

ALKALMAZOTT SZÍNHÁZ

TARTALOM

KRITIKA

Kovács Bea: Élet, rajz (Visky András–Robert Woodruff: <i>Caravaggio Terminal</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	3
György Andrea: A happy end választható (William Shakespeare: <i>Szeget szeggel</i> . Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat)	6
Varga Anikó: Café, café, café (<i>Moliendo Café</i> . Csiky Gergely Állami Magyar Színház és Temesvári Állami Német Színház)	10
Kovács Eszter: Antigoné úszni tanul (Szophoklész: <i>Antigoné</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat)	13
Péter Beáta: Hogy is volt? (Kosztolányi Dezső: <i>Édes Anna</i> . Csíki Játékszín, Csíkszereda)	16
Máthé Kincső: Zárni a zárhatatlant (Neil LaBute–B. Fülöp Erzsébet: <i>Egyszerőt</i> . Yorick Stúdió Színház–Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Marosvásárhely)	19

INTERJÚ

Ungvári Zrínyi Ildikó: Az ünnep mint színház (Interjú Pálffy Tibor Hobóval, a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház színészeivel)	22
László Beáta Lídia: Apró emberkéek színháza (Gyorsinterjú Barabás Olgával a Pöttöm Színházról)	26
Imecs-Magdó Levente: Az érzés állandó jelene (Beszélgetés Gergely László pszichopedagógussal, dramatisztával)	29

ESSZÉ, TANULMÁNY

Helen Nicholson: Diszciplínák találkozása: tudomány, színház és oktatás	33
Szijártó Zsolt: Situations, rooms (A <i>Rimini Protokoll</i> a terekről és a médiumokról)	37
Prezmer Boglárka: Színházpedagógia, drámapedagógia (Pillanatkép itthonról)	46
Kocsis Tünde: Szent? Színház? (A bibliodramáról)	51

Biró Árpád Levente: Közönség és közösség: a színházi nevelés négy évada a Szigligeti Színházban	57
Adorjáni Panna: Legyen a színház mindenkié? (Az <i>Új néző</i> projektről)	61
Derzsi Dezső: Hogyan eszik a kutyát? (Reflexiók egy tantermi előadásról)	65

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Adorjáni Panna: Jobb-e a művészet a beszélgetésnél? (Interjú Wendy Lathrop Meyerrel)	67
Biró Eszter: Nagyon boldog (Egyén és tömeg testének traumája és eufóriája egy kínai–német koprodukcióban)	71
Jankó Szép Yvette: Apokalipszis meg nem is (Kis színházi nyári tampergés)	74

KÖNYVRECENZÍÓ

Varga Anikó: Kézikönyv kezdőknek, haladóknak (A <i>Színházi nevelési programok kézikönyve</i> című kötetéről)	78
Imecs-Magdó Levente: Moreno–Blatner-négykezes (Adam Blatner <i>A pszichodráma alapjai</i> című könyvéről)	81
Kocsis Tünde: Csemege-séta (A <i>101 játékterápiás technika</i> című kötetéről)	84

DRÁMA

Kristian Smeds: Tudod / mit utálok én (Fordította Jankó Szép Yvette)	90
--	----

Kovács Bea

ÉLET, RAJZ

Visky András–Robert Woodruff: *Caravaggio Terminal*. Kolozsvári Állami Magyar Színház

Különös érdeklődéssel ültem be a Robert Woodruff–Visky András szerzőpáros által jegyzett *Caravaggio Terminal*-ra: nagy odafigyeléssel olvasom ismert alkotók biográfiáit, és rendkívül foglalkoztat a színháznak a többi művészettel, médiummal való ütközése és ütköztetése. Sejtettem, hogy a lineáris, unalommal fenyegető életrajz-„írás” ez esetben elmarad, arra azonban nem számítottam, hogy ennyire élő, energikus és húsba vágóan korszerű összművészeti produkcióként is kiteljesedhet egy nem szabványos élettörténet.

Az előadás ugyanis újraolvassa és -gondolja a festő életútját, az emberbe és Istenbe vetett hit természete, a művész és művészet feladata felől közelíti meg a kérdést. Teszi ezt úgy, hogy látvány- és hangzásvilágában, de főként gondolatiságában szinte teljesen felfüggeszti a történelmi (ábrázolt) idő érzetét, egyszersmind jelen idejű, ennél fogva fokozottan színházi helyzeteket terem. Alapvetően intellektuális színházi élmény a *Caravaggio Terminal*, amelyben azonban nélkülözhetetlenné válik a játék, a viszonyok és viszonyulások finom iróniája.

Már az indítás is fokozottan teátrális, és felkínálja a színház a színházban értelmezést: kifeszített nejlönfüggöny mögött boncasztalokon fekszenek a színészek, akik előttünk vesznek jelmezt és öltenek karaktert. Caravaggio szerepében Szűcs Ervin rendező-karmesterként állítja be modelljeit a *Lázár feltámasztásához*. A festő mint rendező, a festmény mint (színházi) esemény párhuzama egyrészt metaszházi utalás, másrészt rájátszik a barokk mozgalmas dinamikájára, amely Caravaggio festészetében is tetten érhető. Ez az izgalmas kép, ez a médiumváltó (színházon belül képzőművészet) ekphrasis, amint a színészek életre keltik a Caravaggio-művet, olyan művészetfilozófiai kérdés is felvet, mint hogy mennyire lehet jelen idejű és eseményyszerű egy festmény? Megjelenik, felelevenül előttünk egy festmény, amely maga is megjelenít egy eseményt, annak egy mozzanatát – a szemünk előtt történik mindez. Az imitáció dekonstrukciója, Derrida megfogalmazásában, a színház elsődleges célja, a caravaggiói élettörténetből kibontakozó művészi hitvallás így magát Caravaggiót is színházi emberré avatja. Művészetében ugyanis elfordul a reneszánsz embereszményétől, a szépségkultusz helyett a realista-naturalista ábrázolásmód úttörőjévé válik. Vallási tematikájú festményeinek mítosztalanító stílusa Caravaggiót értelemszerűen korának kétes perszónájává avatják.

Bár Caravaggio figurájában ráismerhetünk a barokk hősök egyik fontos eszményére, az Imitatio Christire, a festő megnyilvánulásait és ars poeticáját a posztmodern programjaként is értelmezhetjük.

Ismeretes, hogy Caravaggio utcalányokat és társadalmilag kirekesztett, lecsúszott egzisztenciákat fogadott fel modellként festményeihez; a csőcselék, az alvilág bevitale a templomba, a szent térbe, egyszerre krisztusi és posztmodern gesztusként is felfogható. A posztmodern ugyanis a melléktermékek, hulladékok, a periférián elhelyezkedő, vagyis a mainstreamen kívül eső jelenségek iránt érdeklődik, a bordélyházak lakói pedig a szociális underground tökéletes képviselői. A szent és profán ilyen típusú ötvözése természetesen nemcsak Caravaggio korában, de ma is kellő megbotránkozást vált ki, azonban az egymást látszólag kizáró végletek összeegyeztetése, és az erre születő reakciók képesek leleplezni bárhol, bármikor az álkeresztényi képmutatást.

Az előadásban megjelenő Caravaggio-figura, mint minden valamire való művész, ki akar bújni az intézményesítés beskatulyázó kategorizálása alól. Meg akarja menteni művészetének elevenségét a galériák fojtogató légkörétől, alkotásainak organikusságát a muzeális sterilitástól. A „bontsuk le a múzeumokat” posztmodern kiáltványra az előadás ironikusan felel: Caravaggio anturázsa elrappel egy Baglionéhoz, a festő riválisához írt gúnyverset. A kőszínház falain belül azonban a rap, a maga polgárpukkasztó stílusával ebben az esetben megszelídül, és sokat veszít természetességéből.

Többek között ebből a jelenetből is kitűnik, hogy a Woodruff–Visky-olvasatban Caravaggio nemcsak festő, de költő és filozófus egyaránt. Emberi kételyeit nem tudja elnémítani, minduntalan egzisztenciális kérdések gyötrik. A lélek létezésének bizonyítása foglalkoztatja, a vallásos hithez reflektáltan, nem pedig magától értetődő elfogadással viszonyul, a hiány alakzatai nem hagyják nyugodni. Emblematisz az is, hogy az előadás végén elkészíti az elveszett képek leltárát, a hiány így az életmű reprezentatív része lesz. Caravaggio nem a festést akarja elsajátítani, a tagadás által történő teremtés lehetősége izgatja. Alkímiai alaptételt fogalmaz meg, amikor azt állítja, hogy az alkotáshoz mindenekelőtt el kell felejteni rajzolni. Caravaggiót képzőművész létére a nyelvhez is problémás viszony fűzi: folyamatosan elmereng a szavak eredetén és értelmén, kibillenti a megszokott jelentéseket. Micsoda különbség van az „elvitte” és „megölte” között! Ez a fajta emberi finomkodás fölösleges, mondja, mert a halál igazságát nem lehet szavakkal enyhíteni. Apját megölte, nem pedig elvitte a pestis. A test

Caravaggio Terminal. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Fotó: Biró István



ott maradt, de ő nem. Visky András szövegkönyve egyszerre lírai és reflexív, provokatív és megható. Olykor túlságosan is megkövetelné az elidőzést, de a színpadi események tempója felfüggeszti az elmélkedést.

A *Caravaggio Terminal* intellektuális kihívásaiból következően erős színészi munkát igényel, de a kolozsvári társulat, úgy látszik, érti Woodruff nyelvét, és remekel. Látni a színészeken, hogy izgalmas feladat várt és vár rájuk esténként; nézőként külön örömet jelent meg- és átérezni kreatív energiájukat. Varga Csilla játéka tökéletesen talál az előadás kulcsához, Bodolai Balázs emlékezetes bravúrral alakítja a sértett művészt, Szűcs Ervin jelenlétének komolysága pedig a két órán át előttünk lebegtetni a kérdésfelvetések súlyosságát. Az előadás vizualításában (videó: Bányász Bertalan) és hangzásvilágában is lenyűgöző, egyedül az amúgy hátborzongató-hidegrázós zenét jegyző bodoki-halmen kata beékelte songjai maradnak számomra élet- és színpadidegenek. Az előadás nyelvezetéhez és hangulatához sehogy nem passzolnak az erős angol kiejtéssel énekelt, ukulelén kísért dalok, melyek ráadásul nagyon emlékeztetnek az Ecsetgyárban még mindig műsoron levő *Parallelben* elhangzó zenés részekre. Miközben például Andy Warhol hírhedt *Blowjob*-bejátszása finom eklektikával épül be az előadás világába. Maradandó, értékes előadás Visky és Woodruff színházi projektje, erős érzéki benyomásokkal és provokatív intellektuális kérdésfelvetéssel engedi tovább a nézőt.

Visky András–Robert Woodruff: *Caravaggio Terminal*

Rendező: Robert Woodruff

Szöveg, dramaturgia: Visky András

Díszlet, jelmez: Carmencita Brojboiu

Videó: Bányász Bertalan

Hang: bodoki-halmen kata

Színpadi mozgás: Sinkó Ferenc

A rendező munkatársa: Mei Ann Teo

A dramaturg munkatársa: Jessica Rizzo

Szereplők: Albert Csilla, Bodolai Balázs, Dimény Áron, Imre Éva, Sinkó Ferenc, Szűcs Ervin, Varga Csilla.

György Andrea

A HAPPY END VÁLASZTHATÓ

**William Shakespeare: *Szeget szeggel*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház,
Tomba Miklós Társulat**

A *Szeget szeggel* a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tomba Miklós Társulatának évadnyitó nagytermi előadása. A térválasztás, a darabról való előzetes ismeretek, valamint a rendezőnek, a lengyel Tadeusz Bradeckinek a sajtóban tett nyilatkozatai arról, hogy az előadás hangzás- és formavilágát a vásárhelyi színházlátogató számára otthonos operett ihlette, egy kötelezően happy enddel végződő színházi produkciót sejtetnek. Ezt az előítéletet építi le, vagy erősíti meg az előadás-sal való személyes találkozás.

A kezdés sötétjében felvétélről bejátszott ismerős operettdallam mellé váratlanul egy éles, szag-gatott hang kúszik be, és kezdi el kitaróan kísérni, megzavarva a harmóniára vágyó nézőt. Mintha egy kórházi készülék jelezné a beteg újrainduló életműködéseit, aztán csend, majd fény vetül a rivaldára. Fehér hálóköntösben, de kifogástalanul elegáns, fekete lakkcipőben az infúzióra kötött Vincentio, Bécs hercege (Bányai Kelemen Barna) jelenik meg. Szemmel láthatóan súlyos betegség után lábadozik, talán éppen a klinikai halál állapotából hozták vissza. Bár járása bizonytalan, néha meg-megszédül, és kénytelen egy aggodalmas tekintetű ápolónő karjaiba kapaszkodni, azért az infúziós állványt serényen maga után hurcolva szónokol Escalusnak (Tollas Gábor) tervéről, hogy egy időre elutazik a városból és helyettesének Angelót (Galló Ernő) nevezi ki. A rendezés tehát fogódzókat kínál arra a kérdésre, hogy miért mond le hivataláról a Herceg: a halálközeli élménye elegendő ok lehet arra, hogy egy kolostor magányában vágyjon elmélkedni életéről, de az is lehet, hogy a betegség csupán blöff, az uralkodó unatkozik, és újabb szerepet akar kipróbálni. A kolostorban tehát szerzetesi jelmezbe bújlik, alapfokon elsajátítja a katolikus kegyes nyelvet, és elindul megfigyelni az eseményeket, de nem állja meg, hogy közbe ne avatkozzék. Böven akad tennivalója, az új helytartó ugyanis halálbüntetést szab ki a paráznaságban vétkesnek talált Claudióra (Bartha László Zsolt), aki teherbe ejtette jegyesét, Júliát (Kiss Bora). Ráadásul az álszent Angelo Claudio életéért cserébe húgának, Izabellának (Simon Boglárka-Katalin) a szüzességét követeli.

A rendezés teljesen hagyományosan használja a rendelkezésére álló teret. A puritán színpad-kép egy-egy ötletes, funkcionális díszletelem (hatalmas, fentről lelógatott láncok, amiken a színészek beverekszik magukat a játéktérre, felülről leereszkedő lefektetett fehér kereszt, díszes csillár vagy vetített kép), segítségével változatos helyszíneket ábrázol: bordélyt, bécsi utcát, hercegi palotát vagy éppen börtönt. A díszletelemek erős kontraszthatást teremtenek. A fentről aláereszkedő hatalmas,

díszes csillár alatt a miniatűr Angelo gubbaszt üres íróasztala mögött. A fehér keresztre kiloccsanó vörösbőr, amely szirmait kibontó vörös rózsaként hat, de a börtönt jelző, súlyosan földre gördülő láncok és a könnyű, lebegő, pókhálószerű kereszt ellentéte is kulturálisan meghatározott szimbolikus jelentéseket hordoz. Ezeket a jelentéseket viszik tovább az első világháború előtti Bécsset idéző, a díszletekkel teljes harmóniában levő, többnyire fehér, a fekete és a vörös (és ennek árnyalataiban pompázó) jelmezek is. A szűzies, tiszta Izabella, természetesen fehér, magas szárú, fűzős cipőt hord, és bő fehér ruhát, ami elrejt testének körvonalait, a gonosz Angelo viszont fekete színű, magasan záródó, szűk nyakú zubbonyt, fekete inget, nadrágot és cipőt visel. Talpig feketében jelenik meg a herceg ítéletére váró Marianna (Gecse Ramóna) is, aki elvesztette ártatlanságát. A kicsapongó Lucio (László Csaba) öltözkékében leginkább a piros szín uralkodik.

A színházi kultúra részévé vált videotechnikát Bradecki is magától értetődő természetességgel használja. Hieronymus Bosch legismertebb művének, a *Gyönyörök kertje* című triptichonnak hatalmas, kivetített részletei és egy kinyíló vörös rózsza mozgóképen rögzített látványa erőteljesen hatnak a nézőre. A rendezés nem csupán díszletként használja a képet, hanem beépíti nyelvezetébe is.

Az állóképeket a színpadot lezáró hátsó falra vetítik ki. A bordélyban, az utcán, a bíróságon és az Angelo dolgozószobájában játszódó jelenet ideje alatt a *Gyönyörök kertje* középső tábláján található, a paráznaságot ábrázoló festmény egy-egy kinagyított részletét mutatják meg. Pucér embereket látnunk, groteszk alakokat, bujálkodó férfiakat és nőket, de furcsa szerkezeteket, létező és fantasztikus állatokat, ember és állat, ember és gyümölcs kereszteződéséből létrejött lényeket (például szilvafejű férfit) is. A festmény részletei után, a negyedik helyszínen, Angelo szobájában kivetítik a teljes triptichont, amelynek bal szárnya Éva teremtését mutatja be, a középső része a nő megteremtésének Bosch szerint logikus következményét, a paráznaságot ábrázolja, a harmadik táblán pedig az érzéki gyönyöröket hajszolók szörnyű bűnhődése látható. A képek különös ereje abból is fakad, hogy eredeti szakrális környezetükből kiragadva a színház profán közegébe helyezték őket. A színészek ügyet sem vetnek a képekre, mintha azok ott sem volnának. Tekeriné (Lőrincz Ágnes), a bordélyház

Szeget szeggel. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán



madámja kétségbeesetten panaszkodik, hogy az új helytartó, Angelo leromboltatja a nyilvánosházakat, miközben a háttérben egy pucér alak óriási szedret kószol meg, mások egy nagy halat cipelnek. A középkori ikonográfiában a szeder a testi élvezetek jelképe, a hal pedig a gonoszságé. A bíróságon Pompeius, a csapos a szexuális aktusról beszél, amikor a háttérben kivetített képen az eperszedés, szilvaszedés jeleneteit láthatjuk, melyek szintén a mohó kéjvágy metaforái. A vetített állókép nem csupán illusztrálja a szöveget, hanem kitérít az előadás értelmezési mezejét.

Bradecki visszafogottan ugyan, de kihasználja a vetítés lehetőségeit a dramaturgiai hangsúlyozásra és költői stilizálásra. A kivetített mozgókép segítségével a múlt idő folyamából kiszakít és felnagyít egy-egy dramaturgiailag lényeges cselekvést. Angelo, miután hosszan gyötrődik egymagában, majd Izabellával vitatkozik és dülakodik a fekhelyét jelző fehér lepedőn, felugrik, és a padlóra helyezett kehely tartalmát a keresztre lötytyinti. A hatalmas horgolt terítőbe applikált hófehér keresztre vetített mozgókép azt a folyamatot láttatja, ahogyan a kiloccsantott bor szétfolyik és hatalmas vörös rózsává nyílik ki. Angelo elbukik, éppen azt a bűnt követi el, amelyet helytartóként a legszigorúbban üldöz. Azzal, hogy nem issza ki a kehelyben levő bort (Krisztus véré, ami az áldozathozatalt is aszociálja), magát Istent utasítja el.

A rendezés két esetben kísérel meg a színész és néző közötti virtuális negyedik fal lebontását. „Cintányéros cudar világ” – éneklő a hóhérsegédnek felcsapó, börtönben sínylődő Pompeius (Ördög Miklós Levente), miközben hatalmas fejszével a nyakazást gyakorolja egy fatönkön, majd a közönség soraiban azonosítja a börtön lakóit, és név szerint megszólítja őket. Egy másik alkalommal a Herceg szól ki a nézőkhöz, akik nagyon értékelik ezt a gesztust, rögtön nyílt színi tapsal jutalmazták érte a színészt, mint korábban kollégáját is. A taps nemcsak kizökkenti ritmusából az előadást, hanem meg is hiúsítja azokat a próbálkozásokat, amelyek arra irányultak, hogy felszámolják a játéktér és a nézőtér közötti távolságot. A nézők látszólag örülnek a negyedik fal leomlásának, hogy aztán lelkes tapsukkal újból felépítsék azt.

Szeget szeggel. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Fotó: Rab Zoltán



Shakespeare drámájának hagyományos olvasata két részre tagolja a szöveget, az első rész tragikusan, a második pedig komikusan végződik. A rendezés is követi a kettős szerkezetet, fontos szerepet szánva a hercegi igazságszolgáltatásnak. A Herceg visszatér városába, büntet és jutalmaz. Arra ítéli Angelót, hogy vegye nőül Mariannát, aztán nagylelkűen felajánlja Luciónak, hogy válasszon a megkorbácsoltatás és az akasztás, illetve egy utcalánnyal kötendő házasság között. És, mivel nagyon belemelegedett a házasságszerzésbe, hát közli Izabellával, hogy feleségül venné, félreérthetetlenül jelezvén azt is, hogy kérdésére csak egyféleképpen, igennel lehet válaszolni.

A Bradecki rendezte előadás itt nem ér véget. Miután elvonulnak a frissen egybekelt párok, a dinamikus, szenvedélyes, életerős Izabella, akit az előadás alatt többször látunk szaladni, mint menni, többször szócsatázni, mint hallgatni, most egyedül álldogál az üres színpadon. Teljesen összeomlott, fáradt, nincs ereje tovább harcolni. A közelmúlt gyors egymásutánban következett eseményeit képtelen feldolgozni. Nemrég még azt várták el tőle, hogy szüzességet fogadjon, és apáca legyen, később azt, hogy szajhává váljék bátyja életének megmentése érdekében, most pedig úgy gondolják, hogy hálás mosollyal kellene engedelmes feleséggé válnia. Megbüntették, és nem érti, hogy miért. Zavarodottnak, kimerültnek látszik. Riadtan, sorsába beletörődve, erőtlen hangon énekl: *„Felpezsdu! a szívem vére”*, leleplezve a happy end hazug illúzióját. Bradecki nem írta át radikálisan, hanem úgy vitte színre Shakespeare drámáját, hogy felerősítette az alaptörténet tragikus és ironikus vonásait. Ebből született meg a rendkívül nyugtalanító, feszült befejezés.

A nézők, akik komédiaként értelmezték az előadást, már a hercegi igazságszítás végén tapsolni kezdtek, úgy gondolván, hogy ez az utolsó jelenet. Ami utána történt a színpadon (és a dramatikus szöveg számukra idegen, tragikus olvasatából következő), azt nem érezték az előadáshoz tartozónak, már csak azért sem, mert a rendkívül látványos és erőteljes hangzású nagyjelenet után nem tud igazán hatásos lenni a színpadon egyedül éneklő Izabella. Ugyanakkor a Herceg és Izabella korábbi gesztusai, egymás felé tett mozdulatai értelmezhetőek úgy, mint a kölcsönös vonzalom jelei, és ez akár elfogadható magyarázatul is szolgálhatna a happy endre.

A közönség másik része számára, aki hajlandó volt az előadás részének tekinteni az utolsó jelenetet, konkrét valósággá válik a hercegi diktatúra és erőszak, de új, előremutató jelentéssel gazdagodik az a korábbi kép is, amikor Izabella a zárdában szerzetesi fogadalmára készülve engedelmesen letérdel és alázatosan lehajtja fejét, mintha arra várna, hogy a hóhér bárdja nyakára sújtson. A marosvásárhelyi *Szeget szeggel*-ben az egyetlen ártatlan fej, amely porba hull, az Izabelláé. Bradecki előadása egy olyan világot tár fel, amelyben a bűn nem maradhat megtorlatlanul (*„Jó tettért jót várj és kegyet kegyért,/ De: „szeget szeggel...” és: „szemet szemért...”*), ám a büntetés az ártatlant sújtja.

William Shakespeare: *Szeget szeggel*

Rendező: Tadeusz Bradecki

Zenei vezető: Incze Katalin

Díszlettervező: Fodor Viola

Jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias

Light Design: Aszalos Attila

Szereplők: Barabási Tivadar, Bartha László Zsolt, Bányai Kelemen Barna, Benő Kinga, Boros Csaba, Csíki Hajnalka, Csíki Szabolcs, Galló Ernő, Gecse Ramóna, Henn János, Kilyén László, Kiss Bora, Korpos András, László Csaba, Lőrincz Ágnes, Nagy Fodor Piroska, Ördög Miklós Levente, Simon Boglárka-Katalin, Somody Hajnal, Szabadi Nóra, Tollas Gábor, Varga Balázs.

Varga Anikó

CAFÉ,
CAFÉ, CAFÉ**Moliendo Café. Csiky Gergely Állami Magyar Színház és Temesvári Állami Német Színház**

Európában a XVII. század óta iszunk kávét, és ha jól belegondolunk, mennyi rituálénk kapcsolódik hozzá, igazán nehéz elképzelni, milyen lehetett az emberi élet előtte. A kávéhoz nincs, akinek ne lenne viszonya, akár mert fogyasztó, akár mert nem; nincs, akit ne kapna el a könnyed érzés svungja, ha felidézi az illatát, aminek felhője ezer élményt hordoz. A kávé nem is annyira termék, mint inkább szertartáshelyzet, így szinte predesztinálva van arra, hogy – sokszor szellemes – kulturális metaforává váljon. Nem véletlenül ihlette meg Purcăretét: „A kávé, akárcsak a színház önmagában, teljesen szükségtelen, mégis nélkülözhetetlen része az életünknek – azaz valójában egyik sem létfontosságú, mégis fogyasztjuk őket. A kávé maga az abszolút szükségtelenség.” – mondja a mester, finom iróniával a színházról.

A temesvári magyar és német társulat közös produkciójának hívószava a kávé, nem pusztán a nyomon követhető téma értelmében, de magában a színházi helyzetben és improvizációs munkamódszerben is megnyilvánulva – már amennyiben elfogadjuk, hogy a kávé ihlette alkotások (mint Jarmusch *Kávé és cigaretta* c. filmje) és az áttételességet vonzó téma szinte magától értetődően implikálják a szabad asszociációra alapozó közelítést, az etűdös szerkesztést. Olyan előadást látunk hát, ami harminchat színész improvizációs munkáját lenyomatozza – és ami nagy szabadságot kínál a befogadónak, mi több, a verbalitás hiánya révén arra buzdítja őt, engedjen a jelenetek érzéki sodrásának.

Silviu Purcărete rendezését nem könnyű leírni, megragadni, elbeszélhető történetté formálni. Képek és helyzetek egymással laza, vagy alig viszonyban álló jelenetsorait látjuk a Dragoș Buhagiar által tervezett térben felbukkanni. Buhagiar egyszerű, fekete stúdiót csinált a temesvári színház terméből (paravánokkal takarva el a volt bálterem aranyos cirádáit) és hatalmas plexifallal választotta ketté a játéktérrel, amelynek első részét maguk a színészek díszlemeznek be fekete tonett székekkel és asztalokkal az előadás kezdetén. Minden szereplő, újabb jelenet valami rejtélyt hoz magával ide. Vissza-visszatérő vendége a kávéháznak egy elegáns, jól öltözött úriember (Georg Peetz): rendszeresen tiramisut rendel a pincérektől, és már az első falatot kiköpi, majd hidegvérű felháborodottsággal távozik. Arisztokratikus provokációjára a sokadik próbálkozás után vág vissza a főpincér: három csicsergő-csivitelő szakácsnő jelenik meg és szó szerint a kényes ízlésű vendég fején kutynak össze kakaóport, mascarponét, babapiskótát, tojást, cukrot. Az elegáns kávéházi emberek közé

máskor macsó-paraszt (Mátyás Zsolt Imre) keveredik, kosárkájából szalonna-hagyma-kenyeret, no meg bicskát húz elő: a szemközt ülő öltönyös férfi leinti és tejszínhabos kávéval kínálja. A tejszínhabot szájába lapátoló férfi élvezete begerjeszti a kisestélyis nőket; alsógatyájából előhúzott bankókkal fizet a mennyei csemegéért, majd hátán-vállán csüngő nőfürttel távozik. De lesz itt kutyatulajdonosok találkozója is; a gazdik, akár a pórázon vezetett színészek, más-más típust és fajtát utánoznak: elegáns nőcit csaholó pudlival; csapzott kutyatartót, a szélrózsa eltérő irányába húzó állatokkal; férfikosztümös nőt magabiztos doggal; konszolidált városi polgárt frusztrált pincsivel. Egyszer csak átsuhan a téren egy cica(nő) és a felbőszült ebekkel együtt magával rántja a jelenetet. Egy szülinapi zsúrra három malac érkezik. Mit malac, disznó az aljasertés-fajtából: a pocakos, vaskos combú, álarcos férfiak randalíroznak, hánynak, pezsgősüvegbe vizeznek, másokkal ezt megítatják – a jó ízlés minden határát áthágják és majdnem meg a hölgyeket. Kiskosztümös nők, férfiak csoportja vetkőzik előttünk alsóneműre, a plexifal mögött vízköpös szoborcsoporttá állnak össze, csakhogy itt nem víz, de tej és vizelet csurog a lent ülők szájába, miközben Mozart *Requiem*e zeng: munka, mámor, hierarchia, szolgaság, alázat és alázás fogalmai válnak képpé.

Noha ezek a jelenetek nem állnak lineáris rendbe, az előadás felkínál egy olyan olvasatot, ami finom keretként egybefogja őket. A kezdőképben a plexi mögött bodorított parókás barokk öltözetű urat (Balázs Attila) látunk, aki időnként zsákkupacra vetődik, majd idegesen átkopog az előtérben mélán szivarozó, katonakabátos férfinak (Mátray László), aki egy réz kávéfőző edényecskét tart kezében. Az előadás végére a barokk úr öltönyös férfivá vedlik, az előadás során pedig ez a katonafigura fej nélkül tér vissza egy-egy jelenetben – hogy mintegy rá vonatkoztathassuk az akár rendezői szentenciaként is hangzó előadás végi mondatot: a kétszáz zsák kávé, amit Bécs vára alatt hagyott, semmire sem volt jó, hacsak arra nem, hogy létrejöjjön ez a „mihaszna” előadás.

Purcärete a kávéházat mintha olyan (átmeneti) helynek látná, amin kísértetszerűen suhan át idő és történelem, és amiben a szociális minduntalan szürreálissá fordul-nagyítódik. Visszatérő vendég nem csak a tiramisumániás, aki az „igazi” ízben az originális, magasrendű (és mindig múltba vesző) kultúra attitűdjét-formáját vadássza, de egy elhagyott orosz menyasszony is. Ahogy kicsapódik a kávéház ajtaja, hungarocell-hóvihar süvít be vele az ajtón, szinte érezni a benti meleget, emberi párárt – kétségbeesetten keresi a háborúba indult férfit, és nők karéjában ülve megleli katonáját. Aki nem túl lelkes menyasszonya láttán, a gurulós bőrröndből előrántott csecsemő még kevésbé győzi

Moliendo Café. Csiky Gergely Állami Magyar Színház és a Temesvári Állami Német Színház. Fotó: Bíró Márton



meg, csak a bodros ruha alól előkapott gépfegyver lesz elég nyomós érv a hazatérésre. A kávéház a kultúra helye, ágya – a jelenetek idézetességét tekintve is: erőszakos művészfilm, krimi, történelem, klasszikus zene, popkultúra, irodalom (Borges), némafilm (gegek) mind felbukkan ezekben – és az emberi létet érintő egész töredékességében is teljes megjelenése gondolatilag finommá és játékosná teszi a temesváriak előadását.

Minden szépsége, bája ellenére azonban az előadás felveti a kérdést – főként az improvizációhoz való markánsabb színházi viszony hiánya okán –, hogy maga a rögtönzés módszere legitimálhatja-e a rendezői könnyedkezűséget (még ha ez arányban áll is az alkotói szándéknyilatkozattal). Purcărete bonyolult színházi gondolkodó, mestere a nagy tömeget differenciáltan mozgató – egyéniségekre, karakterekre bontó – kompozícióknak, amik óriási festményként különböző rétegeit mutatják egy-egy komplex előadásegésznek. A temesvári produkció ezt a rétegző gondolkodást kevésbé érvényesíti. Az etűdök ugyanazt az ötletszerűsége épülő színházi logikát ismétlik (minden jelenet hasonló ritmust követ), önmagukon belül pedig a kontrasztos építkezést (ellentétes minőségek, képzetek kerülnek meghökkentő, jelentéses módon egymás mellé) – és így, legyenek bár önmagukban kidolgozottak, ugyanazon a jelentéssíkon mozognak, kevésbé járulva hozzá az előadás érzéki/gondolati perspektívájának mélyítéséhez. S mindez kelt egy olyan érzést, mintha az improvizációs alanyanyaggal való rendezői munka nem lenne teljesen végigvezetve – pl. a különböző jeleneteket összekötni hivatott „átívelő” vagy visszatérő mozzanatok, szálak (ilyen a telefonján játszó fiatal srác, akit mindig elzavarnak a kávéházi helyéről; sok esetben pedig a pincérek jelenléte) nem szervesülnek eléggé. Az előadás nyelvezete arra nem ad esztétikai értelemben izgalmasabb választ – ilyen elvárás felmerülhet nagy rendező esetében –, hogy ha egy előadás alanyanyagát szolgáltató módszerként van felfogva az improvizáció, miért nincsen ezek összessége rendezőileg jobban ki- és összedolgozva, ha pedig az improvizáción mint színházi lehetőségen van a hangsúly, akkor miért nem mozdul el az előadás egy mérszebben performatív irányba, vállalva akár az esetlegességet, kidolgozatlanságot, szöszösséget is. A rendezői munka a tömegjelenetek kidolgozottságában is hagy hiányérzetet, Dragoș Buhagiar térelgondolása hatásos, lenyűgöző, de meglepően kihasználatlanul hagyja a temesvári színház plexivel elzárt hátsó részét: nem pontosan definiált, milyen történések rétege, helye ez.

Mindez nem jelenti, hogy a *Moliendo Café* ne lenne ajándékszerű élmény a néző számára, arról nem beszélve, hogy a két társulat koprodukciós munkája kontextusában is remek és üdvözlendő projekt. A színészi összjáték lendülete, kedve viszi magával a nézőt, bepörgeti a közös élménybe és saját képzeletébe egyaránt – színházban jobb aligha történik velünk.

Moliendo Café

Rendező: Silviu Purcărete

Díszlet- és jelmeztervező: Dragoș Buhagiar

Zene: Vasile Șirli

Zenészek: Valentina Peetz, Cosmin Hârșian

Szereplők: Aszalos Géza, Baczó Tünde, Balázs Attila, Isa Berger, Enikő Blénessy, Dana Borteanu, Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Aljoscha Cobet, Isolde Cobet, Csata Zsolt, Dukász Péter, Éder Enikő, Richard Hladik, Rareș Hontzu, Ioana Iacob, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lőrincz Rita, Magyar Etelka, Mátray László, Mátyás Zsolt Imre, Molnár Bence, Molnos András Csaba, Georg Peetz, Puzsa Patrícia, Horia Săvescu, Tatiana Sessler, Simó Emese, Tar Mónika, Daniela Török, Silvia Török, Oana Vidoni, Radu Vulpe, Anne-Marie Waldeck, Harald Weisz.

Kovács Eszter

ANTIGONÉ ÚSZNI TANUL

Szophoklész: *Antigoné*. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

Nem szokványos módon zajlott az új színházi évad első bemutatója a Harag György Társulat háza táján, hiszen az *Antigoné* premierjén minden művész fehér karszalagot viselt. Japán sztrájkkal tiltakoztak azért, mert a színház alkalmazottai nem kapták meg az előző havi bérüket. A karszalag jelentőségére a művészeti intézmény szakszervezetének egyik tagja hívta fel a figyelmünket még az előadás előtt, hogy a nézők ne kezdjék el fejtegetni, kutatni a rendezői koncepciót a fehér szalag mögött. A szatmárnémeti színház a 2014/15-ös évad első stúdió-előadásaként mutatta be a Balogh Attila által rendezett görög drámát, amely újrafordított és átdolgozott formában, élő zenei kísérettel, a színpadon megépített stúdiótérben került a nézők elé.

Amikor a hatalom mindenhatóan képzele magát és megkérdőjelezi a legkézenfekvőbb erkölcsi értékeket, akkor el kell gondolkodnunk azon, hogy mi az, amit jónak, helyesnek tartunk, ennek megvalósításáért pedig meddig vagyunk hajlandóak elmenni. *Antigoné* a hatalomban fürdőző Kreón törvényeit nem hajlandó betartani, és megadná a végtisztességet testvérének, Polüneikésznek, akit a jog szerint nem lenne szabad eltemetni. Ezért a morálisan helyes cselekedetért, ami a törvény szerint főbenjáró bűn, *Antigoné* az életével fizet. Lehet-e az életünk a tét, azért, mert valamit másképpen érzünk és gondolunk? Erre keresi a választ a szatmáriak előadása.

