

## Kollektív alkotás kontra rendezői színház. A kollektív alkotás és *devising* történetének és elméletének áttekintése a rendezői színházi paradigma perspektívájából

ADORJÁNI PANNA

### *Egymásba torkolló koncepciók*

Jelen tanulmány célja felvázolni a kollektív alkotás elméleti és történeti hátterét, ahogyan az a közép-kelet-európai színházi térségben hegemonnak tekintett rendezői színházi paradigma színháztörténete és az ehhez kapcsolódó színháztudományos gondolkodás felől olvasható. Ezt a perspektívát két felismerés indokolja. Egyrészt a kollektív alkotást vagy *devised* színházat tárgyaló elméleti és történeti munkák főként az Egyesült Államok és/vagy az Egyesült Királyság színházi kultúrái felől vizsgálják a témát, néhány kiemelkedő európai alkotó bevonásával. Ezekben a munkákban a kontinentális európai térségből származó szereplők tetemes része meg egyezik azokkal a színházi alkotókkal, akiket a kontinentális színházi diskurzusban tipikusan a modern rendező megjelenésével, illetve a rendezői színház hagyományával szokás összefüggésbe hozni.<sup>1</sup> Másrészt a kollektív alkotás kurrens történetírásában tetten érhető az az explicit törekvés, hogy eloldozzák ezt a koncepciót a hatvanas és hetvenes évek baloldali politikáitól, illetve a hierarchiamentesség kritériumától, és lehetővé tegyék a hasznosítását olyan csoportok számára, amelyek kizárólag a megközelítés esztétikai és módszertani lehetőségeiben érdekeltek. Ennek eredményeképpen pedig az a különös helyzet áll elő, hogy a kollektív alkotás módszerei, stratégiái és elgondolásai elvileg

visszakereshetővé válnak az európai színháztörténet emblematikus rendezőegységének és az autoriter módszerekkel dolgozó kortárs színházi alkotóknak a gondolkodásában, munkáiban is.<sup>2</sup>

Minthogy a kollektív alkotás története és a rendezői színház története ilyen módon jelentős közös halmazból dolgozik, jogosan tevődik fel a kérdés, hogy hogyan különül el mégis ez a két színházcsinálói megközelítés. Ezzel a problémával foglalkozni azért is lehet hasznos, mert a kollektív alkotás és/vagy *devising* gyakorlata egyre elterjedtebb a magyar színházcsinálók körében is. Kérdéssé válik tehát egyrészt az, hogy milyen előfeltevésekkel és célkitűzésekkel dolgozik egyik vagy másik színháztörténetírói gyakorlat, amikor saját *mainstream* színházi konvencióit elmé-

<sup>1</sup> Vö. ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?“, *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6, 2.

<sup>2</sup> „A kollektív alkotás értelmezésének kitágítása azzal az előnnyel jár, hogy lehetőségünk van jobban historizálni a kapcsolatok és gyakorlatok összefolyását, így történelmi térképünkre olyan társulatok kerülhetnek fel, amelyek a nemzetközi *devising* gyakorlataira számottevő hatást gyakoroltak, azonban – nyilvánvalóan az apolitikus vagy nem egalitárius gyakorlataik miatt – marginalizálódtak a kollektív alkotásról szóló beszélgetésben, vagy akár teljesen kiíródtak abból.” Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”, in *A History of Collective Creation*, eds. Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 1–10 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 6sk. [A tanulmányban olvasható angol nyelvű idézetek saját fordításaim. – A. P.]

leti vagy történeti indíttatásból feldolgozni kívánja. Másrészt pedig megfontolandó, hogy az egyes nemzetközi szakirodalmi és alkotói minták hogyan kerülnek felhasználásra a helyi színházi kultúrák tudományos tevékenységében, illetve alkotói gyakorlataiban. A kollektív alkotás ideológiamentesítésének vagy depolitizálásának igénye, valamint az igyekezet a *devising* stratégiáinak felkutatására történelmi és kortárs európai rendezők munkásságában új színezetet kap a #metoo mozgalom utáni színházban, hiszen a kollektív alkotás koncepciójának kiszélesítése, öntudatlanul bár, de teret engedhet bizonyos toxikus színházi praktikák legitimizálásának, főként azokban a társadalmakban, amelyekben még mindig a rendezői színházi paradigma és ennek hozományaként a rendező zseni mint a műalkotás egyedüli birtokosa elgondolása számít etalonnak.<sup>3</sup> A kollektív alkotás történetét a rendező színházával termékeny egybefolyásban rögzítő kétkötetes munka<sup>4</sup> – amely a témában megszületett

<sup>3</sup> A rendezői színházi koncepció és az intézményesített erőszak kapcsolódásait szépen végigkövette a *Játéktér* periodika a kolozsvári *Rosmersholm* című előadás körül kialakult diskurzusban, amikor is a meghívott rendező, Andrij Zsoldak a bemutató szünetében bántalmazta a produkció főszereplő színésznőjét. A témához lásd bővebben: KRICSFALUSI Beatrix, „Nincs itt semmi látnivaló?”, *Játéktér.ro*, 2017.03.31, <https://www.jatekter.ro/?p=21560>; RUNCAN Miruna, „Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán”, *Játéktér.ro*, 2017.04.09, <http://www.jatekter.ro/?p=21709>; UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, „Arról, hogy milyen ketrecre tessék eljűk színész barátainkat: Állattá válás Zsoldak színpadán”, *Játéktér* 7, 2. sz. (2018): 29–38.

<sup>4</sup> Mindkét kötet 2013-ban jelent meg, és három hullámot elkülönítve tárgyalja a 20. században a kollektív alkotás alakulását. Vö. Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, eds., *A History of Collective Creation* (New York: Palgrave Macmillan, 2013),

munkák közül a legexplicitebben képviseli az említett homogenizáló történetírói szempontokat – a #metoo mozgalom előttről való, és egyik szerkesztője, Kathryn Mederos Syssoyeva a *devising* jelentésének ilyen módon történő kitágításában arra lát lehetőséget, hogy nagyobb hitelt kapjon ez a színházcsinálói megközelítés. Ugyanakkor Syssoyeva kijelenti, hogy „[a] kollektív alkotás különféle manifesztációinak széleskörű elismerése messze ható következményekkel jár azt illetően, hogy hogyan írjuk meg a színházi gyakorlatok történetét, hogyan archiváljuk annak nyomait, hogyan tanítunk színészetet, rendezést, tervezést, drámairást, színházcsinálást.”<sup>5</sup> A #metoo kontextusában megfogalmazódó kritika a rendezői színház visszaéléseivel szemben még élesebbé teszi mindazokat a szempontokat, amelyeket a kollektív alkotás és a rendezői színház összehasonlító koncepcionalizálásakor érdemes figyelembe venni.

A felsorolt problémákat árnyalja, hogy a kollektív alkotás szempontjából releváns periódust, a 20. századi színháztörténetet gyakran eminens alkotóegyénségek hálózataként, illetve mester-tanítvány típusú áthagyományozódásokon keresztül értelmezzük, és ez egyfajta transznacionális köntössel ruhazza fel az adott időszakban kialakuló színházi gyakorlatokat.<sup>6</sup> Tagadhatatlan, hogy az a mo-

<https://doi.org/10.1057/9781137331304>;

Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).

<sup>5</sup> Uo., 7.

