtöbb esetben nem szorulnak a legelemibb magyarázatra, de hiányos elméleti és gyakorlati tudásuk miatt az alapfogalmak ismertetésével kell kezdeni. Elsődleges célként azt kell elérni, hogy szókincsük megfelelő legyen az egyszerűbb kommunikációs elemek kifejezésére, illetve hogy az alapve-

tő nyelvtani szabályokat elsajátítsák. Az egyszerű fogalom elsajátítási módszert alkalmazva a kezdő tudásszintű hallgatócsoportoknál (de természetesen a közép-haladó vagy haladó csoportok esetében is) nagy segítségre lehet Patrice Pavis *Színházi szótár* című kötete (2006, L'Harmattan Kiadó, amely a színház területén tevékenykedő alkotók és az iránta egyszerűen csak érdeklődő olvasók valamennyi fogalmi kérdésére képesek választ adni. Az értelmező jellegű szótár szemiotikai, nyelvészeti, kommunikáció-elméleti kutatási irányzatok átfogásával hasznos tudományos segédeszközül szolgálhat, tanulmányozásakor akár a gyakorlati vagy elméleti szakember, akár az egyetemi hallgató vagy az egyszerű színházrajongó is örömet leli. A fogalom elsajátításnak az alapismeretekkel rendelkező hallgatók esetében tematikusnak kell lennie. A téma és az alapfogalmak kiválasztásakor eredményesebb olyan kifejezéseket kapcsolatba hozni egymással, amelyek kiejtésbeli és írásbeli hangalakja szinte megegyezik, vagy csak nagyon kis eltérést mutat a magyarban meghonosodott kifejezéshez képest, pl. production-produkció, programme-program, effect-effektus, focus-fokuszál, coordinator-koordinátor, musical-musical, producer-producer, coproducer-koproducer, coreography-koreográfia, mask-maszka, animation-animáció, story-sztori, performer-performer, theatrical-teátrális, motivate-motiválás, motiváció.

Az előadás tematikája és az adott témákhoz kapcsolódó szemléltető módszer (a tanár által audiovizuális eszközökkel bemutatott anyag: videó, film, rajzok, képek, fényképek, makkettek) egybehangolt alkalmazása révén a hallgatók a szakirányú érdeklődésükkel kapcsolatos (színházművészet, zene- és mozgáskoreográfia) elméleti magyarázatot is kapnak, ugyanis a tematikus útmutató segítségével betekintést nyerhetnek akár az alapvető dramaturgia (adaptation – adaptáció, argumentum, drama composition – drámai kompozíció, episode – epizód, imitation – imitáció, conflict – konfliktus), akár a stíluselemek (body-art, comedy – komédia, drama – dráma, happening, one-man show, performance – performansz)

jelentéskörébe, de ugyanez érvényes a rendező- és látványtervező szakos hallgatók esetében is (installation – installáció, light-design, kulissza, sound-effects – hangeffektusok, festival – fesztivál stb.).

Ugyanakkor a fogalmak többoldalú magyarázata, illetve a szemiológiai elemzések (szöveg vagy a reprezentáció elemzésének módszerei) leegyszerűsített ismertetése a hallgatók gyakorlatban elsajátított minőségi tudásának bevezető, előzetes kikötései. A szemléltető módszer alkalmazása nélkülözhetetlen a kezdő tudásszintű egyetemi hallgatók esetében, ez a fogalomelsajátítás kiindulópontja, mivel lényegkiemelő jellegű, a képszerű gondolkodás fejlesztését szorgalmazza, és ami a legfontosabb, hogy a jól megválasztott szemléltető anyag maximálisan figyelemfelkeltő lehet. Azt is mondhatnánk, hogy az alapvető szakfogalmak elsajátítása révén a hallgatók nem egyből ugranak a színpadi gyakorlat mélyvízébe, hanem előtte még evezgetnek a felszínen. Azonban a különböző művészeti ágak, stílusirányok, szemléltető anyagok segítségével hívása, felhasználása a tanári előadás kidolgozásában nem helyettesítheti és nem szoríthatja ki azt a tananyagot, amelynek témái nem a művészetekhez kapcsolódnak, hanem más tudományágak (informatika, technika, közéleti tevékenységek) más területekkel kapcsolatos köznap, általános ismeretekkel társított alapvető információkat kötnek össze. Olyan köztes, egymásra utaló tematikus előadások előkészítésében is kell gondolkodni, amelyek kapcsolatot jelentenek a művészet-színház és a közéleti, hétköznapi témák között.