Az előadásban a színészek játéka hullámszó, ám a közönségnek nem kell attól tartania, hogy két óra unalom vár rá a görög tragédiák adta bonyolult szövegével, ami sok esetben nehézkes lehet egy mai néző számára. Vélhetően a rendezői koncepció része, hogy – a dramaturg segítségével – egy olyan átdolgozott *Antigoné* került színpadra, amelynek szövege könnyebben értelmezhető és aktuálisabb. Ez az alkotói döntés nem eredménytelen, hiszen a rendkívül modern látványvilággal igen jó összhangban áll az új textus. Benedek Zsolt dramaturg újrafordította és átdolgozta a darabot, megtűzdelte néhány új mondattal, szójátékkal, pár ismert Petőfi-verssorral, az így létrejött szöveget pedig még az a néző is sokkal közelebb érzi magához, aki eddig távol tartotta magától az antik szerzők drámáit. Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában a mű emblematikus kardalának két sora így hangzik: „Sok van, mi csodálatos, / de az embernél nincs semmi csodálatosabb.” Mészöly Dezső fordításában: „Számátlan csoda van, de az / Embernél jelesebb csoda nincs.” Az ógörög-magyar szótárban a csodálatosnak fordított 'deiná' szó egyéb jelentésekkel is bír, mégpedig: ijesztő, rettenetes, szörnyű, félelmetes. Szophoklész sorainak fordításában Benedek a legmegfelelőbbnek

tűnő csodálatos jelző mellett ezeknek is helyet adott. A dramaturg a thébai vének szájába ezeket a sorokat adja: „Sok van, mi csodálatos... / Nem, nem. Félelmetes”.

A szatmári deszkákon rég nem látott erős és szokatlan színpadképpel találkoztak a nézők, kicsit elvont, stilizált képi világgal. Golicza Előd díszlettervező mindössze néhány oszlop közé helyezte a történetet, ám a teljes játszóteret átalakította egy medencévé, aminek vizében a színészek a teljes előadás alatt bokáig jártak. Az egyetlen játékba kerülő díszletelem a víz, amiben a színészek által megformált alakok vérmérsékletükhöz hűen hol gázolnak (Kreón), hol pedig suhannak (Antigoné). A produkció díszlet- és kelléktelensége egy pillanatig sem zavaró, hiszen a medencés megoldás egymagában elkápráztatja a nézőt, a szemnek pedig kifejezetten jólesik, hogy nem túlszűfolt a színpad, és más eszközökkel nincs felerősítve a vizuális élmény. A tógák stílusára épülő szürke-fekete jelmezekben (jelmeztervező: Hotykai Evelin) nincs semmi különleges, ám a medencés megoldás önmagában erős ötlet, a teljes előadást megtartja – és az első sorban ülő nézők is kapnak a vízből egy keveset az arcukba.

Már a nézőtérre való lépésünkkor megpillantjuk az Antigonét alakító Sándor Annát, aki a darab végéig szépen jeleníti meg a tragikus sorsot önként vállaló, erős, megalkuvásra képtelen nőt. Két meghatározó jelenete is van a produkcióban: az egyik a Kovács Nikolett által megformált Iszménével való dialógusa arról, hogy ki megy és ki nem megy eltemetni a fivérüket, és ugyanilyen drámai hatást kelt a Kreónnal (Kányádi Szilárd) való beszélgetése is, amelyben elemi erővel csap össze a hatalmi és családi érdek. Antigoné szerepe láthatóan jól átgondolt, felépített, és olyan lelki mélységekbe vezet a nézőt, amire a darab elején még nem számítunk. A Kreónt megformáló Kányádi Szilárd alakítása több szempontból is említésre méltó, sokszor érezni, hogy az ő vállán nyugszik a darab. Kemény és elhatározásában megingathatatlan vezető, aki saját törvényeit az isteni törvény elé helyezi, és nem tűr ellentmondást. Antigonénak hálnia kell, hiába szól az érdekében Haimón, a fia. Kettejük összeütközése volt a darab csúcspontja. A Rózsa László által megformált Haimón nemcsak menyasszonya életéért könyörög, hanem apja tisztánlátásáért is, akit azonban elvakít a hatalomvágy. Mint ahogy

Antigoné. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Fotó: Czinzel László



egy egészséges apa–fiú kapcsolatban, Haimón felnéz az apjára, és amikor észérvekkel már nem tud hatni rá, megpróbál a szíven keresztül célt érni. Kettejük összetűzését lélegzet-visszafojtva néztük, ha csupán ez az egy jó jelenete lett volna az egész produkciónak, akkor is azt mondanám: jó, hogy láthattam. Az Izménét alakító Kovács Nikolett alakjában mindvégig ott a dilemma. Bár tiltakozik testvérük eltemetése és a törvény megszegése ellen, a szíve mélyén érzi ő is, hogy utóbbi lenne a helyes döntés. Színre lépéseikor alig látszik érzelm az arcán, mozdulatai mégis félelmetes erőt sugároznak. A színésznő ékes példája annak, hogy az eszköztelenséggel mélyebb belső küzdelmet lehet kifejezni bármilyen, panelekből építkező színészi játéknál. Teiresziást, a vén őrt, a hírnököt és a papot egy személyben alakító Czintos József csak néhány jelzésszerű jelmezcserevel vált szerepet, figurái végig egy síkon mozognak, az alakításban nem különülnek el egymástól – mintha mindig ugyanaz a szereplő lépne színre. Teiresziász, a vak jós szerepe lehetne ez alól kivétel, ám ott a rendezői koncepció egy jól irányzott huszárvágással mindent elront, és feláldoz egy hatásvadász pillanat kedvéért: a dörgő hangú, robosztus alkatú színész – akit egyébként is imád a közönség – egy angylaszőke kisfiút vezet maga előtt. A thébai vének kara kétszemélyes: Tóth Páll Miklós és Méhes Kati párosa inkább hasonlít kedves, öreg, civódó házaspárra, mint súlyos igazságokat mondó bölcs mindentudókra. Jó rájuk nézni, jó őket hallgatni, de a nagy igazságok mégis elvesznek a térben. Az ifjú őrt alakító Frumen Gergőből és az Euridikét megformáló Bogár Barbarából a többi szereplőhöz képest hiányzik az erő, az energia. Kifejezetten zavaró élményt nyújt az ifjú őr színre lépése az előadás első felében, amikor az eredeti szöveghez hozzátoldott verssorokat gitáros-lantos verzióban adja elő. Túljátszott, túlpoénkodott, megtöri az előadás erős kezdetét és kizökkenti a nézőt – ez nem egyedi eset, többször előfordul az előadás folyamán.

Néhol túl aprólékosan megrajzolt, máshol elnagyolt karakterek tömkelegét állítja elénk az előadás, ám a látvány és a zene helyrebillenti a színészi melléfogásokat. Amikor túlcsordulnak a szavak, a zene fejezi ki az érzelmeket, sokszor a szereplők helyett beszélve. Meghatározó és nagyszerűen működő rendezői ötlet volt a zenekar szerepeltetése (a produkció zenéjét Moldován Blanka szerezte, zenészek Budean Mihály Dávid és Ammer Norbert), ami hozzáad az előadás alaphangulatához. Magával ragad, sodor, elszédít, gondolkodtat, megráz, majd amikor a legkevésbé számítunk rá, elengedi a néző kezét. Egyes színészek ügyesen felépített karaktereket mutatnak (talán a rendezői instrukcióknak is hála), másoknál olyan érzésünk támad, mintha éppen csak „beugrottak” volna egy szerepre. Összességében az előadás nem merítette ki a benne rejlő lehetőségeket, a színészek alakításai jobbakként, mint a rendezés egésze, a mondanivaló eltölpül a látvány mellett, a vizuális élmény és a zene teremtette lúdbőröző hangulatért viszont még sokáig hálás marad a néző.

Szophoklész: *Antigoné*

Rendező: Balogh Attila

Fordító, dramaturg: Benedek Zsolt

Díszlettervező: Golicza Előd

Jelmeztervező: Hotykai Evelin

Zeneszerző: Moldován Blanka

Zenészek: Budean Mihály Dávid, Ammer Norbert

Szereplők: Bogár Barbara, Czintos József, Frumen Gergő, Kányádi Szilárd, Kovács Nikolett, Méhes Kati, Rózsa László, Sándor Anna, Tóth Páll Miklós.

Péter Beáta

HOGY IS VOLT?

Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*. Csíki Játékszín, Csíkszereda

Hanyagul, összevissza állnak a bútorok Vízék lakásában. Négy hokedlire fektetett ajtó szolgál ágyként, kopott szekrény, hátul mosdóasztal, balra konyha, mindez egy ferde keretbe foglalva – a színpadi látvány, akár egy régi világból érkező képeslap – ez a Csíki Játékszín *Édes Anna* című előadásának kezdőképe.

Lendvai Zoltán saját átiratot készített a regényből, az eredeti történet szereplőin kívül egy narrátort is beépítve a cselekménybe. Ez a szereplő egyszerre cinkosa a színpadi figuráknak és a nézőknek. Keresztes Szabolcs narrátora elegáns, könnyed, kívülről, mégis szervesen illeszkedik a színpadi történetbe. Néha még a szereplők vacsorájába is belekóstol. A narrátor szerepeltetése elfogadható rendezői döntés, szükséges összekapcsolni a szerteágazó eseményeket, minthogy az is elfogadható, hogy ő legyen az a kéményseprő, aki Annának udvarol; egy egyszerű mozdulattal – az arcára szemet kenve – változik át. A két figura még sincs összemosva. A narrátor jelenlététől lesz az előadás regény(szerű) a színpadon, ahogy azt az alkotók műfaji megnevezésként használták. De nem csak a narrátortól.

Lendvai színpadi adaptációja nem tér el a regénybeli történettől, csupán a mellékszálakat domborítja ki jobban. A felvillanó jelenetek fragmentáltan mutatják be a regény cselekményét, annak a kornak zűrzavarát húzva alá még inkább, melyben a történet játszódik. A románok budapesti megszállása egy nagy táncjelenetben van felmutatva. Groteszk módon még olyan is van a szereplők között, aki ezt élvezi. És nagyon mozgalmas jelenet lett abból a részből is, amikor Vízék az előző cselédjeik viselt dolgait elevenítik fel – nem egyszerűen elmesélik, hanem maguk az egykori szolgálók is megjelennek, hol az egyik ajtón, hol a másikon sietnek be, a Vízék szemszögéből látott módon viselkedve.

Ebben a világban nagy szerepet kapnak a kósza hírek, legendák, szóbeszéddek. Az előadás – ahogyan a regény is – Kun Béla elmenekülésével indít. Kun Béla elrepült, zserbókkal és aranyakkal megtömött zsebeiből egy aranyláncot le is ejtett. Krisztinavárosban találták meg, állítólag. Ugyanígy ismerjük meg Patikárius Jancsit (Bende Sándor) is, aki állítólag ezt meg azt tett. Ezért is várja őt a család – akárcsak Tótek az őrnagyot – olyan nagy izgalommal. A várt időben persze nem érkezik meg, annál bravúrosabban robban be „váratlanul” a színre.

Izgalom előzi meg Anna megjelenését is. Vízyné Ficsortól, a ház mestertől – aki vezekelni kíván előttük egy jó cseléd megszerzésével – hall a lány érényeiről, és már-már rögeszméjévé válik, hogy megkaparintsa ezt a kincset. Vízék ajtaját fényfűzér világítja meg, amikor a lány először lép a házba.

Hogyan csináljunk semmit a színpadon? Czíkó Julcsinak nyilván nagy kihívás volt ez. Amikor mindenki Annáról beszél már, megjelenik a színen. Először csak háttal áll nekünk, a küszöbön. Nem olyan borzasztó neki Vízéknél, még örömmel is végzi a munkáját, büszke, hogy a ház neki köszönhetően régi pompájában ragyog. Ő a sztárcseléd a városban, mindenki róla beszél. (De attól még cseléd marad. És a cseléd és úr közötti határ nem átléphető.) A színpadon is elhangzik: már az első percben úgy érezte, soha nem fogja itt, Vízéknél megszokni. Aztán megszokta. Mert az élet már csak ilyen. Az előadás ezt nagyon jól tudja érzékeltetni: itt senki sem csak jó vagy rossz – mindenkinek magával kell megküzdenie.

Az egyetlen, aki még emberi módon viselkedik, vagy viselkedne Annával, az Moviszter doktor (Lőrincz András Ernő). Talán ő az egyetlen humánus figura, aki nem az emberiséget, hanem egy-egy embert szeret, vagy sem. Az előadás világában felbukkanó emberek mindegyike valamilyen eszme foglya. Itt mindenki az álmai után lohol: a nők az érvényesülés, a kié szebb, jobb harcában, Vízzy a politikai pályán való előrelépésben, Vízyné a tökéletes cseléd megtalálásában látja élete értelmét, önmegvalósítási lehetőségét. Még Stefi, Moviszterék cselédje (Fekete Bernadetta) is olyan álmokat kerget, amiket cseléd mivoltából kifolyólag soha nem tud megvalósítani. Közülük senki sem elvetemült gonosz – csupán csak végletekben, a háború utáni életigenlési vágy erős hullámszámban élő emberek. Boldogság, kacagás és szerelem lengi be a komor Vízzy-házat, amikor ők elutaznak. Anna és Jancsi szerelmi jelenete egy végsőig fokozott táncban van felmutatva. A koreográfia már-már kifulladásra, amikor átbillen: Jancsi megkapta, amit akart, nem érdekli őt többé Anna, nem is érti az egészet.

Nevetünk és nevetünk. Sokan nem erre számítottak, hiszen hogy lehet az *Édes Anna* történetén nevetni – és mégis. Bartalis Gabriella Vízynéje már-már komikus figura. De meg tudja tartani a karakter egyensúlyát, nem válik vígjátéki szereplővé. Anna látogatásának hírére gyorsan magára kapkodja legjobb ruháit, a cselédkérdés élete fő mozgatórugója. Veress Alberttel jó párost alakítanak, az egymástól elhidegült, egymás rigolyáit már unó házaspárét. Kapcsolatuk szép lenyomata a karácsonyfa körüli ajándékozás jelenete. Nem az igazi örömszerzésért tesznek egymásnak a fa alá csomagocs-

Édes Anna. Csiki Játékszín. Fotó: Sándor Levente



kát: Vizyné a többiek előtt szeretne kitűnni, hogy lám, micsoda remek feleség ebben a helyzetben is, Víz Kornél pedig kötelességből nyújt át egy semleges ajándékot – valószínűleg tavaly és tavalyelőtt is hasonlót kapott a felesége.

Lendvai Zoltán rendezésében az *Édes Anna* szereplői a kor áldozataiként tűnnek fel. Mindenki menekül valamibe, mindenki mást mutatna, mint ami valójában. Ebben a világban két őszinte ember van, Anna és Moviszter doktor. A többieket csak a képmutatás vezérli. Stefi a társadalmi ranglétrán való felemelkedésről álmodik, Víz Kornél a politikai karrieréről, Drumáék nagyobb lakásról, amit végül meg is kapnak. Patikárius Jancsi a szórakozást és a pénzt kergeti, Moviszternét a szerető utáni, Vizynét pedig a tökéletes cseléd utáni hajsza tartja lázban. Ezeket mindenkinek sikerül ideig-óráig elérni. Csupán Annáról nem tudjuk, mit szeretne, ő a többiek tükrében válik már-már szentté. Nem eszik, egész nap dolgozik, nem kér pénzt. Szinte gépiesen létezik a Víz-lakásban. Miközben ő is emberi, ösztönös, reflektálatlan, nagyon mély érzelmekkel. Szerelmesként is teljesen odaadja magát, és végső megaláztatásában is azt teszi, amit érez. Szilveszter éjszakáján a megalázott, elkeseredett Anna aztán zabálni kezd és bort iszik. Majd megtudjuk, hogy megölte a gazdáit. A világ ezután sem változik semmit. Az eset után rögtön elindulnak a pletykák, szóbeszéddek.

A Csiki Játékszín előadása nem bírál, nem vádaskodik, nem moralizál, de nem is szépít. Egyszerűen a maga összetettségében mesél el egy történetet száz évvel ezelőtti emberekről. Akik végül is ugyanolyanok, mint mi.

Kosztolányi Dezső: *Édes Anna*

Rendező: Lendvai Zoltán

Díszlet- és jelmeztervező: Sántha Borcsa

Színpadra alkalmazta: Lendvai Zoltán

Szereplők: Bartalis Gabriella, Bende Sándor, Bilibók Attila, Czíkó Juliánna, Dálnoky Csilla, Fekete Bernadetta, Keresztes Attila, Lőrincz András Ernő, Majoros Erika Rozália, Pap Tibor, Puskás László, Ráduly Beáta, Vass Csaba, Veress Albert, Zsigmond Éva Beáta.

Édes Anna. Csiki Játékszín. Fotó: Sándor Levente



Máthé Kincső

ZÁRNI A ZÁRHATATLANT

**Neil LaBute–B. Fülöp Erzsébet: *Egyszerőt*. Yorick Stúdió Színház–
Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Marosvásárhely**

Szakítani tudni kell. Minden ember, minden kapcsolat, gesztus, ami egy-egy szerelemmel jár, nyomot hagy az ember életében. Megbélyegez, formál, jobbra vagy éppen okosabbá tesz minket. Nem hagy hidegen. És nem lesz idegen az idő múlásával sem. Ezeknek köszönhetően vagyunk azok, akik vagyunk. Fájó kapcsolatok, amiket szép élményként őrzünk, amik váratlanul és észrevétlen, vagy éppen hosszas akarás után tudtak létrejönni. Széttéphetetlenek és maradandók – akár maradandó sérülésekkel.

Talán nincs ember a földön, aki nem érezte ezt, aki ne szakadt volna el a múlttól vagy éppen ragadt volna hozzá. Éppen ezért az elválás örökké érvényes és aktuális téma. A B. Fülöp Erzsébet által rendezett *Egyszerőt* című előadásban pedig többszörösen is visszatérő (rém)álom az elszakadás. A Neil LaBute *Valami csajok* című színműve alapján készült előadásban szakítások és elválások serege sorakozik fel a múltból, lezáratlanul. Egyetlen férfi, öt idegen nő és a közös szál, amely egybefogja a történeteket: a szállodai szoba. A 201-es apartman, ahová a férfi meghívja múltjának női szereplőit, mondván, lezárna régi viszonyait, mielőtt házasságot köt. A férfi sikeres író, akit annak idején sok nő szeretett. A 201-es szobába pedig sorra besétál, betipeg, beoson, vagy éppen beront az öt múltbéli szerelem. Mindegyik más, és mégis ugyanaz, hiszen egyetlen színész, Borbély B. Emília fogja össze őket, már-már bravúrosan. Adott tehát a férfi, aki lezárna a lezáratlan múltat és öt szerelmi történetét, amely mindegyike máshogyan ért (volna) véget. A helyszín a marosvásárhelyi Concordia szálló, aprócska nézőtérrel: csak néhány szék a falak mentén, ahová alig két tucat személyt lehet beültetni. Néhány ember, aki körbefogja a történeteket – pár milliméter csupán a határ színház és valóság között. Intim a tér, ahová bepillantást nyerhetünk, szinte kínosan közeli. Az előadás néhány pillanatában már-már hozzá is érhetnénk a színészekhez.

A lakásszínházi forma nem számít újdonságnak tőlünk akár egy kicsivel nyugatabbra. A klasszikus színházi közeg megtörésére, a jól bevált néző és színész közti határok elmosására már a hetvenes években számtalan kísérletezés történt Magyarországon – elég, ha csak Halász Péter lakásszínházára gondolunk. B. Fülöp Erzsébetnek sem ez az első ilyen típusú rendezése. Néhány éve egy másik előadás kapcsán (ugyancsak Borbély B. Emília közreműködésével) a színházi környezetet egy városi kisbuszra cserélte: a *Mady baby* jelenetei akkor a város különböző pontjait érintették, és egy ugyancsak szokatlan térben, szorosan összefűzve a lánnyal követhettük nyomon a darab történetese-

it. Mégis, nálunk még ritka az ilyen rendhagyó színházi kísérletezés, ezért is fontos és szükségszerű kezdeményezés, amivel az *Egyszerőt* próbálkozik. Különösen, hogy az előadás alkotói a lakást szaladai szobára cserélték, így a történet szempontjából még valószínűbb a felmutatott világ.

Az alig húsz néző, akik beférünk az aprócska térbe, fizikailag is jobban részesévé válunk ennek a világnak. Talán épp ennek az intimitásnak köszönhető az, hogy magunkénak érezzük a történetet. Elmosódik a határ játék és ráció között, és jó értelemben vett színházon kívüliség születik meg az alkotás során, olyasfajta, ami hitelessé teszi a kimondott szavakat, és képes akár öt perc után is gombócot gyúrni a közönség torkába. Őszintén csendülnek az elhangzott mondatok és olyanira közel, hogy a magunk lelkét is elkezdjük lassan felboncolni. A tér tehát segít befogadni, vagy éppen magunkban is felkutatni a mások által megélt, fájdalmas múltakat. Ahogyan segít ebben a közvetlenebb színészi játék.

Borbély B. Emíliát öt különböző női szerepben látjuk megjelenni. Mindegyik nő más, és mégis ugyanaz, mintha egyetlen női lény darabkáit nagyítaná ki karakterekké. Megjelenik a félnők, bátortalan, de az erős, domináns nő is. Ott van az önmagának is folyamatosan füllentő, reménykedő lelkű és a józan, megfontolt, racionális lény – néha kemény, néha gyengéden törekény köntösbe bújva. És mindezek mellett egy olyan Én is, amikor a színész néhány percig önmagát játssza. Nyersen, a színészi játékból már-már „civiles” módon kiszólva.

Ezer árnyalata jelenik meg egy-egy női lénynek – az öt eltérő karakter megformálása már önmagában is kihívásnak számít. Egy ilyen provokatív színészi feladatot olcsó cselekkel is meg lehetne úszni, felszínes megoldásokkal, közhelyes gesztusokkal, hangsúlyos jelmez- és sminkcserékkel, ami által az alkotók könnyen elhitetnék a nézőkkel, hogy szerepváltás történt. Borbély B. Emília munkája közel sem ilyen. Bár a szükséges jelmezcserék, az ügyesen megoldott technikai jelenetváltások itt is megvannak (nagyszerűen kihasználva a fürdőszoba, a pici előszoba terét), olyan észrevétlenül és természetesen történnek meg, hogy pillanatig sem kételkedünk, amikor két-három perc után más

Egyszerőt. Yorick Stúdió Színház és Csiky Gergely Állami Magyar Színház. Fotó: Boda L. Gergely



nő kopog be a szállodai szoba ajtaján. Magától értetődő, hogy egy másik nővel találkozunk az előző jelenethez képest, ezt pedig nem a smink vagy a megváltozott hanghordozás teszi, hanem a kifinomult színészi játék árnyalatai. Aminek köszönhetően egyszerre éli meg a néző a jellemek változását, de azt is, hogy ez a történet egyetlen hölgy, asszony és leányzó kőbe vésett sorsa. Így az enyém és a mellettem ülő ismeretlen nőé. Még a férfiaké is. Ezt az érzést felerősíti a tény, hogy ott van valahol egy hatodik is az eljátszott, vagy inkább megélt öt nő mellett – játékosan, kedvesen, közvetlenül. Csalogat minket. Behív a szállodai szobába és valószínű játszmákat mutat. Néha közbelép, módosít a játék menetén, rajta múlik, hogy véget ér a játszma. Hogy kiderül-e a szándék a férfiúi kedvesség mögött.

Öt, hat, vagy millió nőt látunk tehát egy köntösbe bújva. Nem könnyű megoldani egy ilyen színészi feladatot, és ez nagyban múlik azon, hogy milyen partnerek segítenek a kihívás során. Kinda Szilárd játéka hasonlóan bravúrosnak mondható az előadásban. Tökéletes partner, aki egyedül állva a térben, máskor csak a hangját hallatva hiteti el velünk, hogy folyamatos és töretlen a játék. Egy televíziós műsorban adott interjújában Kinda Szilárd azt nyilatkozta, hogy a játékban nagy segítségére volt a nézők közelsége, az intim tér. Szemmel láthatóan erősíti őt az intenzívebb közeg, ahol minden rezzenés jól kivehető, könnyen érzékelhető a nézők számára. Sokkal élesebb és hitelesebb így az általa megformált férfi karaktere – és sokkal igazabb a játék. Borbély B. Emíliahoz hasonlóan ő is többet ragad meg egy egyszerű férfi életénél. Az ő karakterében is fellelhető sok ezer férfi minden gyengesége és erős akarása – szép ellenpontja a felmutatott női életeknek. Kinda tökéletes partner, játékaival gördülékenyen működik együtt Borbély B. Emíliával.

Szép csapatmunkát láttunk. Olyat, amely nem csak életben tartott, de el is hitetett egy valós történetet. Sőt, amely által a néző is képes volt önmagába ásní. Másfél óra alatt. És mivel ez megtörtént, csak köszönni tudom. A gombócot az összeszorult torokban, a nevetést és hogy kicsit másként jöttem ki a 201-es szobából, mint ahogy mit sem sejtve előtte be mertem menni. Úgy hiszem, hogy szerencsés vagyok. Hogy szerencsés este volt, amikor az *Egyszerőt*-öt láttam. Úgy hiszem, hogy szerencsésen összerakott és megalkotott előadás ez, ahol a szerencsésen megválogatott alkotócsapat és a szerencsés tér valami igazán nagyot és szépet tudott csendben megalkotni. És mégis, furcsamód mindez mégsem a szerencsénken múlt. Egyáltalán nem.

Egyszerőt – Neil LaBute *Valami csajok* című drámája nyomán

Rendező: B. Fülöp Erzsébet

Fordítás: Nagy Imola

Közreműködött: Boros Csaba, Kovács Károly

Szereplők: Borbély B. Emília, Kinda Szilárd.

Ungvári Zrínyi Ildikó

AZ ÜNNEP MINT SZÍNHÁZ

**Interjú Pálffy Tibor Hobóval,
a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron
Színház színészével**

*Hogyan kerültél a kőszínház falain kívül-
re az utóbbi időben?*

Ahol van egy folytonosság a keresésben, ott a falak előbb-utóbb ledőlnek, és idővel újraépülnek. Igazából én a színházat a falakon kívül kezdtem. A gyergyószentmiklósi Figura Stúdió kezdeteinél még nem beszélhettünk kőfalakról. Az ott eltöltött négy évben az volt az izgalmas, hogy szinte minden műfajt kipróbáltunk. Az alternatív színházról kezdve, a fizikai színházon, Csehovon, gyerekelőadásokon, misztériumjátékokon, a teljesen improvizatív előadásokon keresztül egészen a performansz világáig.

A Figuránál szempont volt, hogy a színházat ki kell vinni az utcára?

Ott igazából nem a hely volt a fő szempont, hanem az élmények igazsága. Attól kezdve már teljesen mindegy volt a helyszín. Emlékszem, óriási sikereink voltak, például a *Piroska* és a *farkas* című előadással, amit nyírbátori utcaszínházi fesztiválon közkívánatra kétszer is előadtunk, vagy a misztériumjátékok, amiket a templomban játszottunk, például a *Tékozló fiút*. Az egész folyamat tulajdonképpen a Figuránál indult, majd folytattuk a falak építését Szentgyörgyön is.

Emlékszem egy Szent Miklós-ünnepségre, amit főtéren, háztetőn játszottatok. Az utóbbi időben azonban volt egy olyan periódus, amikor szüneteltek ezek a próbálkozások, mi volt ennek az oka?

Inkább arra koncentráltunk, hogy azon a színházi nyelven, amely már kialakult a társulatban, kezdjünk el még erőteljesebben keresni és építkezni. Így jutottunk el olyan előadásokig, mint a *Bánk bán* vagy a *Hamlet*. Általuk mérhetjük le „A folyamat” ívét.

Mindkét előadás bevonta a nézőteret is a játékba.

Igen, részben a színházépület sajátosságából adódóan, de az igazságkeresés szempontjából is. Abból a szituációból indulunk ki folyamatosan, hogy a néző eljön a színházba, tehát szerves része az előadásnak. Ezt színészként is nagyon fontos szem előtt tartani. Nem lehet úgy tenni, mintha a néző nem lenne ott. Ez hazugság lenne.

Ugyanazokat a nézőket akarod megkeresni a falakon kívül is? Vagy ez már egy más helyzet?

Azt vettem észre, hogy amit mi teszünk a színpadon, az a fiatal generáció számára kezd

egy kissé elavulttá válni. Idővel óhatatlanul felép bennünk a modorosság. Olyasmi keletkezik, ami által pontosan azt veszítjük el, amit keresünk, hirdetünk. A fiatal generáció, őszinteségigényéből fakadóan, rendkívül érzékeny mutatója ennek a jelenségnek.

Nagy hatással voltak rám az újonnan érkező fiatal színészcollégák is. Elkezdtem figyelni őket, milyen igényeik, dinamikájuk van. Ők voltak, akik motiválni kezdték engem. Mi, színészek hajlamosak vagyunk a babérjainkon ülni, elhinni, hogy mi tudjuk az igazságot. Ez pedig nagyon veszélyes. „A folyamat” azzal folytatódott, hogy megkeresett Derzsi Dezső egy tantermi drámaprojekttel, amely a *Hogyan ettem kutyát?* címre hallgat, és amelyet Szentgyörgyön szeretett volna összehozni. Elvállaltam, hogy segítek neki, mert nagyon izgalmasnak találtam. Így sikerült egy olyan közegbe csepeni, ahol még szorosabbá vált a kapcsolat a diáksággal.

Az a jó ezekben a kötetlenebb formákban, hogy a diákok aktívabban vesznek részt, meg tudják mutatni, kijelenteni magukat ezekben a

helyzetekben. Ez a gondolat vezetett a március 15-i rendezvény eltervezéséhez is?

Az egész azzal kezdődött, hogy én nem éreztem közeli kapcsolatot magamban az ilyen-fajta ünnepélyek iránt. Bennem ezek az ünnepélyek nem mozgattak meg semmit. Feltettem magamnak a kérdést, hogy miért nem? És a válasz keresése közben jöttem rá arra, hogy ezen ünnepélyeknek, mint például a március 15-ének meg kell hogy legyen a mában való érvényessége, csakhogy ezt meg kell keresni.

Az ilyen ünnepek gyakran a formák miatt nem jutnak el hozzánk. A formákat pedig lejárátták '89 előtt.

És után! Így jutottam el ahhoz a gondolat-hoz, hogy jó lenne egy kicsit feléleszteni ezt az ünnepet. Ami nagyon meredek vállalkozásnak tűnt. Lassan gyűjtöttem össze a diákokat, eleinte csak egy diáknak szóltam, ő maga mellé gyűjtött még hat diákot, akik a projekt kulcs-emberei lettek. Három iskola diáksága vett részt az eseményben: a Mikes Kelemen Elméleti Lí-

Tein Teátrum. Fotó: Henning János



ceumé, a Székely Mikó Elméleti Líceumé és a Plugor Sándor Művészeti Líceumé. Elmondtam a terveimet, nekiálltunk: a fő kérdés az volt számunkra, hogyan lehetne egy forradalmat létrehozni a napjainkban. A mai technika is segítségünkre volt, Facebookon, SMS-en keresztül elkezdtünk egy olyan eseményt generálni, amiről mi magunk sem tudtuk, hogy micsoda, hogy mi a kifutása.

Tulajdonképpen arcot szeretettek volna adni ennek az ünnepnek?

Talán. Megtölteni egy kicsit tartalommal a március 15-i eseményeket. Érdekes, hogy különböző rendezési gondok következtében az ünnepségünk végül március 13-ra esett. A tizenhármasszám nekem mindig is szerencseszámom volt, ettől is nagyon fellelkesültem. Végül nyolcszáz lelkes diákot sikerült kivinni az utcára. A jelszó: „A te szabadságod napja” volt. Sikerült Kovács István unitárius lelkész is meggyőződnöm, hogy egy adott időpontban kongassa meg a templom harangjait. A ha-

rang szimbolikus értékkel bír, és tényleg hatalmas lélektani hatása volt, amikor a város központjában a tömeg összegyűlt és megszólaltak a harangok.

Mennyire szóltál bele az ünnepély megszervezésébe? A koreográfiát te dolgoztad ki?

Közösen a diákokkal, de tényleg próbáltunk valami olyasmit létrehozni, ami forradalmi. A diákok egymás közt szervezkedtek, egyik csapat az egyik iskolából átment a másik csapat sulijába, és provokáltak, hogy ki kell menni az utcára.

Én csak irányokat szabtam. Mindenki anynyira lelkes volt, főleg, mikor a kiscsapat létszáma felduzzadt százhuszra, akkora hitük volt az egészet illetően, hogy szerintem voltaképpen emiatt tudott létrejönni. Ezért volt ekkora visszhangja.

Milyen konkrét pontjai voltak ennek az eseménynek?

Sepsiszentgyörgyi diákok március 13-i ünnepe. Fotó: Pálffy Sándor



A hangulatra koncentráltunk, azt az érzetet próbáltuk kelteni, hogy ott és akkor valóban bármi megtörténhet. Gerillacsapatok, rezes-banda, slam poetry, mai hangzás, performanszok, kórus, egyszóval Káosz.

Mennyire volt ez színház?

Ha a tartalmi részét tekintem, akkor azt mondom, hogy színház volt. Egy belső igényből született, hittel volt létrehozva – ez már színház.

Tulajdonképpen olyan élményt nyújtottál a diákoknak, mintha ők valóban forradalmat idéztek volna elő. Ha végiggondoljuk, a '89-es forradalom is így történt, akkor sem tudtuk, hogy pontosan mi történik, de éreztük a szabadság lehetőségét. Ezt az élményt szeretted volna átadni?

Valamennyire igen. Persze nem mondom, hogy megváltottam a világot, de a lehetősége ott van. Hiszem, hogy abban a pár emberben megtörtént valami. Biztos vagyok benne, hogy másnap, mikor a diák kiment az ünnepségre, vitte magával azt a bizonyos előző napi töltetet. Másképpen tette le azt a koszorút, másképpen mondta el a megtanult versét, másképpen énekelt a kórusban. Ez a legjobb ebben az egész eseményben. A politika és ideológiák teljesen mellőzve voltak. Elég, ha a diákok által újrafogalmazott tizenkét pontra gondolunk.¹ Gyönyörű dolgok voltak megfogalmazva, nem az indulatok vezérelték őket.

Ez a forradalom nem fenyegetett azzal, hogy áthajlik valamiféle agresszióba?

Nem. Fogadjuk el a másságot! – ez volt az egyik megfogalmazott pont a tizenkettő közül. Mondja egy tizenhat éves tiszta meggyőződésből. A másságot ő elsősorban magára érti. Nem politikai, kisebbségi, szexuális értelemben. Fogadják el, hogy ő másképpen gondolkodik. Úgy gondolom, hogy ezek mind nagyon szép dolgok, mindenki számára érvényesek, egyetemes problémák.

Szintén a kőszínház falain kívül született a Tein Teátrum. Milyen kezdeményezés ez?

Szintén egy nagyon izgalmas aktivitásról van szó, ebben az esetben is. Az egész a Tein Teaház szelleméből született. Adott volt egy hely, a csapat, így elkezdtek. Kolcsár Józseffel, Derzsi Dezsővel és Kónya-Ütő Bencével karöltve elhatároztuk, hogy minden hónap utolsó hetében egy kortárs szöveget fogunk felolvasni. Így indult ez a folyamat. Aztán a hetedik nyolcadik már olyan szinten jól működött, hogy elkezdünk játszani.

Ez több mint felolvasószínház.

Folyamat. Eszközöket kezdtünk keresni, azon gondolkoztunk, mi az, ami még belefér a szövegbe kívül. Ez nagyon kihangsúlyozta az esemény jelen idejét. Egyszeri felolvasások voltak, „itt-és-most” történt minden, másnap már nem ismételhettük meg. Éppen ezért a munka maximális koncentrációt és egymásra figyelmet igényelt. És végül már nagyon izgalmas, performanszszerű előadások születtek.

Lejegyezte, szerkesztette: BALÁZS LEHEL

¹ A diákok által megfogalmazott 12 + 1 pont: 1. Kívánjuk a másság elfogadását! 2. Aktív társadalmi szerepvállalást! 3. Bizalom alapú társadalmat! 4. A saját elvekkel szembeni elfogultság eltörlését! 5. Működőképes diákközpontú tanügyi rendszert, a diákok egyenértékű félként való kezelését! 6. A nemzetiségek szabad egymás mellett élését! 7. Te magad légy! 8. Úgy szeresd önmagadat, mint felebarátodat! 9. Legyen hited! 10. Holnap se felejtse el derűsen felkelni! 11. Magadnak felelj meg! 12. Nem jogunk, hanem kötelességünk lázadni! +1. Jövőre ugyanitt! (szerk. megj.)

László Beáta Lídia

APRÓ EMBERKÉK SZÍNHÁZA

Gyorsinterjú Barabás Olgával a Pöttöm Színházról

Több színházban, bábszínházban is dolgoztál már. Nem csak rendezőként, de gyakran az előadás vizuális világát is létrehozva, jelmez- és díszlettervezőként is dolgozol, illetve az előadások szövegkönyvét, dramaturgiáját is te jegyzed. A lehető legtöbb zugát körüljáród a színházban való létezésnek, az alkotásnak. Mi késztetett arra, hogy a felnőtteknek és gyermekeknek szóló előadások mellett csecsemőszínházi produkciókat rendezz?