<sup>6</sup> Scott Proudfit és Syssoyeva a transznacionalizmust nem annyira annak filozófiai értelmében használja, sokkal inkább annak jelzésére, hogy az egyes módszerek generációkon és országokon átívelve alakultak ki. Példája Suzanne Bing, Jacques Copeau alkotótársa, aki egy amerikai útja során elsajátított progresszív oktatási módszereket hasznosította Franciaországban: „Romantikusan szólva egy hatalmas kollektív alkotással foglal-

bilitás, amely a 20. századtól napjainkig jellemzi a globális észak színházi kultúráját, lehetőséget teremt arra, hogy különféle színházi hagyományokból érkező alkotók a legmeglepőbb módokon hassanak egymás gondolkodására és színházlátására, és ennek a kölcsönhatásnak az alkotói következményei valóban gyakran keltik azt a hatást, hogy a művészi gondolkodás szabadsága nem ismer határt. Azonban – ahogy azt Hans-Thies Lehmann is kifejtette – ez a csere nem annyira kultúrák, mint inkább egyes emberek között megy végbe, akik adott esetben maguk is idegenséggel viseltetnek a saját kultúrájuk iránt.<sup>7</sup> A színháztörténet-írás homogenizáló tendenciája tehát akkor is problematikus lehet, amikor a szerzők expliciten jelzik, hogy milyen perspektívából és mely országok színházát tárgyalják. Ennek egyik oka, hogy azt a kollektív alkotást, amely az angol nyelvű történetírók számára a *mainstream*, sőt kereskedelmi színházcsinálás és intézményes színházi képzés részeként mutatkozik,<sup>8</sup> például a

---

kozó színházi családról volna szó, amely generációkon és kontinenseken ível át.” Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Preface to Part II: Crossroads and Confluence, 1945–1985”, in SYSSOYEVA and PROUDFIT, eds., *A History of Collective Creation*, 115–128, 121.

<sup>7</sup> Vö. Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikusszínház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 213.

<sup>8</sup> „A »devising mint szakma« elképzelése ugyanakkor jelzi az elmozdulást a »devising« mint innovatív, fringe gyakorlat gondolatától egy olyan látásmód javára, amely azt a kereskedelmi szektorba, illetve a fősodorba helyezi. Minthogy a devising folyamatai egyre inkább beágyazódnak a képzéseinkbe és oktatási intézményeinkbe, tényleg továbbra is igényt tarthatunk a devising kapcsán annak »marginális« vagy »alternatív« státusára? És miért is akarnánk így tenni?” Deirdre HEDDON and Jane MILLING, *Devising Performance: A*

közép-kelet-európai színházcsinálói és színházoktatási hagyományban többnyire még mindig értetlenkedés vagy idegenkedés fogadja.<sup>9</sup> Továbbá a kollektív alkotás brit-amerikai színházkonceptiói nem feltétlenül egyeztethetők össze a posztkommunista országokban a 20. század közepén felbukkanó kollektív alkotói mintákkal, amelyek egyébként valószínűleg propagandisztikus jellegük miatt sem tudtak hosszútávon számottevő hatással lenni a színházcsinálás hierarchikus struktúráira. Ez a hagyomány tovább bonyolítja a *devising* vagy a kollektív alkotás módszerének hasznosítását ezekben a térségekben.<sup>10</sup>

Duška Radosavljević a szöveg-előadás kettőséhez való különböző hozzáállás miatt látja problematikusnak a kollektív alkotás átfordítását, amelynek köszönhetően másféle irányba alakult a „nyugat” és „kelet” viszonyulása a színházcsináláshoz.<sup>11</sup> Proudfit és

---

*Critical History* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 6. Továbbá Emma GOVAN, Helen NICHOLSON and Katie NORMINGTON, *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices* (London: Routledge, 2007), 4.

<sup>9</sup> Vö. Duška RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 62,

<https://doi.org/10.1057/9781137367884>.

<sup>10</sup> Erre lehet példa a Romániában alkalmazott szovjet színházi minta, amely elvárta többek között a társulat kollektívaként való működését, a sztár szerepkörök felszámolását, a kollektív rendezési kísérleteket, a színház politikai szerepvállalását. Ennek a koncepciónak a kollektív alkotással kapcsolatos aspektusaira a jövőben egy külön tanulmányban térek ki. A szovjet modell leírásához bővebben lásd Mihail RAICU, „Dramaturgia sovietică și teatrul românesc”, *Viața Românească* 1, 6 (1948): 215–221; Silvian IOSIFESCU, „Principalele trăsături ale teatrului sovietic”, *Viața Românească* 2, 3–4 (1949): 271–284.

<sup>11</sup> Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 65.

Sysoyeva ajánlatától eltérően, akik a kollektív alkotás fogalmának használatát szorgalmazzák a *devising* kifejezéssel ellentétben, ezzel is alátámasztva a megközelítés kontinuitását a 20. század során,<sup>12</sup> Radosavljević azt javasolja, hogy „a *devising* terminusát és gyakorlatát specifikusan brit terminusként és gyakorlatként kellene értelmezni, amely egy bizonyos »történelmi« pillanathoz tartozik”.<sup>13</sup> Ez a megközelítés arra enged rálátni, hogy míg a *devising* kifejezés az Egyesült Királyságban jelenik meg a 20. század második felében, hasonló gyakorlatok felbukkantak Franciaországban és az Egyesült Államokban is, ám itt már a kollektív vagy kollaboratív alkotás égisze alatt.<sup>14</sup> Továbbá

„[a] folyamatot, amelynek során a színeszek szerzői szerepet vállalnak egy darab létrehozásában, nevezik még improvizációnak (a sztanyiszlavszkiji hagyományban), szerzői munkának (»autorski rad«, »autorsko divadlo« a kelet- és közép-európai kontextusban), és workshopingnak (Joan Littlewoodnál). A német kontextusban a »Regietheater«<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Vö. Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, „Preface: From Margin to Center: Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 13–38, 23,

<https://doi.org/10.1057/9781137331274>.

<sup>13</sup> RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 65.

<sup>14</sup> Vö. uo., 59.

<sup>15</sup> Michael Raab idézi fel Gerhard Stadelmaier, német színikritikus megkülönböztetését, aki szerint a *Regietheater* kifejezésben „a *Regie* a produkciót vagy a *mise-en-scène*-t mint olyat jelenti, és utalhat *création collective* is”, és a hetvenes évek német színházára volt jellemző, míg a *Regisseurstheater* kifejezés jelentené a rendezői színházat magát, amely „szolipszista és önimádó, mert a szöveget csak arra használják, hogy a ráerőltetett

(»rendezői színház«) és a »Sprechtheater« (»szövegszínház«) hagyományos besorolások 1999 óta Hans-Thies Lehmann »posztdramatikus« kifejezésével bővültek, amelyet »devised« alkotásokra (például a Rimini Protokoll és a Gob Squad által létrehozott munkákra) is használnak. Erika Fischer-Lichte »performatív« színház kifejezése is elterjedt az ilyen típusú művek kapcsán, bár a Cambridge-féle *History of German Theatre* (2008) című könyvben ő is azt állítja, hogy a »Regietheater« valójában »performatív« színház.”<sup>16</sup>

Ez a felsorolás is jelzi, hogy a kollektív alkotás és/vagy *devising* jelentése a lokális színházi konvenciók, kultúrpolitikák és egyéb tényezők figyelembevételével nélkül nem írható körül egyértelműen úgy, hogy az a rendezői színházhoz képest különböző eljárás módoként válják láthatóvá.