Például az előadásra szánt téma címe: *Booking a ticket*, azaz Jegyfoglalás (film, koncert, előadás). A kapcsolódó fogalmak ismertetése, szövegkontextusbeli használatuk, a cselekmény helyszíne, udvarias megszólítás, rövid dialógus, a karakterek bemutatása, jellemzése alapján mélyíthető az átadott ismeret, ha a témához kapcsolódó rövid szövegelemzéssel bővítjük. A helyszín meghatározása, a jegyvásárlás folyamata, a program résztvevői, a megtekintésre szánt film műfajának

megjelölése után következhetnek a hallgatónak a témához kapcsolódó egyéni tapasztalatai és előzetes ismeretei mint a filmműfajok beazonosítása: thriller, dráma, komédia, paródia, science-fiction, fantasy, dokumentum, ismeretfejlesztő stb. A másodéves képzés során, már a pozitív visszajelzések (amely alatt az alapismeretek sikeres elsajátítása értendő) nyomán következik a második felvonás, amikor a hallgató a már meglévő ismereteire alapozva egyedül mutatja be akár magát a filmet, amelyre előző évben jegyet váltott, akár egy másik előadás keretében egy rövidebb esszét vagy egyszerűbb fogalmazást. Ez adja a lehetőséget arra, hogy most már a hallgató igényeinek, kéréseinek megfelelő, testre szabott előadásmódot alkalmazzuk sajátos témaválasztással.

A középhaladó, illetve haladó szintű hallgatók elméleti oktatásában nem az kell legyen a cél, hogy a klasszikus didaktikai módszereket hatékonyan alkalmazzunk, hanem kiválasztani azokat a sikeresnek bizonyuló módszereket és előadásmódokat, amelyek révén a már alaposabb nyelvtudással rendelkező hallgató felkészíthető legyen tudásának gyakorlatban való alkalmazására. „A nyelvhasználónak egy modern, multikulturális világban képesnek kell lennie a beszédközösség standard normái szerint kezelni a nyelvet, a nyelvi viselkedés részeként tudnia kell, hogy mi az, amit lehet, szabad, vagy nem tanácsos mondani. Ilyen értelemben a nyelvhasználónak a szituációt, a szituáció szereplőit, a körülményeket, a környezetet, a témát, a formális, informális vagy intim regisztert, a kultúraérzékeny forgatókönyvet, a beszélőpartner tudásszintjét mind figyelembe kell vennie. A nyelvi normák között ilyen többszemponatos, művészi válogatás eredménye az egyéni stílus, a hiteles nyelvi viselkedés kialakulása.”³

A nyelvi tudás gyakorlati alkalmazása esetünkben azt feltételezi, hogy a szakterületen (színészet, rendezés, látványtervezés stb.) magabiztosan és tájékozottan használja az angol

³ Bárdos Jenő, 2005, *Élő nyelvtanítás-történet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 149-150.

nyelvtudását (beleértve a vonatkozó szakkifejezéseket is), és a kapcsolódó témakörökben jártasságot, kultúrismereteket mutasson fel. A Művészeti Egyetemen az angol nyelvismert gyakorlati alkalmazása jelentheti a próbafolyamatok alatt elhangzott, előadott, megkövetelt kifejezések jelentésének olyan szintű ismeretét egy adott témakörben, amely alapján a technikai címszavak mellett esztétikai kérdésekről, elemzési módszerekről vagy ábrázolási formákról tud beszélgetést folytatni. Ez elengedhetetlen feltétele a szakmában mozgó partnerekkel, kollégákkal való kapcsolat sikerességének és akár a választott pályán való érvényesülésnek is.