Nagyon pragmatikus oka van annak, hogy belevágtunk ebbe a kísérletbe¹. Azt nem tudtuk, hogy működni fog, vagy sem, de egyszerűen szükségessé vált egy olyan előadás² létrehozása, amely a legkisebb gyerekeknek szól: 0 évtől a 4 évesekig. A marosvásárhelyi Ariel színház ugyanis repertoárszínház, főleg klasszikus báb- és gyerekelőadásokat mutat be, amelyek leginkább a négy évet betöltött és ennél nagyobb gyerekekhez szólnak. Bérletes előadások ezek, vagyis szervezeten jönnek a gyerekek óvodákból, iskolákból, viszont a vásárlap délelőtti szabad előadásokra sok szülő

elhozza a nagyon pici gyerekét, sokszor egy évet még be nem töltött csecsemőket. Ezek az előadások viszont még túl hosszúak, túl bonyolultak, néha bizony félelmet keltenek az apróságokban: megijednek a sötétől, az erősebb hangoktól, egyáltalán az atmoszférától. Viszont a szülők elhozzák őket a bábszínházba, ezért aztán a mi feladatunk volt megtalálni az utat hozzájuk, hiszen nem az a cél, hogy elriasszuk őket a színházból, hanem hogy élményt jelentsen számukra az előadás. Természetesen ez nem eredeti ötlet volt, hiszen csecsemőszínház már jó ideje létezik, működik a világban, nálunk viszont most még úttörőnek számít ez. És úgy néz ki, működik, elértük célunkat.

Hol találkozta még ebben a műfajban született produkciókkal?

Mostanra már nagyon elterjedt ez a műfaj Európában, Amerikában.³ Bolognában van egy színház, a La Baracca, ahova pályázni lehet ilyen jellegű produkciók létrehozása céljából. Minden évben tartanak egy kis fesztivált azokból az előadásokból, amelyeket támogatnak. Ma már rengetegen igénylik ezt, egyre többen bekapcsolódtak ebbe a hálózatba.

¹ A Pöttöm Színház egyike az Ariel legújabb programjainak; célja, hogy évadonként legalább egy 0–3 éveseknek szóló előadást hozzon létre.

² A Pöttöm Színház program keretén belül létrehozott előadásról van szó: *Állatkert*. Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, Marosvásárhely, 2013. Rendező: Barabás Olga. Szereplők: Bonczidai Dezső, Gáll Ágnes, Fehér Csaba.

³ Legelőször az 1970-es évek végén a Theatre Kit és az Oily Cart társulata kísérletezett csecsemőszínházi produkciók létrehozásával Londonban.

Sikerült ennek a műfajnak nálunk is teret hódítania?

Úgy tudom, hogy Romániában a Ion Creangă Színház foglalkozott ilyesmivel.⁴ Erdélyi magyar bábszínházakról nem tudok, Magyarországon több ilyen előadás születik, főleg a veszprémi színházat tudnám kiemelni e tekintetben.

Hogyan zajlott a próbafolyamat?

Sokat gondolkodtunk azon, hogyan kellene ezt felépíteni. Az első lépés talán az, hogy mindenféle egyéni színházi ambíciót el kell felejteni. Itt nem fontos a koncepció, viszont nagyon fontos a jó ízlés, a tiszta gondolat, a szándék, a játék: az, hogy amit meg szeretnél mutatni a gyerekeknek, az játékos legyen, derűs, színes... Valami olyat akartunk létrehozni,

⁴ A bukaresti Ion Creangă Színház 2005-ben indította kezdeményezését a Step by Step Nevelési és Szakmai Fejlesztési Központ (Centrul de Educație și Dezvoltare Profesională Step by Step) együttműködésével.

ami úgy készül, mint egy ajándék. És valahogy úgy is adjuk át, mintha ajándék lenne. Gondolkodtunk, hogy mi az, ami az apró gyerekek figyelmét megragadja: színek, formák, tér – az atmoszféra. Az előadás ideje alatt, ami 25 perc, egyszer sem sötétedik el a tér, például. Előadás végén egy kis játszóházba invitáljuk a gyerekeket, és itt azokat a formákat, amelyeket használunk az előadásban, kézbe vehetik, játszhatnak a színészekkel, így egy kicsit ők is részeseivé válhatnak az előadásnak, a játéknak.

Hogyan képzeljük el egy csecsemőnek szóló előadást? Amennyiben használtok szöveget, ez előre rögzített, vagy a gyerekek reakcióira figyelve az improvizáció kerül előtérbe?

Az előadás látványvilága a kisgyerekek számára ismerős elemeket jelenít meg – az építőkockák alkotóelemeit –, és a fantázia segítségével ezekből sok minden létrehozható. Az állatok világát választottuk, mert ezek ismerős figurák a gyerekek számára. Az építőkocka elemeiből, gömbből, háromszögből, téglatest-

Állatkert. Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház, Marosvásárhely. Fotó: Sebesi Sándor



ből, hengerből stb. vagy textíliákból különböző állatfigurákat alakítunk ki. Ezek az állatok aztán életre kelnek, megnyilvánulnak, majd más összeállításban más állattá alakulnak át. Ez nem egy lineáris történet, hanem kis etűdök különböző állatokról: olyanokról, amiket már ismernek a gyerekek (főleg a háziállatok), de kevésbé ismert, egzotikus állatok is megjelennek az előadásban. Az például, hogyan lehet három mozdulattal textíliából egy kakast készíteni, még a felnőtt számára is nagyon élvezetes. Ezekre törekedtünk, a látványra és a hangzásvilágra összpontosítva, minimális szöveggel.

Milyen az előadás hangzásvilága?

Fehér Csaba dramaturg kollégánk az előadás zenész-narrátora: különböző hangszereken kíséri a kis történeteket, illetve eredeti szövegeket is írt a közismert mondókák és gyerekdalok mellé, amelyek egyrészt gazdagítják a történeteket, másrészt pedig kíváló lehetőség arra, hogy a gyerekek előadás közben is aktívan részt vegyenek a játékban. Vagyis azok a gyerekek, akik már tudnak beszélni, esetleg már óvodába is járnak... Ugyanis a gyerekközönség három kategóriára oszlik: vannak, akik sem járni, sem beszélni nem tudnak még, vannak, akik már tudnak járni, de beszélni még nem, és olyanok is, akik alsóéves óvodások, már jól ismerik ezeket a dalokat, könnyen bekapcsolódhatnak. És szabadon mozoghatnak előadás közben: ha be akarnak jönni a játékterbe, akkor bejönnek – a színészek játékosan reagálnak a helyzetre, és egy kis improvizatív etűd után folytatódik az előadás. A legfontosabb az egészben az, hogy az apró gyerekek színházi élménnyel találkozzanak, játékkal, olyasmivel, amitől semmiképpen sem kell félniük.

Saját megérzéseidre, tapasztalataidra hagyatkozol egy ilyen produkció felépítése során vagy összedolgozol pszichológusokkal, pedagógusokkal?

Úgy vélem, fontos, hogy megfigyeljük, mi az, ami működik a gyerekeknél. Annak a lehetőségét is nyitva hagytuk, hogy előadásról előadásra, a tapasztalatok alapján alakítsuk majd

a produkciót úgy, hogy az minél inkább befo gadható legyen a gyerekek számára. De erre nem volt szükség. Ami még nagyon szép élmény volt, hogy különböző korú, főleg értelmi fogyatékos gyerekeknek is bemutattuk az előadást. Rájuk is hihetetlenül nagy hatással volt, nagyon örültek annak, amit láttak, és ezzel nekünk is örömet okoztak. Úgy vélem ugyanis, hogy a színház mindenkié, és a mi feladatunk, hogy megtaláljuk a különböző csoportok felé az utat. Ha a kicsi emberkék eljönnek a színházba, akkor számukra olyan előadások szülessenek, amiktől jól érzik magukat, szórakoznak, és nem ijednek meg a színház teremtette világtól.

Mit gondolsz, ezek az utak milyen lehetőségeket nyitnak a gyerek számára? Segítik őket abban, hogy később nyitottabban, érzékenyebben reagáljanak egy előadásra?

Abszolút. Láttam azt, amikor tényleg megriadtak egy előadás alatt – egyáltalán nem jó érzés ezt látni, tapasztalni, viszont ezen az előadáson jól érzik magukat, mert amikor ezen dolgoztunk Bonczidai Dezső, Deák Réka, majd Gáll Ágnes színészekkel, illetve Fehér Csaba zenész-dramaturggal, csak az ő igényeiket tartottuk szem előtt. Vagy legalábbis azt, amiről úgy gondoltuk, hogy nekik ez jó élmény lesz. És úgy tűnik, jól gondoltuk, mert nagy az érdeklődés az előadás iránt, és akik már látták, visszajárnak. Két éve játszottunk, és volt olyan gyerek, akit elhoztak fél évesen, majd másfél évesen, és természetesen, korából kifolyólag, különbözőképpen élte meg a két előadást. A szülők visszajelzéseiből tudjuk, hogy örülnek ennek a lehetőségnek, tehát működik az elképzelés, és ezért szeretnénk folytatni.

Imecs-Magdó Levente

AZ ÉRZÉS ÁLLANDÓ JELENE

Beszélgetés Gergely László pszichopedagógussal, dramatistával

Már az elnevezés is arra utal, hogy a pszichodráma közepén van a színházhoz. Melyek a módszer eszközei?

Vannak fontos alapelemei, amelyeket a színházból vett át. Az egyik legfontosabb a szerep, amely a személyiség fejlődésében kulcsfontosságú fogalom. Mindannyian szerepekből rakódunk össze. Mint egyének, egy több emberből álló szociális atomot alkotunk, és az ezekkel az emberekkel való viszonyunk mind különböző szerepeket jelent. A szüleinikkel való viszony a gyermek szerepe, a házastársal való viszony a feleség/férj szerepe stb. Ezek zsigeri, létező dolgok, és egymással kölcsönhatásban vannak. Eszközeit tekintve a pszichodráma egyik legerősebb mozzanata a szerepcsere. Vegyünk példaként egy konfliktust: általában a konfliktusaink attól tartósak, hogy a két fél beágyazódik a szerepébe, úgy, mint az első világháború állóháborúi során. Például A a sértett, ő a kihívó, aki a gyakorlat elején elmondja neheztelését B-nek, amelyre B válaszol. Utána ismét A replikája jön, viszont ekkor közbelépek, és nem engedem B-t válaszolni, hanem felszólítom A-t, hogy vegye fel B szerepét, és válaszoljon önmagának. Ekkor történik meg a perspektíva-váltás. Ilyenkor mozdul ki valaki a súlypontjából, ilyenkor lehet elkezdni dolgozni. Egy ilyen gyakorlattól a konfliktus nem feltétlenül oldódik meg, de új perspektíva nyílik. Ez ennyire egyszerű, mégis rendkívül hatékony.

A szerepcsere technikájának másik változatában a protagonistát¹ megkérem, hogy gondoljon valakire, aki fontos számára, majd álljon a széke mögé, és a kiválasztott nevében beszéljen önmagáról. Ha például az édesapjára gondol, akkor a benne levő apakép szólal meg. S itt nem az a fontos, hogy a valódi apát rekonstruálni tudja, hanem az, vajon ő, illetve a benne élő apakép mit gondol magáról mint gyermekéről. Ezt a pszichodráma során akár térben is meg lehet fogalmazni. A lényeg, hogy eltávolodik kicsit az intrapszichés kép, és elkezd kommunikálni a gazdájával. Ez már önmagában terápia. Az izgalmas, hogy mindezt színházilag is meg lehet csinálni: a protagonista kiválaszt a csoportból egy apát, és ez már színház, mert akkor ő már létrejött, testben ott van. A lényeg, hogy sok minden inkarnálódik. Látjuk az érzéseket, tulajdonképpen önmagunkat látjuk leképezve.

Megvan az új perspektíva, megvan a térben való megfogalmazás: mi a következő lépés?

Amikor terápiás munkát végzünk, akkor általában van valami probléma. Az előző jelenet példáját folytatva az lehet egy orvoslandó probléma, hogy az apa már nincs az

¹ Az a csoporttag, akinek a problémája feldolgozásra kerül egy adott foglalkozás vagy gyakorlat során. Általában ő a gyakorlat főszereplője is (I. M. L.)

élők sorában, és akkor gyászfeldolgozással van dolgunk. Ha ez a gyászfolyamat a valóságban nem történt meg, akkor azt dramatikusan megtörténtté lehet tenni. A színházban is, amikor a színész elkezd játszani, a dolgok pszichésen reálisak válnak. Az érzés az igazi; az érzésnek nincsen múltja, jövője, annak csak állandó jelene van. Ha egy gyászfolyamat nincsen elvarrva, nincsen utána új élet, akkor ez az elvarratlanság ott marad. Amikor viszont megjelenítődik egy hasonló dolog, akkor effektív megtörténik az egész. Ezáltal történik egy időbeni regresszió, megtörténik a gyász, vele egy időben pedig a katarzis. A következő lépés pedig önmagad újraformattálása. Vagyis a katarzis után, amely jelen példa esetében a gyász megélése, az ott szerzett reális tapasztalatokkal visszalépsz a jelenbe, és itt történik meg a teljes átdolgozás. Az érzést elő kell hozni, és kizárólag beszéddel nem biztos, hogy ez sikerül. Elő lehet hozni, de csak a felszínen, a ráció szintjén. A pszichodramában viszont az a jó, hogy nyilvánvalóan cselekvésorientált, preverbális, azaz túlmutat a szavakon, a test kezd el dolgozni, az hozza elő az emlékeket. A mozdulatok nem verbálisak, és ettől erősebb a hatásuk. Ebben nincsen ráció, nincsen semmi elrendezve. Megtörténik a gyász, a katarzis, és ebből lehet építkezni. Ez olyankor is hatásos, amikor egy gyermekkori feldolgozatlan eseménnyel állunk szemben. Ilyenkor a protagonista a gyermeki énjének szintjén éli újra a dolgokat, viszont felnőtt fejjel dolgozza azokat fel. Vagyis reális, jelenkori gyermeki érzéseket húsz évvel idősebb, szintén jelenkori felnőtt ésszel kalibrál át. Biztos, hogy egyetlen protagonista játékkal ezt nem lehet megoldani, de mindez el tud indítani egy új perspektívát, új szálakat. A megkövesedett állapot kezd lazulni. Egyetlen protagonista játék soha nem gyógyít, nem tud. Aki ezt garantálja, az sarlatán.

Azt számolgom, hogy egy emberre körülbelül hány protagonista játék jut?

Több is. A csoportterápiáknak ugyanakkor pont az a varázsa és nagy ereje, hogy közösség jön létre, fejlődünk egymás által. A protagonista játék mellett vannak antagonist

játékok is, amikor az illető ki van választva egy más szerepre. Ugyanakkor rendkívül fontos tényező az univerzalitás. A gyermekkori abúzus példájával élve: velem megtörtént egy abúzus, melynek hatására azt hiszem, hogy én egy kivételesen szerencsétlen sorsú ember vagyok. De hamarosan kiderül, hogy veled is megtörtént egy abúzus, és máris jobban érzem magam. Szándékosan fogalmazok így: nyilván nem kárörömről van szó, hanem annak a tudatáról, hogy mások is vannak, kerülhetnek olyan helyzetbe(n), mint én, nem vagyok egyedül, nem én vagyok aberráns. Önmagában a vallomásnak is nagyon fontos szerepe van: ezekről a dolgokról ritkán beszélünk másoknak, itt viszont ki lehet pakolni. Ezek alapvető emberi igények, és már önmagukban is gyógyítók.

Ezt a kipakolást mi segíti elő?

A csoport kohéziója. A bizalom.

Van olyan eset, amikor ez nem jön létre?

Van, és ezek a vezető² hibái. A vezetőnek a legkomolyabb feladata, hogy létrehozza ezt a kohéziót, a bizalmi háttérrel. Szigorú szabályok vannak ugyanakkor arra vonatkozóan, hogy kit lehet egy-egy csoportba beválogatni. Egy önismereti csoportba általában olyan emberek jelentkeznek, akik párkapcsolati gondokkal, szakmai krízissel, magánnyal küszködnek. Egy ilyen csoportba nem szabad beválogatni pszichotikus személyt, mert az megpecsételi a csoport sorsát.

Ha például egy önismereti csoportba a magányt hozza be valaki, akkor hol lehet megfogni a problémát?

Ez konkrét helyzettől függ. Vegyünk példaként egy középkorú férfit, aki mondjuk, nem a

² A vezető az a szakember, aki a pszichodramacsoportot irányítja. Kötelezően pszichodramatista szakképesítéssel kell rendelkeznie. (Megfeleltethető a színházi rendező szerepkörének, azzal a különbséggel, hogy inkább figyel és irányt szab, mintsem tervez és beállít.) (I. M. L.)

magány problémájával jelentkezett. Elkezdünk dolgozni a behozott problémán, de észreveszem, hogy a foglalkozások közötti szünetekben mindig egyedül van, a csoportból kizárja magát. Nyilván rákérdezek ennek az okára. Azt mondja, hogy légszomja van a tömegben. Megkérdem, ha átülünk az ablakhoz, akkor jönne? Ha hívjuk, igen – válaszolja. Tehát ő azért választotta a csoporton kívüli magányt, hogy valaki odahívja. Hogy megszólítsák. Hogy foglalkozzanak vele. Eljutottunk oda, hogy ő várja, hogy keressék, és kiprovokált egy olyan helyzetet, ahol tesztelhette, hogy vajon őt keresi, hívja-e valaki? Később kiderülhet, hogy ez egy alapmondat az ő életében. Keres-e engem valaki? Ez egyébként sokak számára alapérés. Valahogy így zajlik. Egyszerű.

Akkor ez részletekről rendkívüli éberséget kíván.

Figyelni kell. Ugyanakkor meg kell találni mindenben a dramatikus szálát, és az újrafarmattálás lehetőségét. Például eljutni odáig, hogy ezt a magányos fickót a szülei gyermekkorában büntetésből bezárták a pincébe és megfélemeztek róla. Ilyenkor eljátszható az, hogy a szülők nem feledkeznek meg róla, hanem kiengedik és megbocsátanak neki.

Visszatérnék kicsit a szerepcserére. Színeszi szemmel nézve párhuzamot keresek a szakmáink között. Beleképzeltem magam a szerepcserés jelenetbe, ahol például édesapámként kellene magamról beszélnem. Én rögtön azon gondolkodnék, hogy édesapám mit mondana rólam, és szinte kizárólag primér, felszínes dolgokig jutnék el. A résztvevők hogyan csinálják? Mi az, ami benne viszi őket?

Ezt és a többi gyakorlatot is komolyan elő kell készíteni. Mindig van egy bejelentkező kör, melynek az a célja, hogy mindenki érkezzen meg. Vagyis erre fel kell készülni. Ilyenkor bejelentkezünk. Illetve azok az emberek, akik bejönnek egy pszichodramás csoportba, eleve lelkiileg felkészültek. Ez már ad egy kezdősebességet. Ugyanakkor ne feledkezzünk meg a csoport erejéről: például valaki egy jelenet-

ben nagyon mélyre megy, elcsuklik a hangja, elsírja magát – ha ezt látod, akkor a következő jelenetben már te sem fogsz smafuzni. A nagyfokú érzelmi implikálódás kihat az egész csoportra. Ha valaki megengedte magának, hogy előttünk elsírja magát, utána már nincs szégyellnivaló. Létrejön az alapvető emberi bizalom, és egy olyan hely, ahol végre megengedhetem ezt magamnak. Ilyen körülmények között működnek ezek a gyakorlatok.

Miként emelhető át mindez a művészi munkába?

Szerintem nem lehet átemelni.

Azért nem, mert a tulajdonképpeni terápia-jelleg teszi mindezt lehetővé? Az, hogy mindeki bevisz egy személyes problémát?

Igen. Úgy vélem, a színészt megölné, ha ilyen szinten autentikus lenne. Még egy fontos megállapítás a szerepekről: életünkben bizonyos szerepek kialakulnak, bizonyos szerepek nem, bizonyos szerepek túlfejlődnek, bizonyos szerepek csökevényesek maradnak, pedig fontosak lennének. Például a gyermeki szerep túlfejlődik, viszont a férfi szerep nem fejlődik ki: döntésképtelen mint felnőtt, állandóan megerősítést igényel stb. A pszichodráma alkalmas arra, hogy ezt a két szerepet egyensúlyba hozza azáltal, hogy a kliens megél konkrét szerepeket. Nőknél például nagyon gyakori a túlzott jó lány szerepe, amelyből voltaképpen néha szeretnének kitörni. Éppen ezért az egyik erre vonatkozó gyakorlat középpontjában az úgynevezett antiszerep áll. Az antiszerepet általában a csoportfoglalkozás végén, körülbelül a 140. órában szoktuk alkalmazni, amikor már kialakult egy-egy profil a résztvevőkről. A csoport körbe áll, és az egyik résztvevő megáll a körön kívül, háttal a többieknek, akik gyakorlatilag hangosan pletykálni kezdenek róla. A túlzott jó lányról például azt fogják mondani, hogy mindig jó, soha nem hibázik, nem is lehet róla semmi rosszat mondani, mindig kedves, figyelmes, udvarias, és ez már bosszantó. Tíz-tizenöt perc pletyka után – mely gyakorlatilag a csoportfoglalkozás során tanúsított viselkedés-

désének hű ábrázolása – a csoport egy antiszerepet talál ki, amely az illető személyiség leírásának az ellenkezője. Itt pedig egy ízig-vérig színházi játék kezdődik el, ugyanis a protagonistának el kell játszania azt a szerepet, amelyet az életében soha nem használna. Lehet jelmezt használni, sminket, igazi kellékeket stb. A jelen példánál maradva, ilyenkor általában egy feslett nőszemélyt jelenítenek meg, leggyakrabban kifejezetten szajhát. Ez szinte mindig katarzissal jár. Sok minden egyensúlyba kerül ezáltal.

Miből áll egy bejelentkező kör? Verbálisabb?

Igen. Amúgy elég sok a verbalitás, nem lehet megállás nélkül játszani. Sőt, gyakran a játékok rövidek, alig néhány percesek, de olyan erőteljesen előhoznak bizonyos dolgokat, hogy az utána következő feldolgozó beszélgetések akár két órát is tarthatnak. Itt megint fontos szerepet játszanak az olyan emberi alapérzések, mint a közösséghez való tartozás biztonsága, az univerzalitás, hogy az, amit érzek, teljesen emberi. Mondok egy meredek példát: nagyon szeretem a feleségem, de vannak pillanatok, amikor legalább annyira gyűlölöm, és ilyenkor szkizofrénnak gondolom magam. De ezzel más is így van. Emberből vagyunk, ezt néha nagyon elfelejtjük. Mert belénk sulykolta ezt a kultúra, a viselkedési normáink eszerint alakultak ki. Gyakran már egy ilyen egyszerű mondat is gyógyító tud lenni: ebben semmi különleges sincs, ez teljesen normális. Miért nem engedjük meg magunknak például, hogy dühösek legyünk? Sokaknál ez olyan probléma, megfelelési kényszer, mely neveltetésünkből és társadalmi szokásainkból ered. Ha dühös vagyok, akkor már nem az vagyok, akit szerettek volna, hogy legyek. Miért jár gyakran a düh kifejezése büntudattal? Mert a mi kultúránkban a nevelés egyik legfontosabb alapelve a szégyenkeltés, a megszégyenítés. „Nem szégyelled magad?” – milyen gyakran hallottuk ezt gyerekkorunkban. Mindig vissza vannak szorítva az indulatok, nincsen számukra elegendő tér hagyva.

Létrejöhet ellenkezés a vezetővel, aki egyébként ennek a játéknak valamiképpen a rendezője?

Persze, ez elkerülhetetlen. A terápiákban egyébként az a legnehezebb, hogy valaki segítséget kérni jön, de közben paradox módon ellenkezik. Erre mondják, hogy mindig tiszteltben kell tartani az emberek védekezési mechanizmusait, ugyanis nem hiába védekeznek. Az egész életünk erre épül. Mikor kicsit megpiszkáljuk a felszínt kényes kérdések feltevése által, jön a lepattintás. Ha valaki ellenkezik, akkor lehet tudni, hogy ott van valami probléma, például azt mondja a kliens, hogy fáj a feje, hagyjam békén. A terápia akkor kezdődik, amikor a dolgok kezdnek fájdalmassá válni.

Helen Nicholson

DISZCIPLÍNÁK TALÁLKOZÁSA: TUDOMÁNY, SZÍNHÁZ ÉS OKTATÁS¹

Habár a színház segítségével régóta foglalkoznak tudományos felvetésekkel és témákkal, e két világ közötti inkompatibilitások érzékelése miatt a művészek és tudósok közötti kreatív párbeszéd gyakran nehézkessé vált. A művészet és a tudomány közötti differencia híressé vált leírása C. P. Snow-tól származik, aki *A két kultúra* (1959) című, sokat idézett, cambridge-i előadásnak indult esszéjében kulturális különbségként határozza azt meg. Előadásában Snow a tudósok és „irodalmi entellektüelek” (ahogyan ő nevezi őket) közötti értetlenkedések ellen megy, és azzal érvel, hogy a kortárs társadalmi sznobizmus és akadémiai attitűd a tudományokkal szemben elmélyítette a kulturális különbségeket. Mi több, az akadémiai kutatási folyamatokkal kapcsolatos, mindkét oldalon meglévő előítéletek elszegényítették a szellemi életet – állítja. Habár Snow kritikája kétségtelenül brit jellegzetességekre vonatkozik, és az 50-es évek cambridge-i egyetemi életének elfogultságában gyökerezik, mégis egy régebbre visszanyúló kulturális nyugtalanságot jelez a tudomány etikai határait és a művészet morális autoritására vonatkozóan, amelynek azóta is folyamatos a visszhangja. Stephan Collini kultúrákritikus szerint Snow a diszciplínák közötti különbségtevést artikulálja, amelyet a felvilágosodás filozófiája is megtett már, majd ez meggyökeredzett a romantika mozgalmában, amelynek nyugtalansága abban áll, hogy „lehetséges, hogy a mérés és számolás átveszi a művelés és megértés helyét” (2008, 5.).² Collini szerint Snow cambridge-i előadásai idején nyilvánvalónak tűnt, hogy a kulturális határvonalakat maga az oktatási rendszer tartotta fenn, amely akadémiai szinten a korai specializációt erőltette, a briteknek a tudomány és a gyártásra specializált iparágak iránti előítélete, és azon kormánypolitikai nézet, amely erőltette a romboló különbségtevést az intellektuális kérdésfeltevés és az alkotás aktusa között (2008, 43). A huszonegyedik századi oktatás még mindig sokat hordoz ennek a diszciplináris polarizációnak a maradványaiból, annak szükségessége pedig, hogy produktívabb gondolkodásmódok alakuljanak ki a tudomány és a művészet területén egyaránt, a pedagógia központi kérdése maradt.

Az, hogy a színház publikus terében a tudomány életre kel, gyakran arra az állításra épül, hogy a tudományos tartalom dramatizálása dialogikus viszonyba hozza a művészetet és a tudományt. Kirsten Shepherd-Barr *Tudomány a színpadon: doktor Faustustól Koppenhágáig* (2006)³ című könyvében szemléletesen leírja, ahogyan tudományos és orvosi témákat színre vittek, és ezzel a

¹ Jelen fordítás részlet Helen Nicholson Színház, nevelés és performansz című kötetéből (*Theatre, Education and Performance. The Map and the Story*. Palgrave Macmillan, 2011.).

² Stefan Collini: Introduction. In C. P. Snow: *The Two Cultures*. Cambridge University Press, Cambridge, 2008. 7–73. o.

³ Kirsten Shepherd-Barr: *Science on Stage: From Doctor Faustus to Copenhagen*. Princeton University Press, Princeton, 2006.

drámaírók és színházcsinálók különböző történelmi korokban kritika és értelmezés tárgyává tették azokat, így tehát a színház „elsőrangú és állandó tere volt a két kultúra kapcsolódásának” (2006, 15). Shepherd-Barr megjegyzi, hogy a tudományos érdeklődés a tudományos témák és felvetések felé fordult leginkább, de észrevételezi azt is, hogy sok darab színházi metaforaként használja a tudományt. A szerző szerint a metafora körültekintő használatával a leginkább innovatív és sikeres tudományos darabok a tudományos tartalmat és a drámai formát „túlegyszerűsítés és redukció” (2006, 7) nélkül integrálják. Az oktatás nem Shepherd-Barr munkájának fókusz, mégis rávilágít arra, ahogyan a színház a tudományos vitákban közreműködhet. Stephen Greenblattot idézve azt sugallja, hogy a tudományos eszméket „kimozdítja és megkérdőjelezi az előadás kerete”, amelyet a színházcsinálók felszabadítónak tekintenek, míg a tudósok gyakran úgy látják, mindez „fenyegeti az igazság fogalmát” (2006, 190). *Színház, oktatás és a jelentések képződése* (2007)⁴ című könyvében Anthony Jackson megállapítja, hogy a színházat 1936–47 között a társadalmi implikációk megvilágítására használták, amikor is a színházcsinálók készítése, hogy megkérdőjelezzék a tudományos megismerést, gyakran „válaszként érkezett a specifikus társadalmi krízisekre, amelyekben a tudománytól akár a válság megoldását várták, akár magának a krízisnek egy összetevőjét látták benne.” (2007, 124). Jackson felhossa az atombomba ledobásának példáját 1945-ben, a 80-as évek AIDS körüli nyugtalanságát, a jelenlegi, génmódosított növények körüli ellentmondásokat, és azt sugallja, hogy a színháznak a tudomány irányában mutatott érdeklődését gyakran az határozta meg, hogy mennyire volt érzékelhető a mindennapi életre gyakorolt hatása.

Anthony Jackson színház és tudományról írt elegáns leírása rávilágít a közönség *érdeklődésétől* a közönség *bevonása* felé eltolódott gondolkodásmódra – ez utóbbi a nézőt a tudomány értelmezésének aktív résztvevőjeként kezeli, nem pedig a tudományos ismeret passzív befogadjaként (2007, 125). Ugyanitt megjegyzi, hogy Brecht és Ewan MacColl, a Dolgozók Színházi Mozgalmának tagjaként az 1930-as, 40-es években technikákat dolgozott ki arra, hogy a közönséget aktív részvételre bátorítsa; ez a megközelítés arra épült, hogy „túllépjen az adó és vevő paradigmáján” (2007, 124), és vitát gerjesszen a tudománynak a társadalomra gyakorolt hatásáról marxista perspektívából tekintve. Brecht és a Dolgozók Színházi Mozgalma egyaránt hatással volt a Theatre in Educationra (színházi nevelés, rövidítése: TIE⁵), amint jeleztem a 4. fejezetben, és sok sikeres TIE-program foglalkozott tudományos témákkal és felvetésekkel. Különösen jó példa a színház és tudományos nevelés megközelítésére a londoni székhelyű Y Touring társulat, amelynek munkáját gyakran támogatja a The Wellcome Trust. Az Y Touring olyan új darabokra szakosodott, amelyek tudományos vitákat indítanak nevelési helyzetekben, mint például a klinikai kísérletek etikai vonzata a *Star Fish*-ben (2009), vagy az orvosi titoktartás a *Breathing Country*-ban (2010). Az ő módszerük, a *Theatre of Debate*® (A *Vita Színháza*), nagyrészt a hagyományos TIE-programok mentén működik, amelyek során a darab előadását résztvevői programok követik, amelyeket podcastokkal és egyéb online anyagokkal frissítettek, hogy a beszélgetést élénkítsék. Az Y Touring speciális szakértőkkel konzultál annak érdekében, hogy jól informált tudományos beszélgetéseket stimuláljanak, különösen a 11–18 éves korosztály körében, és kevésbé valószínű, hogy a művészek és tudósok kreatív együttműködését osztálytermi előadásai, próbatermi és laboratórium-gyakorlati munkáik során.

A színház azon képessége, hogy kritikai kérdéseket fogalmazzon meg a tudomány társadalmi vonatkozásai kapcsán, már széles körben ismeretes, de talán a test és a természet konceptualizálása az a terület, amelyet a színház, a tudomány és a nevelés a legnagyobb részben lefedett. A *játszó szenvedélye: színészet-tudományi tanulmányok* (1993)⁶ című munkájában Joseph Roach azt állítja, hogy jelentős párhuzam van a tudományos gondolkodás és a színházi elmélet története között,

⁴ Anthony Jackson: *Theatre, Education, and the Making of Meanings: Art or Instrument?* Manchester University Press, Manchester, 2007.

⁵ ford. megj.

⁶ Joseph Roach: *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1993.

különösképp a színész testével kapcsolatos felvetésekben (1993, 15). Felhívja a figyelmet arra, hogy az emberi viselkedésről való tudományos ismeret elfogadott olyan fogalmakat, mint „természetes”, „igaz”, „általános” vagy „ésszerű”, és arra is, hogy a színészet elméletei jelentősen alárendelődtek a „természetesség” kortárs felfogásainak. A dráma és színház általi nevelés, csakúgy, mint a színész-nevelés, különböző tudományos eszmékre is reagált, ami az emberi tanulás folyamatát illeti, és ami a „természetes” emberi kibontakozás és viselkedés mozgatórugója lehet. Ez, amint a 3. fejezetben kiemelttem, talán a leginkább a huszadik századi nevelés gyakorlatában a legnyilvánvalóbb, ahol az a feltevés, hogy mit jelent a „természetes” játék vagy a drámai „érzék”, jelentette az intellektuális indoklást a pedagógia területén, különösképpen az alapfokú oktatás korai, gyerekközpontú modelljei esetén. Jelenleg a színházcsinálók és a nevelők egyaránt a neurológia kutatásai felé fordultak, és az agyi tevékenység tudományos kutatásai indoklással szolgáltak bizonyos tanítási és tanulási módokra. A neurológia a kortárs színházcsinálók számára pont olyan ellenállhatatlannak tűnt, mint amennyire a lélektani realizmus volt Sztanyiszlavszkijnak. A brit színházrendező Katie Mitchell például Antonio Damasio idegkutató munkáját használta fel a test és az érzelmek közötti kapcsolat megértéséhez. A színház és a nevelés elméletei hajlamosak a tudománnyal egymás eredményeit tükrözni, és ekképpen, ahogy Roach megjegyzi, minden generáció azzal büszkélkedhet, hogy „megtalálták a megfelelő választ a világ működésére” (1993, 15).

Az együttműködés mindkét megközelítése azt mutatja, hogy a színház és a tudomány közti interakció válaszképes és kreatív az illető időszakban kurrens metaforák és gondolkodási módok tekintetében. Ami a történetírást illeti, Roach rámutat, hogy a színházi kutatás tudományos megindokolására nem kell úgy tekintenünk, mint az igazság kinyilvánítása és autentikusság felé való rendületlen masírozásra, inkább úgy, mint egyfajta betekintésre abba, ahogyan az emberi természetre vonatkozó különböző világlátások és eszmék artikulálódtak és megértést nyertek a különböző korokban (1993, 15). Példának okáért a jobb és bal agyfélteke mítosza, amelynek értelmében azt hitték, hogy az egyik agyfélteke a kreativitásért, a másik a racionális gondolkodásért felelős, megfelelően tükrözte azt a tizenkilencedik századi nyugati filozófiai gondolatot, amely a kultúrát és a tudományt két szembenálló kultúrának tekintette. Usha Goswami, ideg- és neveléstudós szerint⁷ a „neuromitoszok” hódítottak a nevelésben még sokkal azután is, hogy tudományosan már cáfolták őket, és olyan költséges, csomagtervszerű nevelési termékeket generáltak, mint például a „Brain Gym®”, ami félrevezető és pontatlan tudományosságra épül (2006, 2).

A diszciplináris kereteknek, amelyek a művészetet és tudományt konceptualizálják, társadalmi és polgári vonatkozásai vannak, mondja Bruno Latour antropológus, aki szintén megjegyzi, hogy a művészet és tudomány különválasztása romboló hatású. *Pandora reménye: esszék a tudományos tanulmányozás realitásáról* (1999)⁸ című könyvében a szerző a két kultúra közti elkülönülésre hivatkozik, és kiemeli, hogy mindkét oldalon attitűdváltásra van szükség: „Az egyik tábor csak akkor tekinti pontosnak a tudományt, ha az mentes minden szennyeződéstől, úgy mint szubjektivitás, politika vagy szenvedély; a másik tábor, amely sokkal kiterjedtebb, akkor tekinti csak figyelmére méltónak az emberségességet, a morált, a szubjektivitást vagy a jogokat, ha azok mentesek a tudománnyal, technológiával vagy objektivitással való mindennemű érintkezéstől.” (1999, 18). Hogy a két tisztogató szándék ellen járjon el, Latour megkülönbözteti a Tudományt (nagy T-vel), amely úgy mutatja be kutatásai eredményeit, mint megkérdőjelezhetetlen igazságokat, és a science studies⁹, amely a gyakorlatot éppen-létrejövő-tudománynak tekinti. A Tudománnyal ellentétben, amely autonómiát,

⁷ Usha Goswami: Neuroscience and education: from research to practice? In: *Nat Rev Neurosci* 7(5), 2006. 406–411. o.