Radosavljević ugyanakkor megállapítja, hogy a *devising* kortárs színházcsinálásra gyakorolt egyik számottevő hatása az abban résztvevő személyek deprofesszionizálódása vagy multiprofesszionizálódása,<sup>17</sup> amely eredmények felkutatása a rendezői színház működésében már nem annyira egyértelmű. A szerepkörök átalakulása és ennek következtében az alkotói folyamat hozzávetőleges demokratizálódása tehát inkább rendelkezik a különbség ígéretével, mint a színész alkotóvá előlépése. Ráadásul a kelet-európai kontextust illetően Radosavljević pontosan azt emeli ki a kollektív alkotásból, amitől a kurrens szakírók megpróbálják azt megszüntetni:

nárcisztikus célokat szolgálja”. Michael RAAB, „In Lessing’s Footsteps: Dramaturgy in Germany and Britain: Essay”, *Miranda* 23 (2021): 7, <https://doi.org/10.4000/miranda.43245>.

<sup>16</sup> RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 59.

<sup>17</sup> Vö. uo., 84.

„ha fontolóra vesszük, hogy a *devising* hogyan »fordítható« át bizonyos specifikus kelet-európai kontextusokra, azt vesszük észre, hogy a színész mint alkotó elgondolásának esztétikai-metodológiai aspektusa nem is biztos, hogy olyan nagy dolog. Viszont a gyakorlat politikai aspektusa, annak a megalapozáselvet elvető, episztemiológiai vizsgálataival a nagy egyesített elméletet illetően, illetve ennek az elgondolásnak a fejlődése valójában egy sokkal hasznosabb kihívást jelent, amelyet érdemes volna megérteni, közelebb hozni és felszívni ezekben a kontextusokba.”<sup>18</sup>

Radosavljević a rendezői színház és kollektív alkotás diskurzusában fellelhető összemosódásokra megoldásként a *devising* terminusától való eltávolodást látja, egyfelől a kontinentális európai alkotók zavara miatt a szó jelentését illetően, másfelől a brit kontextusban történő túlhasználat miatt, illetve mert úgy látja, hogy a szöveg alapú és a *devised* binaritása felszámolódott, „a *devising* pedig egyre inkább azt a megközelítést kívánja meg, hogy széles körben használt kreatív metodológiaként tekintsenek rá, nem pedig valamely (nem szöveg alapú) előadásfajtaként”.<sup>19</sup> Bár ez az ajánlat kézenfekvőnek tűnik, jelen tanulmány céljait tekintve hasznosnak bizonyul megvizsgálni ezt a feszültséget a rendezői színházon nevelkedett színházelméletírás szempontjából is. Egyrészt kidomborodnak ezáltal mindazok a kimondatlan színházi előfeltevések és keretezések, amelyek a kollektív alkotás történetét kísérik, másrészt körvonalazódik, hogy mi-

lyen elgondolások és stratégiák mentén kérdőjeleződik meg vagy sem a 20. század során és ma a rendezői színházi hagyomány hegemoniája. A *devising* vagy kollektív alkotás értelmének semlegesítése által ugyanis továbbra is homályban maradnak mindazok a kiindulópontok, keretek és konvenciók, amelyek felülvizsgálása nélkül lehetetlennek tűnik ezt a koncepciót akár kreatív metodológiaként átfordítani és hasznosítani a közép-kelet-európai térségben. Jelen írás az előbbi problémára igyekszik választ találni azáltal, hogy először körülírja a kollektív alkotás koncepcióját a rendelkezésre álló szakirodalom segítségével, majd kiemeli a főbb kapcsolódási pontokat ebből a történetírásból, amelyek feszültséggel teljes egybetorkollást eredményeznek a rendezői színház koncepciójával.

#### *A kollektív alkotás meghatározásai*

Azt illetően, hogy mit takar a kollektív alkotás vagy a *devised* színház eljárása, módszere, stratégiája, koncepciója, a szakírók többféle megoldást és megközelítést javasolnak. A *devising* típusú eljárás alapmunkájának számít Alison Oddey gyakorlati kézikönyve, ahol a definíciót illetően a csoportfolyamat kerül középpontba: „A *devised* színházi termék olyan munka, amely egy együttműködésben dolgozó embercsoportból tör elő, és amelyet ez a csoport hoz létre.”<sup>20</sup> Továbbá

„a *devised* színház bármely meghatározásának tartalmaznia kell a folyamatot (megtalálni a módokat és az eszközöket a művészi útkeresés megosztására), a kollaborációt (együtt dolgozni másokkal), a multivíziót (a világ változó eseményeivel szemben tanúsított különféle

<sup>18</sup> Uo., 65.

<sup>19</sup> Duška RADOSAVLJEVIĆ, „Theatre-Making: The End of Directing as We Know It”, in *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, ed. Iulia POPOVICI, Festivalul International de Teatru de la Sibiu (Cluj-Napoca: Tact, 2015), 179–197, 191.

<sup>20</sup> Alison ODDEY, *Devising Theatre: a practical and theoretical handbook* (London–New York: Routledge, 1994), 1.

látásmódok, eszmék, élettapasztalatok és magatartások integrálása).<sup>21</sup>

Ugyanakkor Oddey a *devised* színházat a rendező és drámaíró patriarchális és hierarchikus viszonya által dominált irodalmi színházzal szemben látja, ahol „a szerzőről a kreatív művészre száll a hangsúly”.<sup>22</sup> A rendezői színház koncepciójában is fellelhető az elmozdulás az irodalmi színház felől, de ennek a folyamatnak a kedvezményezettje a rendező. Avra Sidiropoulou az ún. szerzői színházat tematizáló munkájában például kiemeli a 20. században azt a folyamatot, amely során a hatalommal felruházott [empowered] rendező kifejezésre juttatja a korszakra jellemző vágyakozást a változásra, és ahogy ennek értelmében kitágul a szöveg definíciója. A szerzői színházat a posztmodernhez köti, és ennek értelmében olyan – egyébként az Oddey-féle körülírásától sem távoli – kulcsszavakat társít hozzá, mint „a dekonstrukció ünneplése, anti-textualitás, hibridizáció, heterogenitás”.<sup>23</sup>

Oddey a *devising* működését lehetségesnek látja hierarchikus és demokratikus formában is, ám a hierarchikus koncepcióban körülírt rendező nem teljesen feleltethető meg a hatalommal felruházott, a műalkotás szerzőjeként tetszelgő *auteurrel*.<sup>24</sup> Oddey könyvében egy potenciális *deviser*hez beszél, tehát olyan csoportfolyamatot ír le, amelyet egy *deviser/educator* vezet, aki beavatja a csoport tagjait a *devising* módszerébe, és vezeti, gondozza a folyamatokat. Ez egybecseng Radosavljević meglátásával, aki a *devising* kifejezés első megjelenéseit kutatva arra jut, hogy az a színházi nevelési programok kapcsán jelenik meg, ahol a programot vezető

művészt illetik a *deviser* névvel.<sup>25</sup> Oddey – aki a *devising* kapcsán egyébként egy helyen beszél színházi és színházi nevelési folyamatokról – a következőképpen fogalmaz a módszerről: „[a] folyamat jelentősége abban áll, hogy meghatározza a terméket, és a különféle együtt dolgozó csoportok számára egyedi élményt jelent.”<sup>26</sup> Talán épp a csoport és munkamódszerük mindenkor egyedisége miatt kérdőjelezi meg Oddey, hogy egyáltalán lehetséges-e a *devising* gyakorlata mint készséget tanítani, hiszen „nincs az a formula vagy előírt metodológia, amelynek alkalmazása állandóan garantálná egy bizonyos termék létrejöttét.”<sup>27</sup> Ezért Oddey kézikönyvében inkább irányelveket oszt meg, amelyek egy *devising*gal kísérletező csoport számára hasznosak lehetnek, ezeket saját tapasztalatából és a *devising*gal kapcsolatos elméleti írásokból meríti. Oddey ugyan nem reflektál különösképpen rá, de az általa megosztott példák, gyakorlatok és irányelvek nagyrészt arra vonatkoznak, hogy hogyan lehet közösen létrehozni egy karaktereken alapuló és történetet bemutató színházi előadást. Ily módon, ha az Oddey-féle *devising* el is mozdul az előre megírt drámaszöveg előadásának gondolatától, valamely naturalista ábrázolásmódtól és a drámaíró autoritásától, a csoport kollaborációját és a kreatív művész kibontakozását a közösen létrehozott szövegek könyv és az abból következő dramaturgikus színházi paradigmát működtető előadás céljának veti alá.