A nemzetközi felsőfokú oktatási intézmények közötti kapcsolat olyan pályázati lehetőségeket kínál az egyetemünknek, amelyek révén a hallgatók egy idegen országban folytathatják tanulmányaikat, vagy részképzést kaphatnak (külföldön meghirdetett ösztöndíjak, pl. Erasmus program stb). A különböző nemzetiségű pályatársakkal kapcsolatba lépve a hallgatónak a közös célnyelven (angol) is teljes magabiztossággal kell mozognia, illetve magas szintű tudást kell birtokolnia ahhoz, hogy a célnyelven megtartott szakirányú képzéseken is részt vehessen. De az egyes külföldi egyetemekkel létrejött tartós kapcsolat, a külföldi hallgatók gyakori látogatása és a közös projektekben való részvétel azon hallgatók angol nyelvi és szaknyelvi tudását is próbára teheti, akik nem lépnek ki a vásárhelyi egyetem falai közül. Minőségi tudásuk kamatoztatása bizonyos esetekben még így is nehézségekbe ütközhet, főként ha a külföldi hallgatók a skóciai angolt használják, amint teszik azt vendégeink, az Edinburgh College hallgatói is. (A két egyetem közreműködése révén a Művészeti Egyetem román tagozatos mesteri rendező szakos hallgatói, illetve a magyar tagozat és román tagozat első-másodéves hallgatói évente a skótok által irányított workshopokon vesznek részt, és a román tagozat mesteri rendező szakos hallgatók segítségével improvizációs előadásokat mutatnak be. Egy másik projekt, a Művészeti Egyetem, az Ariel Színház és a New York-i Lark Play

Development Center szervezésében létrejött nemzetközi drámaíró tábor, mely elsősorban a Művészeti Egyetem drámaíró szakos mesteri képzés hallgatóit célozza meg. A Lark Play Development az egyik legjelentősebb nemzetközi színházi és drámaírói műhely, melynek keretében több mint száz drámaírónak volt/van lehetősége drámaikat megismertetni, műhelymunkák keretében tovább csiszolni szövegeiket, és magyar, illetve román nyelvre lefordított színművek, felolvasó-színházi előadások is bemutatásra kerültek.) Az anyanyelven elsajátított művészeti ismeretek összességéről egyszerű gátlások nélkül, koherensen és érdekesen nyilatkozni, ha viszont a hallgatók angol nyelvismeretük alapján ezt a vendégek nyelvén is megtehetik, akkor minőségi szaktudásuk kétszeresen is kamatozik. Ez azonban azt feltételezi, hogy nemcsak a színházi szakfogalmakat ismeri a hallgató, hanem az adott kifejezés által lefedett fogalom szakmai felhasználásáról is tud eredményes, sikeres beszélgetést, vitát folytatni.

Debreczeni Tibor szerint „a drámapedagógia olyan személyiségre figyelő pedagógia, metodika, amelynek célja, hogy alkalmazásával csoportos tevékenységben (osztály, kör, közösség) cselekvés (dráma), azaz részvétel folyamatában fedezzék fel a résztvevők a körülöttük levő tárgyi világot (érzékelés), önnön belső világukat, létesítsenek kapcsolatot vele (kommunikáció), morális érzékenységre, érzelmi stabilitásra, kreatív gondolkodásra tegyenek szert, s mindezt azért, hogy önmagukat jól ismerő, a világra nyitott, harmonikus és alkotó személyiségek, polgári társadalmi körülmények között élni tudó polgárok váljanak belőlük”.⁴ Ezt a személyiségre figyelést, az egyén egyedi kibontakozását tartom magam is meghatározónak az alternatív oktatási módszerek alkalmazásakor, és Falus Iván elmélete alapján a hagyományos szemléletű oktatás helyett a tudás létrehozását tekintem elsődlegesnek. Az angol nyelv oktatása keretén belül

⁴ Debreczeni Tibor, „A drámapedagógia hazánkban. Pedagógiai módszer”, *Drámapedagógiai Magazin*, 1992/1, Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság, 3.