⁸ Bruno Latour: *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. MA: Harvard University Press, Cambridge, 1999.

⁹ Interdiszciplináris kutatási terület, amely a tudomány kompetenciáját szélesebb társadalmi, történelmi és filozófiai kontextusában vizsgálja, valamint a társadalomnak a tudománnyal és technológiával való kapcsolatát követi nyomon.

objektivitást és szenvtelenséget feltételez, mondja a szerző, a science studies olyan politikákat tesz lehetővé, amelyek megnyitják a tudományt az emberi érték kérdései felé, és felismeri, hogy a tudomány jobb és hatékonyabb akkor, amikor másokkal együttműködve gyakoroljuk. Az új gondolkodásmódok kialakítása arról, ahogyan a tudomány és a művészet egymást informálja, nem azon múlik tehát, hogy a kulturális különbségeket tovább hangsúlyozzuk, mint ahogyan ez a huszadik század gondolkodását áthatotta, hanem azon a felismerésen, hogy minden generáció újra meghatározza saját viszonyát a tudományos ismerethez. Tehát: miképpen tudjuk újrafogalmazni tudomány és színházi nevelés viszonyát a huszonegyedik században?

Fordította: SEBESTYÉN RITA

Szijártó Zsolt

SITUATIONS, ROOMS

A Rimini Protokoll a terekről és a médiumokról

A Fehér Ház hivatalos fotósa, Barack Obama vizuális „kitalálója”, Pete Souza által 2011. május 1-jén délután 16:06-kor készített, és a *Flickr* megosztón közzétett képet valószínűleg nagyon sokan ismerik. Egyike a század fontos eseményeit megörökítő híres fényképeknek.¹ Tizenöt néző tekintete szegeződik feszült figyelemmel, várakozással a távolban egy monitorsorra?, egy vászonra? egy displayre? Az asztalon számítógépek, titkos iratok, kávéspoharak. A nézők nem hétköznapi emberek – az Egyesült Államok politikai és katonai vezetői, a Fehér Ház adminisztrációjának irányítói. Az esemény, amely mágnesként vonzza tekintetüket, szintén nem hétköznapi: *Operation Neptune's Spear*-ként elnevezett büntetőexpedíció, a 2001. szeptember 11-i terrorakciót kitervelő Oszama bin Laden kivégzése. A kép címe ugyanakkor nélkülöz mindenfajta szenzációhajhászást, tisztán leíró, a helyiség megnevezésével azonos: *Situation Room*.

Situation Rooms – ez a címe a német Rimini Protokoll (ahogyan magukat nevezik „szerző- és rendezőkollektíva”) legújabb munkájának, amelyet a 2013-as Ruhr Triennálé programsorozat kereketei között, a bochumi Gebläsehalleban mutattak be, s melyet meghívtak a 2014-es berlini színházi találkozóra is.² A hagyományos színjátszás alapelveire folyamatosan rákérdező, jobb híján a „dokumentumszínház”-ként azonosított alkotócsoport (tagjai: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel) tevékenysége meglehetősen jól ismert. 2000-es megalakulásuk óta több könyv is foglalkozott munkásságukkal³ (többek között egy szótárszerű kötet a színházpoétikai alapelveikkel⁴, egy másik pedig a scenográfiai-téralakítási elképzeléseikkel⁵), s mivel állandóan járják a világot, előadásaik körülszéles körű diskurzusok bontakoztak ki⁶.

¹ Számos részletes elemzés készült a képről, közülük kiemelhető a hamburgi művészettörténész, Michael Diers tanulmánya: *Public Viewing oder das elliptische Bild aus dem „Situation Room” in Washington. Eine Annäherung.* In: Hoffmann, Felix (Hg.): *Unheimlich vertraut. Bilder vom Terror.* Kiállításkatalógus. Berlin–Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011, 308–331.

² Rimini Protokoll (Hergard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel): *Situation Rooms Ein Multi Player Video-Stück* Szenografia: Dominic Huber/blendwerk, Video: Chris Kondek, Hang: Frank Böhle, Technikai vezető/ Fénytechnika: Sven Nichterlein, Kutatás: Cornelius Puschke / Malte Hildebrand

³ Dreyse, Miriam–Florian Malzacher (Hsg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll.* Berlin: Alexander Verlag, 2007.

⁴ Birgfeld, Johannes (Hrsg.): *Rimini Protokoll ABCD. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik.* Recherchen 100. Berlin: Theater der Zeit, 2012.

⁵ Wiens, Birgit (2014): *Intermediale Szenographie. Raum-Ästhetiken des Theaters am Beginn des 21. Jahrhunderts.* München, Fink.

⁶ Részletes dokumentáció a honlapon, illetve a Facebookon található: www.rimini-protokoll.de és www.facebook.com/riminiprotokoll

Jelen darab középpontjában egyetlen tematika áll: a fegyverek és a háborúk kikerülhetetlen valósága, az erőszakos konfliktusokkal terhelt világ képe. Olyan emberek történeteiből kapunk rövid ízelítőt, akik, noha a világ különböző részein élnek, különböző foglalkozásokat űznek, életkoruk, társadalmi helyzetük is eltérő, egy dolog mégis összeköti őket: életük az erőszak körül forog. Hús emberrel ismerkedhetünk meg; fegyverkereskedők és békeharcosok, orvosok és gyermekkatonák, háborús riporterek és menekültek, fegyvergyártók és politikusok, sportlövészek és hackerek rövid portréi mutatják e problémakörhöz kapcsolódó perspektívák sokféleségét. A darab aktuális problémát is érint, a német fegyverek gyakori jelenlétét a világ háborús övezeteiben, a fegyverexport sokat tárgyalt kérdését.

Ugyanakkor nem ez a – kétségkívül aktuális és fontos, egyszerre általános érvényű és a német társadalom problémáira reflektáló – tematika teszi izgalmassá és egyedivé az előadást, mint inkább feldolgozásának módja. A Rimini Protokoll másfél évtizede kérdez rá folyamatosan a hagyományos színházi nyelv alapelemeire, s kísérletez újfajta reprezentációs módokkal. Hogyan mutatható meg egy probléma kapcsán a lehetséges megközelítések, perspektívák sokfélesége? Miképpen jelezhetők meg s bonthatók le a hagyományos színházi reprezentációban benne rejlő hierarchiák? Vagy konkrétan: hogyan szüntethetők meg a nézőtér és a színpadi tér között húzódó, éles demarkációs vonalak, a nézői, rendezői, színészi szerephez kapcsolódó előzetes elvárások? Hogyan használhatók fel az új médiumok által kínált lehetőségek a hagyományos elbeszélésmódok újra-forgalmazásakor?

Ez a konzekvens és folyamatosan építkező színházelmélet és -gyakorlat több szálon is kapcsolódik azokhoz a kultúra- és médiatudományos törekvésekhez, amelyek ugyancsak egy átalakulófélben lévő valóság újfajta koordinátáit próbálják meg felrajzolni. Hogyan változnak meg a mindennapi élet terei a globalizáció és a digitalizáció hatására? Milyen szerepet játszanak az új digitális médiumok a valóság létrehozása során? Milyen következményei vannak mindennek az egyéni identitások, illetőleg a közösségek létrejöttének vonatkozásában? Ilyen – különböző antropológiai, médiatudományi szakkönyvekben hosszasan tárgyalt – kérdések vetődnek fel jelen előadás kapcsán is, s a válaszok megfogalmazásában is az ott használatos kategóriák segíthetnek. Augmentált valóság és lokatív médiumok, hibriditás és relacionista terek, performativitás és reenactment – csak néhány, a Rimini Protokoll által érintett fontosabb témák közül.

I.

Az előadás legfontosabb alkotórésze egy 20 elemből álló óriási térlabirintus, amelynek egyes részei egy-egy adott szereplő (?) mindennapi életének jellegzetes helyszíneit jelenítik meg. A fegyverkereskedelemmel foglalkozó svájci bank vezérigazgatójának irodája, a harcterület közelében felállított ideiglenes orvosi műtő, a menekültek átmeneti szállása, az izraeli lövészárk, a mexikói temetőfal, a kongói osztályterem, az orosz fegyvergyár kantinja – egyebek mellett –, e térbeli univerzum egymás mellé helyezett, de egymásra is vonatkoztatott alkotóelemei. Az egyes szereplők ebben a mesterségesen létrehozott világban, saját megszokott tereik valóságghű (?) másolataiban (?) mesélték el, játszották újra élettörténeteiket. Ebből a narratív nyersanyagból készített Chris Kondek videoművész rövid – egyenként 7–8 perces – összeállításokat, élettörténet-kivonatokat.

Az előadást egyszerre 20 néző (?) tekintheti meg, akik – miután az értékmegőrzőben a személyes holmijaiktól és értékeiktől megszabadultak – egy fogantyúval ellátott iPadet és egy hozzá tartozó fejhallgatót kaptak. A térlabirintusba 12 ajtón keresztül lehet bejutni, e bejáratok előtt csoportosulnak a nézők. Az előadás kezdetén az ajtók kinyílnak, az iPadeken tárolt filmek elindulnak, a nézők nekivághatnak saját felfedező útjuknak az ismeretlen világban. Az egyes terekbe megérkezve a táblagép személyes médiumán keresztül láthatóak és hallhatóak lesznek a kapcsolódó élettörténetek, a teremben szétnézve pedig felismerhetők a tárgyi világ jellegzetes kellékei: a falon lévő családi fotók, az osztályteremben felvont nemzeti zászló, a konyhai tűzhelyen csendesén fortyogó edények.

Jellegzetes illatok, izzasztó hőség vagy a légkondicionáló kellemes duruzsolása tesz ki teljessé a tér mikrorealista illúzióját.

A helyiségeket benépesítő szereplők nem csupán az élettörténetük egy szakaszát mesélik el, hanem az iPaden keresztül interakciókat is kezdeményeznek, cselekvésekre hívnak fel: alkalmanként súlyos döntések meghozatalát kérik, néha – a közeli lövések hallatán – gyors menekülést ajánlanak, máskor egyszerűen csak utasításokat adnak. A terekben néha feltűnnek más nézők is, akik saját iPadjeik történeteit és utasításait követik, néha az instrukciók hozzájuk is kapcsolódnak: interakcióba kell velük lépni, figyelembe kell venni cselekvéseiket. Összesen 7 perc áll rendelkezésre egy szereplő karakterének megismerésére, utána a szín automatikusan elsötétül, s a képernyő utasítása egy újabb terembe vezeti a nézőt. Egy teljesen új színhely, másfajta belső elrendezés, s egy más élettörténet, mely néha kapcsolódik a korábbihoz, néha nem. Újabb 7 perc leteltével ismét egy másik terem. S így folytatódik mindvégig; az „előadás” (?) 84 perce alatt összesen 12 eltérő kontextus megismerésére, átélésére nyílik lehetőség.

A *Situation Rooms* bemutatásakor felmerülő kérdőjelek arra utalnak, hogy a színházi előadások leírására használt kategóriarendszer csak nehezen alkalmazható ebben az esetben. Ez nem véletlen, hiszen a Rimini Protokoll kísérletei éppen e kategóriák hátterében meghúzódnó színházmodellel szemben próbálnak különböző alternatívákat kínálni. Ezért az értelmezés során is érdemes volna új utakat kipróbálni, s felhasználni más megközelítések – így a kortárs performanciakutatás, a kommunikáció- és médiatudományok, a kulturális antropológia – fogalmi eszköztárát is. Két nagyobb koordinátatengelyt érdemes felrajzolni; az első a személyek, az individuumok világát (a „szereplőket”, a „nézőket” és a „rendezőket”) foglalja magába, a második pedig az anyagi világ dolgait (a „helyeket”/„tereket” és a „médiákat”). Természetesen e két világ elkülönítése korántsem éles, a szociális és a materiális dimenziók egymásra rétegződnek, összekapcsolódnak.

II.

A Rimini Protokoll különböző projektjeinek egyik jellegzetessége, hogy nem használnak színészeket, helyettük az előadások – ahogyan ők nevezik – a „mindennapok szakértőinek” beszámolóira és/vagy jelenlétére támaszkodnak. Így válnak központi figurákká a bolgár teherautó-sofőrök a mobilitás kérdéseit tárgyaló 2006-os *Cargo Sofia* projektben, vagy indiai call-center alkalmazottak a virtuális városi túrák lehetőségeire építő 2005-ös *Call Cutt*-ban. A megoldás itt is hasonló: az előadás létrehozói a fegyverekkel teli világ „bennszülötteit”, alanyi jogú lakóit keresték fel és szóaltatták meg a kutatómunka során.⁷ E szakértők nem valamilyen fiktív szerepet játszanak, hanem saját személyes történeteiket, biográfiájukat mesélik el, melyeket az előadás előkészítése során a Rimini Protokoll alkotócsoportja dramaturgiaiailag átdolgozott: epizódokat emeltek ki belőlük, reflexiókat fogalmaztak meg, azaz távolságot teremtettek a mindennapi élet közvetlen összefüggéseikhez képest. E kerezési és hitelesítési folyamatban fontos szerepet kapott a produkció során használt tér: az a tény, hogy a mindennapok szakértői saját tereikben (illetőleg ezek újraépített másolatában) jelenítik meg önmagukat, helyspecifikus jelleget kölcsönöz a narratívának – hasonlóan a Rimini Protokoll korábbi előadásaihoz.

A hagyományosan „szereplő”-nek és a „néző”-nek nevezett két kulcspozíció sokszorosan összekapcsolódik: a „szakértők” történetei, sorsai értelmezési és azonosulási lehetőségeket kínálnak az előadás „résztevői” számára, az ő kategóriáik épülnek be a probléma-reprezentációkba, irányítják a cselekvéseket. Ezen egymásra rétegzettség és egymásra vonatkoztatás tudatosításában az előadás tere is fontos szerepet játszik: mind a szakértők, mind a résztvevők ugyanazt a teret hasz-

⁷ Az előadás promóciójában is fontos szerep jut a különböző szakértőknek: feltűnnek a darabbal kapcsolatos beszélgetésekben, szóróanyagokban, újra és újra lehetőség kínálkozik így személyes történetük bemutatására.

nálják – még akkor is, ha az idődimenziók (múlt/jelen), illetőleg a térhasználati módok (mediálisan közvetített, illetve fizikális-közvetlen) mentén jelentős különbségek is léteznek.

A nézői pozíció létrehozásakor is visszaköszönnek az alkotócsoporthoz korábbi projektjeiben alkalmazott megoldások. Nézőnek lenni az ő értelmezésükben egyet jelent a mozgással és aktivitással, a tevékeny részvétellel és az újraalakítással. Ez a pozíció sokkal közelebb áll egy performanszban a maga egész testi mivoltában jelen lévő és cselekvő aktorhoz, mint az elsötétített nézőtérben helyet foglaló, hagyományosan a látás és hallás érzékszervi modalitásaira támaszkodó, passzív közönséghez. A résztvevők nem egy tömeg anonim elemeként, hanem a saját személyiségük jogán kapcsolódnak be a történetekbe. Az előadás során folyamatosan úton vannak a fizikai térben, melynek előre rögzített állomásain nem csupán különböző narratívákkal, hanem lehetséges identitásmintákkal is találkoznak, illetőleg meghatározott helyzetekben cselekvéseket valósítanak meg, játszanak újra.

Az előadás fontos részét képezi a szilárd identitásstruktúrák „kibillentése” (melynek térbeli metaforája a személyes tárgyaitól megfosztott, s egy kusza labirintusba, az ismeretlen és idegen világba behelyezett résztvevő). A Rimini Protokoll egyik, a projekthez kapcsolódó szövege szemléletesen írja le ezt a helyzetet: „Ez az egyik karaktermaszk, amelyet viselni fogsz. Bele fogsz bújni a bőrébe. Te hordod most ezt a trikót: 'no compromise'. Te fogod vele bebarangolni ezt a sokszögű épületet, amelyet olyan emberek laknak a világ minden tájáról, akiknek élettörténeteit a fegyverek írók. Képes leszel arra, hogy az ő szeméin keresztül láss, hogy aztán csakhamar egy másik perspektívát és szerepet foglaj el.”⁸

A performansztanulmányok, a különböző színházelméleti fejtegetések, a kulturális antropológia a „re-enactment” fogalmával írja körül ezt a helyzetet, amelynek középpontjában egy valamikori cselekvés újrafelfedezése, megismétlése áll. Ez a fogalom egyrészt arra a művészeti jellegű problémára próbál választ adni, hogy léteznek olyan műfajok (a performanszok, koncertek, táncszínházi előadások), amelyek – lényegük szerint – illékonyak, csak megvalósulásuk időpontjában állnak fenn, s nehezen dokumentálhatók. Hogyan lehetséges ezeket az előadásokat, akciókat megőrizni a kulturális-történelmi emlékezet számára anélkül, hogy búcsút kellene venni e művészeti formák alapvető ontológiai adottságaitól – ez a kérdés áll mind az elméleti megfontolások⁹, mind a művészeti praxisok¹⁰ középpontjában.

A lehetséges válaszok két jellegzetes irányt mutatnak: az egyik megközelítés számára a rekonstrukció a fontos, az eredeti esemény „betű szerinti” újra-életre-keltése (re-animálása). A másik irányzat éppen ellenkezőleg jár el: az elmúlt, megtörtént eseménnyel szemben létrejött távolságot esélyként ragadja meg, amely a rekonstrukció során lehetőséget teremt a kritikai megítélésre.

A kulturális antropológia ugyanezt a problémát a mindennapi élet keretei között vizsgálja. A különböző megnevezések – „imitáció”, „szimuláció”, „másolás”, „újrainszenálás” – mögött rejlő, nagyon hasonló törekvések érdeklik: különböző („bennszülött”) közösségek, esetleg történelmi korszakok kulturális gyakorlatainak felidézése és újrafogalmazása. Sokféle formája létezik. Az eltűnt kulturális világ felidézése és elsajátítása történhet a rá jellemző materiális tárgyak replikáinak elkészítése révén, de

⁸ Idézet a WDR 3. rádió *Kulturfeature* című műsora számára készített, és 2014.04.05-én sugárzott rádiójáték forgatókönyvéből. (www.wdr3.de/hoerspielundfeature/riminiprotokoll102.html)

⁹ Részletesebben lásd: Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte. In: Roselt, Jens-Ulf Otto (hg.): *Theater als Zeitmaschine: Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld, transcript, 2012. 13–52. És Arns, Inke—Gabriele Horn (hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*. Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Revolver Publishing by VVV, Berlin, 2007.

¹⁰ Ehhez kapcsolódóan érdemes megemlíteni Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) elnevezésű projektjét, amelynek középpontjában a performanszművészet „történelmesítésének” problémája áll; az egyedi esemény, illetőleg ennek mediális transzformációja és továbbadása (például egy fotódokumentum formájában) közötti bonyolult összefüggések tudatosítása.

léteznek törekvések az egykori rítusok, rituális gyakorlatok mimetikus ábrázolására, újraélésére.¹¹ Ezen eljárások közősek abban, hogy egyfajta re-mediatizációt is végrehajtanak: a múlt (az egyszeri esemény) mediálisan közvetített reprezentációit (emléktörödékeit) „testileg” sajátítják el, s fordítják át egy materiális tapasztalati térbe. Ez történik a jelen előadás során is: a mediálisan rendelkezésre álló narratívák, az anyagi mivoltában létező fizikai tér, az ebbe belehelyezett, szilárd identitásjegyeitől megfosztott személyiség együttesen teremti meg a „karaktermaszkok” ideiglenes újra-elsajátításának lehetőségét, szituációk és személyek „részét vevő megfigyelését”.

A személyek-individuumok világának harmadik építőköve a darabot létrehozó és a történéssort irányító alkotócsoporthoz. Eltérően a hagyományos színdaraboktól, nem a színészeket irányítják másodpercnyi pontossággal, hanem közvetlenül a nézőket. Két fontos eszköz áll rendelkezésükre az előadás felépítéséhez (hasonlóan a hagyományos dramaturgiához): az időbeliség és a térbeliség. A sokfajta funkciót betöltő médiumtárgy, az iPad határozza meg az előadás időbeli struktúráját, felidézve ezzel a mediatizált, késő modern társadalmak egyik alaptapasztalatát a médiumhasználat beépüléséről a mindennapi élet időstruktúrájába, illetőleg a média-idő napirendet meghatározó szerepéről. Ugyancsak ez a felelős azért, hogy a résztvevők szigorúan tartsák magukat az előadás ritmusához, a 7 percenkénti perspektívaváltáshoz.

A 7 perces időkeret az előadás egészét tekintve konstitutív szereppel bír: az egyes karaktermaszkok „újra-átélésére” rendelkezésre bocsátott rövid időintervallum ugyanis nem teszi lehetővé a tapasztaltak alapos átgondolását, a reflexiót. Ellenkezőleg, a cselekvések lezárulása után azonnal, késlekedés nélkül tovább kell haladni az erőszakkal teli világ ösvényein. Az előadás létrehozói így próbálják elérni, hogy a résztvevők kimozduljanak a reflexió kínálta hűvös és biztonságos távolságtartásból, s lehetőség nyíljon a szituációk közvetlen átélésére, a karaktermaszkkal való átmeneti azonosulásra.

Az előadást létrehozó alkotócsoporthoz számára a térbeliség az előadás szerkezeti vázának másik strukturális elve. Ez teszi lehetővé meghatározott helyszínek egymáshoz rendezését, s ezzel a tartalmi kapcsolatok kialakítását, az egyes tematikák összekötését. A Rimini Protokoll a kutatás során, a szakértőktől összegyűjtött problémaeltár alapján, a leendő résztvevők feltételezett reakcióit figyelembe véve alakította ki ezt a tartalomhálót. A térbeli-narratív labirintusban több útvonal is létezik, melyek néha metszik, néha elkerülik egymást; egymáshoz kapcsolódó rendszerük létrehozása teremti meg az előadás legfontosabb struktúráját.¹²

A személyek-individuumok világában jelen lévő pozíciók sokszorosan egymáshoz kapcsolódnak, egymást feltételezik, s csak nehezen írhatók le a hagyományos „színész”, „néző”, „dramaturg”, „rendező” kategóriákkal. A munkásságuk elméleti összefoglalójának tekinthető könyvben reflektálnak is erre a helyzetre: „ACTOR – cselekvő. Ez az alkalmasabb kifejezés, nem pedig a színész. Az előadás nem leképezés (Abbildung), hanem tevékenység” (Dreysse—Malzacher, 2007, 25). Ez a fogalomrendszer, illetőleg a mögötte rejlő társadalomkép sok szálon kapcsolódik a francia filozófus és társadalomkutató, Bruno Latour elképzeléseihez, az általa felvetett cselekvőhálózat-elméletéhez¹³. Latour tézise szerint a modern társadalomról létrejött leírások a kezdetektől fogva egy kollektív félreértésen alapulnak; azon tudniillik, hogy éles, ontológiaiilag definiált határvonalakat lehet húzni a társadalmi

¹¹ Egy esettanulmány: Tóth G. Péter: Történelem újratöltve. Reenactment, múzeumi enteriőr és kínzópanoptikum, avagy középkori váraink turizmusipari újrahasznosítása a rendszerváltozást követően. In: Bódy Zsombor–Horváth Sándor–Valuch Tibor (szerk.): *Megtalálható-e a múlt? Tanulmányok Gyáni Gábor 60. születésnapjára*. Argumentum, Budapest, 2010. 27–39. És egy dokumentumfilm: Szolnoki József: *Hun volt, hun nem volt*. (51 perc, 2009) a témához kapcsolódóan.

¹² Az egész rendszer működőképességének fenntartása érdekében azokra az esetekre is fel kellett készülni, amikor a résztvevők egyike-másika valamilyen ok miatt abbahagyja az előadást; a kiesőket ugrásra készen álló asszisztensek pótolják.

¹³ Egy jó áttekintés: Szabari Vera: Bruno Latour tudományképe és a szociológia. In: Némédi Dénes–Szabari Vera (szerk.): *Kötő-jelek 2004*. ELTE Társadalomtudományi Kar Szociológia Doktori Iskola, Budapest, 2005. 27–41.

élet különböző területei (a társadalom/kultúra, illetőleg a természet, a cselekvések, illetőleg a tárgyak) között.

Latour megkérdőjelezi e megkülönböztetések létjogosultságát, hálózatorientált, relációs elemzéssel, újonnan teremtett fogalmaival pedig egy újfajta társadalmelemzés létrehozására törekszik. Ebben fontos szerepet szán a „hibridek” fogalmának. A „társadalmiasodás” során létrejött köztes lényekkel, ún. hibridekkel kapcsolatban ugyanis a korábbi éles, ontológiai jellegű megkülönböztetések érvényüket veszítik¹⁴. A hibriditás különböző kulturális szinteken megfigyelhető, így a magas és a populáris kultúra termékeinek összekeveredésében, a kreativitás különböző formáinak egymásba rétegződésében.

Ugyanez a hibriditás köszön vissza a Rimini Protokoll projektjében is: nézők, szereplők, rendezők egymástól elválasztott csoportjai helyett a *Situation Rooms* kulisszái között hálózatba kapcsolódó aktorokat látunk, akiknek egymáshoz fűződő kapcsolatai, viszonyai csak különböző relációk mentén ragadhatók meg. Mit is jelent szakértőnek lenni? Egy speciális tudáskészlettel rendelkezni egy sajátos világról. Ugyanakkor a darabban az egykori aktorok speciális ismerethalmaza belehelyeződik az előadás történetésorába, a résztvevők (a jelenlegi aktorok), fokozatosan elsajátítják ezt. Kitüntetettsége megszűnik, elhelyeződik a tudáspraxisok kontinuumába, s ezzel megkérdőjeleződik a „szakértők” és a „laikusok” közötti ontológiai különbség. Mit is jelent nézőnek lenni? Valamifajta fizikai kívülrállást a nézőtér csendes tömegében, az érzékszervek fegyelmezett és redukált használatát. Ebben az előadásban ez az elkülönített pozíció eltűnik, s a szakértőkkel való folyamatos interakciók során, a szituációkban való jelenlétükkel ők is a darab aktoraivá alakulnak át. És mit jelent rendezőnek lenni? A színészek instruálását, egy előzetes jelentés létrehozását, s ennek közvetítését a művészeti kommunikáció különböző eszközeinek segítségével. A *Situation Rooms* mikrovilága mögött egy másfajta rendezői koncepció áll. Az alkotócsoport olyan (materiális és szimbolikus) infrastruktúrát létrehozását tekintette fő feladatának, amelyekben a különböző aktorok közötti kapcsolatok, a (reális vagy virtuális) interkonnektivitás működőképessé és lehetségessé válik.

III.

Az előadás értelmezésének másik lehetséges koordinátatengelyét a materiális tárgyak kínálják; középpontban a helyek és a médiumok közötti kapcsolatokkal. A történetek keretétől szolgáló terek autonóm kialakítása, egy „intermediális scenográfia” megteremtése a Rimini Protokoll alternatív színházi módszertanának egyik alapvető eleme. A hagyományos színházi reprezentáció bevett formáinak (így a térkialakítás megszokott rendjének: nézőtér/színpad) elutasítása természetszerűleg hozza magával az új térstruktúrákkal való kreatív kísérletezést. Sokféleképpen létrejöhetnek új színhelyek, ennek során szívesen használják a városi térben rejlő, s onnan kibontandó narratívákat. Valamely fizikálisan már létező hely bekeretezése és mediálisan közvetített felhasználása éppúgy megtalálható eszköztárunkban, mint azok a projektek, amelyek nem egy előzetesen rögzített térben játszódnak, hanem különböző „tűrák” során valósulnak meg: mozgó szakértőkkel, utazó résztvevőkkel.

A *Situation Rooms* számára létrehozott tér kapcsolódik a korábban használatos scenográfiai modellekhez, ugyanakkor néhány vonásában különbözik is ezektől. A 20 egységből álló bonyolult térlabirintus egyszerre általános és egyedi – általános, hiszen egyetlen tematikát tesz tapasztalati-lag-intellektuálisan megragadhatóvá, szó szerint körüljárhatóvá: a fegyverekkel teli világ valóságát. „Itt és itt vagyunk” – gyakran ezzel a helymeghatározással kezdődnek az élettörténetek, s körbetekintve heterogén terek láthatók, amelyeket „tulajdonosaik”, s a hozzájuk kapcsolódó narratívák

¹⁴ Latour elsősorban a szocialitás és a tárgyak világának merev szembeállítását kritizálja, mely szerint a szocialitás, a társadalmi világ cselekvésekből, személyközi kapcsolatokból alakul ki, innen fejthető meg, a tárgyi világ ehhez képest másodlagos jelentőségű, legfeljebb kiegészítője, terméke a társadalmi világnak. A „hibridek” fogalmával próbál rámutatni arra, hogy a tárgyakban is megfogalmazódnak különböző morális parancsok, előírások, azaz nagyon is a szociális világra jellemző sajátosságok mentén írhatók le.

individualizálnak, egykori lakóik emlékeit és nyomait hordozzák. Nem csupán a narratívák szintjén, gondolatilag létező, absztrakt helyszínek szolgálnak a történetek kulisszáiként, hanem reális, tárgyakkal, szimbólumokkal gazdagon felszerelt térstruktúrákat épített fel a scenográfiáért felelős Dominic Huber, amelyek fizikai mivoltukban, megjelenésükben is képesek hatások kiváltására.

Az így létrejött tér leírására megint csak a kultúra- és médiatudományok, a kulturális geográfia fogalmai kínálnak kapaszkodókat. A *Situation Rooms* labirintusa rendelkezik a tér egyik jellegzetes általános tulajdonságával, konténer- és tartályszerű, a benne zajló interakciók, cselekvések külső keretétül szolgál. A labirintus egészen belül ugyanakkor az egy individualizált térszettek különböző átjárókon, ajtókon keresztül fizikálisan is kapcsolatban állnak, különféle viszonyok mentén létező, relácionista terek láthatóak. Az előadás során különböző beállítódások alakulnak ki a térhez kapcsolódóan, közös ugyanakkor bennük, hogy a résztvevők mozgása, cselekvése teremti meg a kapcsolatot közöttük.¹⁵

A helyek nem csupán fizikai valójukban állnak a résztvevők rendelkezésére az előadás 86 perce alatt, hanem mediálisan közvetített formában is, hiszen a táblagépeken futó történetek kulisszáiként is ugyanezek a terek szolgálnak. A Rimini Protokoll korábban is előszeretettel kísérletezgetett új médiumok alkalmazásával – hol a mobiltelefon által kínált lehetőségeket használta ki (*Call Cutta*), hol a városi térben helyeztek el különböző fajta médiaeszközöket (*Outdoors*). A *Situation Rooms* a résztvevők számára a médiahasználat egy ellenőriztebb, koncentráltabb környezetét teremti meg, melyben a meglepetés, a váratlanság magából a preparált térből, nem pedig a városi környezet efemer adottságaiból származik.

Az afféle Ariadné-fonalaként működő táblagép többféle feladatot is betölt a projektben.¹⁶ Egyrészt rögzítő médiumként működik, amely tárolja és közvetíti a szakértőktől előzetesen összegyűjtött, s digitálisan átalakított – azaz a médium sajátosságainak megfelelően átformált – élettörténeteket. Ennyiben tehát az iPadek a közelmúlt narratíváinak hordozói, korábbi események beszámolóival telített, mediatizált archívumok. Ugyanakkor orientációs médiumokként is fontos szerepet játszanak, hiszen a résztvevők irányítása, térbeli mozgásának koordinálása is rajtuk keresztül történik; tehát a jelenbeli történeteket is irányítják és befolyásolják. A médium használata két alapvető érzékszerv – a hallás és a látás – igénybe vételére épít, ami a résztvevők körül afféle mediális burkot hoz létre, elválasztja őket a környezetüktől. Ugyanakkor ez az elkülönítés csak látszólagos, hiszen a displayn látható képek, a fejhallgatóban hallható szövegek nagy része pontosan a környezethez, az adott térstruktúrához kapcsolódik, s egy viszony előállítására szólít fel.

A *Situation Rooms* egyik alapvető dramaturgiai és scenográfiai eszköze, illetőleg a darab hatás-mechanizmusának középponti eleme a kétfajta tértapasztalat – a reálisan (fizikailag) átélhető terek és a mediálisan közvetített térképek és -tartalmak – egymásra rétegződése. E tekintetben a projekt sok rokon vonást mutat a Locative Arts egyes irányzataival,¹⁷ amelyek arra az ellentéppárra építenek, ami az objektíven meghatározott, technicizált tér (azaz a geográfiai absztrakció), illetőleg a helyekhez kapcsolódó szubjektív elbeszélések, történetek (azaz a személyesen átélt tér) között fennáll.¹⁸

¹⁵ A francia társadalomkutató, de Certeau különbséget tesz a tér kétfajta rendje között: az egyik esetben kívülről, gondolati síkon teremődik meg az egység, a másik esetben pedig a térhez kapcsolódó különféle gyakorlatok (cselekvések, mozgás) révén. Lásd de Certeau, Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* Kijárat Kiadó, Budapest, 2011.

¹⁶ A háttérben álló médiaelmélethez bővebben: Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok.* Magyar Műhely Kiadó–Rácz Kiadó, Budapest, 2005.

¹⁷ Erről bővebben: Popplow, Laura–Lasse Scherffig: *Locative Arts – neue Erzählung des Raums?* In: Buschauer, Regine–Katharine S. Willis (Hrsg.): *Locative Media. Medialität und Räumlichkeit – Multidisziplinäre Perspektiven zur Verortung der Medien / Multidisciplinary Perspectives on Media and Locality.* Bielefeld: transcript, 2013. 277–297.

¹⁸ Érdemes ezzel kapcsolatban megemlíteni Janet Cardiff kanadai művész munkáit, aki különböző audio-walkokat hoz létre. Egy meghatározott helyhez kapcsolódó tartalmakat, előzetesen talált történeteket, történeti tényeket, idézeteket gyúr össze egy hanganyagká, s kínálja fel a résztvevők érzékelése számára. Fikció és

A médiatudomány „augmentált tereknek” nevezi az így létrejött sajátos képződményeket,¹⁹ poétikájukat – a városi térben található létesítmények (bevásárlóközpontok, szórakoztató negyedek stb.) apropóján – először az orosz–amerikai médiatudós, Lev Manovich fogalmazta meg.²⁰ Nem egy új jelenségről van szó, hiszen az emberek építőtevékenységük, építészetük során mindig is elhelyeztek különböző információkat a térbe (a középkori katedrálisok homlokzata is augmentált tér ebben az értelemben). A különbség inkább az információk „rögzítésének”, kapcsolódásának módjában van: míg korábban az információk térben korlátozottak, azaz gyakorlatilag statikusak voltak, ezzel szemben a jelenben dinamikusak és aktívak.²¹ Ez a jelenség kapcsolatban áll a digitális korszak egyik alapvető jellegzetességével, azon technológiák megjelenésével, amelyek a térből információkat gyűjtenek össze, s ennek során mintegy információkká alakítják át a teret – elég csak a különböző nyilvános helyeken található kamerák körüli, a felügyelet, az ellenőrzés mindenütt jelenvalóságát tematizáló vitákra gondolni.

Manovich megközelítése jellegzetesen technológiaorientált, s a különböző augmentált terek két formáját különíti el a felhasznált technológiák mentén. Egyrészt köztes tereket hoznak létre azok a digitális elektronikus hálózatok (például wlan-rendszerek), amelyek fizikai értelemben alakítják át a teret, s hoznak információt a térbe. De ugyanígy „kiterjesztett terek” jöhetnek létre a jelentések szintjén is; ez esetben egy információt hordozó layer kapcsolódik a térhez, mely információ a későbbiekben kinyerhető onnan.

Számos kérdés vetődik fel a reális terek/épületek, illetőleg a hozzájuk kapcsolódó, s részben ezeket elfedő, dinamikus, sokféle multimediális információréteggel kapcsolatban: hogyan határozhatók meg e különböző layerek egymáshoz való viszonya? Egyenrangúak, netán ellentétes irányba hatnak, esetleg új minőséget jelentő, többdimenzionális térélményt hoznak létre? Hogyan változtatják meg a tapasztalatokat, hogyan befolyásolják a cselekvéseket? A *Situation Rooms* megépített környezetének fizikai tapasztalatait, érzékelését mennyiben segíti, módosítja, performálja az a tény, hogy a résztvevők számára folyamatosan rendelkezésre áll ugyanezen tér mediatizált, súlyos jelentéseket hordozó képe?

IV.

A *Situation Rooms* története egészen 1961-ig, John F. Kennedy elnökségéig, a balul sikerült Kuba elleni invázióig nyúlik vissza. A kudarc okát az elnök környezetében egyebek mellett abban látták, hogy a döntéshozóknak nem sikerült áttekinteniük az egyidejűleg rendelkezésre álló információhalmazt, ennek hiányában pedig a hadműveletek összefüggéstelen cselekvéssorozatokká estek szét. A *Situation Rooms* létrehozása ezen a helyzeten úgy próbált változtatni, hogy kísérletet tett az egyidejűség megjelenítésére és kezelésére. Az egy időben zajló események térben egymás mellett elhelyezett ábrákon, később monitorokon váltak a külső szemlélők számára megfigyelhetőkké, s ezáltal összerendezhetőkké. Azaz a *Situation Rooms* az összesűrűsödött események, az egymásra

valóság ebben az esetben is kikerülhetetlenül összekeveredik, a fizikailag „átélt” túrára ráakódnak különböző mediális tartalmak.