Deirdre Heddon és Jane Milling annak érdekében, hogy elkerülhetővé váljon a *devising* felszívódása az egyéb színházi gyakorlatok sorában – ahogyan azt Duška Radosavljević indítványozza –,

„azokat a színházi társulatokat vizsgálj[a], amelyek a »*devising*« vagy »kollaboratív alkotás« fogalmaival egy olyan mun-

<sup>21</sup> Uo., 3.

<sup>22</sup> Uo., 4.

<sup>23</sup> Avra SIDIROPOULOU, *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre* (New York: Palgrave Macmillan, 2016), 3, <https://doi.org/10.1057/9781137001788>.

<sup>24</sup> Vö. ODDEY, *Devising theatre...*, 43skk.

<sup>25</sup> Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 66.

<sup>26</sup> ODDEY, *Devising Theatre...*, 11.

<sup>27</sup> Uo., 149.

kamódszert írnak le, amelyben semmilyen szövegekönyv – sem írott drámaszöveg, sem pedig előadásszöveg – nem létezik azelőtt, hogy a társulat létrehozná a munkát”.<sup>28</sup>

A *devising* módszerének a szerzők ugyanakkor három fajtáját különítik el, amely fajták természetesen inkább jelölnek irányokat, mint konkrét kategóriákat: a színészre, színészetre és történetre fókuszálót, az alkotói gyakorlatokat előnyben részesítőt, ahol a kép a szöveggel egyenértékű szereppel bír, illetve a színház politikai és társadalmi hatására koncentrálót.<sup>29</sup> Ennek értelmében a kollaboráció másodlagos szerepet kap, és *devising*-nak minősülhet olyan munkafolyamat is, amelyben egyetlen személy vesz részt, illetve minden olyan munkafolyamat, amely alapjául nem egy előre megírt dráma szolgál.

Heddon és Milling úgy véli, hogy a *devised* színházi munkákban van valami közös, egy dramaturgiai stílus, amelyre a fragmentáltság, a többszörös rétegek és narratívák jellemzők, amelyet azonban alapvetően lehetséges volna egyetlen szerzőnek is létrehozni, és példaként hozzák fel Samuel Beckett, Heiner Müller, Peter Handke vagy Suzan Lori-Parks munkásságát. Heddon és Milling ezzel a kijelentésével a lehmanni posztdramatikus színházi koncepcióhoz kapcsolódik, megkockáztatva, hogy a *devising* gyakorlatának hatása lehetett az efféle szövegírással.<sup>30</sup> Míg Oddey-nál – talán a színházi nevelési példák előtérbe kerülése miatt – a *devising* tökéletesen megfelelő a dramatikus színházi paradigma szerinti előadások létrehozására, addig Heddon és Milling szerint a *devising* potenciálisan egy újfajta előadástípus létrehozását eredményezi. Az ő értelmezésükben a *devised* színháznak nincs szoros köze a demokratikusabb színházcsinál-

láshoz, sőt, a szerzők azzal érvelnek, hogy ez még a hatvanas-hetvenes években sem volt feltétlenül igaz, amikor a vezetónélküliség eszméje alapjaiban határozta meg a kollektív alkotásról való gondolkodást.<sup>31</sup> Ehelyett a *devising* sokkal inkább kapcsolódik az *ex nihilo* alkotói folyamatokhoz, amelyekből posztdramatikusként is értelmezhető előadásszöveg jöhet létre. Továbbá a *devising*-nak a színházra tett legjelentősebb hatása abban áll, hogy „védelmébe vette az előadás viszonylatában az előadás létrehozásának *folyamatát*”.<sup>32</sup>

Emma Govan, Helen Nicholson és Katie Normington a *devising* kapcsán megjegyzi, hogy ahhoz nem lehet egyetlen ideológiai vagy esztétikai célt hozzárendelni: „[a *devised* előadás] stratégiái és módszerei széleskörű kulturális területhez tartoznak, beleértve a politikus és közösségi színházakat, a fizikai színházat és performanszokat, valamint az előadóművészetet.”<sup>33</sup> Ennek értelmében Govan és társai tartózkodnak az egyértelmű kategorizálástól és meghatározástól, és helyette inkább azokat a *devising* gondolatához kapcsolható újabb színházcsinálói gyakorlatokat vizsgálják, amelyek valamely már létező gyakorlattal kapcsolatos elégedetlenségből származtak.<sup>34</sup> A kötetben bemutatott társulatok, alkotók és projektek is példázzák a kollektív alkotás eme tág értelmezését, és ily módon a szerzők a fogalom széleskörű hasznosítása mellett teszik le a voksukat anélkül, hogy Radosavljevičhez hasonlóan explicit ajánlatot tennének annak felszámolására. A *devising* meghatározása kapcsán Oddey, illetve Heddon és Milling munkásságára is reflektálva Govan és társai a következőt állapítják meg:

„[b]ár a kortárs színházcsinálók általában nem tartják politikai eszménynek

<sup>28</sup> HEDDON and MILLING, *Devising Performance...*, 3.

<sup>29</sup> Vö. uo., 27.

<sup>30</sup> Vö. uo., 221sk.

<sup>31</sup> Vö. uo., 223.

<sup>32</sup> Uo. Kiemelés az eredetiben.

<sup>33</sup> GOVAN, NICHOLSON and NORMINGTON, *Making a Performance...*, 4.

<sup>34</sup> Vö. uo., 7.

az írott szöveg tekintélyének megtörését, és sokan már nem szívesebben dolgoznak a *mainstreamen* kívül, az új anyag létrehozásának, formálásának és eredeti előadássá szerkesztésének gyakorlata teszi ki továbbra is a *devised* előadás központi dinamikáját.”<sup>35</sup>

Az ő értelmezésükben a *devising* fókuszában kezdettől fogva a „kreatív folyamat áll”, ugyanakkor a *devising* csakis többes számban értelmezhető, és „mint kísérleti folyamatok és kreatív stratégiák összességei” ellenáll a meghatározásnak és kategorizálásnak.<sup>36</sup>

A Syssoyeva és Proudfit által szerkesztett többszerzős, kétkötetes, a kollektív alkotás történetét és megnyilvánulásait vizsgáló munka az eddig idézett és egyéb releváns könyveket is felülvizsgálja annak érdekében, hogy átfogó képet alkosson a szóban forgó eljárásról, amelynek alakulását a modern rendező megjelenésével párhuzamos folyamatban látják.<sup>37</sup> Ennek a projektnek a különlegessége, hogy itt kísérlet történik egy ún. munkadefiníció megalkotására. Ebben valamelyest visszaköszönnek az olyan, már említett aspektusok, mint a folyamat és a csoport előtérbe kerülése, illetve valamely, már létező struktúrához képest történő pozicionálás:

„Van egy csoport. Ez a csoport színházat szeretne csinálni. A csoport azt választja – vagy, fordítva, a csoport vezetője felajánlja –, hogy olyan eljárás szerint dolgozzanak, amelyben tudatos hangsúlyt kap az eljárás csoportjellege, illetve a csoporttagok közötti lehetséges együttműködési módok; ezeket rendszerint kollaboratívabb módszereknek gondolják a csoporttagok az előző élményeiknél, tapasztalataiknál.

