

## Újragondolt játékszabályok. A devised színház megkülönböztető jegyeinek feltérképezése kortárs magyar alkotófolyamatok vizsgálata során

KORSÓS NOÉMI

A *Reactor 99,6% – egy évszázad gyűlölet és szeretet* című zenés performanszának alkotói a trianoni döntés 100 éves évfordulója kapcsán arra vállalkoztak, hogy a két népcsoport együttéléséről készítenek előadást.<sup>1</sup> A Kerekasztal *Kéksziget* című színházi nevelési programja a generációs különbségeket és kommunikációs akadályokat teszi közönségével együtt vizsgálat tárgyává.<sup>2</sup> Mi a közös e két teljesen eltérő műfajú, formájú és célú előadásban? Mindkét produkció jellemezhető devised színház fogalmával, vagyis az előadások létrehozói a hagyományostól eltérő kollektív alkotói stratégia kidolgozása és alkalmazása mellett döntöttek. Tanulmányomban a két produkció párhuzamba állítása révén kísérlem meg a devised színház fogalmának megvilágítását. Különös tekintettel arra kérdésre, hogy mi indokolja az alkotói stratégia újragondolását, és mi derül ki ebből a néző számára?

---

<sup>1</sup> *99,6% – egy évszázad szeretet és gyűlölet*. Reactor Cluj, 2018. Alkotók: Adorjáni Panna, Raul Coldea, Hermina Csala, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran.

<sup>2</sup> *Kéksziget*. Szereplők: Farkas Attila, Hajós Zsuzsa, Jobbágy Kata, Lipták Ildikó, Sára Eszter, Bagaméry-Nagy Orsolya, Nyári Arnold, Írta: Kárpáti Péter, a társulat improvizációi alapján. Dramaturg: Bodor Panna. Látvány: Szabados Luca. Rendezte: Kárpáti Péter és Kárpáti István. Forrás: az előadás aktualizált színlapja. Hozzáférés: 2022.04.24. <https://kerekasztalszinhaz.hu/eloadas/keksziget/>

A 2018-ban Halász Péter díjjal is kitüntetett *99,6%* című előadás az egyenjogúság, az együttélés, együttműködés kérdéseit járja körül. A produkció létrehozásának alapkonceptiója Adorjáni Pannától származik, akit a Reactor kolozsvári művészeti központ vezetői eredetileg a centenáriumi témájával kapcsolatos előadás létrehozására kértek fel, és aki már korábban részt vett ehhez hasonló horizontális munkafolyamatban.<sup>3</sup> A projekten vele együtt kilenc különböző háttérű román és romániai magyar színházcsináló dolgozott.

A román–magyar együttélés problémakör árnyalásának igénye már az alkotók kiválasztása során artikulálódott, hiszen valamilyen Románia különböző területéről származnak, így különböző családi háttér határozza meg a Trianonhoz fűződő viszonyukat.<sup>4</sup> Adorjáni Panna hangsúlyozta, hogy tudatosan törekedett a különböző háttérű és színházi formanyelvben gondolkodó alkotótársak bevonására. Az alkotók között van, aki elsősorban zenével, más rendezéssel, mozgásszínházzal vagy képzőművészettel foglalkozik, ennek következményeképpen a per-

---

<sup>3</sup> Kovács Bálint, „Érzéstelenítés nélkül érezünk minden egyenlőtlenséget”, *Színház.net*, hozzáférés: 2022.04.24.

<http://szinhaz.net/2019/05/17/erzestelenites-nelkul-ereztunk-minden-egyenlotlenseget/>

<sup>4</sup> BALOGH Gyula, „Etnikai konfliktusokról maszk nélkül”, *Népszava*, hozzáférés: 2022.04.24. [https://nepszava.hu/3062844\\_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/](https://nepszava.hu/3062844_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/)

formanszban a fizikalitás és az akusztikus dimenzió is nagy hangsúlyt kapott.

A szereplők kiválasztásán túl a projekt minden fázisa a bevont alkotók közös döntésén alapult. Az alkotótábor során tisztázták a munkafolyamat kereteit és itt kezdett körvonalazódni a téma, a megközelítés módszere és a produkció formanyelve is.<sup>5</sup> A próba-folyamat elején alkotótábort szerveztek, melyben mindenki felelősséget vállalt egy-egy program levezetéséért. A foglalkozásokra hozott gyakorlatoknak egy része az előadás részévé vált. A táborban minden résztvevő listát írt azokról a témákról, amelyekkel szívesen foglalkozna. A listára felkerült például az identitás, a szeretet fogalma és annak a kérdése is, hogy ki volt először Erdélyben. Végül a felmerült témák közül szavazással választották ki, melyekkel foglalkozzanak majd a produkcióban.<sup>6</sup> Az 99,6% fókuszába így végül a nemzetiség kérdése és az identitást meghatározó társadalmi hatások kerültek.