¹⁹ Ronald T. Azuma 1997-ben használta először ezt a fogalmat annak leírására, hogyan bővítik a fizikai tér adottságait a digitális tartalmak. Kiemeli az interaktivitás és az egyidejűség követelményét, illetőleg a reális és a virtuális objektumok egymáshoz rendezését. Azuma, Ronald: A Survey of Augmented Reality. In: *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 1997, 6(4). 355–385.

²⁰ Manovich, Lev: Die Poetik des erweiterten Raums. In: Lammert, A.–Diers, M.–Kudielka, R.–Mattenklott, G. (Hg.): *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2005. 337–350.

²¹ Paul Milgram szerencsésebbnek is tartja a „kevert valóságok” (mixed reality) fogalmának használatát. Ez a koncepció nem két ellentétes összetevőt (valóságos/virtuális) feltételez, hanem egy realitás-virtualitás kontinuumban gondolkodik, s próbálja a jelenségeket elhelyezni. Milgram, Paul–Haruo Takemura–Akira Utsumi–Fumio Kishino: Augmented reality: a class of displays on the reality-virtuality continuum. In: *Proceedings of SPIE 2351, Telemanipulator and Telepresence Technologies*. 1995. 282–292.

halmozott szituációk között úgy teremt rendet, hogy egy szűk térbe koncentrálja, s szétteríti az időt. Ugyanabban a pillanatban lejátszódó eseménysorok futnak az egymás mellett lévő képernyőkön, ugyanarra a pillanatra koncentrálnak a különböző elemzői és döntéshozói tekintetek.

A *Situation Rooms* történetei egy másfajta modell mentén épülnek fel – egy adott időszletben zajló történéssor egységes képe helyett a lehetséges perspektívák sokféleségére helyezik a hangsúlyt. Mintha a monitorfal egyes, véletlenszerűen kiválasztott elemére „rá-zoom-olnánk”, s ennek következtében láthatóvá válnának a displayn mozgó alakok karaktermaszkjai – igazságaikkal és hazugságaikkal egyetemben. A „bele-zoom-olás” egyet jelent a monitorokon egymás mellett futó történetek újra-térbeliesítésével, újra-szituálásával, a tér egykori és jelenlegi lakóinak segítségével. Nincs hierarchia, egy külső, biztonságos, az eseményektől elválasztott szemléleti pont, ahonnan az egész átfogható volna; magukban az egymás mellé rendelt, lazán összefüggő eseményekben tevékenykedve, állandó időkényszerben kell összerakni az egyes történetfoszlányokat, s valamifajta saját rendet létrehozni. Egyedül e labirintus létrehozója képes csak saját harcálláspontjáról áttekinteni a terepasztalon bolygó, pontszerű testeket, egyedül ő az, aki ismeri a múltat, s látja az eljövőt.

Prezsmer Boglárka

SZÍNHÁZPEDAGÓGIA, DRÁMAPEDAGÓGIA

Pillanatkép itthonról

A színház közösségi műfaj – a drámapedagógia is. A színház történetében, akárcsak a pedagógia történetében, ciklikusan váltották egymást az érzelmesebb és racionálisabb korszakok. Mondják, hogy a színház problémafelvető természetű. Kérdez. Vizsgál. Nyomoz. Feltár. Gondolkodik. Összetettebb világokat sűrít. Nem kíván válaszokat adni, és mégis állást foglal. Valahogyan. És e köré a *valahogyan* köré, könyvtárnyi, komoly elméleti kifejtés, művészeti ág és tudomány szerveződött évezredek óta. A színház sokféle módon segít az érzelmeinket megélni. A drámajáték pedig arra út, hogy *megtanuljuk* megélni azokat. Mélyen hiszek a figyelem erejében. Ma még inkább szükség van rá. Ugyanakkor érzelemdús háttere van az itt következő szigorú hangvételi helyzetképnek is, amely a dráma és a színház itthoni, nevelésben használt eszközeit és formáit mutatja be.

A drámapedagógia nevelési módszer, folyamat

A módszer a **színház és a dráma eszközeire épít**, olyan természetes nevelési helyzetet kínál, amely önmagunk folyamatos formálására, világunk megismerésére ad lehetőséget, a játék¹, a cselekvés, a kölcsönhatás és a személyes tapasztalatszerzés révén. „A drámapedagógia birodalma a megismerés örömetől a megkísérelt kifejezés – olykor gyötrelmes – gyönyörűségéig tart. A drámapedagógia kérdez, és megpróbál válaszokat keresni.”² A drámajáték lehet módszer különböző tantárgyak, tanítási területek oktatói munkája során, de lehet külön drámaórai munka is.

Színházi nevelés, színházpedagógia

A színház és pedagógia területeinek ötvözése az európai színházi gyakorlatban széles palettát kínál. Német nyelvterületen színházi nevelési programja van a legtöbb kőszínháznak, az előadásokhoz kapcsolódó előkészítő és feldolgozó foglalkozásokat kínálva. Ide tartoznak a színházpedagógusok és önkéntesek bevonásával kidolgozott különböző, a színházművészet megismerésére irányuló műhelymunkák, projektek is. A célcsoport leginkább az ifjúság, de felnőttek számára is készülhetnek színházi foglalkozások. Az elmúlt években Magyarországon is megnőtt a terület iránti figyelem és

¹ „(...) minden drámajáték játék, de csak az a játék drámajáték, amelyben valaki, de legalább egy ember (akár maga a vezető) *játékbeli szerepbe lép*” ; in: Prezsmer Boglárka: Hódolni kell a padlizsánnak. A találkozás tanítása – beszélgetés Gabnai Katalinnal. *Játéktér*, 2013/1.(www.jatekter.ro)

² Uo.

gyakorlat. Egy 2013-ban megjelent kézikönyv³ 119 szervezet 171 programjáról tartalmaz összehasonlító leírást, és rövid ismertetést további 250 programról.

Emellett részben színházpedagógiának tekinthető az a munka is, amit a színházi területeken oktatók végeznek, legyen az színművészeti egyetem, illetve középiskolás szintű dráma szakos oktatás.

A drámapedagógia Romániában, magyar nyelvterületen

Sok pedagógus hallott róla, ismeri, és alkalmazza a drámajáték eszközeit. A módszer emberközpontú szemlélete miatt itthon sem új keletű, és a reformpedagógiákat ismerők számára rokon terület. A 90-es évek elején indultak képzések a szakterületen, de korábban is voltak olyan színjátszó csoportvezetők, irodalomtanárok (vagy más szakosok), akik a drámapedagógia eszköztárával éltek, anélkül, hogy ezt a terminust használták volna. Ennél jóval korábbi elődei a módszernek a magyar folklór dramatikus játéka, illetve a népi gyermekjátékok sok hasonló elemét is megnevezhetjük a történeti áttekintésben. Jelenünk tanügyi/oktatási rendszerében leginkább választott tárgyként/opcióként van jelen a drámapedagógia. Kötelező tárgyként nincs drámaóra a román nemzeti kerettantervben. Megjegyzem, hogy a magyarországi gyakorlatban a tánc- és drámaóra a nemzeti alaptantervben több évig benne foglaltatott.⁴

Jó hír, hogy más tanóra alkalmazott módszere lehet a drámajáték. A leggyakoribb irodalomórán, nyelvek tanításánál, osztályfőnöki, történelem- és testnevelésórákon, de találkoztunk már olyan kémikussal is, aki rendszeresen alkalmaz drámajátékot. Ugyanakkor, tapasztalataim szerint, kevesebb lendületet érezni a szakterületen, mint tíz évvel korábban. Pedagógusokkal beszélgetve, élményeiket figyelembe véve elmondható, hogy sokan szeretnének több időt szánni a játékra, a megismerésre, a valódi találkozásra, ám legtöbbször csak „belopják” a módszert az osztálytermi óra kereteibe. Hol van még ettől az együttes élményszerzés, a cselekvéses tanulás, a szerepbe lépős játék, ami nevelési tartalmakra épülve és nagy szeretettel végigvezetve a jelen pillanat csodájában születik? Az okok összetettségét most nem elemzem, csupán a dramaképzésben és -oktatásban is részt vevő pedagógusként osztom meg érzéseimet: az oktatási rendszerbe vetett teljes bizalmatlanság egyfajta megfáradt tanügyi lelkületet hozott ránk. A kíváncsiság hiánya, a *mostra* vonatkozó örömtelenség, a folyamatosságban való gondolkodás nélkülözése, a tervezés lehetetlensége, hiánya, abszurdítása nem egyeztethető a drámapedagógiai szemléletmóddal. Hiszen az éppen a jelen időbe vetett hittel, a várakozás és a megengedő, élményszerű, tapasztalati személyesség okán ér el hosszú távon eredményt: az önmagát jobban ismerő, egészséges felnőtté válásra ad esélyt. A jelen idő élheteretlensége kevés pedagógusnak engedi meg, hogy óráira tiszta lélekkel felkészüljön, módszereit adekvátan és szeretettel megvalógatva oktasson, neveljen, legyen *együtt* diákjaival. Hogy ezen nem csodálkozunk, hiszen Romániában évente cserélődnek az oktatásért felelős miniszterek, nem megoldás.

A választott tantárgyként jelen lévő drámaóra esetében van lehetőség a dráma munka elkezdésére. Az óvoda játékkal keretezett természete szívesen alkalmazza a drámajátékot. A kisiskolás tanítók is. Igazából a pedagógus személye a döntő. Alkata, habitusa, felkészültsége, pedagógiai hitvallása,

³ Ciboly Ádám–Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve* fogalomtára szerint: „Ide sorolható minden olyan tevékenység, amely együttesen megfelel az alábbi három kritériumnak: 1. elsődlegesen a gyermek- és ifjúsági korosztály vesz benne részt, 2. elsődlegesen pedagógiai szándéka van a tevékenység vezetőinek, 3. akik dramatikus eszközökkel és/vagy színházi tartalommal dolgoznak.”; L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2013.

⁴ A fentebb idézett Gabnai-interjúban olvashatjuk: „Amivel a hetvenes évek elején megismerkedtünk, az – nem kevés erőfeszítés árán – 1995-ben bekerült a közoktatásba, *Tánc és dráma* címen. Később ez *Dráma és táncra* változott, de megmaradt, bár sok helyen csak választhatóan. A csúcs az volt, amikor emelt szintű érettségit is lehetett belőle tenni, de az emelt szint lehetősége épp mára szűnt meg. 1988-ra vált egészen bizonyossá, hogy a drámapedagógiának elsősorban a nevelőképzésben kellene helyet kapnia. A nappali képzés ennek mindenhol keményen ellenállt, de megindultak a szakirányú továbbképzések. Legjobb szakembereink alapidiplomájuk mellé általában ezt az 500 órás képzést végezték el (Prezsmer i.m.)

és az, hogy maga milyen élményeket szerzett a drámával és a színházzal való ismerkedése során. Van, aki diákjaival jár színházba, ennek feldolgozásához a dráma eszközeit használja. Más a művelődéstörténeti korok megközelítéséhez használ képből indított drámajátékot.⁵ Megint más a szabályjátékokat fejleszti szerepjátékokká testnevelésórán. Van olyan iskola, ahol a legtöbb tanító drámaórát választ, de a drámajáték helyett inkább a matematikát vagy más fő tantárgyat gyakorolnak. Talán azért van ez így, mert a hozzá nem értők számára a dráma címszó alá besöpörhető bármi, ami egy kis játékosággal elfedheti a tartalmát. Az ilyen gesztusok teszik sekélyessé a drámapedagógia hiteletét, és a szakterülettel szembeni alázat hiányát jelzik.

Az opcionális tárgyak esetében az iskola dönt arról, hogy a tantestület mit ajánl a kötelező tárgyak mellé lehetőségként. Az ajánló pedagógusnak egy pontos munkatervet és a tanfelügyelőség által megszabott kritériumoknak megfelelő dokumentációt kell leadnia az engedélyeztetéshez, mindez a minisztériumi kerettantervhez igazodik. Nem szükséges szakképesítéssel rendelkezni ahhoz, hogy drámapedagógiát vagy bármely más opcionális tantárgyat oktasson bárki.

Képzés a dráma területén, itthon

El kell különíteni, hogy a nevelési vagy a színházi funkció érvényesül a képzések területein. A pedagógus-továbbképzésben a 90-es évek elején jelentkezett a Romániai Magyar Pedagógus Szövetség (RMPSZ) által szervezett Bolyai Nyári Akadémiák keretében a drámapedagógia-tanfolyam. Leginkább Kovászna, Hargita és Bihar megyében szerveztek csoportokat az RMPSZ táboraiiban. A Megyei Pedagógus Házak szervezésében is zajlottak évközi képzések külföldi szakemberek, később már az itthon addigra felnőtt drámapedagógusok vezetésével. A jelentkezők java óvodapedagógus és tanító volt, de akadt irodalomtanár, nyelv szakos és olykor egy-egy fizikus is. Kevés színházi emberrel lehetett találkozni. Az első táboroknak székelőföldi városok adtak otthont, megalakult a Drámapedagógia Szövetség is, ami ma már kevés tevékenységet bonyolít.

Romániában a felsőfokú oktatásban magyar nyelvű drámatanári szak nincsen. Román nyelven a bukaresti színművészeti egyetem keretén belül létezik színházpedagógiai mesteri képzés.⁶ Magyarországon több formában és helyen lehet tanulni felsőfokon a drámaoktatást, ehhez tetszőleges tanári szakképzettség, előképzettség szükséges.⁷

Drámatanárt tehát itthon nem képzünk, olyan pedagógust, aki ismeri a módszert, részben igen. Fokozatosan került be az óvó- és tanítóképző intézmények tanmenetébe a drámapedagógia. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem keretén belül működő tanítóképzők legtöbbje csak választott tárgyként kínálja a drámát. Intézmény- és pedagógusfüggő a választás. Ha van a területre szakképzett oktató a tantestületben, lehet drámát választani. Folyamatról és állandóságról azért nehéz beszélni, mert a tanári fluktuáció is egyre növekszik. A nem állami oktatásban, Nagyváradon például, a Partiumi Keresztény Egyetem Óvodai és elemi oktatás pedagógiája szakán van választható drámapedagógia tantárgy. Ugyanitt alkalmazott módszer a játék- és óvodapedagógia tárgyaknál is. Nem tudom megválaszolni azt a kérdést, hogy kell-e minden tanárnak találkozni a drámapedagógiával. A tapasztalat azt mutatja, hogy esély lehet az önismeretre, de nem válik mindenkiből drámatanár egy képzés során, és ez nem is szükséges.⁸ Jó lehetne ugyanakkor, ha még többen ismernék, vagy inkább elismernék a módszert.

Alternatív tanári továbbképzések és tanfolyamok léteznek. Az említett nyári táborok mellett a különböző helyi műhelyek is keresik a továbbképzés útját. Kiemelkedő tevékenységet folytat a Nagy-

⁵ Kontextusépítő konvenció vagy játékforma, ami a játék során kibontható környezet felépítésére szolgál. A kép szereplőire és a történetre vonatkozóan adhat információkat.

⁶ www.unatc.ro/teatru/arta-teatru.php

⁷ www.drama.hu/drama_es_felsooktatás

⁸ „(...) korántsem azért, hogy mindenki alkalmazza vagy tanítsa azt, hanem elsősorban amiatt, hogy még időben eldönthesse, akar-e ő egyáltalán tanítani ebben az életben.” (Prezsmer i.m.).

váradí Drámaműhely, évente rendez Drámapedagógia Napokat, és jó kapcsolatot ápol a magyarországi szakmai fórumokkal is. Rendszeresek voltak a képzések Kovászna és Hargita megyékben is az RMPSZ és a Pedagógus Házak közreműködésével. Elvértve Aradon, Marosvásárhelyen is zajlottak rendezvények.

A színházi területről közelítve, pedagógiai képzésre van lehetőség magyar nyelven is az országban. A színművészeti egyetemeken felvehető a pedagógia szakmodul, ami azt jelenti, hogy a színművészeti diákok, hasonlóan más szakok tanulóihoz, tanári oklevelet szerezhettek. Később, a maguk szakterületein (színészmesterség, teatrológia, dramaturgia, rendezés, koreográfia stb.) oktathatnak színházi tárgyakat középiskolában. Ilyen szempontból nevezhetjük színházpedagógusnak az itt végzett szakembereket. Bár ez is odaadás, önismeret és elhivatottság kérdése. Vannak kitűnő színművészek, akik diákokkal foglalkoznak, drámafoglalkozásaik mentén előadásokat is létrehozhatnak. De ez nem minden esetben érvényes, és a kérdés továbbra is az, hogy azért foglalkozik-e egy színművész diákokkal, mert pedagógiai szempontjai vannak, vagy mert másra nincsen lehetősége (érdeemes Gabnai Katalin gondolatait figyelembe venni⁹). A színművészeti egyetemet végzett pedagógus taníthat drámaosztályban színházi tárgyakat, és választható tantárgyként felkínálhatja az iskolának a színház történetét, előadás-elemzést, improvizációs gyakorlatokat stb.

A drámapedagógia fontos része a színjátszás, és a színjátszók vezetőinek pedagógiai munkája. Ennek a területnek a teljes feltárására nem teszek kísérletet. Van ODIF (Országos Diákszínjátszó Találkozó), PADIF (Partiumi Diákszínjátszó Találkozó) és az unitárius Országos Dávid Ferenc Ifjúsági Egylet is évente szervez találkozót. A képzés szempontjából a csoportvezetők hangot adnak egy szakmai fórum szükségességének. Fontos a képzés, a színház nyelvének ismerete, a működésében való jártasság megszerzése, a varázslatában való megmerítkezés, és mégis sok esetben megtörténik a csoda tanfolyam nélkül is: nagyszerűen tud csoportot vezetni az, aki szívből jövő munkája révén összetart egy közösséget. Ezt a szakmai tudás csak megemeli.¹⁰

Színházpedagógiai utak itthon

Az utóbbi évek erdélyi tantermi előadásai¹¹ újszerűen hatnak. Friss levegőt hoznak a szakmába, egyre több kőszínház keresi színházpedagógiai területeinek bővítését, vagy átgondolja a közönségével való kapcsolata minőségét. Az idei évadot illetően több támogatási lehetőség is nyílt a színházpedagógiai munka finanszírozására. Eleinte a függetlenek részéről lehetett nem hagyományos keretek közt játszott produkciókat látni, amelyek diákokat szólítottak meg, őket érintő kérdésekkel.¹² Az interakcióra épülő előadások az osztályteremben zajlanak, megvizsgálják olyan kérdéseket, amelyek a látott előadásban benne foglaltattak, vagy az előadás során, vagy a színházi részt követő

⁹ „A színész – az színész. Színészből van, s ha tehetséges, lényegesen más erővel, más figyelemmel dolgozik, mint egy drámatanár. Az ő saját fölkészítéséhez kellő technikák, a színészképző eljárások jelentős része megtalálható a drámapedagógia és a színházi nevelés eszköztárában. A színészből azonban nem kell, s általában nem is lehet drámapedagógust csinálni. Csak kicsiny részük alkalmas erre. Emlékszem rá, amikor a Szalay utcai minisztérium egyik nagyszönye egy éven át ezzel a módszerrel akarta hatástalanítani a beadott dráma szakok ügyét, mondván, van ott elég színész, csináljunk azokból drámatanárokat.” (uo.)

¹⁰ A cikk szerzője is oktatója annak az újonnan indított *Színjátékos alapismeretek csoportvezetőknek* tanfolyamnak, amit a sepsiszentgyörgyi Művészeti Népiskola keretében szerveznek a 2014/2015-ös tanévre.

¹¹ Tantermi előadásnak ebben az esetben csak azt tekintjük, amely valamilyen pedagógiai cél mentén szerveződik. A színművészeti egyetem osztálytermében zajló vizsgaelőadások nyilvános megtekintését nem.

¹² *Bánk bán? Jelen!*, Vároterem Projekt, Kolozsvár. Bemutató: 2012. április 25., *Hogyan ettem kutyát?*, a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a Tandem Csoport közös előadása. Bemutató: 2014. március 5. (ld. www.hogyanettemkutyat.wix.com/hajonaplo). Az Osonó Színház műhely színházpedagógia-foglalkozása felvette és diákok számára készült az *Ahogy a víz tükrözi az arcot* c. előadásához (www.osono.ro). Az idei évadban a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió is folytatja *A te színházad!* programját, ezúttal otthon készül tantermi előadáshoz és kapcsolódó feldolgozó foglalkozás, és háromlépcsős formában dolgozza fel az *Übűség* c. produkcióját, előadást előkészítő és azt feldolgozó műhelyben.

foglalkozáson. Attól, hogy az iskolában, sajátos helyszínen zajlik az előadás, csupán érdekessé válhat. De ebben az esetben sem mellékesek a színházesztétikai szempontok. Tapasztalataink szerint a valódi színházi élményt követheti valódi, megtörtént foglalkozás, ami a megértésbeli változásokat előidézhetheti, és személyessé tudja tenni a látott, befogadott problémákat, témákat.

Magyarországon a tantermi előadások, a színházpedagógiai formák és műfajok kiszélesedése a szakma számára is új feladatokat tárt fel, újraértelmezett sok megkövült kérdést, szokást. A drámapedagógiai társaság az elmúlt három évtizedben kifejtett komoly szakmai továbbképző munkája során ma a tantermi színházra és egyéb színházpedagógiai műfajok tanulmányozására is indít bevezető kurzust.¹³

Összességében, a drámával való tanítás nem megváltás. Csupán egy út. Egy módszer, azoknak a pedagógusoknak, akik maguk is örömeiket lelik benne. Az ember figyelembe vételére, tiszteletben tartására nevel, a változásokra érzékenyít, a vizsgálódásra tanít, az érzelmi kultúrát segíti kibontakozni, erősíti a megértést, a változások elfogadását készítheti elő, és a művészetre való érzékenységünket, kíváncsiságunkat tarthatja életben. Figyelem. Lehetőség az odafigyelésre való kíváncsiság felkeltésére. Te te vagy, én én vagyok, ők meg önmaguk... és egymás értékeit megtanulhatjuk tiszteletben tartani. Vagy legalább elkezdhetjük.

¹³ Színházi Nevelés, Színházpedagógia, Tantermi Színház: Erős indító impulzus és a továbblépéshez szükséges tájolás – hangsúlyosan gyakorlati munkára épülő képzési program, műhelymunka. (<http://www.drama.hu/node/455>)

Kocsis Tünde

SZENT? SZÍNHÁZ?

A bibliodrámról

Van egy olyan színház, amelyben a rendezőnek nem szabad rendeznie. Irányítania és felügyelnie viszont annál nagyobb figyelemmel szükséges. Színészei nem színészek és gyakran semmi közük sincs a színház intézményéhez, ám mégis remekül játszanak: éppen azt és éppen úgy, ahogy a „rendező(k)” szeretné(k). Ebben a „színházban” tehát nem lehet bakizni, például nem lehet a szöveget elfelejteni vagy rosszul játszani, alakítani – hiszen nem is kell megfelelni –, senki nem minősíti a másikat, mindenki csak önmaga számára tesz megjegyzéseket és von le következtetéseket.

Résztvevői, csoporttagjai vannak tehát a bibliodráának és nem színészei. Közönség(e) sincs, annak ellenére, hogy amikor egy-egy bibliodramatikus játék egyéni, páros vagy hármás „alakzatú”, olyankor a csoport többi tagja néző szerepbe kerül. Máskor pedig a „rendező(kö)n” kívül mindenki játszik, játszhat, de mindig ugyanazok a személyek vannak a „színpadon” és a közönségben is, mert ez egy zárt csoport. A bibliodráának vezetői vannak (általában ketten vezetnek egy csoportot), de ők nem levezetnek valamit, és noha hasonlítanak néha a rendezőkhöz, mégsem rendeznek az utasítás értelmében, csupán felvezetnek és (meg)ajánlanak. Ők ajánlják meg és vezetik fel a lejátszásra kerülő történetet, de a játék tartalmába, menetébe csak nagyon indokolt és szükséges esetben lépnek be, szólnak bele. A bibliodráma-csoport „zártága” azért van, hogy a játékbeli megnyilatkozások, a szóbeli megnyilvánulások éppen a lehető legőszintébbek lehessenek, kialakulhasson egy biztonságos közeg és keret. Ezt erősíti az ún. „csoporttitok” is, amely a résztvevőknek az a beleegyezése, hogy azt az információt, amit egymásról megtudnak a csoporton belül, kint nem adják tovább.

A színpad idézőjeles, mert néha ki van jelölve a játéktér, de máskor az egész terem színpaddá változik. Pódium, kimagasló játéktér nincs, a csoport egy üres térben, mindössze a szükséges számú székekkel van felszerelve.

A bibliodráma *önismereti* módszernek az a célja, hogy a csoport minden tagjának lehetőséget nyújtson a (szín)játék által a spontán megnyilvánulásokra, hogy majd a találkozások során számos ponton szembesülhessen önmagával, életével, hitével, problémáival, kérdéseivel, és tudatosítva őket „tovább lépjen” a (számára) megfelelőbb, boldogítóbb irányba. A résztvevők találkozási bibliai szövegeken, bibliai történeteken és személyeken, valamint a bibliai szimbólumok ősi, archetipikus jelentésén keresztül történik. A szerepválasztás nem csak emberi szerepeket jelent – Isten is megjeleníthető, vagy természeti jelenségek, állatok, tárgyak, érzelmek, bárki és bármi, aki az adott történetben „szerepelhet(ett)”. A bibliodráma nem törekszik a történelmi hűsége, hiszen lehetetlen is rekonstruálni az „akkorvoltat”, ám a bibliai szövegen keresztül működő archetipusok, élethelyzetek,

-érzések tökéletesen egyesít(het)ik a két kort és emberét – akárcsak a mai nézők számára adekvátan színpadra vitt klasszikus drámák.

A bibliodráma ugyanakkor a személyes hit(ek) megélésére és a Biblia élményszerű megismerésére is lehetőséget biztosít, hiszen ökumenikus jellegénél fogva teret ad a különböző felekezetű és hitű személyek számára, hogy saját világnézetüket képviseljék. Igaz ugyan, hogy „az alap” (a Biblia) keresztény, de dogmatikai csatákra nem kerül sor, hitelvek nem ütköznek – amivel szembesülhetünk, csupán az, hogy ki, hogyan és mit cselekszik bizonyos helyzetekben saját gondolatainak, érzéseinek nyomán, ugyanakkor ki hogyan éli meg a hitét és/vagy hogyan szeretné megélni, továbbá hogyan találkozik, találkozik-e egyáltalán a „szenttel”, amikor lehetősége nyílik rá.

A módszer az 1960-as évek második felében németországi protestáns körökből indult, azóta számos változata alakult ki és világszerte elterjedt, illetve terjedőben van. Lényegében két fő áramlatot különböztethetünk meg: egyfelől a különböző pszichoterápiás iskoláknak (mélylélektan, alaklélektan, pszichodráma) elkötelezett megközelítéseit, másfelől a testtudatosságot, játék- és drámapedagógiát előtérbe helyező irányzatokat.¹

A Magyarországon, majd Erdélyben is elterjedt bibliodráma a pszichodrámán² alapul³, miközben a bibliodráma gyökerei akár a kora középkorig is visszavezethetőek, a vallásos színjátékig, a liturgikus játékgig,⁴ és a jezsuita Szent Ignác-i lelkigyakorlatban az imádság első helyén álló ún. Szent Ignác-i szemlélődés⁵ is visszaköszön a bibliodrázában, csak míg az előbbi „egyszemélyes”, a bibliodráma csoportos lelkigyakorlatnak tekinthető.

A bibliodráma Erdélyben a 20. század legvégén (a magyarországi) Sarkady Kamilla és Nyáry Péter kiképzők több éves munkája által honosodott meg. Jelenleg Erdélyben tizenkilenc pszichodrámán alapuló bibliodráma-vezető van, akik tevékenységének a 2013-ban megalakult Romániai Bibliodráma Egyesület ad keretet.⁶

Színház-e a bibliodráma?

Peter Brook minimalista tétele alapján⁷: igen – ám a kérdést téves volna ilyen könnyen elintézní, ezért nézzünk csak bele jobban a brooki színházfejtegetésekbe, illetve vizsgáljunk meg más, a bibliodrámahoz közel álló színházfelfogásokat, hogy azok tükrében élesebben kirajzolódjon a bibliodráma módszere, lényege. Valójában azt kutatjuk: leírható-e a bibliodráma a professzionális színház fogalmaival?

Brook megkülönbözteti a „holt”, a „szent”, a „nyers” és a „közvetlen” színházat. Megjegyzi, hogy e négy minőséggel olykor nagyon desztilláltan találkozhatunk, máskor pedig akár egyetlen előadásban, sőt felvonásban belül is keverednek egymással. A holt színház az, amelyik nemhogy felemelné, tanítaná a nézőt, de még csak szórakoztatnia sem sikerül, hiszen a látszatra élénk és színes pro-

¹ Heinrich Fallner—Else Natalie Warns: *Jerikó rózsája. A bibliodráma kézikönyve*. Kálvin Kiadó—Luther Kiadó, Budapest, 2003. 156.

² A pszichodráma eredetileg Jacob L. Moreno által a huszadik század első felében kidolgozott akcióelvű, cselekvésközpontú, tüneti és feltáró jellegű csoport-pszichoterápiás módszer, melyet Mérei Ferenc honosított meg Magyarországon az 1970-es évek elején.

³ Amennyi hasonlóság, annyi lényegi eltérés is van a bibliodráma és a pszichodráma között, részletesebben erről: Sarkady Kamilla—Nyáry Péter: *„Színről színre” – a bibliodrámáról*. (www.bibliodrama.co.hu/tanulmany4.html)

⁴ Nyáry Péter—Sarkady Kamilla (szerk.): *Bibliodráma*. Harmat, Budapest, 2008. 14.

⁵ Ezt „gyakorolva úgy »alakítod ki a helyszínt«, hogy képzeletben belehelyezkedsz valamely bibliai jelenetbe vagy Isten jelenlétébe, majd úgy teszel, mintha része lennél az eseményeknek. Ily módon lehetővé teszed Istennek, hogy a képzelőerőn keresztül hozzád szóljon.” James Martin SJ: *Jezsuita spiritualitás*. Ursus Libris Könyvkiadó, Gyál, 2013. 151.

⁶ www.bibliodrama.ro

⁷ „Vehetek akármiilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter Brook: *Az üres tér*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1973. 5.

dukciók fő tulajdonsága, hogy unalmasak. Ebben a színházban dívik a hagyományt mint igazságot elfogadni, így tele van ósdi formákkal, az alakítások is konvencionálisak és üresek. „A színházban minden egyszer megszületett forma halandó: minden formát újra ki kell találni, és az új elképzelés magán viseli a környezet összes hatásának jegyeit.”⁸

A bibliodráma több okból sem nevezhető holt színháznak: egyrészt a résztvevők semmilyen színészi tapasztalattal, alakítási allűrökkel, szokásokkal nem rendelkeznek, az alakítás milyensége, vehemenciája, dinamikája, a karakter életrevalósága teljesen a játszóra van bízva, nincs semmilyen külső elvárás, másrészt minden megformált szerepük és átélt játékuk más és más, nincs újrarájátszás. Az unalom legfőbb akkor ütheti fel a fejét a bibliodramában, ha valaki természetéből adódóan vagy valamilyen okból túl halk és lassú. Ilyenkor a csoportvezető – aki szabadon járhat a térben és bárhol belép(het) az „előadásba”⁹ (akár Tadeusz Kantor színházában), kihangosítja az elhangzottakat, avagy megkéri a szereplőt, hogy beszéljen hangosabban.

Talán a szent színház, más néven a „láthatatlant láthatóvá tevő színház” áll a legközelebb a bibliodramához. „Ma is valódi rítusokat kell színpadra állítanunk, de valódi formák kellene ahhoz, hogy a rítus olyan élménnyé tegye a színházlátogatást, amely életünket táplálja.”¹⁰ Brook szerint manapság a színház nem találja az utat a szent felé, valahol „elveszítettük a rítusok és szertartások iránti érzékünket, de érezzük, hogy szükségünk lenne rítusokra, hogy tennünk kellene »valamit«, és a művészeket kárhózzátjuk, akik nem »találják« meg helyettünk őket.” „A színházban félünk a szent dolgoktól, mert nem tudjuk, hogy milyennek kellene lenniük – csak azt tudjuk, hogy a szentnek nevezett színház cserbenhagyott minket.”¹¹

A bibliodramában lehetőség van a szent, a láthatatlan megmutatkozására, de nem mondható el, hogy ez minden csoportozás és minden bibliodramatikus játék alatt megvalósul, sőt, inkább csak a csoportfolyamat második felében valószínű, noha kétségtelenül a Bibliával való foglalkozás mindannyiszor spirituális jelleggel tölti a találkozásokat.

A bibliodramában több játékforma van¹², így például: a *szereptréningben* általában páros vagy hármas találkozásokban lehet egy adott bibliai helyzetet vagy kapcsolatot átélni; a *csoportjátékban* mindenki játszik (a vezetőkön kívül), a *vignettában* egy történet „forró” pontja kerül egy személy/szereplő szemszögéből eljátszásra; a *variációk* módszere egy történet különböző oldalú megközelítését (pantomim, hagyományos, modern, időben tagolt stb.) teszi lehetővé, a *protagonista játék* egy, esetleg két szereplőre fekteti a főhangsúlyt, hogy a bibliai személlyel azonosuló főszereplő – ugyanúgy, mint a csoport többi tagja – az azonosulás mentén spirituális többletapasztalathoz¹³ juthasson, és új szempontokkal gazdagodjon mind a Biblia, mind saját élet(történet)e megértéséhez. És van *rítus* is, amelyet leghamarabb a csoportfolyamat közepétől, de inkább a vége felé szokták felajánlani a vezetők, hiszen ez az egyik legtömörebb és legmélyebb játéktípus, amelyben a szenttel való találkozás előtt alapos „rámelegítés”¹⁴ szükséges.

„A szent színház nemcsak bemutatja a láthatatlant, de megteremti azokat a körülményeket is, amelyek között ez a láthatatlan érzékelhetővé válik”¹⁵, olvassuk Brooknál. A bibliodráma kísérletet

⁸ Uo. 15.

⁹ Nem mint játékos, hanem mint rendező, azzal a céllal, hogy megtudja, éppen mit érez az adott szereplő, és milyen szándékai vannak. A bibliodráma-vezető dönti el ugyanis, hogy meddig zajlik a játék. A végén a „stop” kimondásával vet véget a játéknak. Utána egyszavas visszajelzést kér a játékosoktól, majd a játékosok „kivetkőznek” a szerepükből.

¹⁰ Brook i. m., 53.

¹¹ Uo., 54. és 57.

¹² Nyáry—Sarkady i. m., 28—34.

¹³ Uo., 28.

¹⁴ Például egy rámelegítő játékból – ezek nagyon sokfélék – kiderülhet, hogy milyen embernek látom én Jézust. Csak ezután tudom „eljátszani”, ha ráhangolódtam az ő (bennem élő) személyére. S csak ezután tapasztalhatom meg, hogy milyen lehetett Jézusnak egy bizonyos, konkrét helyzetben.

¹⁵ Brook i. m., 68.

tesz erre: olykor egy-egy résztvevő arról számol be, hogy igen, megtörtént benne és számára a csoda (pl. egy gyógyulástörténetben), de eközben megesik, hogy valaki nem érezte a szent jelenlétét, megnyilatkozását, hatását, furcsállja a történeteket és nem érti. A résztvevők aktuális egyéni hitének mélységétől, milyenségétől nagymértékben függ, hogy mennyire élnek meg szentként egy-egy bibliodramatikus találkozást. De ebben sem kell megfelelni senkinek, a bibliodráma „lényegében a résztvevők nyitottságának, vagy visszafogottságának irányítása alatt marad, tőlük függ, milyen mértékben engedik bele magukat a csoportfolyamatba. A bibliodráma a lehető legkevesebb ellenállást kelt és teremti”¹⁶, de még ha előfordul is ellenállás, utólag gazdag önismereti hozadékhhoz juttat.

Itt kitérhetünk Antonin Artaud nézeteire, amelyek a szent színház keresése során éppen a provokációt és ellenállást a „kegyetlen színház” fogalmához kapcsolták, vagyis olyan színpadi metaforákat kívántak volna megvalósítani, az emberi lényeg olyan erőteljes és közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait, hogy letarolja, letaglózza a nézőket, akiket – miközben sokkolnak, megdöbben-tenek, „megerősiznek” – egyben új, hatalmas erővel töltenek fel, megszabadulva a hétköznapi felismerhető formáitól és igazibb valóságra lelve. Alapvetően Artaud is a tudatosság mellett¹⁷ – és minden olyan színház ellen – agitált, ahol valamilyen tartalmat szeretnének átadni, valamilyen üzenetet közvetíteni, és el akarta törölni az ismétlést, amely „elválasztja önmagától az erőt, a jelenlétet, az életet”¹⁸.