A folyamat rendszerint kimagasló fontossággal bír; a várt esztétikai vagy politikai eredményeket a felajánlott munkamódszer közvetlen kihatásaként értelmezik. A folyamatra irányuló módszer akár ideológiai háttérű is lehet, amennyiben – legalábbis történetileg – a kollektív alkotás gyakran cselekvésbe ültetett vitát jelentett a csoport által ismert előzetes metodológiákkal: ez a cselekvés lehetett vizsgálódás, felpezsdítés, kihívás, megdöntés. A külső és/vagy elnyomó struktúra, amelyet a csoport az új módszerek által kihívni vél, lehet esztétikai, intézményes, interperszonális, társadalmi, gazdasági, politikai, etikai vagy ezek adaléka.”<sup>38</sup>

Ami az eddigi definíciós kísérletekből és leírásokból kiderül a kollektív alkotásról és/vagy *devised* színházról, az egyrészt a szövegalapú, a drámaíró autoritását hangsúlyozó színházi hagyománnyal való szembekerülés, másrészt ebben a folyamatban a színész alkotóvá előléptetése, ennek következtében az improvizáció hasznosítása az új előadás vagy előadásszöveg létrehozásában. Egy másik gyakran visszatérő fogalom a laboratórium és kísérletezés, amely koncepció szorosán kötődik a kollektív alkotáshoz szükséges hosszabb próbaidő kérdéséhez, tehát közvetve az eljárás fenntarthatóságához a jelenlegi színházi infrastruktúrában. Oddegy beszél arról, hogy a megszokott háromhetes próbaidővel ellentétben a *devised* színházi munkákban nagyon változó, hogy mennyi időre lesz szükség, ugyanakkor az eljárás mód specifikus volta miatt a rendelkezésre álló idő nagyban függ a bevonható támogatók mértékétől és tágabban a színházi tá-

<sup>35</sup> Uo., 6.

<sup>36</sup> Uo., 7.

<sup>37</sup> Vö. PROUDFIT and SYSSOYEVA, „Preface...”, 13.

<sup>38</sup> SYSSOYEVA Kathryn Mederos, „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 1–11, 6sk., <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.



mogatási rendszer szabályaitól.<sup>39</sup> A csoport, kollaboráció és folyamat fogalmak tulajdonképpen a színész megváltozott szerepével hozhatók összefüggésbe, és nem föltétlenül vonják maguk után a színházcsinálásban résztvevő alkotóközösség hierarchikus berögződéseinek felülvizsgálását. Heddon és Milling megjegyzi, hogy az improvizáció hasznosítása mögötti eszme a színész elnyomott belső kreativitását hirdeti: az improvizáció segítségével a színész tehát visszatál ehhez az ártatlan, gyermeki kreativitáshoz, általa (és a szöveg béklyójától felszabadítva) végre kifejezheti önmagát.<sup>40</sup> A színész fizikumának és képzeletének improvizáció és egyéb gyakorlatok által történő tréningjét a szerzők többek között Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Copeau és Piscator nevéhez kötik.<sup>41</sup>

#### *Előadás, drámaíró, rendező*

Ami az előadásszöveg közös létrehozását illeti, több példából is az derül ki, hogy a *devised* módszerrel dolgozó társulatok egy idő után ismét azt választják, hogy drámaíróval dolgozzanak, az előadásszöveg megírását ugyanis speciális készségnek gondolják.<sup>42</sup> A drámaíró tehát visszakerülhet a kép-

<sup>39</sup> Vö. ODDEY, *Devising Theatre*, 12skk. A *devised* típusú munkák pénzügyi támogatásáról a brit-amerikai kontextusban lásd továbbá: HEDDON and MILLING, *Devising Performance: A Critical History*, 118skk., illetve az eljárásról és a fesztiválrendszer kapcsolatáról: GOVAN, NICHOLSON and NORMINGTON, *Making a Performance*, 192skk.

<sup>40</sup> Vö. HEDDON and MILLING, *Devising Performance...*, 30.

<sup>41</sup> Vö. *uo.*, 29.

<sup>42</sup> Roger Bechtel szerint a második világháború után mind Amerikában, mind Nagy-Britanniában felerősödött az alternatív színházi szcénában a marxista és brechtianus elvek alapján való működés iránti vágy. Főként a brecht örökségnek tudja be a szerző, hogy egyre nagyobb hangsúly kerül az előadás-

be, és ez jelezheti azt, hogy a *devising* / kollektív alkotás nem jelent paradigmaváltást a szöveg alapú színházhoz képest, vagyis nem szabadul meg a drámaíró hatalmától, és azt is, hogy a drámaíró képes létrehozni azt a Heddon és Milling által körülírt dramaturgiai stílust, amelyet ez az eljárás mód megkíván. A csoportfolyamatok előtérbe kerülése okán elvileg a *devising* a szerzői szerep meggyengülését implikálja akkor is, ha a drámaíró visszakerül a képbe, viszont az olyan *devised* társulatokkal együtt dolgozó szerzők esetében, mint például a Caryl Churchillé és a Joint Stocké, nemzetközi távlatban kimondható, hogy mégis csak a szerző kerekedett felül.<sup>43</sup> Mindenesetre ezekben a munkákban mindig drámaírókról [playwright] esik szó, bár a csapattal szorosán együtt dolgozó drámaírók munkája, akik a közös improvizációból vagy annak alapján előadásszöveget generálnak, amelyet a próbafolyamat során írnak, bizonyos mértékben emlékeztet arra, amit a kontinentális Európában a dramaturg végez.

A dramaturg szerepét illetően érdemes röviden kitérni e munkakör német hagyományára. Michael Raab dramaturg a német és a brit színházi kontextus összefüggésében szemlélteti e munkakört, végigkövetve azt a folyamatot, amelynek során a weimari köztársaságban először szétválik a dramaturg és a rendező szerepe Max Reinhardtnál, majd az előbbi fokozatos változásokon megy keresztül, hogy aztán a hetvenes években a

szöveg megkomponáltságára: „A játszás [performing] sokkal kevesebb tapasztalatot igényelt, és a rendezés, legalábbis elvileg, közös felelősség lehetett, de az írás teljesen más kihívást jelentett.” Roger BECHTEL, „The Playwright and the Collective: Drama and Politics in British Devised Theatre”, in PROUDFIT and SYSSOYEVA, eds., *Collective Creation in Contemporary Performance*, 39–50. Továbbá ODDEY, *Devising Theatre...*, 49skk.

<sup>43</sup> A drámaíró és a kollektíva viszonyáról a brit kontextusban bővebben lásd BECHTEL, „The Playwright and the Collective...”.

rendező szoros alkotótársaként a klasszikus drámák színpadi újraértelmezésében kapjon kulcsfontosságú szerepet. De ahogyan a klasszikus művek elkezdtek veszíteni a kulturális relevanciájukból, úgy gyengült a dramaturg szerepe is a szerzői minőségükben egyre pregnánsabban fellépő rendezők javára. Raab mind a kőszínházi intézmény műsorpolitikájának alakításában, mind pedig a produkción belül betöltött funkciója tekintetében leáldozóban látja a dramaturg szerepét, és ebben a független színházi szcéna struktúráinak és esztétikájának a kőszínházi működésre gyakorolt hatását is érvényre juttatja.<sup>44</sup> Fontos megemlíteni, hogy a német értelemben vett dramaturg még a hetvenes években is csak a láthatatlansága árán tudta kifejteni a hatását, a legendás rendező-dramaturg párosok a rendezői színház paradigmájában – ha kollaborációjuk harmonikus is – csakis egy alapvetően hierarchikus viszonyrendszerben képzelhetők el, amely viszonyban a szerzői kredit kizárólagosan a rendezőnek jár.<sup>45</sup> Ha az előadásszöveg kapcsán egymás mellé kerül a brit-amerikai és a kontinentális európai modell, láthatóvá válik mindkét kontextusban az a konvenció, amelyet a kollektív alkotás és/vagy *devising* elgondolása elvileg elbizonytalaníthat. Míg a brit-amerikai színház kontextusában a drámaközpontúság és a drámaírókat megillető szerzői jog erejét kezdené ki a *devising* koncepciója, addig a kontinentális európai struktúrában az előadás szerzőjeként stabilizálódó rendező hatalmával kerül feszültségbe. Mindkét esetben szerzői jogi (azzal együtt finansziális és szakmai) okai, illetve etikai következményei vannak a hatalmi viszonyok és munkakörök hegemoniájának.