csak említeni szeretném mint alkalmazható és alkalmazott tevékenységtípust a szerepjátékokat, mímelést... és nem térnék ki alaposabb tárgyalásukra, figyelembe véve, hogy a célnyelv használói szaktantárgyaik keretén belül (drámaelmélet...) alapos ismeretek birtokába kerülnek. A dramatikus tevékenységek, mint a szerepjátékok, csoportbeszélgetések, mímelés stb. bevezetése a nyelvórák menetében lehetőséget teremtenek a szakmaspecifikus helyzetekre jellemző verbális kommunikációra, ezáltal a hallgató számára olyan jellegű segítség adódik, amely a spontán, előre meg nem tervezett helyzetekben is jótékonyan hat az önkifejezésére. A szerepjátékokban, ahol inkább a játékra tevődik a hangsúly és nem az előadásra, a cél az együttműködés, az interakció és a véleménycsere. Ezek leginkább szórakoztató jellegük miatt alkalmazhatók, ugyanakkor motiváló jellegűek, pozitív hatással vannak a csapatszellemre, és elősegítik az introvertált hallgatók kibontakozását, képzelőerejük fejlesztését, és az interaktív élmény megtapasztalását is közelebb hozzák a hallgatókhoz. A szimulációk során a hallgatók bizonyos szerepekbe lépnek, egy előre meghatározott helyzeten belül élnek az improvizálás lehetőségével. A gyakorlatok során, ahol vitázhatnak, előadhatják saját véleményüket, azokat a reális, a mindennapokban is alkalmazható képességeiket fejleszthetik elsősorban, amelyeket később akár a gyakorlati szaktantárgyak alkalmával, akár a valós helyzetekben felhasználhatnak. A nyelvóra keretében történő csoportos beszélgetéseken a leadásra szánt tananyag és a hallgatók érzelmki-fejtése, korábbi tapasztalataik közötti összefüggésekre való fókuszálás a fontos. A mímelés az a tevékenységtípus, amely segít a hallgatóknak önbizalmuk építésében, fejleszti megfigyelőkészségüket. Bizonyos történetek és helyzetek bemutatása mozdulatok és gesztusok révén történik. A hallgató konkrétan a bemutatás előtti tervezésben és az utólagos megbeszéléskor gyakorolhatja a célnyelvet. A kezdő angol tudásszintű hallgatók esetében az elsajátításra szánt nyelvi elemek vizualizálása könnyebbé teszi a memorizálásukat.

A modern technológia és az audiovizuális segédeszközök egy jól meghatározott témával egyetemben megteremtik azokat az előfeltételeket, melyek segítségével akár egy pályája kezdetén lévő tanár is megtalálhatja azt az interaktivitást feltételező előadásmódot, amelynek révén a hallgatók ne csak a kötelező tananyagot sajátítsák el, hanem tudásvágyukat és más szakágak, tudományterületek iránti érdeklődésüket is kielégítsék. A Művészeti Egyetem hallgatói érdeklődési körének megvizsgálása érdekében egy kérdőíves felmérést végeztem (az I. és II. éves színész, rendező, bábszínész, koreográfus, látványtervező, zenepedagógus, médiakommunikáció szakokon), amelynek következtetése, hogy ez az érdeklődési kör – néhány profilba vágó témát leszámítva – szakonként és egyénekenként változó. Különleges a magyarországi hallgatók (I év, színész szak) érdeklődési köre, amely nemcsak a szakirányukhoz kapcsolódik, hanem bizonyos jellegzetesen helyi, az urbanisztikus kultúrára vonatkoztatható információk elsajátításához is. Nagy részük Magyarországon megszerzett haladó szintű angol nyelvtudással érkezik az egyetemre, viszont a román nyelv teljességgel ismeretlen számukra. Azért emeltem ki ezt a szakot, mert a mindennapjaikat betöltő egyetemi életen és a színházon kívül az angol az egyetlen kommunikációs közeg, amit a román anyanyelvű személyekkel való kapcsolatukban felhasználhatnak. Ezért érdeklődést mutatnak minden olyan téma angol nyelvi feldolgozásában is, ami nem kimondottan szakirányú. Az intézményes oktatásban a tanulás és alkalmazás folyamatai gyakran távol állnak egymástól. Az oktatásnak a mindennapi élettől, a szakmákban felmerülő feladatoktól való eltávolodása régi probléma, és sok esetben hiányzik a közvetlen tapasztalatszerzés lehetősége. Ennek ellensúlyozására napjainkban egyre gyakoribbakká váltak az élményszerzésre alapozó oktatási módszerek. A pedagógia újabb törekvései olyan környezetet, körülményeket próbálnak teremteni, ahol nagyobb szerep jut a közvetlen tapasztalatszerzésnek, több figyelmet fordítanak a hallgatók természetes érdeklődésére,