A bibliodrámatól távol áll az ilyen mértékű sokkolás, meghökkentés, minden résztvevő annyira helyezkedik bele a szerepébe és a játékba, majd nyílik meg a verbális visszajelző körben, amennyire akar, de minél inkább teszi, annál nagyobb a játék hozadéka; a felismerések megosztása bizalom-erősítő, és hitelesen tanulságos a többi csoporttag számára. Az „ismétlés eltörlése” pedig eleve adott a bibliodrámban, hiszen mindig az aktuálissal, a jelenvalóval dolgoznak a bibliodráma-izok.¹⁹ Ugyanakkor a csoportvezetők semmilyen tartalom átadását nem tűzik ki célul, csupán azt, hogy a résztvevők saját hitük, életük tartalmával dolgozni tudjanak azon témák és történetek mentén, amit a csoportvezetők éppen a csoporttagokra gondolva választottak ki. A tudatosság a bibliodrámban is fontos, de csak egy beleélési folyamat mentén, nyomán, után.

Tudatos teátrális folyamatokról lévén szó, természetesen kínálkozik az összehasonlításra az elidegenítés brechti fogalma.²⁰ A bibliodramatikus munka három részre, fázisra tagolódik²¹: a bemelegítésre, a játékra és az integrációra. Az első fázis célja a kinti világból megérkezni a bibliodráma idejébe és terébe, valamint nyitottá válni a játékra, amely a bibliai történet dramatikus megjelenítése. A vezető(k) a szövegre és a játékra meghívják a csoportot, felkeltik a csoporttagok érdeklődését az-
zal, hogy felvázolják a körülményeket, a szokásokat, a bibliai helyet, helyzetet és a szereplők világát.

Az integráció, vagyis a harmadik fázis – és itt kapcsolódunk az elidegenítés módszeréhez – a játék feldolgozása. Ebben a részben körben ülnek a csoporttagok, és mindenki visszajelezhet a játékban történetekre. Ez egy verbális kör, mindenki átgondolhatja, majd elmondhatja, hogy miért azt a szerepet választotta, mit élt meg benne, és – ha akarja – megoszthatja azt is, hogy lát-e valami kapcsolatot aközött, ahogyan a játékban megnyilvánult és saját élete, kérdései, vívódásai, vágyai stb. között. Ez a kör tehát egyfajta tudatosító kör: a résztvevők többé nem vonódnak be érzelmileg

¹⁶ Gerhard Marcel Martin: *Bibliodráma*. Gyakorlat és elmélet. Egyházfórum—Magyar Bibliodráma Egyesület, Budapest, 2003, 27.

¹⁷ „A kegyetlenség a tudatosság, a kimutatott világosság. Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül.” Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/derrida.html)

¹⁸ Uo.

¹⁹ Mintha Grotowski tanítását követnék, aki szerint: „...az élő színházhoz az ősi spontaneitás útja vezet.” Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Kalligram, Szekszárd, 1999. 56.

²⁰ Az elidegenítés nem más mint: „vágás, közbelépés, valaminek a megvilágítása, kényszerítés, hogy valami újra szemügyre vegyünk”. Csak akkor fogadja el a néző, amit lát, ha meg van győződve, hogy helyes. Brook, 1973, 88.

²¹ Nyáry—Sarkady i. m., 25.

– ezt megtették a játékokban –, hanem összefüggések, felismerések hangzanak el, mind a személyes életekre vonatkozóan, mind pedig spirituális tekintetben. Ez a tudatosítás – a játék emocionális és élményszintű megélésétől való eltávolodás a racionális irányába, és rálátás a beleélés folyamatban történetekre – a brechti elidegenítéshez hasonlóan működik. Csakhogy itt nem a játékon belül történik meg, hanem a játék után, és nem beszélhetünk tudatosságot kiváltó effektus(ok)ról, inkább egy eltávolodásról van szó, olyan mértékűről, amilyen mértékűt maguk a résztvevők meg tudnak tenni saját átélt szerepüktől és a játék élményétől. Ez tehát nem külön játéktechnika, hanem magának a bibliodramatikus folyamatnak szerves része.

A bibliodráma néhány ponton hasonlít Grotowski szegény színházához is: a bibliodramatikus csoport létszáma 9 és 25 fő között van, és a teret nagyon plasztikusan használja.²² Továbbá, a kellékeket mindössze *sálak* képezik, amelyeket a résztvevők (általában a szerepbe helyező interjú előtt) jelzésszerűen magukra véve jobban bevonódnak az eljátszandó szerepbe. Funkciója hasonló a jelmezhez, miközben kifelé megmutat valamit a szerep jelleméből, aközben befelé mélyít, segíti a szerepjátékot. A tér is az „ahány játék, annyi változat” elv szerint alakul, hiszen maguk a játék szereplői alakítják ki székekből, kendőkből – minden olyan tárgyból, ami a teremben megtalálható és úgy érzik, hogy szükséges lesz/lehet a játékokban. Fények sincsenek, ám a bibliodráma-vezetők olykor bevetnek egy ún. „reflektorfényt” a játék menetébe. Ilyenkor a vezető megállítja a játékot egy pillanatra, és a képzeletbeli reflektort, vagyis a figyelmet egy adott helyszínre és adott szereplők csoportjára irányítja. Ez például akkor szükséges, amikor a bibliai cselekmény több szalon zajlik és mindenhol akció van. A reflektorral csak egy kis száma a játékosoknak kap „szót”, a többiek megállnak a játékkal, míg rájuk nem vetül a vezetői utasítás által a játék megkezdésének, folytatásának lehetősége – addig ők is tanúi a más helyszínen zajló történésnek. A vezetők olykor időbeli ugrásokat is iktathatnak a játék menetébe, amikor az szükségessé válik. Talán abban is hasonlít a bibliodráma a szegény színházhoz, hogy amikor a csoportdinamika oda érik és „megengedi”, akkor egyre nagyobb tere nyílik a szertartásos jellegű, mélyebb, spirituálisabb játékoknak, a szent megnyilatkozás lehetőségének, a spirituális katarzishoz.²³ A bibliodramatikus katarzis a Jézussal és Istennel való találkozás során történhet, amikor a résztvevő átéli teremtettsége ajándék voltát, az Atya szeretét, a megbocsátást, valamint azt a biztonságélményt, amivel teljesen a gondviselő Istenre bízhatja magát.²⁴ A résztvevők abban hasonlítanak Grotowski színészeire, hogy nekik is „mindenük” a testük és adottságaik, vagyis a játékok előtt felajánlott sálakon kívül nincs más kifejezőeszközük, viszont a bibliodráma nem kíván semmilyen színészi (testi, lelki) képzést és munkát a résztvevőktől, csupán fizikálisan, szellemileg és lelkileg bemelegíti, ráhangolja a résztvevőket a szerepekre, a kapcsolatokra és a történetre. Ez semmilyen abszolút figyelmet, erőfeszítést, odaadást nem kér és nem vár el, csak annyit, amennyi a résztvevőknek kell ahhoz, hogy minél inkább bele tudjanak helyezkedni egy szerepbe és a jelenet(ek) be. „A bibliodramatikus testmunkának szerintem sokkal inkább azt a célt kell maga elé tűznie, hogy segítségével a testet mint az élet színterét egyáltalán újra felfedezzük, azt élettel töltjük meg, és

²² Grotowski színháza minden színházi külsőséget elvetett, a színész testére, testi adottságaira, hangjára, képességeire, illetve egy adott üres tér maximális és célravezető kihasználására koncentrált, emiatt a „szegény színház” néven vált ismertté. Előadásait csupán harminc néző előtt játszták, ezzel is a nézőknek minél mélyebb beavatását kívánták elérni. Amint azt Brook megállapítja, Grotowski színészei szertartásként ajánlják előadásukat, amelyben kevés eszköz, intenzív munka, szigorú figyelem és abszolút pontosságra való törekvés van. Brook i. m., 73.

²³ „Moreno »kozmosz katarzishoz«, Blatner a »spirituális újrapcsolódás katarzisa«-nak nevezi azt az érzést, amellyel a teljes személyiség minden gyengeségével és erősségével megtalálja az »Egészhez« való tartozás élményét, és a protagonista újraalapozza a kapcsolatát Istennel.” Sarkady utalása a következőből: Blatner, Adam: *A pszichodráma alapjai*. Animula Kiadó, Budapest, 2004. 86.

²⁴ Nyáry—Sarkady i. m., 43.

érzékenyvé tegyük.²⁵ Csak ezután válhat a test a bibliai hagyományoknak és a szűkebb értelemben vett bibliodramatikus folyamatoknak nyitott és kritikus színterévé.”²⁶

A brooki osztályozáson tovább haladva a nyers színház fogalmához jutunk. A nyers színház közel áll a néphez, megkülönböztető jegye rendszerint a stílus teljes hiánya. Populáris, gyakran tele van következtetlenségekkel. Ez a zaj és a taps színháza, megengedett a trágárság, a vulgaritás, az obszcenitás, hiszen a felszabadító öröm és nevetés a mindenkori cél, amely egyben tekintély-, hagyomány-, pompa- és látszatellenes.²⁷

A szent színház és a nyers színház is „mély és igaz vágyakkal táplálja közönségét, mindkettő különféle energiák kiapadhatatlan forrását tárja fel és hasznosítja, de mind a két színháznak határt szab az, hogy olyan területek felidézésével próbálkozik, ahova bizonyos dolgoknak tilos belépniük.”²⁸ A bibliodráma semmiképpen sem célja a „nyers” nevetetés, de a szent, a felemelő, a mély sem mindig cél, inkább az a cél, hogy minél többen találkozzanak azzal, amivel „dolguk” van, hogy „tovább léphessenek”. A bibliodráma-alkalmakon rendszerint jelen van a nevetés, a humor, már csak a könnyed, önfeledt játékos kísérőjeként is, és ugyanolyan jogos, szükséges és hasznos, mint például a mély pillanatok meghatottsága, a fájdalmak könnyel áztatott megosztása.

Az előző három (holt, szent, nyers) a világban létező színházi minőség mellett a közvetlen színház Brook saját ajánlata, amely az improvizáción, a spontaneitáson, a folyamatos együtt gondolkodáson alapszik. A fentiekből már kiderült, hogy mindhárom elem nemcsak része, de alapja is a bibliodramatikus munkának.

Összességében tehát a bibliodráma *nem* színház, de színházi elemeket használ, és noha a szenttel való találkozás, a spirituális megélések, felismerések képezik hivatásának fő tételeit – a saját életre vonatkozó, akár életmentő felismerések, feloldódások mellett –, mégsem állandósítható a szent minőség a bibliodráma mellett, hiszen ha létre is jönnek a spirituális katarzisek, az nem teljesen a bibliodráma-vezetők és a bibliodráma-módszer érdeme, hanem maga az önmagát kinyilatkoztató Szentsége, és az őt befogadó, megérző, átérző csoporttagé.

A bibliodráma eképpen, bár színházi hagyományokra is támaszkodik, alapvetően nem tagozódik be a színházi kultúrába, hanem a színházon kívüli teatrális formák közegeiben él, a nevelési színház és részt vevő színházi műfajok metszéspontjában. Talán ha színházi közegekben jobban felfedeznék és használnák, akkor új, amolyan „szent színházi” impulzusokat, vagy egy fokkal nagyobb tudatosságot és önreflexivitást vinne be mind a színházi alkotók életébe, mind a színházi előadásokba, és végül a színház intézményébe. Ugyanakkor a bibliodráma sem megkövesedett módszer, sokféle lehetőség áll előtte, annak függvényében, hogy merre alakítják azok, akik magukra és otthonra leltek benne.

²⁵ „Holt» az a test, amely nincsen önmaga tudatában; „holt» az a test, amely mozgásterében korlátozott és nagymértékben merev.” Gerhard Marcel Martin: *Bibliodráma*. Gyakorlat és elmélet. Egyházfórum—Magyar Bibliodráma Egyesület, Budapest, 2003. 22.

²⁶ Uo. 25.

²⁷ Brook i. m., 83.

²⁸ Uo. 87.

Biró Árpád Levente

KÖZÖNSÉG ÉS KÖZÖSSÉG: A SZÍNHÁZI NEVELÉS NÉGY ÉVADA A SZIGLIGETI SZÍNHÁZBAN

A Szigligeti Színház 2011-ben jött létre, az egykori Nagyváradi Állami Színház Szigligeti Társulatának önállósodási törekvése nyomán. Az újonnan alapított színház a város másik két jelentős magyar előadóművészeti társulatát is magába olvasztotta – az Árkádia Gyermek- és Ifjúsági Színház kereteiben működő Lilliput Bábtársulatot, valamint a Filharmóniához tartozó Nagyváradi Táncegyüttest – így a térség legnagyobb és legjelentősebb kulturális intézményévé nőtte ki magát. Az adminisztratív feltételek gyökeres változása a művészi megújulás szükségeszerű feltételeként fogalmazódott meg.

A szervezeti kultúra elemeinek újragondolásánál az intézményvezetőknek kettős feladattal kell megbirkóznuk: úgy támaszkodni a helyi színházi hagyományokra, hogy közben lépést tartsanak kortárs tendenciákkal. Ha ehhez hozzáadjuk a fenntartó nézői bázis növelésére vonatkozó állandó elvárását, akkor mindebből az következik, hogy az előbb említett vállalat a művészi tevékenység, valamint a köz(ön)ség)kapcsolatok szintjén egyaránt szem előtt kell tartani. Mindez egy olyan célcsoport felkutatását feltételezi, amely mindeddig kívül esett a színházi kampányok logikáján.

Ennek megfelelően a Szigligeti Színház elmúlt négy évadában számos olyan kezdeményezés látott napvilágot, amely a bábszínházból már „kiöregedett”, de a nagyszínpadi előadáshoz még „túl fiatal” nézői réteg, a 14–20-as korcsoport színházi nevelését tűzte ki céljául. Ezen felismerés jegyében születtek meg a váradi teátrum közösségi platformjai, amelyek a hagyományos kommunikációs csatornáknál jóval nagyobb hatékonyságot mutattak a szóban forgó célcsoport elérésében. Vizsgálatom tárgyát következőképpen a Szigligeti Színház kereteiben működő nevelési programok – önkéntesség, ifjúsági előadás, beavató színház és tanoda – alkotják.

SzÖCskék – ugrunk, ha kell!

„Mik azok a SzÖCskék?

Alapértelmezésben a Tettigonidae családjába tartozó rovarok. Azonban a Szigligeti Színházban így hívják az önkéntesek csoportját, Szigligeti Önkéntesek Csoportja. A Szigligeti Színház önkéntes programja 2011 őszén indult, amikor csupán hat Szöcske segítette a színházat. Később nagy hatással volt a diákokra a Színház az iskolában, iskola a színházban elnevezésű program, melynek következtében újabb tagokkal bővült a Szöcskék csapata.”¹

¹ SzÖCske-blog. Online: www.szigligeti.wordpress.com/2014/03/24/257/

A Szigligeti Színház november 22-én tette közzé az önkéntességi program felhívását, amelyben diákokat, fiatalokat kerestek elsősorban közönségszervezői és közönségkapcsolati tevékenységek lebonyolítására. A teremszemélyzeti (ruhatározás, ültetés, közönség tájékoztatás), valamint PR-feladatokat magában foglaló munka ellenében az önkéntesek csoportjába fogadott fiatalok térítésmentesen vehetnek részt a színház által szervezett eseményeken (előadások, vendégelőadások, turnék, járulékos programok), az önkéntesek motivációját azonban egyértelműen a csoporthoz való tartozás érzése teremti meg.

Szervezeti kultúra szempontjából a kezdetben hat emberrel, mára már közel húsz személlyel működő rendszer szervesen illeszkedik a színház által kialakított arculathoz: a teremszemélyzethez hasonló programmal rendelkeznek (egy órával az előadás előtt már a színházban gyülekeznek), valamint egyenruhát viselnek, amely megkülönbözteti őket a színház alkalmazottaitól, ugyanakkor színvilágában megismétli a Szigligeti Színház kromatikáját: vörös, fekete, krém. Tevékenységüket elsősorban a szervezőiroda felügyeli, a jelentős események előtt azonban igazgatói gyűlések igazítják útba az önkénteseket.

A munka jellegéből adódóan az önkéntesek a nézők és az intézmény legelső érintkezési felületeit jelentik, állandó jelenlétük nyomán gyorsan kötni kezdték őket a színházba járás tapasztalatához, az állandóan bővülő csapat pedig alapvető tartozéka lett a társulati életnek.

Az önkéntesek jelentős segítséget nyújtottak az elmúlt évadokban Nagyváradon szervezett színházi fesztiválokon is, így az Ifesztén, EHTET-en, valamint a Fux Fesztiválon is jelen voltak, illetve állandó résztvevői a Magyar Dráma Napja és a Színházi Világnap rendezvényeinek.

A csoport jelenlegi SzÖCskék nevét a kezdetben csupán Facebook-csoportban használt Szigligeti Önkéntesek Csoportja rövidítése adja. A név a szervezethez való tartozást, valamint a szervezeti struktúrában elfoglalt helyet egyaránt jelöli, ugyanakkor a célcsoportra jellemző játékosassággal szól. A köztudatba beépülő önkéntesarcok, valamint név mellett a csoport saját szlogent is kitalált: „Ugrunk, ha kell!”, amely az áldozat-, illetve tettekkészséget mutatja fel az önkéntes csoport értékeként.

A 2012/2013-as évad végén felmerült az önkéntességi program kiterjesztésének ötlete, amelynek eredményeképpen megszületett a Szigligeti Színház alternatív kommunikációs csatornája, az önkéntesblog, amelyet a SzÖCskék szerkesztenek (www.szigligeti.wordpress.com).

A csoportidentitás meglévő elemeiből, valamint az eddig megszerzett tapasztalatokból építkeztek a 2013 végén megszerkesztett SzÖCske-kézikönyv, amely az intézményi kultúra igényességével foglalja magába az önkéntesek státútumát. A SzÖCskék önmeghatározását, munkaköri leírásukat, a színház velük szembeni vállalásait, valamint az önkéntesek hierarchiáját² rögzítő útmutató állt az intézményesülés alapján: a 2013/2014-es évadban az önkéntességi program ilyenformán hivatalos keretet kapott. Fontos megemlíteni, hogy a 2013/2014-es évad végi színészbálon az önkéntesek immár hagyományos módon átadták az általuk alapított alternatív, úgynevezett Aranyszöcske-díjakat: „Az Aranyszöcske díjat a művészek bármivel kiérdemelhetik a színházszerető kis szöcskéktől, főleg egy-egy botlással, elszólással.”³

A Kortárs Színpad örökében

A nagyváradi amatőr színészképzés jelentős múltra tekint vissza. Elég, ha csak a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes években működő fontos színházi műhelyekre gondolunk (Kortárs Színpad, A csapat, Partium Színpad–Oberon Csőszínház), amelyek vagy a színházhoz kapcsolódva, vagy a színháztól függetlenül működtek. A Szigligeti Színház ezt a hagyományt indította újra, amikor a 2013/2014-es évadtól kezdődően létrehozta a Szigligeti Tanodát.

² Az önkéntesek pince, erkély, zsöllye, valamint páholy szintű SzÖCskék lehetnek az elvégzett munka, valamint a régiség függvényében.

³ Uo.

Az id. Kovács Levente és Hajdu Géza által kezdeményezett képzési forma „beavató jellegű képzéseket szervez a színészet, bábozás és táncművészet tanulmányozása érdekében mindazon fiatalok számára, akik az előadóművészetek ezen ágazatai iránt érdeklődnek, ki szeretnék próbálni képességeiket, eligazítást igényelnének a pályaválasztás terén, vagy műveltebb nézőkké szeretnének válni.”⁴ A tanoda alkalmi hetente péntektől vasárnapig zajlanak. Az előre megszabott óraszámban a résztvevők kor szerinti elosztásban, két csoportban dolgoznak a színház három társulatának művészei, valamint a színházban meghívottként közreműködő jeles szakemberek vezetésében. A tanoda diákjai, vagyis a SZITÁ-sok, az önkéntesekhez hasonlóan, eredményeik függvényében részt vehetnek a színház előadásain, illetve jelentős eseményein.

Bár a tanoda célja tehát nem elsősorban produkciók létrehozása, hanem a készségfejlesztés és művészeti nevelés, az évad és egyben a tanodai év végén a két csoport bemutatta mindazt, amit az ének-, beszédtechnika-, mozgás-, illetve színészmesterség-órákon tanultak.

Színház az iskolában, iskola a színházban

A Szigligeti Színházban korábban is voltak törekvések a színház színházon kívüli kiterjesztésére, a színházi nevelés bevezetésére. Ilyenként értékelhető Pál Hunor 2009-es egyéni osztálytermi előadása, a *Klamm háborúja*, amelyet 2013-ig tartottak repertoáron. A darab bejárta a régió középiskoláit, és megismertette a közönséget az osztálytermi előadás fogalmával, amely bár elsősorban nem egy drámapedagógia módszer, mégis közvetetten hatással van a színházi gondolkodásra, az értő befogadók nevelésére.

Interdiszciplináris oktatásra ad lehetőséget a Nagyvárad Táncegyüttes *9000 km* című produkciója, amely a tanórak anyagait a tánc és zene alkalmazásával teszi látványossá és érthetővé. Az előadás-sorozat keretében rendhagyó földrajz- és történelemórákra, valamint egy adventi játékra is sor került. Az előadások a közösségi identitás kialakítását és megerősítését célozták, így a turné megszervezésében különös hangsúlyt fektettek a szórványtelepüléseken szervezett előadásokra.

A *Színház az iskolában, iskola a színházban* elnevezésű projekt mozgatta meg kétségkívül a legtöbb embert – diákot, pedagógust és hozzátartozókat egyaránt. A magyarországi *Ádámok és Évák* kampány mintájára megszületett színházi nevelési program diákok és színészek több hónapos közös munkáját feltételezi, különböző iskolák diákcsoportjainak közös előadása létrehozásának érdekében. Az iskolaprogram ugyanakkor sokkal több, mint előadás: egy olyan élő kapcsolati háló létrehozása, amelyben a színház közelebb kerül a társadalomhoz. A kezdeményezés, ilyen értelemben, két szempontból is jelentős: egyrészt, mert hiánypótló módon vállalja fel a színházi nevelés feladatát. Másrészt rendhagyó PR-akcióként definiálható, amely a Szigligeti Színház intézményi, belső és külső kommunikációját egyaránt erősíti: közvetlen kommunikációt tesz lehetővé az iskolákkal, valamint a vállalkozó kedvű diákokon keresztül olyan személyeket is elér, akik korábban nem, vagy ritkán látogatták az előadásokat.

Az iskolaprogramban hat nagyvárad középiskola diákjai vehetnek részt, akiket az egyes középiskolákba kiosztott társulati tagok előzetes casting alapján válogatnak be a csapatba. A létrehozandó előadások szöveggönyvét a csoportok számának függvényében osztják fel, a csoportok feladata pedig az, hogy egy sajátos koncepció alapján dolgozzák fel a szöveget. Az eredmény így nem egy egységes előadás, hanem egyazon szűzsé jeleneteinek eltérő világlátású újragondolása. Az *Ádámok és Évák* projekttel ellentétben az iskolák itt nem versenyeznek egymással, így nem kerülnek kiosztásra a magyarországi gyakorlatban bevett legjobb színésznek, színésznőnek, díszletnek stb. ítelt díjak.

Az iskolaprogram keretében eddig három előadást hoztak létre: első évben a *Csongor és Tünde* című drámai költeményt vitték színre a diákok, ezt az *Álmok* című Karinthy Ferenc-feldolgozás, vala-

⁴ Szigligeti Színház online: http://szigligeti.szigligeti.ro/index.php?s=1&a=1&lang=hu&id_hirek=194

mint a Szigligeti Jubileumi Évadban a *Liliomfi-remix* követte. Az előadások nagy sikerét mutatja, hogy mindegyiket többször is telt házzal játszották.

Az ifjúsági programokból a Lilliput Társulat is kivette a részét, és ezáltal kilépett a gyermekszínház korlátozó státuszából. Az óvodás-kisiskolás korosztályon kívül babaszínházi és ifjúsági előadásokat is műsorra tűztek. A lépés hatékonysága nem merül ki a nézőszám növekedésében, hiszen a kifejezetten 14–18 évesek számára készült előadások még mindig hiánycikknek számítanak a hazai színházi palettán. Az ifjúsági színházi státusz felvállalása a *Dzsungel könyve* próbáival és premierjével esett egybe. Az iskolaprogram sikerességén felbuzdulva a színház vezetése gyermekszereplők számára hirdetett castingot, akik aztán a *Dzsungel könyve* családi musical tánc- és énekkarában vehettek részt. A diákoknak lehetőségük nyílt testközelből megismerkedni egy nagyszínpadi bemutató kivitelezésével, színészekkel, rendezővel, illetve koreográfussal együtt dolgozni. A produkció stábjá csapatépítő tréningeken vett részt, a felkészülési idő pedig hat hónapot tartott. Hasonló rendszerben zajlanak a *Diótörő* és *Egérkirály* próbái, amelyek premierje novemberben várható.

Összegzés

A Szigligeti Színház adminisztratív újraszervezése egyúttal lehetőséget adott az intézmény újrapozicionálására is. A brandépítés folyamatában új célcsoportok jelentek meg, és ezekkel egyetemben új kommunikációs csatornákat kellett megnyitni a különböző közönségrétegek megszólítása és megtartása érdekében. Az elmúlt négy évad legfontosabb felismerése (közönségkapcsolati szempontból legalábbis) az volt, hogy miképp lehet a közönségből közösséget faragni. A felismerés a közönségkapcsolati rendszer hangsúlyeltolódásait eredményezte: a színház immár nem egy szolgáltatást kínál a nézők számára, hanem élményt ígér és egy csoporttal való azonosulás lehetőségét kínálja.

A participatív attitűdöt igénylő közösségi megnyilvánulások hármas célt szolgálnak. Egyrészt erkölcsit, amennyiben a társadalmi felelősségvállalás különböző formáit népszerűsítik. Másrészt közösségit, tudniillik egy olyan szabadidős program lehetőségét nyújtják, amely egyben a művészi és társadalmi jót szolgálja. Harmadrészt pedig művelődésit, hiszen a színházi nevelés meghatározó gyakorlatait alakították ki.

Adorjáni Panna

LEGYEN A SZÍNHÁZ MINDENKIÉ?

Az *Új néző*¹ projektről

A helyzet

Állandóan visszatérő probléma a színházi diskurzusban, hogy lehetséges-e olyan színházat csinálni, amely mindenkihez szól, illetve ha igen, milyen formában? Képes-e az adófizetők pénzéből fenntartott színház mindenkit bevonítani? Sokféle panasz hangzik el: hogy a fiatalokat már nem érdekli a színház, hogy nincsenek gyerekelőadások, hogy a színház túl elitista, hogy a művészi színvonal drasztikusan csökken – ezek az egyébként égető kérdések a különféle igazgatói posztokért induló jelöltek bejárattott kliséivé váltak, akik színházmenedzseri pályázataikban lelkesen ígérgetik, hogy ezeket a problémákat egyszer és mindenkorra meg fogják oldani. Visszavonhatatlanul és forradalmian – ha lehet, egyetlen előadásban. De komolyra fordítva a szót: ha közelebbről megvizsgáljuk a „színház mindenkinek” felvetését, akkor azt kell belátnunk, hogy a színházi működés a kézenfekvő csoportokon túl (pl. gyermekek, fiatalok) rendszerint teljességgel figyelmen kívül hagy még számos társadalmi réteget: a multi cégek alkalmazottait, a kétkezi munkások, a nyugdíjasok rétegét, vagy az olyan marginalizált közösségeket, mint a hagyományos falvak lakói; a hatványozott szegénységben élő romáknak nemigen csinálunk színházat.

Magyarországon létezik néhány színházi egyesület, amelyek valamilyen módon a fent említett csoportok valamelyikével foglalkoznak: a Káva Kulturális Műhely² például immár tizenkilenc éve folytat színházi nevelési programokat. Az ő előadásai rendszerint kis csoportok számára (például egy osztálynyi 14–15 éves) és a Theatre in Education (TIE) programok mintájára készülnek. A Káva kezdeményezésére és az anBlok Kultúra- és Társadalomtudományi Egyesülettel, illetve a Krétakör Alapítvánnyal³ koprodukcióban jött létre 2010-ben a jelen gondolatmenet tárgyát képező *Új néző* elnevezésű program is. A közreműködő felek közül az utóbbi nemrég még Krétakör Színház néven volt ismert: ez a független társulat, amelyet Schilling Árpád alapított 1995-ben, nagyon gyorsan a kortárs magyar színház egyik legfontosabb műhelyévé vált. A Krétakör 2008-ban hagyta abba a hagyományos színházi előadások létrehozását, hogy aztán kortárs művészeti központ és produkciós

¹ A projekt 2010-ben jött létre a Krétakör Alapítvány, a Káva Kulturális Műhely és az anBlok Egyesület közreműködésével. További információkért l. a projekt weboldalát (www.ujnezo.hu) vagy a Krétakör honlapját (www.kretakor.eu/project/uj-nezo/). Az *Új néző* c. programról készült dokumentumfilm három másik, a Krétakör munkásságát bemutató DVD-vel együtt jelent meg (Krétakör: *Works! 2008–2012*)

² A Káva Kulturális Műhely honlapja: www.kavasinhaz.hu

³ A Krétakör honlapja: www.kretakor.eu/home/

irodaként „a társadalomtudományok tapasztalatainak felhasználásával hoz(zon) létre kreatív közösségi játékokat”.⁴

A kísérlet

A nagymértékű kezdeményezés célja volt, hogy „két északkelet magyarországi település (Ároktő és Szomolya) cigány és nem cigány származású, vagyis kisebbségi és többségi lakosainak párbeszédéhez szolgáltatson fórumot a színházi nevelés, a fórum színház és a kortárs művészetek eszközeinek segítségével.”⁵

A *Magyar Narancs*nak adott interjúban⁶ Takács Gábor a projekt inspirációs forrásaként egy, az Apartheid felszámolása utáni dél-afrikai tévéműsort jelöl meg. Az említett „show” Takács elmondása szerint mindig egy fekete és egy fehér ember beszélgetéséből állt, több éven keresztül tartott, a kísérlet eredményét pedig később tudományosan is kimutatták. Az *Új néző* esetében – amely valamelyest hasonlóságot mutat a dél-afrikai kísérlettel – a szervezők két olyan falut választottak, ahol a roma lakosság jelenléte valamilyen formában reprezentatívnak minősíthető. Az etnikai megosztottság ebben a két faluban igencsak különböző: az 1700 lakosú Szomolyát 10–15%-ban lakják romák, akik viszont meglehetősen elkülönülten és a többségi lakosok által diszkrimináltan élnek,⁷ míg az 1200 lakossal rendelkező Ároktőn a majd 50%-os roma lakosság a magyar közösséggel szervesen együtt él.⁸ A látszat ellenére inkább Szomolyát jellemzik az etnikai feszültségek, ahol az 1989 utáni társadalmi változásoknak köszönhetően a közösség megosztottsága sokkal hangsúlyosabb, a romák megjelenését ugyanis a magyar közösség a falu elcigányosodásaként értékelte. Mindezek miatt a két kísérlet nagyon különbözőképpen folyt le: míg Ároktőn a projektet tárt karokkal fogadták, és a helyi politikai elit is támogatásban részesítette, addig Szomolyán csak a falu vezetősége támogatta a programot, amely mintha csak a „cigányok” számára készült volna. Ennek köszönhetően nem meglepő, hogy többnyire ez a közösség látogatta a foglalkozásokat, a hat színházi nevelési délután helyett pedig csak három valósulhatott meg.

Módszer

A TIE típusú előadásokban rendszerint színházi nevelésben képzett színészek játszanak le egy kvázi hagyományos előadást, amelyet ugyanakkor egy játékmester irányít, aki a történet menetéért felelős: ő a kapocs a játékosok és résztvevők (véletlenül sem nézők) között, hatalmában áll leállítani az előadást, magyarázni, kérdéseket feltenni, megváltoztatni a történet alakulását. A résztvevők maguk is kommentálhatják a látottakat és a szereplők tetteit, elmondhatják a véleményüket és azt is, hogy a helyükben mit tettek volna másként. Sőt, beszálhatnak a játékba, és a különféle jelenetekben együtt játszhatnak a színészekkel. A résztvevői szerep itt tökéletesen valóságos: a nézők szerves részét képezik az előadásnak, amely nélkülük konkrétan nem létezhetne.

Az ilyen típusú előadások egy másik igen fontos aspektusa a nyilvánvaló teatralitás. A bemutatott cselekmény rendszerint a célközönség jelenéből inspirálódik, a résztvevők csoportja pedig jól körülhatárolt: lehetnek 14–15 éves kamaszok, 7–8 éves gyermekek vagy akár – mint a mi esetünkben – valamely marginalizált közösség tagjai. Az inspirációs forrásként használt történetek feldolgozása lehet metaforikus (mondjuk egy klasszikus történet vagy dráma segítségével) vagy re-

⁴ L.: www.kretakor.eu/kretakor/

⁵ L.: www.kretakor.eu/project/uj-nezo/

⁶ Artner Sisso: „Volt, hogy beálltak játszani” – Takács Gábor színész-drámatanár az *Új Néző* projektről. In: *Magyar Narancs*, 2011/7.

⁷ A falvak társadalmi helyzetének egy teljes fejezetet szentel a következő, a programot összegző kiadvány: szerk. Horváth Kata: *Új néző. Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon*. L'Harmattan, 2012, 41.

⁸ Horváth i.m., 42.

alista, de a lényeg ugyanaz: a játékmesternek kötelező módon meg kell győződnie arról, hogy a résztvevők tökéletesen értik, hogy amit látnak, színház és nem valóság, hogy akik játszanak, azok profi színészek, és hogy amit játszanak, fikció, és nem a játszó életének a része. Az előadás tehát olyan játéktér, ahol a résztvevők biztonságos környezetben próbálhatják ki magukat különféle szituációkban, ahol különféle viselkedésmódokat és konfliktusokat tapasztalhatnak meg, és ahol a valós következmények elszenvédeése nélkül különféle érzéseket élhetnek át: kirekesztést, bűntudatot, felelősséget, undort, dühöt. A színházi működés legizgalmasabb aspektusa lendül itt játékba: a színház mint az ember testét és szellemét igénybe vevő artefaktum tulajdonképpen az életnél is valóságosabbá lesz: extrém valóság, vagy akár second life, ahol konkrét (nem pedig virtuális) játékosok vannak, ahol a játék látszólag tét nélküli, de amelynek a hatása felkavaróan valóságos lehet.

A téma

Az *Új néző* története – a dokumentumfilm tanúsága szerint⁹ – egy friss házaspárról szól, akiknek a házasság és a fiatal felnőtté válás szokványos problémáival kell megküzdeniük. Mi a fontosabb: házat vagy autót venni? Milyen mértékben kell segíteni a családbelieket? Szabad egy idő után azt mondani, hogy eddig és ne tovább, majd kirakni a rokonokat a házból? Egy gyakorlat alkalmával – amit szomolyai fiatalok improvizáltak – tipikus szituáció kerül terítékre: egy magyar fiú és egy roma lány szerelmesek lesznek. Vajon hogyan fognak reagálni a családtagok és a falubeliek? Legyőzheti-e a szerelem az előítéleteket és a rasszizmust? Az egyik résztvevő interjútban magyarázta el, hogy magyar és roma miért nem lehet soha együtt: „Szép álom az, hogy cigány és magyar, de soha nem lehet. (...) Egyre nagyobb a rasszizmus. (...) Ez nem tudom, hogy belőlük jövő rasszizmus, vagy követik azt, amit más mond. Hogy ne lógjanak ki a sorból.”¹⁰ Egy másik szituációs játék – amelyet ugyancsak Szomolyán játszanak el – arról szól, hogy valaki nem köszön vissza a barátjának az utcán. A színészek és a játékmester segítségével a résztvevők különféle módokon próbálják meg elérni, hogy a megalázott szereplő ne érezze magát rosszul. Nem kell a színészeknek nagyon inszisztálniuk ahhoz, hogy a jelenlevők kimondják: az illetőt valószínűleg a származása miatt nem veszi számba a barátja.

Ugyan változó hangsúllyal, de lényegében mindenik játék a magyarországi társadalom legégetőbb problémáiról szól: rasszizmusról, diszkriminációról, szegénységről, társadalmi egyenlőtlenségről és tudatlanságról. Nem meglepő az sem, hogy az ároktői és szomolyai fiatalokkal készített interjúkban a megszólítottak kivétel nélkül arról is beszélnek, hogy a munka és továbbtanulás érdekében legszívesebben elhagynák a falujukat.