Hogy a kollektív alkotás a rendezői színház kontextusában csak a szerzőség reflektálása által értelmezhető, azt a két koncepció egy másik egybetorkollása is indokolja. Ami a rendezői színház kialakulását illeti, Mejerhold rajzolta fel a rendező megváltozott szerepét a létrejövő előadás viszonylatában. Az ő értelmezésében a korábbi, trianguláris rendszer azt jelenti, hogy a rendező mint „privilegizált néző” helyezkedik el a háromszög csúcsán, míg a másik két ponton a szerző és a színész található (1. ábra). A mejerholdi új elképzelés értelmében ez a viszony egyenes irányú: első pontján áll a szerző, őt követi a rendező, őt a színész, majd mindez szembekerül a nézővel (2. ábra).<sup>46</sup> Theodore Shank egy hasonló típusú építkezést mutat ki a 20. század második felében a kollektív alkotás eljárása kapcsán. 1972-es írásában, amely a kollektív alkotás módszerét mutatja be szerteágazó példák segítségével, ezt az egyetlen kreatív folyamatot implikáló eljárást egy-folyamatos módszernek [one-process method] nevezi, és a képzőművészeti alkotómódszerekhez hasonlítja, ezt tartva a legnagyobb különbségnek a hagyományos színházi alkotómunkához képest.<sup>47</sup> Az egy-folyamatos módszer elgondolása rámutat arra a párhuzamra, miszerint mind a *devising*, mind pedig a rendezői színház koncepciójában a szerző és a dráma felszívódik az alkotási folyamatban és elveszti autoritását. Ugyanakkor Shank példáiból az is kitűnik, amit az angol nyelvű szakirodalom több helyen visszaigazolt: hogy az egy-folyamatos módszer és a rendező munkája nem zárja ki egymást, ám fontos különbség, hogy a ren-

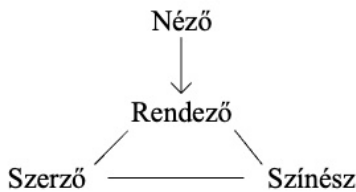
<sup>44</sup> Vö. RAAB, „In Lessing’s Footsteps...”.

<sup>45</sup> Dieter Sturm kapcsán említi meg a szerző a dramaturg szakma egyik nagy „íratlan szabályát”: „Dramaturgként sok mindent elérhetsz, amíg nem tervezed, hogy magadnak követeled az érdemeidet.” Uo., 5.

<sup>46</sup> Vö. David BRADBY and David WILLIAMS, *Directors’ theatre*, Modern dramatists (New York, NY: St. Martin’s Press, 1988), 14, <https://doi.org/10.1007/978-1-349-19478-0>.

<sup>47</sup> Vö. Theodore SHANK, „Collective Creation”, *The Drama Review* 16, No. 2 (1972): 3–31, 4, 30, <https://doi.org/10.2307/1144710>.

dezőhöz nem szerzői, hanem a *leadership* értelmében vett vezetői feladatok társulnak.<sup>48</sup>



1. ábra

2. ábra<sup>48</sup>

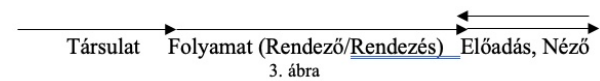
Egy gondolat kísérlet erejéig érdemes ezt az ábrát a fentiek értelmében és a *devising* / kollektív alkotás lecsupaszított koncepciója szerint megrajzolni. Ebből az derül ki, hogy a *devising* / kollektív alkotás esetében ugyancsak lineáris építkezésről van szó, ahol azonban a kiindulópont a színész(ek) (pontosabban a társulat), ennek hozománya a folyamat, annak pedig az előadás, amely a nézőkkel való élő kölcsönhatásban valósul meg (3. ábra).<sup>49</sup> Ebben a leképezésben a folyamat – amelyet az idézett szakírók mindegyike központi jelentőségűnek tekint a módszer tekintetében – helyettesíti a rendezőt/rendezést, ám nem feltétlenül zárja ki a rendezőt mint a folyamat vezetőjét. Épp a drámaíró színházának koncepciója az, ami miatt a brit-amerikai kontextusban tulajdonképpen mindegy, hogy – Mederos Syssoyeva szavaival élve – „[a] csoport [...] választja – vagy fordítva, a csoport vezetője felajánlja”<sup>50</sup> a kollektív alko-

<sup>48</sup> Az 1. és 2. ábra forrása: BRADBY and WILLIAMS, *Directors' theatre*, 14.

<sup>49</sup> Ez a tanulmány nem tér ki a kollektív alkotás kontextusában az előadás és a néző szerepeinek vizsgálatára, de az ábra megrajzolásánál a kollektív alkotás hatvanas-hetvenes években megfigyelhető elgondolásai szolgáltak kiindulópontként, amellyel kapcsolatban kijelenthető, hogy az előadás a néző által jön létre.

<sup>50</sup> SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 6.

tást. Függetlenül attól, hogy a kezdeményezés kihez fűződik, a rendező mint *leader* – a fentebb vázolt konvencióbeli különbségek miatt – soha nem tud olyan értelemben a társulat fölé kerülni, ahogy az a rendezői színházi koncepcióban alapértelmezett módon megtörténik. És fordítva, a rendezői színházi paradigmában egy kollaboratívabb folyamatba történő meghívás, azaz kizárólag a kezdeményezés gesztusa által nem számolódnak fel automatikusan a hegemon színházi konvenciók.<sup>51</sup>



3. ábra

### A kollektív alkotás kezdetei?

Ha Syssoyeva és Proudfit értelmezését követjük, úgy tűnik, hogy az olyan fogalmak, mint az improvizáció, a színész alkotóvá előlépése és a csoportfolyamat mind egy töről fakadnak, és két színházcsinálási mód párhuzamos kifejlődésére adnak lehetőséget: az egyik a modern rendezői színház, a másik a *devised* színház. De míg Radosavljević a *devising* eljárás módjainak mindenütt jelenlétében a *devising* mint műfaj felszámolását és a posztdramatikus színház vagy színházcsinálás [*theatre-making*] általánosabb kategóriája felé történő elmozdulást emeli ki,<sup>52</sup> addig Syssoyeva és Proudfit a közös inspirációs forrás felkutatásában a kollektív alkotás koncepciójának a mindenkori színházcsinál-

<sup>51</sup> A kollektív alkotás kezdeményezésének és a rendezői színház berögződéseinek találkozását alkotói szemszögből elemzem egy saját munkát feldolgozó esszében. Lásd ADORJÁNI Panna, „Úton a közös nyelv felé: Módszertani megjegyzések a kollektív alkotásról a 99,6% című előadás kapcsán”, in *THEATER30(+1) színháztudományi konferencia. Szeged, 2021. július 29-30.*, szerk. JÁSZAY Tamás, 183–205 (Szeged: MASZK Egyesület, Szeged Megálló, Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2022).