A résztvevők a téma kapcsán saját családfa kutatást végeztek, és ahogy az előadásból kiderül, erre utal a produkció címe is:

„Genetikai állományunk 99.6%-a azonos. 99,6% belőlünk ugyanarról álmodik, mégis a különbségeink szerint hátrózzuk meg magunkat. Történeteket gyártunk, és azokban biztonságban érezzük magunkat. Történeteket, amelyek szerint mások vagyunk, mint a többiek.”<sup>7</sup> – áll az előadás leírásában.

Az elvégzett házi DNS tesztek kimutatták, hogy felmenőik között sokféle nemzet kép-

<sup>5</sup> KOVÁCS, „Érzéstelenítés nélkül...”.

<sup>6</sup> „99,6% – Reactor”, *Erdélyi Figyelő*, hozzáférés: 2022.04.24.

[https://www.youtube.com/watch?v=BaWmvO5yl\\_8/](https://www.youtube.com/watch?v=BaWmvO5yl_8/)

<sup>7</sup> „99,6%”, *Reactor*, hozzáférés: 2022.04.24.

[https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996\\_en/](https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996_en/)

viselői megtalálhatóak. Az alkotók a közös kutatásból kiindulva a performansz során különbségeik, egyedi tapasztalataik, a 0,4% feltárása közben a demokratikus alkotófolyamat révén ennek az áthidalására tettek kísérletet.

A devised színházi gyakorlatokban nagy szerepe van a tervezésnek és a gondos időbeosztásnak. A 99,6% alkotói arról számoltak be, hogy a konvencionális színházi keretekkel szemben, a non-hierarchikus próba-folyamatban sokkal nagyobb szerepet kaptak a viták és a konfliktusok. Minden alkotó új szempontokat adhatott a próba-folyamathoz, mely tovább árnyalta a témát, ugyanakkor ez szükségszerűen a vélemények gyakori ütközését is eredményezte. A véleménykülönbségeket hosszú megbeszélésekkel próbálták feloldani, ám nem sikerült mindig konszenzusra jutniuk. A résztvevőknek így a folyamat során saját ötleteik elengedését, az önérvényesítés feladását is meg kellett tapasztalniuk. Minden vélemény meghallgatása és az egyetértésre való törekvés, a viták lefolytatása sok időt és energiát követelt az alkotóktól, ráadásul az egyhetes tábor lezárultával a közelgő bemutató időpontja miatt egyre rövidebb idő alatt kellett közös döntésekre jutniuk:

„A mi folyamatunkban, és ezekben a típusú folyamatokban általában az az elv, vagy az egyik közös elv, hogyha valamiben nagyon távol kerülünk egymástól, akkor vissza kell lépni oda, ahol még együtt voltunk, és ez tulajdonképpen akkor szűnik meg, amikor már nincs idő visszamenni, tehát valahogy az idő meghatározza [...] ezeket a folyamatokat.”<sup>8</sup>

<sup>8</sup> „Nonhierarchikus színház”, *Hangosító, Színház folyóirat* podcast, 14. adás, hozzáférés: 2022.04.24.

[https://app.box.com/s/8ai8mpaos4q1r5nc4o\\_a6xit88n8yocnk/](https://app.box.com/s/8ai8mpaos4q1r5nc4o_a6xit88n8yocnk/)

A centenáriumból kiindulva az előadás fókuszába a román-magyar viszony került, a téma kapcsán az alkotók saját szubjektív tapasztalataikat tették vizsgálat tárgyává:

„A tabu olyan hatalmas, ami ezt a román magyar együttélést érinti, ezt a százéves évfordulót érinti, hogy nagyon nehéz bármilyen irányból is hozzáúlni. A mi válaszuk erre az volt, hogy teljesen személyes szempontokat hozunk be, csak azt mondjuk el, amiről teljesen biztosak vagyunk, hogy nem hazudunk. Minden, ami elhangzik egy saját magunkon átítatott történet.”<sup>9</sup>