Reflexiók

Az *Új néző* c. kísérletet annak ellenére jól fogadta a magyar (szakmai) sajtó, hogy a Káva és hasonló szervezetek műhelyeit általában lazán figyelmen kívül hagyják nemcsak a „rendes” színházzal foglalkozók, de a kritikusok is. A *Színház* folyóirat beszámolójában¹¹ Nyulassy Attila és szerzőtársai nagyon találóan írnak a magyar színház ellenállásáról az ilyen típusú projektekkal kapcsolatban: az ő értelmezésükben „[a] tudatosság, a nézővel való beszélgetés, az állítások helyett kérdéseket megfogalmazó alkotói attitűd” túl sok energiát igényel, amelyre a szakma vagy nem képes, vagy nem eléggé felkészült. Ugyanakkor véleményük szerint „[a] színház egyetlen fegyvere és eszköze a közösségből való építkezés, az aktualitás és az élő, hús-vér közelség előnyének kiaknázása”, az *Új néző*

⁹ Az előadás cselekménye és dramaturgiája némiképp különbözött a két faluban, de a jelen dolgozat szempontjából a jelenséget és a kísérleti jelleget vizsgálom, és ezért ezt a különbséget nem tartom fontosnak.

¹⁰ L. Krétakör: *Works! 2008–2012* (DVD-gyűjtemény).

¹¹ Nyulassy Attila, Ugrai István, Zsedényi Balázs: Színház használatra. *Színház*, 2010/11. (www.sinhaz.net)

pedig „továbbgondolható és adoptálható formát teremtett – csak használni kell, akár részeiben, akár egészében, ahogyan a színházat magát”.¹²

Ami az alkotókat illeti, nem folytatták és nem is tervezik továbbvinni a kísérletet.¹³ A kérdésre, hogy el lehet-e büntetlenül menni ezekből a falvakból, Schilling Árpád, a projekt szakmai vezetője határozott nemmel válaszol: „Sokkal pontosabb előkészítés, részletesebb kidolgozás és terepismeret, a helyi fontos és kreatív emberek mélyebb bevonása, a projekt eredményeinek fenntarthatóvá tétele és a szakszerű utánkövetés együttesen eredményezheti azt, hogy az alkotók nyugodtabb lelkiismerettel hagyják el a helyszínt. De olyan, hogy mindenkinek jó legyen, nem létezik. Ehhez kapcsolódóan egy másik kritikában a *Revizor* portálon¹⁴ Jászay Tamás a kísérlet a résztvevőkre gyakorolt hatásának felmérését problematizálja.

A projektről szóló, Horváth Kata által szerkesztett és a fentiekben már idézett *Új néző. Társadalmi színházi kísérlet Magyarországon* c. kiadvány összefoglalja a kísérlet menetét, különös figyelemmel a falvak társadalmi helyzetére, és arra a következtetésre jut, hogy a foglalkozások által nyilvános fórum jöhetett létre, amely által vizsgálhatóvá válik az, „hogyan e beavatkozási módszerek miként váltak láthatóvá, miként mobilizálódtak és miként tudtak változni adott társadalmi jelenségek helyi értelmén”.¹⁵ A könyv leginkább feltérképez, amely során mélyebben megismerhetjük a projektet, de ugyanakkor hiányzik az értelmezés: feldolgozás helyett melléklet gyanánt a sajtóból összegyűjtött értékelő cikkek sora áll. A projekt tehát nem lesz több mint kísérlet, ahogy maga Schilling is állítja: az *Új nézőt*, ami mindenféle előzmény és referencia nélkül született meg, „bátran ízekre szedhet(ü)ük, mert valakik végigcsinálták. Mielőtt nekiállunk szétcincálni, amit csináltunk, jó, ha azt is tudjuk, hogy csak azok hibáznak, akik mernek kísérletezni.”

A következmények

A kérdés tehát: miután levonjuk a következtetéseket a Káva, Krétakör és anBlok kísérletéből, történik-e bármi is? Talán egy újabb, hosszabb kifutású program, a mostanában oly' divatos uniós alapokból? Magyarországon nem jött létre olyan projekt, ami az *Új néző* bármilyen nemű folytatásaként volna értelmezhető. Vagy be kell vallanunk, hogy túl nagy erőfeszítést igényel annak a folytatása, ami viszont tagadhatatlanul elkezdődött? És végül: én, a jelen dolgozat szerzője, aki egyébként köszöni szépen, jól megvan a saját lakásában, miközben olyan témáról ír, ami pár éve – mióta jómagam is Budapesten élek – az én mindennapjaimnak is szerves része, vajon én valóságosan hozzá tudok-e járulni a probléma megoldásához? Az, amit én egyébiránt fontosnak érzek – vagyis egy olyan társadalom informálása, ami maga is nagyon hasonló problémákkal küzd, illetőleg a felelős szakmai diskurzus kezdeményezése –, vajon az is csak rövid távú megoldás, tüneti kezelés?

¹² Nyulassy et al. i. m.

¹³ A tanulmány írásakor a program mindkét vezetőjével, Takács Gáborral és Schilling Árpáddal is kapcsolatba léptem, de csak ez utóbbit sikerült megszólaltatni a témában.

¹⁴ Jászay Tamás: Az élet (mint) játék. *Revizor*, 2010.09.01. (www.revizoronline.com)

¹⁵ Horváth i. m, 51.

Derzsi Dezső

HOGYAN ESZIK A KUTYÁT?

Reflexiók egy tantermi előadásról¹

Nehéz a saját előadásról úgy beszélni, hogy ne szaladjunk bele közhelyes megfogalmazásokba. Igyekszem tehát a számomra érvényes gondolatok mentén körbejárni az előadás életét a színész szemszögéből, és reflektálni azokra az irányvonalakra, melyek leginkább foglalkoztatnak a színész munkáját illetően.

A dráma szövege közvetlen és személyes hangvételű. (Griskovec kortárs orosz színész-drámaíró személyes élményei alapján írta: a csendes-óceáni orosz flottánál töltött három évét dolgozta fel benne.) Az egyetem utolsó évében találkoztam a drámával, és az volt az érzésem, hogy nem is drámát, hanem valakinek a naplóját tartom a kezemben. Az egymáshoz lazán, vagy látszólag egyáltalán nem kapcsolódó „naplóbejegyzések” túlmutatnak a néhol vicces, néhol keserű, vagy éppen megrázó tengerésztörténeteken. Bár a drámában a tengerészlét valós élményértékkel bír, mégis az az ember érzése, hogy csak formai keretül szolgál egy önvizsgálathoz, egy, az ember önmaga felett végzett meditációjához, mely a KI VAGYOK ÉN? kérdésben összponstosul. A Griskovec-szöveg érzékenyen, szinte észrevétlenül közelít a probléma felé, rámutatva arra, hogy az önmagunkkal és a minket körülvevő világgal való szembesülés elkerülhetetlen. Állandóan készen kell lennünk az önmagunkkal való számadásra, összegzésre.

Tehát adott volt a probléma, amiről érdemes beszélni. A kérdés, hogy KINEK? és MIKÉNT?

Már a legelején megfogalmazódott bennem az a gondolat, hogy erre a problémafelvetésre talán a legérzékenyebben rezonáló befogadó rétegek egyike a középiskolás diákság (15–20 éves korig). Ők ugyanis a felnőtté válás, az Én-keresés legintenzívebb időszakát élik meg, melyben a fent említett kérdés igencsak aktuális lehet. Kíváncsivá tett a helyzet: vajon a saját világukban hogyan, milyen formában találkozhatnak ezzel a kérdéssel és mit kezdenek vele?

Egy 50 perces színházi előadás, találkozás keretén belül képzeltük el a diákoknak a problémával való szembesítését. Itt egy olyan előadásról van szó, mely arra tesz kísérletet, hogy maga mögött hagyja a színház konvencionális terét (színpad-nézőtér), és megpróbál a diákok életterébe (iskola, osztályterem) beépülni és abból inspirálódni. Az előadás magját az ember (a tengerész) és az általa képviselt probléma adja. A probléma igazságát kell minden egyes alkalommal megteremteni, alárendelve neki minden körülményt (az éppen aktuális teret, az időt, a fényviszonyokat stb.) Ebben az esetben beszélhetünk jelen időről, ahol megszűnik minden, csak magát az embert látjuk. A színész

¹ *Hogyan ettem kutyát* (Jevgenyij Griskovec), Tandem Csoport és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendezte: Pálffy Tibor. Média: Kónya Ütő Bence. Jelmez: Bagoly Zsuzsanna. Drámapedagógus: Prezsmer Boglárka. Előadó: Derzsi Dezső.

eltűnik, illetve nem lehet tetten érni. Minden itt és most történik. Természetesen az ilyen irányú színészi munka nem csak erre az előadásra jellemző, ám ebben az esetben kiemelt jelentőséggel bír, mert itt nem a színház konvenciói által védett térben kell megszólalni, hanem egy valós osztályteremben, egy osztályközösség előtt, és ez a helyzet nem bír el semmilyen hazugságot. A cél tehát a fikció és a valóság határmezsgyéjének összemosása, mindenféle rossz értelemben vett teatralitás kiküszöbölése, hogy létrejöhessen egy igazi találkozás a tengerész és a diákok közt. Felhőtlen játék, izgalmas kísérlet.

Az előadás, azontúl, hogy a színésztől koncentrált és felkészült játékot kíván, nem kis mértékben számít a diákok fantáziájára, ugyanis a sok kusza történet, a térben folyó játék révén, mégiscsak az ő fejükben, gondolataikban kell hogy összeálljon egésszé. Az első lépések a legnehezebbek: le kell fektetni a játékszabályokat, meg kell határozni a játék formai keretét, melyben a diákok szabadon létezhetnek, gondolkodhatnak, meg kell teremteni a találkozást, a játék tétjét. Ha ez sikerül, és azt érzik, hogy komolyan vesszük őket, és valóban komoly dologról (játékról) van szó, akkor kinyílnak, kíváncsivá, közvetlenné válnak. Mi kell ennél több? Ekkor indul el a játék, a közös gondolkodás, az apró rezdülésekből összeálló párbeszéd, ami sohasem ismétlődő forma, hiszen az ő jelenlétük, reakcióik, az éppen aktuális osztályterem adottságai mindig egyedivé, személyre szabottá teszik az előadást.

És azonnal érkezik a visszacsatolás, az egymással való konkrét szembeülés: minden előadás drámafoglalkozás követ, mely átfogó képet nyújt arról, hogy aznap meddig sikerült eljutni – a drámapedagógus által vezetett foglalkozások révén a diákok szabadon beszélhetnek az őket ért hatásokról, a bennük megszülető érzésekről, gondolatokról. Nem mindennapi nyitottsággal, odafigyeléssel és intelligenciával feszülnek egymásnak elvek, magatartások, vélemények, az előadás folyamatos újragondolására és csiszolására készítetve minket.

„Ezek a folyamatos ugrálások a különböző életszakaszokba és a folyamatos megbotránkozások, hogy »Jaj, ezt nem tudtam volna magamról elképzelni!«, oda juttattak, hogy lassacskán nem is képezek magamról semmit. Nem tudhatom, hogy a következő életszakaszom mit fog hozni, lehet, hogy pont a jelenleginek a megcáfolása lesz.” (Tizedikes diák)

„Pont ettől a rengeteg sok kusza részlettől, amit az egész történetnek a tragikuma kapcsol össze, pont ettől annyira jó. Pont attól, hogy nem mindent értek, s fogalmam sincs, hogy a francba jött most ide ez a mondat. De megfogalmazott valami nagyon keményet, és a következő pillanatban megint, és pont ez az általunk megérthetetlen élmény köti össze azt, amit ő három évig végigélt.” (Tizedikes diák)

Hogyan ettem kutyát. Tandem Csoport és Tamási Áron Színház. Fotó: Barabás Zsolt



Adorjáni Panna

JOBB-E A MŰVÉSZET A BESZÉLGETÉSNÉL?

Interjú Wendy Lathrop Meyerrel

Wendy Lathrop Meyer Los Angeles-i születésű norvég–amerikai drámatanár, a norvégiai Hedmark University College docense. 2005-től 2011-ig az ún. Norad Programme in Arts and Education keretében Tanzániában tanított közösségi művészetet a marangui tanárképző főiskolán. Jelenleg a főiskola és a Dar es Salaam-i Egyetem Szép- és Színművészeti Tanszékével közösen egy újabb projekten dolgozik, amelynek célja a színművészet és kulturális nevelés feljavítása Tanzániában. Az interjúban többnyire az alkalmazott színházi munkáról és a tanzániai projektekről beszélgettünk.

Hogyan kerül egy norvég–amerikai drámatanár Afrikába?

1998-ban voltam először Afrikában egy bizonyos IDEA-konferencián (International Drama and Theatre in Education Association), ott rengeteg izgalmas előadást láttam, és akkor úgy döntöttem, hogy nem láttam eleget, vissza szeretnék térni. 2003-ban aztán a férjemmel meglátogattuk a barátainkat a Kilimandzsáró tövében levő Maranguban. Akkor bukkantam rá egy tanárképző főiskolára, ami azért izgalmas, mert én magam is tanárok képzésével foglalkozom. Kiderült, hogy a suliban nem volt semmilyen színházművészettel vagy drámával kapcsolatos óra, ezért megkérdeztem, hogy mit szólnának ahhoz, ha tartanék nekik egy workshopot legközelebb, amikor jövök. Egy év múlva, 2004-ben mentem vissza, és megtartottam a műhelyt: a HIV-vírus és az AIDS megelőzése volt a téma. 2005-től 2011-ig a Norad-program (Norwegian Aid for Development Abroad) keretében tanítottam rendszeresen a tanárképzőben, azóta pedig az egyetemem (Hedmark University College, Norvégia) támogatásával folytatok ugyanott a kutatást-fejlesztést. Amikor a hedmarki egyetemen a Norad-program egyik bizottsági tagjával az afrikai terveimről beszélgettem, elmondta, hogy a programban részt vevő számos projekt közül egy sem foglalkozik a tanárok művészeti képzésével. Egy dolog kinevelni egy művészt, és teljesen más dolog az, hogy ezt a tudást hogyan tudod átadni a következő generációnak, és az is jó kérdés, hogy hogyan tartható fenn a művészeti képzés, ha nem foglalkozunk a tanárok képesítésével. Úgyhogy amikor 2005-ben én is jelentkeztem a programba, úgy éreztem, teljesen új világ nyílik meg előttem. Ami mindebben a legjobban izgatott, az a kommunikáció, talán pont azért, mert jómagam is idegen vagyok Norvégiában.¹ Számomra ez a legfonto-

¹ Wendy Lathrop Meyer Amerikában született, gyerekkorától él Norvégiában. (szerk. megj.)

sabb kérdés: hogyan tudjuk felhasználni a művészetet arra, hogy különféle problémákról beszéljünk? Jobb-e a művészet a beszélgetésnél?

Az alkalmazott színházról sokszor még a színházközelieknek is felületes a tudása, és többen gondolják azt, hogy ez kevesebb, mint a „rendes” színház. Mit gondol erről a különbségtételről?

Eleinte tanárképzéssel és gyermekek tanításával foglalkoztam, majd egy meghosszabbított meseterképzés során szakosodtam gyermekszínházra. Pályám során iskolákban, óvodákban, szakmabeliekkel is sokat dolgoztam már. Norvégiában is különbséget tesznek azok között, akik egyetemen tanulják a színházzal, rendezést vagy táncot és azok között, akik elsősorban tanárok és a pedagógiai munkájukban használják a színházat. Ez a két csoport bizonyos értelemben ugyanazt, más értelemben ugyanakkor valami teljesen különbözőt ért a művészet alatt. Régóta és sok vita folyik arról, hogy kinek áll jogában gyakorolni a színházat, illetve másokat tanítani, és sokan vélekednek úgy, hogy ha a színházat alkalmazod valamire, akkor csak eszközként használsz, ezért a művészet eltűnik belőle.

Ön szerint ez igaz?

A művészet nekem örömet okoz, ezért soha nem fogom csupán eszközként használni. De tegyük fel, hogy elvégeztem egy alkalmazott színházi képzést és tanár vagyok, de nincs túl mély ismeretem a művészetekről. Ebben az esetben csakis eszközszerűen használhatom a színházat, hiszen soha nem tanultam másként. Bizonyos mértékben egyet tudok azzal érteni, hogy ha nincs elég tapasztalatod, akkor ez megtörténhet.

A kérdés tehát az, hogy kevesebbek-e azok a színházi nevelési programok, amelyeket olyan tanárok vezetnek, akiknek nincs túl sok művészeti tapasztalatuk?

Igen.

Megfelelőbb tehát a művészet felől közelíteni a dologhoz?

A színházi tapasztalat esztétikai, érzéki. Ha nem látod értelmét annak, hogy ezen a médiumon, játék és interakció által átérez valamit, akkor az élmény nem lesz esztétikai, a médium pedig csak eszköz marad. Így szerintem elveszíti az értelmét. Azt gondolom, hogy a tanároknak el kell kissé engedniük a pedagógiai szakértelmüket és a tanításról való gondolataikat, és helyette a színházból merítkezve kellene újrakezdeniük a munkát. Szerintem ez működik.

Hogy néz ki egy ilyen színházi nevelési program Tanzániában?

2004-ben, amikor az AIDS és HIV kapcsán először dolgoztam Tanzániában, kis jeleneteket csináltunk, amelyek az ott élők valóságából és elgondolásaiból merítettek. A legfontosabb tanulság ebben a szakmában, hogy ugyan te rendelkezzel az eszközökkel, a történetet ők írják. Nem az a cél, hogy én valamit elültessek a fejükben, vagy meggyőzzem őket, hogy azt csinálják, amit én mondok, hanem sokkal inkább az, hogy elbeszélgessek velük, megnyíljanak a számukra és meghallgassam a történeteiket. Rengeteg nonprofit szervezet dolgozik Afrikában, sok közülük művészeti is, akik például egészséges életmódról vagy biztonságos szexről próbálnak az ott élőkkel kommunikálni. De ha úgy közelítesz egy közösséghez, hogy te jobban tudod, mint ők, akkor nem fogsz sokra jutni. Az általunk is gyakorolt közösségi művészet lényege a következő: egyrészt hangot adni a közösség tagjainak, hogy a művészetten keresztül a saját problémáikról beszélhessenek, másrészt valamely régi kultúra felélesztésében segídeni. A globalizáció hatására Tanzániában mára nagyon eltűnedezték

a kulturális gyakorlatok. A Kilimandzsáró környékén élő csagáknak van egy iringi nevezetű táncuk, amit rendszerint egy idősebb tanít meg egy fiatalabb generációbelinek, és ez a tánc ma például kihalófélben van. Vannak ugyanakkor bizonyos történetek, amelyeket valamilyen babona miatt csak az őshonos nyelven lehet elmondani, vagyis nem szabad szuahélire lefordítani. Ezekből és az ehhez hasonló esetekből nagyon korán kiderült számunkra az, hogy a tanzániai művészet és kultúra igen-csak bizonytalan állapotban van, ápolására nem szentelnek elegendő figyelmet sem a családban, sem pedig az iskolákban. Egyrészt tehát megkíséreltünk segíteni a kultúra helyreállításában, más-részt kezelni próbáltunk egyéb figyelemre méltó területeket a színház és a dráma segítségével. Mára tizenöt egyetemet végzett tanárt képeztünk ki, akik maguk is taníthatják a színházi nevelést. A projekt másik kézzelfogható eredménye, hogy 2011-ben újból bevezették a színházat a tanárképzőbe és az ugyanitt működő általános iskolába.

Milyen módszerekkel közelíti meg a közösségben felvetődő problémákat?

A módszerem középpontjában a játék áll. A játék feloldja a feszültségeket, az emberek ellazulnak, szabadjára engedik a kreativitásukat. A lényeg, hogy olyan feladatot kapjanak, amit itt és most kell teljesíteni, hogy ne kezdhessenek el azon gondolkodni, hogy mit szeretnének csinálni. Sokat táncolunk is egy ilyen csoporttal, mert a tánc műfajilag sokkal közelebb áll hozzájuk, mint az európai színházi játék. A foglalkozásokon pedig sokat kérdezek tőlük, és van olyan, hogy egyáltalán nem tudnak válaszolni, de nem azért, mert nem tudják a választ, hanem mert valószínűleg még sosem gondolkodtak el rajta. De az is megeshet, hogy valami magánéleti dologra kérdezek rá: a szex például még mindig tabunak számít, az iskolákban sincs semmiféle szexuális nevelés. A csodálatos tehát az, amikor ezeken a játékokon keresztül úgy beszélünk a szexről, hogy nem a szexről beszélünk, hanem mondjuk arról, mitől szenvednek a nők. Erre az egyik lehetséges válasz az, hogy a nem kívánt terhességtől, ami hatalmas probléma Afrikában. Rengeteg lány hagyja abba az egyetemet a nem kívánt terhesség miatt: aki terhes lesz, azt automatikusan kidobják az iskolából, és utána már nem mehet vissza. Nagyon nőellenes környezet ez. És soha nem lehet tudni, hogy a nem biztonságos szex miatt történt, vagy mert megerőszkolták őket. Gyakori az incesztus is a családban. Szóval, ha a téma a nem kívánt terhesség, akkor körbenézünk, hogy milyen egyéb dolgok kapcsolódnak hozzá. Ilyenkor például folyamatdráma (processdrama) vagy tanár szerepben (teacher in a role) módszerekkel dolgozom. Az utóbbi esetében a tanár felveszi a történet egyik kulcsszereplőjének a szerepét, és így próbálja rávenni a csoport tagjait, hogy reagáljanak. Egyszer megkíséreltünk feldolgozni egy ilyen történetet: akkor fórumszínházzal (forumtheatre) kezdtünk, úgy próbáltunk megoldásokat találni a helyzetre. Az érintett személy egyébként maga is tanár volt, a csoport egyik tagja. De bármiről is beszéltünk, semmi nem működött, hiszen tudtuk, hogy mindenképpen kiteszik az iskolából. Arra a következtetésre jutottam, hogy vagy azt mondom, ez ennyi volt, nincs megoldás erre a problémára, foglalkozunk inkább valami egyébvel, vagy megpróbálok másik utat találni. Ebben a helyzetben nagyon fontos volt a tapasztalatom, az, hogy nem csak eszközként használom a színházat. Úgy döntöttem, módszert váltok. Másnap *tanár szerepben*-t játszottunk: én voltam a lány, az elnyomott, a többiek pedig a barátaim. Elkezdtünk arról beszélgetni, vajon én mit tehetnék, hogyan tudnék javítani a helyzeten, és hirtelen azok az emberek, akik előző nap teljesen tanácstalanok voltak, elkezdtek ötletekkel előrukkolni, építőek és kreatívak lettek. Nagyon jó élmény volt.

Volt olyan téma, amiről nem tudott velük beszélgetni? Például mert kulturálisan megközelíthetetlennek bizonyult vagy annyira súlyos volt?

Nem tudom, mert soha nem kérdeztem meg, hogy miről beszélhetünk. De az én európaisággommal és az ő afrikaiságukkal kapcsolatban az első és legnagyobb akadály a tény, hogy ott vagyok; a jelenlétem ebben a közösségben. De a lányok szerepeltetése is nagyon körülményesnek bizonyult

eleinte. Ha például az egyik lány prostituáltat játszott, akkor a közönségből rászóltak, hogy „rossz lány, menj haza”. Nem értették, hogy amit látnak, színház és nem valóság. A másik nehézség egy olyan előadáshoz kapcsolódik, amit egy kórház felkérésére csináltunk, és amiben kritikával illettek az ott dolgozókat, akik természetesen nagyon megsértődtek emiatt. A kórház ráadásul a lutheránus egyház fenntartása alá tartozott, az egyházaknak pedig ezekben a térségekben igen nagy hatalmuk van. Ugyanakkor rengeteg pénz megy át egy ilyen intézményen a nonprofit egyesületek révén, ami rendszerint eltűnik a vezetők zsebeiben ahelyett, hogy eljutna oda, ahova küldik. Korrupció. Erről beszélni talán a legnagyobb kihívás. A megoldás az, hogy bemutatom a helyzetet, hogy az emberek rálássanak arra, ami történik, de nem mutogatsz senkire ujjal.

Hogyan mérhető egy-egy program eredményessége?

A közösségi művészet lényege, hogy olyasmiről szóljon, ami felkavaró a közösség számára, ezért a témákat mindig ők hozzák. Az előadások rendszerint tánccal kezdődnek, azután két-három komikus jelenet következik, amik stílusukban és a karaktereket illetően a commedia dell'artéra hasonlítanak, és csak ezután kezdődik el a tulajdonképpeni előadás. Ugyanaz a koncepció, mint a vásári komédiásoknál, akik énekkel és játékkal hívják össze a piacon tartózkodókat. Ha egy ilyen előadás vitákat és beszélgetéseket vált ki a közönségből, akkor eléri a célját, és ha a beszélgetés elkezdődött, máris történt valamilyen változás. Ami most a legfőképpen izgat, hogy az iskolai rendszerben a gyerekeknek lehetőségük legyen a másfajta tanulásra. A tanzániai oktatás nagyon frontális, abból áll, hogy a tanár, akinek teljes hatalma van, beszél a diákokhoz, akik egyáltalán nem aktívak az órákon. Azok, akik részt vesznek a mi foglalkozásainkon, öntudatosabbak, magabiztosabbak lesznek: nem félnek nagy közönség előtt játszani, a lányok pedig, akik eleinte alig mertek játszani, most már bátran kiállnak beszélni, viccesek és izgalmasak. Amikor ezt látom, azt gondolom, hogy igen, itt történt valami, erősebbekké tettük ezeket a lányokat.

Mik a tervei a jövőre? Mi a következő lépés?

A művészeti oktatás helyzete igencsak problematikus Tanzániában, mert nem tanítják az iskolákban, ezért a diákok nem választják ezt a tantárgyat az egyetemen sem, következésképpen az egyetemeken nem fognak ösztöndíjakat kiírni erre a témára. A kezdeményezésünket, hogy visszaiktassák a tanrendbe a művészeti oktatást és a színházat, ki szeretnénk terjeszteni más iskolákra is. Van még egy iskola, ahol ismét tartanak ilyen órákat, ott egy volt növendékem tanít. Így kezdődik: azok, akik részt vettek a mi képzéseinken, most valamilyen formában folytatni szeretnék és fogják, és ha szerencsések vagyunk, 2015 februárjában kezdődik egy újabb projektünk, ami pont ezt tűzi ki célul. Nem hiszek abban a típusú külföldi segélyben, amikor egy egyesület három-öt évre odamegy, majd a projekt végeztével elhagyja a térséget. Csak akkor lehet bármilyen hatást elérni, ha hosszú távon gondolkodsz. És bár lehet, hogy nem mindig jó ötlet Afrikába mennem, mégis azt érzem, hogy folytatnom kell, sőt, másokat is be kell vonnom ebbe a munkába. Hogy ne hagyjuk őket magukra. Még van néhány olyan egyesület, akik tíz-tizenöt éve dolgoznak a térségben, de egyik sem művészeti. Ugyanakkor hozzá kell tennem azt is, hogy nekem jó dolgom van, hiszen az egyetem támogat ebben a munkában: amit én csinálok, az a tudományos kutatómunkám része. Egyfelől a szívem odahúz, másfelől viszont a hátam mögött van egy intézmény. Ez nagyon sokat jelent, és tekintélyt is ad. Az emberek látják, hogy ki vagyok, honnan jövök, és hogy komolyan gondolom.

Biró Eszter

NAGYON BOLDOG

Egyén és tömeg testének traumája és eufóriája egy kínai–német koprodukcióban

Hogyan dolgozhatjuk fel a (közel)múlt közösségeinken is nyomot hagyó történelmi-politikai eseményeit? Hol húzódik a finom határvonal egyéni és közösségi felelősségvállalás között? El tudjuk kerülni, hogy ismét egy jól manipulált és szorosan ellenőrzött tömeg részévé váljunk? Egyáltalán, képesek vagyunk szuverén egyénként működni, vagy titokban még mindig visszavágyunk az akolmelegbe? A fenti kérdések nem csengenek idegenül egy posztkommunista kelet-európai ország perspektívájából, a *Totally Happy*-ben viszont kínai és német művészek szegeznek nekünk őket. Az előadás egy müncheni kőszínház, a Münchner Kammerspiele és egy pekingi kínai független társulat, a Paper Tiger Theatre Studio koprodukciója. Tian Gebing német és kínai színészekkel közösen vizsgálja a tömeg és individuum viszonyát, mindenekelőtt az emberi testet tartva a vizsgálódás fókuszában.

Az előadás előtt a Kammerspiele kis bevezető előadást kínál az érdeklődők számára: Christoph Lepschy (Jeroen Verstele mellett az előadás egyik dramaturgia) felvázolja a koprodukció létrejöttének előzményeit, illetve némi betekintést is nyújt a pekingi független társulat munkájába és a kortárs kínai kontextusba. Tian Gebing rendező néhány éve egy „artist in residence” program keretében kezdett komolyabban foglalkozni a politikai tömeg performatív vetületeivel. A készülő projekthez sikerült partnerként megnyernie a Münchner Kammerspiele-t és a kínai Goethe Intézetet, majd elkezdődött az anyaggyűjtés, kutatás, interjúzás: a Kammerspiele öt színésze (Katja Bürkle, Marie Jung, Christian Löber, Edmund Telgenkämper és Kristof Van Boven) és a főként táncos-mozgásszínészi háttérrel rendelkező Paper Tiger Theatre Studio négy színésze (Gong Zhonghui, Gu Jiani, Lian Guodong, Liu Xiangjie, Wang Yanan) hol Münchenben, hol Pekingben találkoztak többhetes workshopok keretében. Az ősbemutatóra 2014. október elején került sor Münchenben.

Totally Happy – vagyis nagyon boldog. A cím, mint a dramaturgtól megtudjuk, az anyaggyűjtés első feléből származik: kínai egyetemisták nevezték a teljes boldogság állapotának azt, amikor feloldódhatnak egy nagyobb tömegben. Előfordulhat, hogy az egyszeri európai néző gondolkodóba esik: vajon az időközben gazdasági nagyhatalommá vált Kínában léteznek még monumentális, zászlólengető felvonulások? Vagy egyszerűen a szórakozóhelyek és koncertek tömegeire vonatkozott a boldogságélmény definíciója? Felejtsük inkább el a kérdéseinkre óhajtott konkrét válaszokat, ahogy az egységes cselekményt is. Érkezéskor szórólapot kapunk, téglalap alakú papírdarabon kínai és német szavak követik egymást: alázatos, romok, átváltozás, szent tűz, parancs, gyülekezés, veszély, rend, nagyszerű, töke stb. Még egy rejtélyes fogódzó tehát: térkép és szöszedet, mely megelőlegezi az előadás laza struktúráját.

Lemennek a fények, a fehér-bézs vászonnal borított pódiumra egy piros ruhás fiatal nő sétál és nyugodt, mély hangon arra kér, lazuljunk el. Meditációs gyakorlat veszi kezdetét. A hölgy képzeletben kivezet minket a színház elé, végig a Maximilianstraße utcán, elhaladunk a Preysing Palota előtt, hirtelen hallani véljük az éneklést, bakancsos lábak menetelését, a vezényszavakat. Majd képzeletben Kelet felé repülünk, Hszianban, a régi császári főváros repterén találjuk magunkat: 1973-at írunk, nyár van és izgatottan várjuk a kínai miniszterelnök látogatását, majd soha nem érzett boldogság lesz úrrá rajtunk, amikor végre megpillantjuk. A monológ frappánsan vázolja fel a potenciális érintettség problémáját. A politikai rajongáson és a tömegpszichózis problémáján alapuló történelmi párhuzam később is visszatér az előadásban. (Legszembeötlőbben, ugyanakkor legdidaktikusabban abban az álomszerű jelenetben, amikor a szereplők egy felülről áradó gőz-, illetve gázsugárban fürdenek meg, majd egyenként eldőlnék.)

Kiközösítés, besúgás, mámor, szolidaritás, kínzás és behódolás – két órán keresztül tömeg és individuum zaklatott viszonyának vagyunk tanúi. A piros ruhás lány mellé orvosi védőruhába bújt, maszkos egyének lopóznak: öngyilkossági és gyilkossági mozdulatsorokat hajtanak végre rajta. Propaganda-élőszobrokká válnak, szimbolikus tárgyakkal (könyv, virágcsokor – az ünnepélyes fogadtatások kellékeivel) pózolnak, hol szólóban, hol együtt modellezik a tömegek hullámmását, alakulását. Egy adott pillanatban egyetlen élő lufivá válnak, akiket a piros ruhás lány könnyedén mozgat. Később a szereplők hol németül, hol kínaiul mesélik egy ősi kínai mítosz részleteit: mesebeli, messzi tájak lakosait írják le, furcsa szerzeteket, mindegyikük deviáns valamilyen módon. Majd filozófiai idézetek zúdulnak ráink: Mao Ce Tung, Ernst Toller, Baudrillard és Ortega, csak úgy kapkodjuk a fejünket a tömény szentenciák hallatán. „A tömeg az igazi hős!” – mondta Mao, illetve: „A tömeg szeme tiszta.” – szintén Mao. Az időközben próbaruhára vetkőzött előadók hol amőbaként verődnek amorf alakzatokba, hol mindannyian egy másik szereplőt kínoznak és aláznak – átnevelő táborosdit játszanak. Láthatatlan ellenséggel harcolnak, majd kínzásduettek adnak elő, vagy épp egyenként reprodukálnak híres szobrokat, politikai pózokat. „A tömeg az igazi hős.” – csendül fel újra és újra, majd mi magunk válunk tömeggé, mikor az egyik kínai színész magánszámában arra kér fel, hogy skandáljunk neki, míg ő tradicionális éneket ad elő. Később az egyik német színész társait kínaiul tanítja az egyik Mao-idézetre és ha nem megy, gyengéd erőszakkal segít rá, különösen a kínai kollegák esetében. Végül jégbe fagyott negatív utópia: 2059-ben egy kilencfős család (apa, anya és hét gyerek) úgy dönt, öngyilkos lesz. Kiugranak az ablakon, mert félnek az ismeretlen ellenségtől. „Jönnek!” Az apa ugrik elől, majd a nagyobb gyerekek. Az anya két kisbabával a karján kissé hezitál, de az egyik gyerek kilöki őket, majd ő is ugrik.

A jelenetsorok hol álomszerű líraisággal egymásba fűzött képekből állnak, hol önironikusan ütköztetik a német színházat a keleti mozgásszínház elemeivel és sajátos képi világával. A rendezői vallomás újabb fogódzókkal szolgálhat a továbbgondolásra. Gebing a kínai kulturális forradalmat kisgyerekként élte meg. Saját bevallása szerint gyerekkorában azt sulykolták belé, hogy ő maga csak egy kis csavar a hatalmas gépezetben, kötelessége testét tökéletesen uralni és a hatalmas mechanizmus szolgálatába állítani. A tömeg ebben a felfogásban egyetlen uniformizált testű, hajviseletű és érzelmi életű bábuvá vált. Az individualitás bármilyen megnyilvánulása tabunak, a hivatkozó öltözködés vagy nyílt szexualitás pedig rendszerellenes provokációnak számított. A nyolcvanas években aztán lazult a nyomás, és a merész alternatív művészeti kísérletekkel ismét középpontba került az emberi test – igaz, egy idealizált formában, többnyire a milói Vénusz vagy Michelangelo Dávidjának képében, a triviális, köznapi meztelenség azonban továbbra is tabu maradt. A dinamikus gazdasági fejlődés és a kínai kortárs képzőművészet világszintű sikerei újabb változásokat hoztak, de gyökeres fordulatokra mégsem került sor. Ebben a köztes állapotban alakult meg a kilencvenes évek közepén-végén a Paper Tiger társulata, melynek tagjai nem rendelkeztek színészi képzéssel, viszont mindannyian az emberi testből kiindulva igyekeztek beemelni az őket körülvevő káoszt az előadásokba. Gebing szerint a társulat korai előadásai kevésbé megragadhatóak, olyannyira heterogének voltak: a kortárs popkultúra és a tradicionális kínai kultúra elemeit elegyítve próbálták feldol-

gozni a közelmúlt eseményeit, a formai keresgélés pedig gyakran az akcióművészethez közelítette az előadásokat. Mindeközben továbbra is élt és éberén figyelt a cenzúra, amely ma is létezik (elég, ha az egyik leghíresebb kortárs kínai képzőművész, Ai Weiwei munkásságára és az őt körülövező botrányokra gondolunk).