<sup>52</sup> Vö. RADOSAVLJEVIĆ, *Theatre-making...*, 61.

lási stratégiákra gyakorolt hatását domborítja ki egy olyan kutatás értelmében, amely a gyakorlatok kontinuitását és kölcsönös megtermékenyítését hangsúlyozza.<sup>53</sup> Mindkét stratégia csak részben kínál megoldást arra a problémára, amely a rendezés színházának intézménye felől a koncepció kapcsán felmerül: vagyis hogy milyen viszonyulás és fordítás bizonyul produktívnak egy olyan színházcsinálási gondolat kapcsán, amely egyszerre szívódik fel a kortárs színházi gyakorlatok globalizáló és uniformizáló törekvéseiben és a kontinentális európai színháztörténeti kánonban anélkül, hogy explicit – vagyis a *mainstream* színházi konvenciókban, tehát az állami fenntartású intézmények működtetésében, illetve az egyetemi oktatás curriculumában visszakövethető – hatást gyakorolt volna például a közép-kelet-európai régió intézményes struktúráira. Ha a kollektív alkotás vagy *devising* a 20. század során periférikus módon hathatott is bizonyos csoportok vagy alkotók gondolkodására, hosszútávon nem okozott változást a közép-kelet-európai térség színházi intézményeiben. A deprofessionalizálás vagy multiprofessionalizálás törekvésétől eltekintve, amely például a kommunista államok kultúrprogramjaira igenis jellemző volt,<sup>54</sup> mindazok a fejlemények, amelyeket az idézett szakkönyvek a kollektív alkotás és/vagy *devising* történeté-

hez kapcsolnak, a kontinentális európai színháztörténetben hagyományosan nem ezek hagyatékának számítanak. Ezt példásan szemlélteti az a mód, ahogyan Syssoyeva és Proudfit hasznosítja Sztanyiszlavszkij és Mejerhold munkásságának egy szeletét a kollektív alkotás körbeíró történetének megalkotása érdekében.

Történetileg Syssoyeva és Proudfit a kollektív alkotást három, egymást részben fedő hullámra osztja. Az első hullám a 20. század első felére koncentrálódik, a modern rendező megjelenését követi nyomon, és hozzávetőlegesen a második világháború végéig tart. A második hullám az ötvenes évektől a nyolcvanas évek elejéig tart, és ez az az időszak, amelyet hagyományosan a kollektív alkotáshoz kapcsolunk, ugyanis ezt a hullámot a kollektívák, a marxista politikák, az utópikus gondolkodásmód jellemezte. A harmadik hullám a nyolcvanas évektől kezdődik és napjainkig tart, s ebben az ideologikus magatartást etikus és posztutópikus gondolkodás váltja fel.<sup>55</sup> A harmadik hullám egy új terminust is hoz magával, a *devised* színház kifejezést: „a *devising* kiszorítja a *kollektív alkotást*, azt a benyomást erősítve, hogy a színházi gyakorlatban egy teljesen új mozgalom született meg”.<sup>56</sup> Bár Proudfit és Syssoyeva elismeri, hogy ez a harmadik hullám egy más típusú színházcsinálást jelent, a *devising* gyakorlatát Radosavljević-csal ellentétben a kollektív alkotás hullámokban ívelő alakulástörténetébe ágyazva láttatják. Sőt, a harmadik hullám alkotóinak ideológiától való eltávolodásával tulajdonképpen azt vélik felfedezni, hogy a kollektív alkotás visszaér oda, ahonnan indult: „Következésképp felvetjük, hogy a Mejerhold által kitalált, majd Sztanyiszlavszkij által kidolgozott protokollektív-alkotási modell teljes kört írt le a század során, és felbukkan a kortárs gyakorlat domináns trendjeiben, legalábbis az

<sup>53</sup> Vö. SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 4.

<sup>54</sup> A deprofessionalizálódás elgondolását az erdélyi magyar színházi szaksajtóban a „hivatásos” és „amatőr” koncepcióinak kontextusában és a kommunista kultúrpropaganda fényében a következő tanulmányban vizsgálom részletesebben: ADORJÁNI Panna, „Az amatőr és hivatásos színház viszonya az erdélyi magyar szakmai diskurzusban a ’60-as, ’70-es és ’80-as években”, in *Test – hatalom – intézmény: a színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 250–269 (București–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress Kiadó, 2021).

<sup>55</sup> Vö. SYSSOYEVA, „Introduction...”, 2013, 7sk.

<sup>56</sup> PROUDFIT and SYSSOYEVA, „Preface...”, 23. [Kiemelés az eredetiben.]

Egyesült Államokban (és úgy tűnik, Európában is – ez a kérdés kiváló kiindulópont lehetne további kutatásoknak), a hangsúly pedig az alkalmazkodó vezetésre, etikus csoportfolyamatokra, és a színész-alkotó centralitására kerül.”<sup>57</sup>

A Mejerhold és Sztanyiszlavszkij nevéhez kötött proto-kollektív-alkotási modell a két alkotó együttműködésére vonatkozik 1905-ben, a Moszkvai Művész Színházhoz köthető Povarszkaja utcai stúdióban. Ez a hat hónapos periódus ugyan nem eredményezett semmilyen előadást, Syssoyeva szerint a találkozás során az alkotópáros kollaboratív módszereken (improvizáció, látványtervezőkkel való együttműködésen, illetve kollektív alkotáson) dolgozott; kutatói színházuk pedig további stúdiók és iskolák alapjául szolgált.<sup>58</sup> Bár maga Syssoyeva is bevallja, hogy Sztanyiszlavszkij improvizáció iránti érdeklődése, illetve Mejerhold kollaborációja a látványtervezőkkel „felbukkanó” kezdeményezésnek tekintendő, olyan „ötlet[nek], amelyet a gyakorlatban kifejtettek, de még nem valósítottak meg”,<sup>59</sup> kérdéses, hogy miért pont ezt az időszakot tekinti mérvadónak a két rendező munkásságának értelmezésében. Ráadásul Syssoyeva a meglátásai nagy részét Nyemirovics-Dancsenko Sztanyiszlavszkijnek írt leveléből származtatja, akinek a próbával kapcsolatos panasaiból vonja le azt a következtetést, hogy Sztanyiszlavszkij és Mejerhold az improvizáció által kívánta megteremtteni a színész mint alkotó koncepcióját.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> SYSISOYEVA, „Introduction...”, 8.

<sup>58</sup> Vö. Kathryn Mederos SYSISOYEVA, „Revolution in the Theatre I. Meyerhold, Stanislavsky, and Collective Creation, Russia, 1905”, in *A History of Collective Creation*, eds. Kathryn Mederos SYSISOYEVA and Scott PROUDFIT, 37–57 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 38, <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.

<sup>59</sup> Uo.

<sup>60</sup> Uo., 42sk., 42sk.