Az alkotók a performanszban az igazság megközelítésének képtelen feladatát is tematizálják: megosztják azt is a közönséggel, miért a saját témához kapcsolódó viszonyokat dolgozzák fel, miért nem kerültek történelmi események, tények az előadás középpontjába. A döntés mögött egyfelől az az érv húzódik, hogy a téma anyaga túlmutatna az előadás keretein, másfelől az átpolitizáltsága nagyon megnehezíti az objektív megközelítést és éppen a társadalmi megosztottságot erősítené fel. A személyes megközelítés teszi lehetővé, hogy a valóság töredékeiből összeálló produkció közvetlenül és érzékenyen tud reflektálni a társadalmi viszonyokra. Raul Coldea monológjában arról mesél, hogy a társadalom, amelyben él, hogyan szocializálta a gyűlöletre, míg Oana Mardare azt a dilemmáját feszegeti, hogyan határozhatjuk meg az otthon fogalmát. Ötvös Kinga azt osztja meg, hogy a családjában nem szokás Trianonról beszélni, a téma tabunak számít. A performansz rámutat arra is, hogy a társadalom elveti a vitát és a párbeszédet. Ily módon tematizálja a Trianonról szóló diskurzus hiányát is, a játékosok saját tapasztalataik feltárásával mutatnak rá, hogy a tabusítás ellehe-

tetlenül a traumák feldolgozását, mely így tovább öröklődik a következő generációkra.

A performansz személyességét a térhasználat is felerősíti. Az előadás legelején az érkező nézők körbeülik a szűk térben különböző testhelyzetben ülő, fekvő játékosokat, akiknek a figyelme hamarosan közvetlenül rájuk irányul. Az előadás első perceiben nem történik más, mint hogy a játékosok felveszik a szemkontaktust a közönség tagjaival. Adorjáni Panna hangsúlyozta, hogy ez a próbafolyamat során kikísérletezett bemelegítő gyakorlat a játszóknak számára is nagy jelentőséggel bír, hiszen azoknak az embereknek az arcával ismerkednek, akikkel később intim történeteiket osztják meg.<sup>10</sup> A közönséget is bemelegítő gyakorlatot követően a performerek a nézőkhöz fordulnak és elmesélnek egy-egy, az identitásuk alakulásához, tudatosításához kapcsolódó rövid történetet. Például felidézésre kerül az egyikük gyerekkori emléke arról, hogyan keveredett az iskolában két osztály között kirobbanó verekezésbe.<sup>11</sup> A kilenc játszó hallgató nézők egy-egy történetet ismernek meg a kilencből. A performansz első két gyakorlata során a nézők szerepének újragondolását hajtja végre azáltal, hogy egyfelől rájuk irányítja a figyelmet, azaz reflektálttá teszi a részvételüket, másfelől kiemeli a nézői befogadás egyediségét. A kilenc alkotó ráadásul nem szólítja meg az összes nézőt, néhányukat magukra hagynak a pillanatnyi kirekesztettség tapasztalatával. Az előadás ráirányítja a figyelmet a néző végességére, úgy vonja be a közönséget a színházi kommunikációba, hogy az aktív alkotó státuszával szembesíti.

Az alkotók az előadásuk kiemelt részévé teszik a demokratikus alkotófolyamat megvalósítására tett kísérlet tapasztalatait. A román–magyar kapcsolatot meghatározó nyelvi akadályok kérdésének kibontása során szembesítik nézőiket az egyenlőség megva-

<sup>9</sup> „99,6% – Reactor”, *Erdélyi figyelő...*

<sup>10</sup> „Nonhierarchikus színház”, *Hangsító...*

<sup>11</sup> Uo.

lósításának egyik leküzdhetetlen akadályaival. Adorjáni Panna megosztja a közönséggel, miért mondott le az előadás és az alkotófolyamat során is arról a kényelemről, hogy az anyanyelvén beszéljen: „ha aközött kell választanom, hogy magyarul beszélek vagy megértsük egymást, akkor az utóbbit választom”. Ötvös Kinga arról számol be, milyen szorongást okozott neki, hogy sokáig nem helyesen beszélt románul. Bogdan Olarson, akinek az édesanyja magyar–román családból származik, az édesapja pedig román, a kívülállóságára azáltal utal, hogy angolul kommunikál. A nyelvi gát eleve lehetetlenné teszi az egyelőség megvalósulását, ennek a különbségnek a feloldására nincs megoldás. Az előadást románul, magyarul és angolul játsszák, emiatt a közönség egyes tagjai időről időre a falra vetített szöveg olvasására kényszerülnek, így ideiglenesen hátrányos helyzetbe kerülnek. Az előadás tehát a közönség tapasztalatává teszi, hogy folyamatosan alkalmazkodni kell a nyelvváltásokhoz, mely a román–magyar együttélést meghatározza.