saját elgondolásaik, szükségleteik megvalósítására, érzelmeik kifejezésére, a kreativitás, gondolkodás fejlesztésére. Az előadótanárnak ismeretekkel kell rendelkeznie azokról, akiket oktat, így nemcsak a diszciplináris tudás átadásában kell eredményesnek lennie, hanem a felhasználható, transzferálható tudás közvetítésére is figyelmet kell fordítania. Haladó szinten a nyelvoktatás „egyszerűsége” abban rejlik, hogy a megfelelő módszerek sikeres alkalmazása révén a hallgató az, aki kiválaszthatja az általa vagy a tanár által javasolt témafeldolgozások közül, hogy miről, kiről hallana szívesebben, és mi az, amivel inkább foglalkozna annak érdekében, hogy nyelvtudását kamatoztassa. Ezen a szinten a hallgatók már örömmel veszik olyan egyéni munkák (esszék, mesék megírása, kedvelt színdarabok, rendezők, filmek, szereplők elemzése) elkészítését és bemutatását, amelyeket maguk választhatnak ki. Az egyéni munkákat és a komplexebb feladatokat kihívásnak tekintik, ezek motiváló jellegűek, serkentik az önálló gondolkodást, és felelősségtudatuk is mélyül, hiszen a közösség előtt bemutatott előadásaiknak egyben szerzőik, esetenként akár szereplőik is. A hallgatóközpontú módszer alkalmazása nem egyszerűsíthető le csak arra, hogy felfigyelünk a diákok információigényeire, erre építjük az elsajátításra szánt elméleti anyagot, ez ennél komplexebb és tágasabb. Magában foglalja a hallgató kibontakozását, kommunikációs készségeinek fejlesztését, a célnyelv gyakorlatát, konkrét alkalmazását is.

Felhasznált irodalom:

- BÁRDOS JENŐ, 2005, *Élő nyelvtanítás történet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- CSAPÓ BENÓ – KOROM ERZSÉBET, 2002, *Az iskolai tudás. Az iskolai tudás és az oktatás minőségi fejlesztése*, XI. fejt., Osiris Kiadó, Budapest.

- DEBRECZENI TIBOR, „A drámapedagógia hazánkban. Pedagógiai módszer, drámapedagógia”, *Drámapedagógiai Magazin*, 1992/1. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság, 3.
- ECK JÚLIA, 2000, *Drámajáték a középiskolai irodalomórán*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest.
- FALUS IVÁN, 1998, *Didaktika*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- GABNAI KATALIN, 1999, *Drámajátékok. Bevezetés a drámapedagógiába*. Helikon Kiadó, Budapest.
- PAVIS, PATRICE, 2006, *Színházi szótár*, L'Harmattan Kiadó, Budapest.
<http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/iskolai-tudas-eloszo/ch16.html>
- DRÁMAPEDAGÓGLAI MAGAZIN/3. (1992/1. sz.)

Megjelent: Symbolon, Színháztudományi szemle, 2013, XIV. évfolyam, 24 szám, 111-119 oldal

A szöveget gondozta: Szócs Katalin

Borítóterv: Sós Beáta

Tördelés: Molnár Rozália

A nyomtatásért felel: Klósz Viktor, a Masterdruck vezetője

Megjelent: 7,62 nyomdai ív terjedelemben

A kötet tanulmányai az improvizációs színházi előadás létrejöttének folyamatában felmerülő kérdésekre keresnek választ, arra, hogy miként befolyásolja az alkotó munkáját és a befogadó élményét az improvizáció, illetve az előre megírt szövegek, továbbá milyen mértékben irányítja a színészi improvizációt a drámai szöveg és dominálja-e a rögtönzést?



UArtPress

2019, nr. 1