Érdekes módon Kékesi Kun Árpád a Povarszkaja utcai stúdió végét és a bemutatandó előadás, Maeterlinck *Tintagiles halála* című darabja Mejerhold-féle rendezésének a bukását Sztanyiszlavszkij és Mejerhold alkotói konfliktusával magyarázza: „a főpróba közben Sztanyiszlavszkij világosságért kiáltott – arra hivatkozva, hogy a nézőnek tisztán kell látnia az arcokat –, ám a túl erős fények tönkretették a produkció hatását, amelyet aztán fiasónak minősítettek, a stúdiót pedig alig néhány hónapos működés után bezárták”.<sup>61</sup> Gyanítható, hogy a szimbolista játéknnyelvel kísérletező Mejerhold, és a kisrealista ábrázolással foglalatostkodó Sztanyiszlavszkij kettős kollaborációja nem volt túl sikeres, és Nyemirovics-Dancsenko Syssoyeva által sokat idézett leveléből úgy tűnik, hogy az improvizációs próbálkozások a Művész Színház közösségében sem kaptak megfelelő támogatást. Kékesi Kun megjegyzi, hogy Sztanyiszlavszkij az egyesült államokbeli érdeklődés hatására dolgozta ki a lélektani realista játékmódot rögzítő Rendszert, „a realizmus »hamis« konvenciói és világszemlélete ellenében radikálisan új játéknnyelveket kreáló – Brechtel és Artaud-val egy időben”.<sup>62</sup> Amikor tehát Syssoyeva Deirdre Hedding és Jane Milling munkájára utal, akik Sztanyiszlavszkij improvizációs technikáinak hatását elemzik az ötvenes, hatvanas és hetvenes évek brit, amerikai és ausztrál kollektív alkotásaiban, és ebben a kontextusban az improvizáció kezdeteit és Mejerhold személyét kívánja az említett közreműködésben kiemelni,<sup>63</sup> akkor egy olyan hagyományt idéz meg, amely csak közvetve köthető az általa vizsgált időszakhoz, és sokkal inkább annak a projektnek az eredménye, amely által Sztanyiszlavszkij összegezni kívánta a színesszettel kapcsolatos megfigyeléseit.

<sup>61</sup> KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 143.

<sup>62</sup> Uo., 64.

<sup>63</sup> Vö. SYSISOYEVA, „Revolution in the Theatre...”, 40.

A kollektív alkotásnak ez az értelmezése, amely bekebelezi a 20. századi kontinentális európai színháztörténet emblemikus rendezőegységiségeit, akiket a közép-kelet-európai diskurzusban a rendezői színház kategóriájával szokás társítani, és amely három hullámban és kultúrákon átívelően láttatja a kollektív alkotás történetét és alakulását, tulajdonképpen nem tesz mást, mint kimondja a modern rendező megjelenésével fémjelzett korszakot, és kiemeli ennek következményeit a saját specifikus színházkonceptiója szempontjából. Egy olyan korszakét, amely kapcsolatba hozható az előadás drámáról való leválásával, következésképpen a színház mint művészet és a színház mint tudomány önállósodásával. Ebben az értelemben az előadás létrehozásának kreatív folyamatára kerül a hangsúly, ahol az előadást létrehozó stáb (főszerepben a színészekkel) a hagyományos értelemben vett drámaíró (f)ölé kerül. A közép-kelet-európai nézőpont arra világít rá, hogy amikor a *devising* és kollektív alkotás szakkönyveiben a színész kreativitására támaszkodó, nem szövegalapú előadások és az ebből következő színházcsinálói technikák és eljárások úgy kerülnek bemutatásra, mint amelyek kötelező módon a kollektív alkotáshoz vezetnek vagy abból származnak, lehetővé válik a kollektív alkotás szellemének visszakeresése olyan esetekben is, amelyeknek saját kontextusukban teljesen más értelmezése és jelentése elfogadott. Ezáltal összeér a kollektív alkotás/*devising* és a rendezői színház, hogy helyet teremtsen a színházcsinálás általános tendenciájának, viszont eltűnik mindaz, ami a rendezői színházi paradigma felől különbséget jelentő sajátosságként olvasható a kollektív alkotás történetéből és hagyatékából, vagyis a deprofesszionalizálódás, a folyamat demokratizálódása és a színész megváltozott szerepe mellett a rendező megváltozott szerepe, illetve mindezek következtében egy másféle szerzőiségi lehetősége.

### Bibliográfia

- ADORJÁNI, Panna. „Az amatőr és hivatásos színház viszonya az erdélyi magyar szakmai diskurzusban a '60-as, '70-es és '80-as években”. In *Test – hatalom – intézmény: a színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 250–269. București–Marosvásárhely: Eikon–UArtPress Kiadó, 2021.
- ADORJÁNI, Panna. „Úton a közös nyelv felé: Módszertani megjegyzések a kollektív alkotásról a *99,6%* című előadás kapcsán”. In *THEALTER<sub>30(+1)</sub> színházstudományi konferencia. Szeged, 2021. július 29–30.*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 183–205. Szeged: MASZK Egyesület, Szeged Megálló, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészeti- és Társadalomtudományi Kar, 2022.
- ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”. *Színház* 53, 3 (2020): 2–6.
- BECHTEL, Roger. „The Playwright and the Collective: Drama and Politics in British Devised Theatre”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 39–50. New York: Palgrave Macmillan, 2013.  
<https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- BRADBY, David and David WILLIAMS. *Directors' theatre. Modern dramatists*. New York, NY: St. Martin's Press, 1988.  
<https://doi.org/10.1007/978-1-349-19478-0>.
- GOVAN, Emma, Helen NICHOLSON and Katie NORMINGTON. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. London: Routledge, 2007.  
<https://doi.org/10.4324/9780203946954>.
- HEDDON, Deirdre and Jane MILLING. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- IOSIFESCU, Silviu. „Principalele trăsături ale teatrului sovietic”. *Viața Românească* 2, 3–4 (1949): 271–284.

- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Nincs itt semmi lát-nivaló?”. *Játéktér.ro*. 2017.03.31. <https://www.jatekter.ro/?p=21560>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- ODDEY, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London–New York: Routledge, 1994.
- PROUDFIT, Scott and Kathryn Mederos SYSSOYEVA. „Preface: From Margin to Center. Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 13–38. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- PROUDFIT, Scott and Kathryn Mederos SYSSOYEVA. „Preface to Part II: Crossroads and Confluence, 1945–1985”. In *A history of collective creation*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 115–128. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- RAAB, Michael. „In Lessing’s Footsteps: Dramaturgy in Germany and Britain: Essay”. *Miranda*, 23 (2021). <https://doi.org/10.4000/miranda.43245>.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire–New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137367884>.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „Theatre-Making: The End of Directing as We Know It”. In *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, szerkesztette Iulia POPOVICI, 179–197. Festivalul International de Teatru de la Sibiu. Cluj-Napoca: Tact, 2015.
- RAICU, Mihail. „Dramaturgia sovietică și teatrul românesc”. *Viața Românească* 1, 6 (1948): 215–221.
- RUNCAN, Miruna. „Jegyzetek egy színházi botrány kapcsán”. *Játéktér.ro*, 2017.04.09. <http://www.jatekter.ro/?p=21709>.
- SHANK, Theodore. „Collective Creation”. *The Drama Review* 16, No. 2 (1972): 3–31. <https://doi.org/10.2307/1144710>.
- SIDIROPOULOU, Avra. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. <https://doi.org/10.1057/9781137001788>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”. In *A History of Collective Creation*, szerkesztette Kathryn Mederos SYSSOYEVA és Scott PROUDFIT, 1–10. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction: Toward a New History of Collective Creation”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, edited by Scott PROUDFIT and Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 1–11. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331274>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Revolution in the Theatre I. Meyerhold, Stanislavsky, and Collective Creation, Russia, 1905”. In *A History of Collective Creation*, edited by Kathryn Mederos SYSSOYEVA and Scott PROUDFIT, 37–57. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos and Scott PROUDFIT, eds. *A History of Collective Creation*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137331304>.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos and Scott PROUDFIT, eds. *Collective Creation in Contemporary Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- UNGVÁRI ZRÍNYI, Ildikó. „Arról, hogy milyen ketrecbe tessék eljűk színész barátainkat. Állattá válás Zsoldak színpadán”. *Játéktér* 7, 2. sz. (2018): 29–38.