A zene és a koreográfia mégis részben képes a nyelvi akadályok leküzdésére, azáltal, hogy közvetlenül érzékeinkre hat. Mikor az előadásban egyszerre szólal meg a moldvai csángó és a román népdal, két nemzet öröksége ér össze. Radu Dogaru és Ötvös Kinga éneke összefonódik és valami újat teremt. A produkció rituális jellegét erősítik fel a monoton ritmusú, meditatív, repetitív dalok, amelyeket a performerek valamilyen együtt szólaltatnak meg. A produkcióban a színpadi testek koreografáltsága is meghatározóvá válik. Az elkezdett mozdulatsorok mintha folyamatosan megakadnának, mintha kifejeznének valamit a különbségek feloldásáért folyó küzdelemből. A testek a térben időről időre átrendeződnek, azokat szinte végig egymástól elkülönülve látjuk. Az üres tér a vallomások, emlékek felidézésének révén töltődik fel tartalommal. Ettől válik jelentéssé az előadást záró in-

tim kép, melyben egy-egy játékos a másik ölébe hajtja a fejét.

Az előadást az alkotók zenés performanszként határozták meg. A játszóknak nem vesznek fel szerepeket, önmagukat és szubjektív tapasztalataikat reprezentálják. A próbafolyamat és az előadás során önmaguk elemzését hajtják végre, saját észrevételeiket, személyes dilemmáikat, törekényességüket vállalják. Az előadók reflektálnak saját szerepükre és a nézőkére, tematizálják a non-hierarchikus alkotófolyamat kísérletét, bemutatják annak eredményét, ugyanakkor rámutatnak a folyamat nehézségeire és kudarcaira is. A személyes történeteken keresztül saját identitásuk és határaik feltérképezése révén szembeítik a nézőket a normákkal, az alapstruktúrákkal, melyekből képtelenek vagyunk kitörni.

A *Kéksziget* című komplex színházi nevelési előadás alkotói a devising merőben másik stratégiáját alkalmazták. A TIE (Theatre in education) programok célja, hogy a közös gondolkodás, alkotás feladatával ruházza fel a résztvevőit. A TIE műfajának sajátossága, hogy feladatoként határozza meg a társadalmi folyamatok, problémák tudatosítását, hogy ösztönöznie kell az egyént cselekvései jelentésének, értékrendjének és felelősségének vizsgálatára. A színházi nevelési előadások alkotói arra törekcsenek, hogy tapasztalattá tegyék résztvevőik számára, hogy minden tettük jelent valamit és hat a világra. A TIE programoknak részét képezi egy előadás vagy jelenetsor, illetve nyílt interakció, mely során a résztvevők valódi döntéshelyzetbe kerülnek és érdemben befolyásolhatják az eseményeket. Az interaktív vagy nyílt dramaturgiai egységek során a néző-résztvevők és a programvezetők között kétirányú kommunikáció valósul meg. A TIE program a résztvevők aktív közreműködése, az általuk

hozzáadott érték nélkül nem teljesezhet ki.<sup>12</sup> A színházi nevelési előadások olyan fórumot teremtenek, melyben nem az üzenet átadása a cél, hanem a felvetett dilemma aktív részvételen alapuló, közös körüljárása. Konceptiójuk mögött a világ játékos megismerésének és a résztvevők társadalmi aktivitására való nevelésének szándéka áll.<sup>13</sup> A módszer lényege, hogy az előadás a nézőt helyezi középpontjába, hiszen „ahhoz, hogy a néző-résztvevők meg tudják fogalmazni saját viszonyukat a felkínált problémához, alkotó módon kell jelen lenniük”.<sup>14</sup> A *Kéksziget* esetében a devising alkotófolyamat összekapcsolódik a színházi nevelés azon szándékával, hogy az alkotói jelenlét lehetőségét megteremtse a résztvevők számára. Hajós Zsuzsával – a Kerekasztal Színház munkatársával és a *Kéksziget* egyik programvezetőjével – készített interjúmból kiderült, hogy a színházi nevelési társulatuk munkafolyamatai mindig magukba foglalnak kollaboratív fázisokat.<sup>15</sup> Az alkotók jellemzően közösen gondolkodnak a fiatalok szerepéről, és együtt határozzák meg a nyitásokat is. A *Kéksziget* azért válik értékes példává, mert a program teljes szöveggönyve, zárt jelenetei is a Kárpáti Péter által vezetett kollaboratív impro-

vizációs technika révén kerültek kidolgozásra, mely a közös munkára építi a téma kibontását és a szövegalkotási folyamatot is.<sup>16</sup>

Az előadás kiindulópontja – melyet a Kerekasztal munkatársai határoztak meg – a kommunikációs szakadék volt.<sup>17</sup> A téma kiválasztása után kérték fel Kárpáti Pétert és Kárpáti Istvánt a szöveg létrehozására és az előadás megrendezésére. A *Kéksziget* színlapja a klasszikus színházi szerepek szerint sorolja fel az alkotókat, azonban az írói feladatkörnél Kárpáti Péter neve mellett az a megjegyzés áll, hogy a szöveg a társulat improvizációi alapján készült. Ugyanezzel a gesztussal élt az író a *Színház az orrod hegyén* című kötetében, melyben a színmű megjelent. Kárpáti a kiadványban reflektál a szerzőség felvetődő dilemmájára, hiszen íróként saját neve mellett „barátait” is megjelöli a fedőlapon, valamint az előszóban összefoglalót ír az általa kidolgozott és alkalmazott improvizációs technikáról:

„A kötetben szereplő összes színdarab közösségi alkotás. A szerző hozta az ötletet, a témát, a figurák és viszonyok körvonalait, a kezdő szituációt, azonban az elhangzó mondatok és a konkrét történetfordulatok már nem az ő agyában születtek, azokat a színészek adták hozzá – nem íróasztalnál, hanem a játék lendületében, utcán, ágyban, híd alatt, buszon vagy futás közben, és a véletlenül arra járók álmukban se gondolták, hogy ami ott folyik, az nem valóság, csak játék, improvizáció. [...] Tehát az improvizációval készülő dara-

<sup>12</sup> CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: Insite Drama, 2017), 10.

<https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.20>

<sup>13</sup> Uo., 89.

<sup>14</sup> TAKÁCS Gábor, „A magyarországi komplex színházi nevelési előadások politikussága (és az angol előkép)”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 233–245 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 236.

<sup>15</sup> Az alkotófolyamat alapos vizsgálatának érdekében Hajós Zsuzsával készített interjúm a tanulmány megírása során elsődleges forrássommá vált. Hajós Zsuzsa színész-drámatanár, író és rendező. 2006 óta a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ tagja.

<sup>16</sup> TRÖMBÖCZKY Napsugár és ZSIGÓ Anna, „Buszról elkapott pillanat: A kollektív alkotások esztétikája”, *Színház*, 54, 4. sz. (2021): 19–22, 21.

<sup>17</sup> Az előadást a honlap meghatározása szerint 7–10.-es évfolyamnak ajánlják.

boknál az íróé csak a kezdet és a vég – a közepén a színészek uralkodnak.”<sup>18</sup>

Kárpáti hosszú improvizációkon keresztül vezeti játékosait. Vezetőként csupán szituációkat teremt, melyben a résztvevők oldottan és természetességgel kezdenek létezni. Az improvizáció akár napokon át folytatható és a jelenetek lefolyása megfelel a valós időnek. Kárpáti saját megfogalmazása szerint úgy kíséri meg irányítani a szituációkat, hogy azok modellálják az életet. A módszerének fontos eleme, hogy a résztvevőknek mindig épp csak annyi rálátásuk van a szituációra, amennyi a való életben lenne. A résztvevők a vezetőtől időről időre rávezető kérdéseket kapnak, de sosem instrukciókat. Kárpáti hangsúlyozza, hogy bár a felkészülés alatt meghatározza a legfontosabb elemeket, sosem egyértelmű számára sem, hogy mi lesz az improvizációk végkimenetele. A játszó az improvizáció során közös emlékeket gyártanak és belakják a szerepeiket, ezáltal a módszer segíti, hogy a játékosok teljesen azonosulni tudjanak az általuk megalkotott karakterekkel. Kárpáti végül az improvizációk legépelet anyagaiból állítja össze a szöveggönyvet.<sup>19</sup> A kollektív improvizáció a klasszikus darabírási folyamat kutatási, anyaggyűjtési fázisát egészíti, váltja ki, a téma megközelítésének módszereként szolgál.

A *Kéksziget* próbafolyamatának elején két-három héten keresztül foglalkoztak a karakterek és a családi viszonyok kidolgozásával. A próbák alatt a játszó mindvégig szerepben maradvá reagáltak a Kárpáti Péter által beemelt konfliktusokra. Az improvizáció során olyan karakterek is megszülettek, akik később nem kerültek az előadásba. Hajós Zsuzsa hangsúlyozta, hogy Kárpáti mód-

szere lehetőséget adott a részletek kidolgozására, így segítette az elmélyült, árnyalt karakterek ábrázolást, valamint megkönnyítette a drámatanár helyzetét a szerepből való improvizáció során:

„Amire az előadás elkészül, addigra annyira a színészek sajátjává válik a szerep, hogy semmilyen improvizációban nem tud zavarba hozni minket semmilyen történés, mert tulajdonképpen tényleg leéltünk egy életet együtt, hogyha így vesszük, és a bőrünkön tapasztaltuk, hogy ezek a figurák mire, hogy reagálnak. Sok van belőlünk ezekben a figurákban.” (Hajós Zsuzsa)

Az improvizációs szakasz végén, amikor a drámai helyzetek körvonalazódtak, Kárpáti Péter az összegyűlt anyagokból írta meg a szöveggönyvet. Az alkotók a koncepció kérdéseiről közösen gondolkodtak, így például együtt hoztak döntést arról, hogy milyen szerepe legyen az előadásban a résztvevőknek. Hajós Zsuzsa megfogalmazta, hogy a színházi nevelési programok esetében a demokratikusabb alkotófolyamatok alkalmazásának az az indítéka, hogy a színész–drámatanároknak nem csak a figurát, de a témát is alaposan tanulmányoznia, ismernie kell, hogy később az interaktív szakaszokban a színészen túl a drámatanári munkát is felkészülten végezhessek.

A színházi nevelési műfaj sajátossága, hogy az alkotók nem törekedtek egy kerek történet bemutatására, céljuk ehelyett az volt, hogy minél több gondolkodási felületet kínáljanak fel a résztvevőknek. A *Kéksziget* elején, a közönség érkezése alatt a játékosok a családtagok szerepében activityznek, s már itt megnyílik a lehetőség a gyerekek számára, hogy bekapcsolódjanak a feladványok megfejtésébe. Ezután a szereplők párhuzamos monológjait hallgatjuk végig, megismerkedünk az alaphelyzettel, családtagokkal, és már ebben a szakaszban felsejlenek

<sup>18</sup> KÁRPÁTI Péter, *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*, szerk. Szűcs Mónika (Budapest: Selinunte, 2018), 5.

<sup>19</sup> Uo., 8–9.

számunkra a viszonyokat meghatározó, kibeszéletlen konfliktusok. Megtudjuk, hogy a lakásban az édesanya, kiskamasz lánya, Julcsi, már majdnem felnőtt fia és annak barát-nője élnek. A család idősebbik lánya, Petra már elköltözött, ami nagy vitát gerjesztett közte és az édesanyja között. Kiderül, hogy fölöttük lakik az egyik nagymama, ő nem jelenik meg az előadásban, azonban megtudjuk, hogy gyakran kerül összetűzésbe a család tagjaival. A családfő a hiányával van jelen, ugyanis külföldön dolgozik. Az elbeszélésekben visszatérően megjelennek a kirobbanó veszekedések és az elhallgatott, ki nem beszélt konfliktusok: „Igazából nem is a pofonra emlékszem, mert nem láttam, hanem a csöndre, ami utána volt. Mert ha anya üvöltözik, vagy apa vagy a mama veszekszik, az rendben van. Végül is mindig mindenki üvöltözik mindenkivel, nem?”<sup>20</sup> A család életébe a fordulatot az a hír hozza, hogy Julcsi nyert egy pályázaton, így részt vehet egy táborban Haifán. Ekkor sűrűsödik az első családi konfliktus, amelyet az előadás bemutat. Az édesanya és gyermekei között vita alakul ki azon kérdés körül, hogy elengedjék-e a kislányt a táborba. Ebből a veszekedésből derül ki, hogy a főszereplő kislány, Julcsi már hosszú ideje nem hajlandó megszólalni.

A szereplők által elmesélt történeteken keresztül tudomást szerzünk a családon belüli konfliktusokról, melyek árnyalják a szereplők viszonyait, azonban a történetek nem fedik fel azoknak pontos forrásait. Nem tudjuk meg, milyen az édesanya és a fölöttük élő nagyszülő viszonya, ahogy azt sem, mi volt a veszekedés oka, melynek következtében Petra elköltözött otthonról. Arról sem kapunk információt, hogy mikor és miért döntött úgy Julcsi, hogy többé nem szólal meg. A játék válaszokat és megoldásokat nem kínál. Ezeknek a hiányoknak azért lesz jelentősége, mert azáltal, hogy a történet nem ajánl fel magyarázatot és feloldást, a nézőt gon-

dolkodásra és a részletek kiegészítésére ösztönzi. Hajós Zsuzsa és Lipták Ildikó ennek a szerepét a következőképpen magyarázza:

„A kérdések réseket teremtenek a történetben, amiket mindenki magának tölthet ki. A színházi nevelési előadás annak lehetőségét teremti meg, hogy egymás kitöltéseit megismerhessük, működőképességüket és logikájukat tesztelhessük, reflektálhassunk rájuk. Talán ez a legnagyobb különbség a színházi és a színházi nevelési előadások között.”<sup>21</sup>

A rendezés mindvégig a színpadtér–nézőtér elválasztásának feloldására törekszik. A zárt jelenetek során is a nézők bevonását célozza meg. A játékosok a családi vita kirobbanásakor a nézők közé vegyülve sorolják az utazás ellen és mellett szóló érveiket. A nézők, akik ezen a ponton még megfigyelőként vannak jelen, a kitágított családi kör részévé válnak. Ahogy Geresdi Zsófia a színházi nevelési előadások interaktív térhasználatáról szóló elemzésében fogalmaz: a színházi nevelési program során a közösség általi térfoglalás történik.<sup>22</sup> A program interaktív második részében a haifai táborba meginvitált gyerekek szerepét osztják a résztvevő fiatalokra. Inentől egy körben ülnek a színész–drámatanárokkal, a gyerekek szerepében a történet részévé válnak. Ettől a ponttól a résztvevő csoport tagjai Julcsival együtt élik át tábort, közösen vesznek részt a játékokban, együtt alakítják a történetet. A program során a Julcsit alakító Hajós Zsuzsa a szünetet is a

<sup>21</sup> HAJÓS ZSUZSA és LIPTÁK ILDIKÓ, „A színházi nevelésről hat tételben”, *Drámapedagógiai Magazin*, 2010, különszám, 4.

<sup>22</sup> GERESDI ZSÓFIA, „A rítus tere: Színházi nevelési előadások interaktív térhasználatára”, in *Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI PÉTER et al., 92–102 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016), 102.

<sup>20</sup> Uo., 144.

résztevőkkel tölti, a szerepéből ez idő alatt sem lép ki.

A táborban a résztvevőknek rögtön egy újabb kommunikációs problémával kell szembesülniük: az izraeli táborvezető angolul szólítja meg őket. A tábor ideje alatt így a résztvevőknek fordítással kell egymás segíteniük. Az általam látott előadás során a diákok maguk fordítottak egymásnak, ahogy azonban a kritikákból kiderül,<sup>23</sup> van, hogy ez a feladat a történet elején a kommunikációt elutasító főszereplőre, Julcsira hárul. A főszereplőt játszó színész–drámatanár a játék alakulása során hozhat döntést arról, hogy a tábor alatt megszólal-e vagy sem.<sup>24</sup>

A tábor bemelegítő kérdéssel és játékokkal kezdődik, a résztvevők ez alatt belehelyezkednek a táborlakók szerepébe. A tábor során olyan kreatív feladatokat kapnak, melyekben magát a tábori eseményeket és a saját előzmény-történetüket kell kiegészíteniük. Így például ki kell találniuk és részleteket kell megosztaniuk az általuk megírt meséről, közösen kell meghatározniuk a tábor szabályait, és palackba zárt üzeneteket kell írniuk. A táborban az eljátszott, átélt élményeket kiegészítik az általuk elképzelt eseményekkel. A résztvevők a program ezen szakaszában éppen olyan emlékeket gyártanak, mint amilyeneket az alkotók a próbafolyamat során. A tábor résztvevői Julcsival közös valóságot építenek fel, és eközben többször alkalmuk nyílik reflektálni az általuk irányított részekre is. Egy ponton például a tábor eseményeit Julcsi családjának a Skype-hívása szakítja félbe. Julcsi kifejezi, hogy nem akar a hívásra válaszolni, így a fiataloknak kell kiegészíteni őt, ők válaszolhatnak a családtagok kérdéseire, ők mesélnek nekik a táborban lejátszott eseményekről.

<sup>23</sup> RÁDAI Andrea, *Egy sziget lehetősége*, Színház.net, hozzáférés: 2022.04.24.

<http://szinhaz.net/2015/12/15/radai-andrea-egy-sziget-lehetosege/>

<sup>24</sup> KÁRPÁTI, *Színház az orrod...*, 155.

A program utolsó részében a fiatalok a hazatérő Julcsi szerepébe léphetnek és a saját elképzelésük szerint határozhatják meg a visszatérő főszereplő és családjának viszonyát, valamint ismét reagálhatnak a táborban történetekre. Néhány önkéntes a színész–drámatanárokkal együtt játszva kísérletezhet a megoldási lehetőségekkel. Ezen a ponton válik fontossá, hogy a program elején felvázolt konfliktusok ábrázolása nem teszi egyértelművé a helyzeteket, így nincsenek egyértelmű megoldások sem. A tábori program alatt és Julcsi hazatérésének jelenetében a résztvevőknek lehetőségük van bármilyen korábban felvetődő dilemma vagy általuk fontosnak vélt, tapasztalt mindennapi probléma beemelésére. Az alkotók nem töreksenek egységes, a résztvevők többsége által helyeselt megoldás kidolgozására. A program végén valamennyi, a résztvevők által adott válasz egymás mellett állhat. Az előadást a résztvevők alakíthatják, így annak középpontjába a felkínált probléma és a résztvevők viszonya kerül, miközben reflektálhatnak a programra, illetve a saját viselkedésükre és a csoportéra is. Az előadás során azok a nézők is résztvevővé válnak, akik a nyílt improvizációban és interakciókban nem vesznek részt, mégpedig azért, hogy tudatosítsák a program által felmutatott mechanizmusokat. A színházi nevelési előadás lehetőséget teremt arra, hogy a nézők beleszóljanak és alakítsák a helyzeteket, ilyen módon közvetlen részvételre és véleménynyilvánításra ad alkalmat.

A *Kéksziget* komplex színházi nevelési program a játékosok és résztvevők közötti hierarchia felszámolásával a kollaboratív folyamatot értékesíti, alkalmat kínálva a résztvevők számára, hogy feltérképezzék és tudatosítsák a saját képességeiket és lehetőségeiket.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Kiss Gabriella, „Kórusművek”, *Színház* 54, 4. sz. (2021): 16–19, 17.



Az alkotófolyamatok és az előadások elemzése során kirajzolódó párhuzamok mentén megállapíthatjuk a devised színház megkülönböztető jegyeit. Az előadások középpontjában a kollektív alkotás kérdező folyamata áll, melybe az alkotók a közönséget is bevonják. A produkciók jellemzője, hogy a játékosai jelenlétükkel intimebb és közvetlenebb viszony kialakítására töreksenek. A devised színházi előadások a közös gondolkodásra, kísérletezésre, bizalmon alapuló egyenlőségre épülhetnek, így az alkotóktól az alkotófolyamat során megalapozott, a hagyományos színházi játéktól eltérő jelenlétet követelnek meg. A vizsgált előadások révén megfigyelhető, hogy a devised módszer ezen túl az anyaggyűjtés, kutatás egyik eszközeként hasznosul. A devising folyamata alatt az egyén szubjektív tapasztalatai további tapasztalatokkal elegyednek, így a kollektív alkotómunka során aktuális és a valóságot komplex módon megközelítő produkciók születnek.

Az előadások a nézői pozíció tudatosításával, a non-hierarchikus folyamat felmutatásával teszik világossá a személyek között megvalósuló hatalmi szerveződést. A két produkció a passzív befogadói attitűd felülbírálását hajtja végre, a közönségét aktív értelmezésre, reflexióra és a színházi nevelési előadás esetében cselekvésre készíti. Mindkét előadás a politikai színház példájává válik általa, hogy ráirányítja a figyelmet a hierarchia kérdésére. Az előadások résztvevők bevonásával felismerhetővé teszik a művészeti ág működését és reflexió tárgyává a társadalom mechanizmusait. Kijelenthető tehát, hogy a devised színház terminusa nem csupán kollaboratív módszertani stratégiát, de olyan politikai színházi irányzatot is takar, mely alkotói szemléletváltást jelez, a színházi struktúra újragondolását vállalja.

### Bibliográfia

- BALOGH Gyula. „Etnikai konfliktusokról maszk nélkül”. *Népszava*. Hozzáférés: 2022.04.24. [https://nepszava.hu/3062844\\_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/](https://nepszava.hu/3062844_etnikai-konfliktusokrol-maszk-nelkul/)
- CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelési és színházipedagógiai kézikönyv*. Budapest: Insite Drama, 2017. <https://doi.org/10.1556/2065.179.2018.6.20>
- GERESDI Zsófia. „A rítus tere: Színházi nevelési előadások interaktív térhasználata”. In *Az alkalmazott színház és környéke*. Szerkesztette GÖRCSI Péter et al., 92–102. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- HAJÓS Zsuzsa és LIPTÁK Ildikó. „A színházi nevelésről hat tételben”. *Drámapedagógiai Magazin*. 2010, különszám, 3–5.
- HERCZOG Noémi. „Újszemélyesség: A kortárs magyar színház új irányai”. *Színház* 48, 4. sz. (2015): 7–13.
- KÁRPÁTI Péter. *Színház az orrod hegyén: Kárpáti Péter improvizációs technikájával készült színdarabok*. Szerkesztette SZÜCS Mónika. Budapest: Selinunte, 2018.
- KISS Gabriella. „Kórusművek”. *Színház* 54, 4. sz. (2021): 16–19.
- KOVÁCS Bálint. „Érzéstelenítés nélkül éreztünk minden egyenlőtlenséget”. *Színház.net*. Hozzáférés: 2022.04.24. <http://szinhaz.net/2019/05/17/erzestelenites-nelkul-ereztunk-minden-egyenlotlenseget/>
- RÁDAI Andrea. „Egy sziget lehetősége”. *Színház.net*. Hozzáférés: 2022.04.24. <http://szinhaz.net/2015/12/15/radai-andrea-egy-sziget-lehetosege/>
- TAKÁCS Gábor. „A magyarországi komplex színházi nevelési előadások politikussága (és az angol előkép)”. In *Színházi politika # politikai színház*. Szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 233–245. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- TRÖMBÖCZKY Napsugár és ZSIGÓ Anna. „Buszról elkapott pillanat: A kollektív alkotások esztétikája”. *Színház* 54, 4. sz. (2021): 19–22.