A kínai független társulat múltját megismerve a *Totally Happy* laza szerkezete ellenére meglepően jól fésült előadásnak tűnik. Gebing rendezői vallomásában arról is ír, hogy az utóbbi években különösen nagy kihívást jelent az általuk feszegetett problémakörök nemzetközi kontextusokban való továbbgondolása. Első ránézésre valóban adja magát a két nemzet történelmében centrális helyet elfoglaló trauma közti párhuzam lehetősége, az ezek feldolgozására való igény. Az előadás finom törésvonalait továbbgondolva viszont arra juthatunk, talán mégis szerepe van az időbeliségnek, a tapasztalatok személyességének. A nézőtérrel ugyanis úgy tűnik, hogy a német szereplők kissé idegenül mozognak Gebing koncepciójában. Ennek a (természetesen szubjektív) benyomásnak az okát több helyen kereshetjük. Kissé feszengve például arra a – politikailag nem túl korrekt – tényre is gondolhatunk, hogy nyugati tekintetünk az egzotikus vonású kínai színészeket könnyebben látja tömegként. De a kulcs talán inkább az előadók mozgáskultúrájában rejlik: a Münchner Kammerspiele színészeinek nem mindig sikerül felzárkózniuk a pekingi kollégáikhoz, és bár derekasan küzdenek a feladattal, végig ott lebeg a kézzel tapintható különbség. Gebing azt nyilatkozta, számára és társulata számára a testtudat és a színészek mozgáskultúrája különös súllyal bír, mert szerinte éppen saját testünk birtokba vételében rejlik a tömegből való kiválás kulcsa, illetve a mozgás és a testünk fölött levő tökéletes kontroll által történhet meg a színészi átminősülés. A kultúrák közti találkozás nem mindig zökkenőmentes, a tolmácsokon keresztül zajló munka pedig rengeteg félreértést szülhet – a rendező ezeket az akadályokat is beemeli az előadásba. Így jöhet létre a *Totally Happy* legviccesebb jelenete, egy pekingi és egy müncheni színész kettőse, melyben az előbbi akrobatikus mozdulatsorok közepette mesél egy történetet arról, hogyan vált a mangó Kínában nemzeti szimbólummá, miközben az utóbbi ügyetlenül próbálja imitálni a bonyolult pózokat és légből kapott álfordításokkal magyarázza a nézőknek, hogy mi történik a színpadon.

Az előadás zárójelenetében aztán egy emotikonmezőn masírozva egyetlen szólamban skandálják a szereplők: TO-TAL-LY HAP-PY! A digitális agymosás szülné a jövő (illetve a jelen) uniformizált tömegét? A vészjósló végkicsengés egy egészen új kérdést vet fel, a test nélküli tömeg problémáját.

Totally Happy. Fotó: Liu Yin



Jankó Szép Yvette

APOKALIPSZIS MEG NEM IS

Kis színházi nyári tampergés

Tampere (Finnország), augusztus, 33°C.

BIZTONSÁGI ŐR *(némi visszafogott gyanakvással a hangjában)*: Miért? Folyik ott ilyenkor valamilyen nemű tevékenység?

TAMPERGŐ *(idegen akcentussal)*: Színházi nyár...

BIZTONSÁGI ŐR *(csöppet sem színlelt elvagyódással)*: Hja, én ilyenkor szolgálatban vagyok...

Angyal száll el felettük sietve, a színházstúdió irányába.

TAMPERGŐ *(otthonos akcentussal, magában)*: Hát ezért szeretek én ide, a világ északi végére járni színházfesztiválra *(gondolná, ha nem rohanna fejvesztve ugyanazon stúdió irányába, hisz ebben az országban mindig minden óraműpontosan kezdődik, még a világvége is...)*

Apokaliptikus hangulatban márpedig nem volt hiány a 2014-es Tamperei Színházi Nyáron, a legnagyobb múltú finn színházfesztiválon, melyet idén negyvenhatodik alkalommal rendeztek meg a pár százezres közép-finnországi városkában (nem mintha ez önmagában világvége volna, bár valljuk be, nem könnyű 46. fesztivált rutinmentesen nagyszabásúra, összehasonlíthatatlanul szenzációsra fazonírozni ebben a mi decimálisan gondolkodó világunkban. És az idei fesztiválnak, ha alapjaiban nem is, de sok-sok kicsi ízében azért sikerült megrengetnie a világot, de erre még visszatérünk). Tampere finn viszonylatban egyébként nagyvárosnak számít, ilyenkor nyáron, fesztiválidőben egyenesen színházi fővárosnak, fesztiválja pedig egyszerre próbál nemzetközi, országos és nagyon is lokális színezetű lenni. Idén mindezek mellé a testvéries-családias jelzőt is bátran odabiggyeszthetjük, hiszen az egzotikus színekben sem szűkölködő műsorkínálat legmarkánsabb vonulatát az észét „be-mutatócsomag”, a nyelvében és színházi kifejezőmódjában rokon déli szomszéd bemutatkozása, a Case Viro alkotta. Rajtuk, az alig-alig idegeneken kívül négy nagyon különbözőnek tűnő produkció képviselte a nemzetköziséget: egy dán színekben, szavak nélkül akrobatikázó nemzetközi irodakucak-szuperhőscsapat (a Neander csoport *Blam!* című előadása), egy morbid-aranyos nőmonológ Kanadából (az *Oh My Irma* Haley McGee előadásában), egy nemi és nemzeti identitásproblémákkal zsonglörködő holland-török kamarabravúr (a *somedaymyprincewill.com* a Trouble Man társulattól) és egy két pianinón újraköltött avantgárd klasszikus Szlovéniából (a *Ponorela lokomotiva* Witkacytól az SNG Drama Ljubljana átíratában). A legegzetikusabb „színt” azonban a hazai seregszemlébe be-

válogatott afrofinn táncelőadás (első e műfajban), a Zodiak Kortárs Táncközpont *Noir?*-ja jelentette, ami multikulturalitásról, identitáskeresésről próbált szólni a maga nonverbális eszközeivel.

Az országos mezőnyt tucatnyi prózai, zenés, tánc- és cirkuszszínházi elemeket felvonultató előadás alkotta. A hivatalos műsorral párhuzamosan pedig városszerte, minden arra alkalmas és alkalmatlan helyen folyt az off és off-off-Tampere program: utca-, pince-, szoba-, kocsmaszínházi produkciók, színházi szakember- és közönségnevelő szemináriumok sorozata, járulékos kultúrprogramokkal, könyvbemutatókkal, koncertekkel, vetítésekkel kiegészítve. Folyt-folydógált a színház a csapból is. Nem erőszakosan, seholbékétnemhagyóan, hanem diszkrétén, hívogatóan, úgy, hogy a várost csak ilyenkor látó fesztiválturista számára a városkép állandó részévé exponálódjon a történelmi főtéren csikoskodó cirkuszsátor, úgy, hogy kedve támadjon közelebb lépni – még egy bohóc-orros-műbajszos interaktívkodást is kockáztatva –, ha csődületet lát a városháza lépcsői előtt, és úgy, hogy ki is sétálhasson a díszletként használt város kulisszái mögé, ha épp ahhoz támad kedve, és kőszínházbeli izzadás helyett egy halpiaci bódé asztala mellől nézdegélje a páratlanul páratlan hőségtől kipirult, napernyős, -szemüveges bennszülötteket karjukon áfonyáskosaraikkal, szabad kezükben a verőfényben legfeljebb zsebtükörként használható okostelefonjaikkal. Finn pontosság, megbízhatóság, rohanás, fontoskodás egy rövid szemfényvesztő hét erejéig elfelejtetik, felülírja az oly ritkán kiélhető napozási kényszer. Az itt ténfergő, színházon töprengő (röviden tampergő) alakok fejében pedig felfüggesztetik az otthonról hozott, az olvasatlanul hagyott hírekben továbbharapódzó káosz. Nem mintha tartósan távol lehetne tartani ukrán válságot, illiberális disztópiavióziót, kis piszkos világvégeket, és nem mintha rózsaszínű illúziószínházat kínálna csak a fesztivál, mégis úgy tűnik, terápiás környezet veszi itt körül az embert, egyfajta városméretű alkalmazott színházi akció: színház mint városarculat-építés, színház mint közönségnevelés, mint aktív relaxációs terápia.

Tampere játékkerébe csöppenve ne lepődjön meg senki emberfia, ha fesztiválsütörtökön, az egész várost megmozgató „Események (fehér!) éjszakáján” valószerűtlenül kézzelfogható szent-ivánéji álomban találja magát: jobbra tűznyelőshow fényei a bokrok mögött, balra egy civilé vedlett

Blam! Tampere (Finnország). Fotó: Petra Tiihonen



Mephisto kínálja oda a pezsgőspalack száját az öt komoly arccal interjúolni igyekvő kelet-európai józanszürke egérnek, háta mögött társasági táncokat lehet kipróbálni kerekesszékekben ülve, a helyi mozgáskorlátozott táncklub aktív részvételével, előtte egy göndörszőke, angyalarcú fiúcska első akciófilmjét forgatja egy plüsshörcsögről egy fa ágán lógva...

Álmatlan elragadtatásomban drámaian sűrítettem tán az eseményeken, de így (is) fest tehát „Észak-Európa egyik legjelentősebb színházfesztiválja”. Nem a városra idegenül nehezedő mamut-rendezvény, hanem kellemesen helyi érdekű, összehangoltan működő, családiasan szerveződő, Tamperét hajszálereivel behálózó, a várossal együtt lélegző organizmus.

A közönség zömét a helyi lakosok alkotják, kiegészítve a tamperei egyetem színművészetis és színházelméletész hallgatóival, illetve a szűk (fesztiválpénteken összeszokottan együtt szaunázó) kül- és belföldi szakmai közönséggel. És ez a sajátjának érzett fesztiváljában lubickoló publikum nem is hagy széket üresen állni (legalábbis előadáskezdéskor), provokációt kárba veszni. Ez utóbbi márpedig – jó finn szokás szerint – idén is akad bőven, elsősorban az észt koprodukciós és vendéglőadásoknak köszönhetően, illetve olyan örök kísérletezőknek, mint Leea Klemola, Otso Kautto vagy az ifjabb generáció mackóléptű fenegyereke, Lauri Majjala.

Mint a fesztivál utolsó sajtótájékoztatóján megtudhattuk a válogatásért felelős művészeti vezető-triumvirátustól, a hivatalos program összeállításakor tematikus szempontok nemigen játszottak szerepet, mégis úgy esett, hogy az idei műsor mintha két, egymással egyébként gyakran összefonódó kérdés köré szerveződött volna: visszatérő motívum volt egyrészt a nemi szerepek újraértelmezése, különösen a férfikép átalakulása egy mai/jövőbeli posztfeminista világban (muszáj itt kuriózumként megjegyezni: a finn nyelvben nem létezik külön jövő idő, a jelen idő egyben jövőt is jelöl); másrészt az apokaliptikus, disztópikus víziók egész sora.

Akadott a kínálatban persze olyan, elsősorban sportteljesítményként értékelhető produkció is, mint a Kokkolai Színház testépítő-tragédiája, az *Isten szerelmére 2013* (*Jumalan rakastaja 2013*), melyben a testét Dávid-szoborrá formáló főszereplőt alakító színész legfőbb (ha nem egyetlen) eszköze a hős hasadtságának érzékeltetésére ironikus módon az volt, hogy a próbafolyamat során bámulatos kintartással gyúrta Dávid-izmosságúra önmagát, az edzésfolyamatról gyakran és örömmel nyilatkozott nagy nyilvánosság előtt, a kukucskálószínpadra közhelyesített konditermi társalgási drámában pedig hajlandó volt izzadt atlétatrikóban vicсорogni.

Az ellenpéldát, az alig-alig nézhető színház műfajteremtő, reflektált mintadarabját Leea Klemola rendezésében, ugyanabban a térben, a Tamperei Színház Frenckell-színpadán láthattuk. A darabban központi szerepet alakító Miko Kivinen szövege alapján a Minimi Táncszínház színészeire alkalmazott *A férfi halála* [*Miehen kuolema*] a rendező bevallása szerint tudatosan űzi ezt a „szinte-nézhetetlen-színházi” esztétikát. Ha sikerül elérnie, hogy az előadást helyenként ő maga is csak a zsöllyék háta mögül kukucskálva, fogát szívva képes nézni, akkor nagyjából elérte a szándékolt hatást, állítja a finn szerzői színház kicsi, játékos „nagyasszonya”. A túljátszott mai párkapcsolati drámaként induló előadás groteszk bonyodalmak sora után fordul át a férfi és a mai értelemben vett emberiség halálát vizionáló apokaliptikus misztériumjátékba. A színpadi események rituáléját celebráló Konferanszié-/Halál-/Mephisto-/Bacchus-szerű alak, Kuolio (magyarul kb. Üszök) végig jelen van, végig nézőtudatosan kommentálja kívülről, festi alá kabarészámáival, manipulálja belülről a színpadi események menetét. Mintha *Az ember tragédiájának* egy Madách által meg nem íratott színében, pontosabban annak paródiájában találnánk magunkat: Kuolio, kezében gigantikus művulvával, azt ecsetelgetve várja a nézőtérre érkezőket a színpad előterében, hogy a legkínosabbra ezzel felkészítse őket. Hogy az ominózus kellék milyen szinten nézhetetlen, groteszkül komikus, nevetségesen drámai funkciókban jelenik majd meg újra a színpadon, azt felsorolni is kínos. A finálé, Pentheus (azaz A férfi) halála és a szelídítetlen új „nemember” megszületése után a néző fejfájós hitetlenkedéssel szédeleg hazafelé, időnként zavartan röhögcsélve... és még jóteknő sötétség sem enyhít kínjain a napfényes finn éjszakában. Előadásról előadásra kísért ez az érzés, hogy t. i. miként lehet ily békés, verőfényes minden kívül, mikor mögöttünk, a füledt színházteremben most omlott össze újra a világ.

A ljubljanoi SNG Drama színház *Őrült lokomotívja* a Balkán irányából érkező néző számára otthonosabb világvéglátomást, ismerősebb energiáktól hajtott anarchikus vágatát diktál. Az észt–finn koprodukcióban készült nyomasztó posztabszurd stúdiódarabban, a *Konyhában* [Köö], melyet szerző-rendezőként az észt Andres Noormets jegyez, konyhányi ugyan, csak a szétrombolódó, felújításra váró világ, a hétköznapi mozdulatok, mint egy körte becsavarása, és semmibe vesző beszélgetés-foszlányok azonban sokkal univerzálisabb entrópia, globális nonkommunikáció allegóriájává nőnek.

A legnyugtalanítóbb (mert legkevésbé színházbelsőszerű) térben, a hipermodern Tampere-ház egyik kongó sarokraktárában, időnként teljes, időnként pár szedett-vedett olvasólámpával megvilágított-homályosított sötétben zajlik a R.A.A.A.M. színház *Senkiföldje* [Tühermaa] című előadása. Elgondolkodtató posztszovjet alkotói találkozás az orosz Marat Gatsalov rendezése, mely a fiatalon terrortámadás áldozatává vált ukrán Anna Jablonszkaja szövege alapján készült egy észt csapat számára. A megfoghatatlan határokkal rendelkező, sötét térben kuporgó néző végig potenciális célpontnak érzi magát (és bizonyos értelemben persze az is: célba vett befogadó, aki helyett nem fogják levonni a következtetéseket). Hogy örültek házába vagy egy atomtámadás utáni disztópikus jövőbe csöppent-e, arra lassanként, a mozaikdarabkákat összeillesztve talál talán valamiféle választ, de egyértelműsítő értelmezési kísérleteit a sötétből előbb akusztikusan, majd némileg vizuálisan is kibontakozó események rendre elbizonytalanítják. A sötétségbe és nagybirodalmi militarista álomvilágába zárt főhős, egy csatornatöltelék Don Quijote darab végi „gyógyulása”, kiszabadulása személyiségzavarának egyszerre klauszrofób és úrben bolyongó világából, mindent jelent, csak nem megnyugtató feloldozást.

Az utcára szédülő tampergő ezek után csak abban bízhat, aznap már nem hasad tovább körülötte a világ, de hiába, hátravan még egy bravúros apokalipszis: Lauri Majjala szerző-rendező *Amerre egykor nyúztunk* [Där vi en gång flått] című, nem éppen rózsás jövőlátomása a svéd nyelvű Viirus Színház fiatal társulatának szemtelenül sziporkázó előadásában. A darab egy huszadik század eleji klasszikust, a finnországi svéd Kjell Westö történelmi regényét (*Amerre egykor jártunk*) dekonstruálja/alkalmazza az új évezred finn társadalmára, egy bizonytalan, de tán nem is oly távoli jövőben. A szó legszorosabb értelmében nyúzott állatanarchisták és kérges szívűk széttöretésére kész nagykapitalisták ütköznek össze ebben az egyértelmű tanulságokkal csakazértsem szolgáló futurista fabulában. Terepül e váratlanul zenésbe át-átforduló emberi-állati haláltánchoz a Széttört Szívek Szállodája szolgál, vigaszul az újabb világvége után pedig talán csak az, hogy vár még egy utolsó (bár nem épp felhőtlennek ígérkező) bohóctréfa a fesztivált végigülőre: Kari Hotakainen eszelősen zseniális posztháborús regényének, a *Futóárok utcának* (*Juoksuhaudantie*) minimálszínházi adaptációja két krumpliorrúra.

Mike és Zin, azaz a kéttagú RedNoseClub társulat egyedülálló műfajt képvisel a műfajhatárok átlépésétől, cirkuszsínházi kísérletektől egyébként sem ódzkodó finn színházi világban. A két lassú zenebohóc a rendezőkalandor, Otso Kautto szelíd irányításával alakította improvizatív performatív regényolvasatát színházi előadássá... azaz inkább egyetlen időben kinyújtott, narratív elemeket is tartalmazó bohócszámmá, a közönség számára nagyvonalakban ismert regény el-elmerengő, újra és újra elrugaszzkodó, nézőgondolkodtató újrajátszásává. Egyfajta férfikép, egyfajta Finnország, egyfajta háborúfelfogás, egyfajta normalitás épül le fokozatosan a szemünk előtt, akár a Hotakainen-regényben, de itt, ezen a díszletmentes, mindössze egy vörös függönnyel és gitárállvánnyal felszerelt színpadon a bohócok egyre erőltetettebb mosolya, fanyar viccelődése segít távolságot tartani a téboly felé kavargó eseményektől és a családgyesítő kötelességteljesítés közben esztét veszítő Matti Virtanentől (magyarul Kovács János lehetne tán), aki így nem más, mint egy egyre fárasztóbb, ideoda passzolható szerep csupán, tragikomédiája sem egy világvége.

A HIDEG (*végigfut az ember hátán*)

TAMPERGŐ (*magában*): Méghogy nem világvége! (*Sírára biggyedő szájjal mosolyogva tapsol, majd hátra el.*)

Varga Anikó

KÉZIKÖNYV KEZDŐKNEK, HALADÓKNAK

***A Színházi nevelési programok kézikönyve* című kötetről¹**

Az utóbbi években – főként a 2010/2011-es évadtól kezdődően, ahogyan ezt Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám könyve is jelzi – a színházi nevelési tevékenység Magyarországon jól látható virágzásnak indult. Alig akad ma olyan magyarországi színház, amely ne végezne ilyen tevékenységet; az utazás szempontjából is rugalmasabb független társulatok zöme fontosnak tartja, hogy nevelési előadással is megszólítsa a (főként) gimnazista korú nézőközönséget. Létrejöttek a műfajnak szentelt fesztiválok, a felsőoktatási képzésben megerősödött a drámapedagógia, megszokasodtak a területről szóló szakírások. Fontos mozzanat volt, hogy az idei POSZT versenyprogramjába a válogatók – a színházi nevelésről szóló beszélgetéssorozat mellett – meghívtak egy nevelési előadást² is. E legitimációs gesztus által a színházi nevelés az eddig csak hagyományos színházesztétikai elvek mentén gondolkodó szakemberek fókuszába is bekerülhetett. A *Színházi nevelési programok kézikönyvének* tehát az áll a háttérében, hogy „a színházi nevelési programok száma

csaknem a duplájára nőtt az elmúlt három évben” (5.), szerzői pedig azzal az igénnyel hozták létre az átfogó kutatásuk eredményeit bemutató könyvet, hogy a lehető legpontosabban térképezzék fel ezt a színházi területet.

A könyv nem csupán teljesíti ezt a vállalást, de szem előtt tartja a hasznosság szempontját: áttekinthető tematikus egységekre tagolódik. Így könnyedén megtalálja benne a számára releváns információkat a potenciális olvasók mindegyike – pedagógus, drámapedagógus, színházi szakember, kutató, befogadó intézmény munkatársa, szülő, diák stb. A bevezetőben a kiadvány létrejöttéről, a kutatás céljairól, valamint a könyv szerkezetéről és használati módjairól olvashatunk. Ezt követi a könyv mintegy felét kitevő katalógus, amelyet szintén használati útmutatóval láttak el szerzői, és amely 119 szervezet 172 programjának leírását (valamint kb. 250 kapcsolódó program – tábor, képzés, konferencia stb. – ismertetőjét) tartalmazza – ezek a színházi nevelési tevékenységek a 2011/2012-es évad felhozatalát tükrözik.

Mielőtt az olvasóban kérdés merülne fel a programok számarányaival kapcsolatban: a kutatás nem pusztán az úgynevezett komplex színházi nevelési előadásokat (TIE)³ listáz-

¹ Cziboly Ádám–Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve. Magyarország 2013.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2013.

² A *hosszabbik út* c. előadásról van szó – a Kerekasztal Színház és a Szputnyik Hajózási Társaság közös produkcióját Grigor Attila rendezte Nick Hornby *Hosszú út lefelé* c. regénye nyomán.

³ „Komplex színházi nevelés (TIE – Theatre in Education): olyan színházi nevelési program, amelyben

za, hanem vállalva a teljes terület felmérését, tágan értelmezi a színházi nevelés műfaját, és ide sorol minden olyan programot, amely együttesen megfelel öt kritériumnak.⁴ Az alacsony küszöbű kritériumok alkalmazását a konszenzusos szaknyelv és meghatározások hiányával érvelik meg a kutatók: nem előzetesen meghatározott kategóriákat szerettek volna visszatükrözni a felmérésben, hanem inkább azt megnézni, hogy a felmért anyag milyen következtetésekre ad lehetőséget. A katalógus informatív blokkja egységes, jól átgondolt szempontrendszer szerint tájékoztat a szervezetekről (elérhetőségükről, profiljukról stb.) és azok nevelési programjairól. A programok leírása lenyűgözően pontos és átlátható: jelzi a korosztályt, a műfajt, a központi témát, a kiindulási alapanyagot, az alkotók és foglalkozásvezetők nevét, a program által kínált részvételi módokat, az alkalmak számát és hosszát, az utaztathatóságot, az árat, a bejelentkezési lehetőséget, a nemzeti alaptantervhez való kapcsolódást, a program szerkezetének és cselekményének részletes leírását, illetve résztvevői és kísérői/megfigyelői véleményezést is olvashatunk a programokról.

A katalógus összeállítását segítő kutatás módszertanának különálló fejezetet szentelnek a szerzők. Itt azt fejtik ki, hogy milyen szem-

pontok szerint válogatták be a katalógusban szereplő programokat, valamint hogy milyen eszközökkel (internetes kutatás, kérdőív, személyes látogatáson alapuló megfigyelési jegyzőkönyv, résztvevőkkel való csoportos interjú stb.) végezték az adatgyűjtést, konkrét táblázatokkal szemléltetve mindezt. Az egyes nevelési programok megfigyelési jegyzőkönyvéhez szintén összetett módszert dolgoztak ki a szerzők – ennek a leírása is olvasható –: a megfigyelők előzetesen összeállított sorvezető szerint jegyzeteltek, majd összevetették az eredményt. Az átláthatóság kedvéért a szerzők a gyakorlatból származó dilemmákra, befolyásoló tényezőkre is kitérnek, amikkel az eljárás során szembesültek: például a személyes érintettség, a szervezésből fakadó nehézségekre.

Az *Elemzés és statisztika* című fejezetben a magyarországi színházi nevelés „nagy képének” elemzésére tesznek kísérletet a szerzők 13 nagyobb – tartalmi, formai, szervezési és finansziális szempontokat érvényesítő – témát tartva szem előtt. (260.) Ez a rész magát a

színházi előadásrészletek vagy jelenetsorok, felkészítő és feldolgozó beszélgetések és dramatikus munkaformák egyaránt megtalálhatók, jellemzően többféle munkaformát, ezekben gyakran többféle szerepet és nézőpontot kínálnak a résztvevőknek, ezen munkaformák között gyakoriak a váltások, a színházi részek és a felkészítő/feldolgozó részek nem válnak el, hanem együttesen adnak ki egy szerves egészet, a program 2–4 óra időtartamú, többnyire tanrendbe van illesztve, és meghatározott korcsoportba tartozó résztvevőknek készült.” (416.)

⁴ Az öt kritérium: „1. elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készült, 2. színházi, bábszínházi vagy táncszínházi előadás vagy jelenetsor van benne, 3. pedagógiai célja van az alkotóknak, 4. a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló vagy az abban történetekre érdemben reflektáló interakciókban vehetnek részt, 5. repertoárszerűen többször, minden alkalommal különböző célcsoportoknak játszott program; minden program egyszeri alkalom, az alkalomhoz kapcsolódva elő- és utókövetés lehetséges.” (16.)



kutatás folyamatát bontja ki és annak eredményeit elemzi számszerűsített adatok – pl. a kérdőívek száma, a székhely szerinti szervezeti eloszlás, a színházi nevelési tevékenység éves lebontású elemzése – mentén.

A *Kategorizálási javaslatok* című fejezet – az érintett szakmai közeget konstruktív vitára szólítva – a műfaji definíciókat illetően fogalmaz meg javaslatokat. Ennek szükségessége aligha kérdéses: színházi neveléssel sokféle végzettséggel és tapasztalattal rendelkező ember foglalkozik, a terület rendkívül szerteágazó, benne többféle módszer és hagyomány (angolszász tanítási dráma, német színházpedagógia, magyar drámapedagógia, Ruszt József beavató színháza) keveredik – az alapvető fogalmak pedig tisztázatlanok. A konszenzuális szaknyelv kialakításának feltétele, hogy maga a műfaj átlátható legyen, illetve elkülöníthető az olyan határterületi műfajoktól, mint a csecsemőszínház, szociális színház, pszichodráma, szociodráma, gyermek-pszichodráma, vitaszínház, play back színház, bibliodráma, improvizációs színház, közösségi színház stb. – ezek mindegyikéről külön leírás olvasható a könyvben, kitérve a nevelési programokhoz való viszonyukra. Rendszerszerű megközelítést ad a színházi nevelési programok kategorizálása forma, pedagógiai cél, irányzat, illetve színházi alapanyag, korcsoport, formanyelv, interakció és bevonódás, felkínált nézőpontok és szerepek szerint. A pontos megkülönböztetéseket vélhetően a szakmabeli olvasók hasznosítják leginkább, de a színházi nevelés iránt érdeklődők számára is rendkívül hasznos lehet ez a fejezet, hiszen az értelmező leírások pontosan láthatóvá teszik a különbséget felkészítő beszélgetés, interaktív színház, osztályterem-színház, komplex nevelési előadások (TIE) között.

Az *Utószó helyett* című fejezetben a szerzők tömören összegzik kutatásuk eredményeit. A következőben áttérnek annak a környezetnek az ismertetésére, amelyben maga a kutatás fogant, mintegy történeti áttekintést adva a területről: felsorolják a korábbi kutatásokat, definíciós kísérleteket és szakmai rendezvényeket (képzéseket, fesztiválokat, konferenciákat, szakmai fórumokat, folyóiratokat,

kiadványokat, könyveket). A könyv végén található *Fogalomtár* pedig a kutatásban is használt szakkifejezések meghatározásait tartalmazza.

Míg Magyarországon a rendszerváltás óta léteznek színházi nevelési szervezetek (közülük a legrégebbi és legelismertebb a Káva Kulturális Műhely, valamint a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ), és maga a terület a közelmúltban gyors fejlődésnek indult, addig erdélyi viszonylatban a színházi nevelési eszközöket és lehetőségeket még csak most kezdik el használni az ez iránt elhivatott pedagógusok és színházcsinálók. Jellemzően a független szférából, illetve az intézményeken belül is a fiatal alkotóktól erednek ezek a kezdeményezések⁵ – a kőszínházi kulturális rendbe alig szivárgott még be annak a felismerése, mekkora lehetőségről van szó. A könyv szerzőinek megállapítása szerint például több mint száz-ezer fiatal érintenek a jelen katalógusba szedett programok, azt az eljövendő felnőtt generációt tehát, amely egyszerre kaphat oktatási, életmódbeli segítséget, és kerülhet közvetlenebb viszonyba a színházzal. A Cziboly-Bethlenfalvy páros által szerkesztett könyv nem csak az ismeretek rendszerezése, a szakmai tájékozódás lehetősége miatt értékes. A minták és eljárások sokasága révén azok számára is rendkívül termékeny lehet, akik saját kezdeményezéseiket vetnék össze a már létezőkkel, vagy inspirációs forrásként használnák azokat.

⁵ A katalógus – amely e tekintetben jelzetten hiányos – csupán néhány erdélyi nevelési programot tartalmaz: a Nagyvárad Táncegyüttes *9000 kilométer és a Szigligeti Színház Iskola a színházban – színház az iskolában* c. programjait, a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *Ajtót nyitok* c. interakciós versösszeállítását, valamint a kolozsvári Vároterem Projekt *Bánk bán? Jelen!* c. előadását.

Imecs-Magdó Levente

MORENO—BLATNER— NÉGYKEZES

Adam Blatner *A pszichodráma alapjai*¹ című könyvéről

„Egy valóban hasznos eljárás célpontja nem lehet kevesebb, mint az emberiség egésze.” „A jó eszköz az, amely sokféle összefüggésben használható fel az emberiség szolgálatában.” (9.) Ez a „valóban hasznos eljárás”, ez a „jó eszköz” a pszichodráma – vallja Jacob Levy Moreno és Adam Blatner. Az első idézet Morenótól, a pszichodráma feltalálójától származik, a második Blatnertől, aki korunk egyik legkiválóbb dramatistája és teoretikusa, a morenói életmű újraértelmezője. Könyvében arra tesz kísérletet, hogy eme nagyvonalú kijelentéseket igazolja.

Mi is tulajdonképpen ez a „hasznos eljárás”, ez a „jó eszköz”? A pszichodráma a pszichológiai és a szociális problémák feltárásának azon módszere, amely a problémát nem elmondhatja, hanem eljátszatja a résztvevőkkel. (14.) A *pszichodráma alapjai* című kötet alcíme *Történet, elmélet, gyakorlat*, és bár a 21 fejezetre történő felosztás során nem találkozunk

így ezzel a kategorizálással, a könyv e három irányból vezet be a pszichodráma világába. A fejezetekben számtalan témát részletez a szerző, melyekre nincs módunk hiánytalanul kitérni: elsősorban azokat a kérdésköröket ismertetjük, amelyek a módszer fő irányelveit mutatják be, és amelyek – érdeklődési körünknek megfelelően – párhuzamba állíthatóak a színházzal.

A történeti rész már az általános bevezetőben elkezdődik: a pszichodráma a 20. század elején, az egyre elterjedtebb pszichoanalízis árnyékában fejlődött ki, olyan elemekkel bővítve az analízis bevált modelljét, mint a tér, az akció vagy a képzelőerő. A pszichodráma a nevét és a szóhasználatát is a színházi zsargonból kölcsönözte, hiszen Moreno színházi megfigyelések és kísérletek során jutott el a módszer alapjaihoz. A szerző hosszan ismerteti e jelentős személyiség ellentmondásos életpályáját, akinek korát megelőző gondolatait elismeri, de a posztmodern ember kritikai magatartásával elemzi. Ki is volt Jacob Levy Moreno?

1889-ben egy zsidó család gyermekeként született Bukarestben, innen vándorolt ki Bécsbe – ahol tanulmányait is végezte –, majd az Egyesült Államokba. Az öreg kontinensen kezdett el érdeklődni a színház iránt, majd 1921-ben megalapította a Rögtönzések Színházát. Színházi kísérletei során fedezte fel a játék felszabadító hatását: a pszichodrámaiban

¹ Adam Blatner: *A pszichodráma alapjai*. Történet, elmélet, gyakorlat. Sorozat a csoportról – 5. Animula Kiadó, Budapest, 2004. (Az Animula pszichiátriai, pszichoterápiai és pszichológiai szakkiadóként határozza meg magát. Több sorozatot indítottak: a *Sorozat a csoportról* könyvei közül három a pszichodrámaival foglalkozik. A kiadó egy másik sorozata – *Pszichodráma a gyakorlatban* – több kötetben ugyancsak ezt a témát tárgyalja; ám e sorozatokon kívül is jelentettek meg pszichodrámaival foglalkozó könyveket.)

is ezáltal kerülnek feldolgozásra a problémák. Mindehhez a biztonságot a „mintha-keret” biztosítja – mennyire hasonlít ez a megnevezés a Morenóval kortárs színészpédagógus, Sztanyiszlavszkij által bevezetett „mágikus ha” fogalmához. Hibázni lehet – hányszor hangzik el ez egy színházi próbán –, mert a „mintha-keret”-nek köszönhetően a hibák következménye nem ugyanaz, mint az életben. Ez teremt alkalmat a játékra. (10.)

Két tőről fakad az új módszer: a *-dráma* rész színházi eredete megkérdőjelezhetetlen, ugyanakkor a *pszicho-* résznek is Moreno korai munkásságában kereshetjük a gyökerét. A „személyközi kapcsolatok” és a „csoportdinamika” kifejezéseket Moreno használta először, lefektetve ezzel számos csoportterápiás foglalkozás alapját. (134.) Egy forradalmian új módszert talált tehát ki, melyet – mint az első bekezdésben olvashatjuk – az emberiség teljességének gyógyítására szánt; Blatner szerint épp ez a büszkeség volt az oka, hogy

a feltaláló évtizedeken keresztül kisajátította találmányát, meggátolva ezzel az elterjedését.

A kötet egyik legérdekesebb része, az alcím *elmélet* kategóriájába illően, részletesen tárgyalja a pszichodráma filozófiai gyökereit. Blatner szerint a modernből a posztmodernbe való átlépés egyik mozgatórugója az egzisztencializmus, mely a fenomenológia módszertanát felhasználva a szubjektív megtapasztalást valóságnak tekinti, szemben a modernista felfogás túlzott racionalizmusával. Az egzisztencialisták szerint az ember képes új lehetőségeket teremteni, vagyis a kreativitás kulcsfogalom. (48.) A kreatitásnak és az azt létrehívó spontaneitásnak egyébként külön-külön fejezetet szentel a szerző, aki e két elemnek a gyerekkorból a felnőttkorba való átemelését a pszichodráma és tágabb értelemben a modern kori gondolkodás egyik legfontosabb feladatának tekinti. Színészszemmel (e recenzió írója ugyanis színész) különösen érdekes az egykor színházi fogalmakat egy terápiás módszertanban viszontlátni úgy, hogy azok akár a mindenkori színészképzésbe visszatérve is hasznosíthatóak volnának.

Az egzisztencialista és fenomenológiai elvek hatására született meg Moreno egyik legérdekesebb fogalma: a *realitástöbblet*. Ennek értelmében a szubjektív valóság is a tényleges valóság része, és ez úgy csapódik le a pszichodramatikus gyakorlatban, hogy az eseményeket továbbgondolva a vágyakat, álmokat vagy bizonyos események lehetséges pozitív végkimenetelét játsszák el a résztvevők. Ez általában katarzishoz vezet, amely gyógyító hatású; nagyrészt ebben rejlik a pszichodráma terápiás használhatósága. Moreno az elméleti munkáiban odáig merészkedik, hogy a realitástöbbletben megtapasztalható valóság igazibb, mint a tulajdonképpeni objektív valóság; Blatner szerint legalábbis hasznosabb a terápia szempontjából.

A *Jártasságok tanulása* című fejezet átmenetet képez a könyv elméleti és gyakorlati része között, arra fektetve a hangsúlyt, hogy a pszichodráma miként alkalmazható a csoportfoglalkozáson kívül, milyen, a mindennapi életben is hasznos jártasságok sajátíthatók el általa. A szerző terápiaszemléletét jól tükröz



Sorozat a csoportról – 5

A PSZICHODRÁMA ALAPJAI

Történet, elmélet, gyakorlat

ADAM BLATNER



zi ez a fejezet, hiszen a könyvben többször felhívja az olvasó figyelmét, hogy a módszer csak a gyakorlatban tanulható. Itt emelnénk ki a metaszerep fogalmát, bár a jelenséggel minden fejezetben találkozhatunk: a metaszerep gyakorlatilag annak a képessége, hogy önmagunkat és tetteinket kívülről is figyelni tudjuk, folyamatosan felülbíráva és korrigálva azokat. A színészetben ez a *szereptávolság* vagy a *hideg agy* fogalmával kvázi ekvivalens. Gondoljunk csak Diderot színészére, aki a leesett fülbevalót rugdossa kifelé nagymonológia közben. Hogyha színészi vagy páciensi létünket szerepekre bontjuk – ahogy teszi azt később a szerző –, a metaszerep a rendező–író–kritikus hármasnak feleltethető meg.

Blatner a könyvét alapvetően pszichológiai végzettségű szakembereknek szánta. A gyakorlati részben felvetett problémák és az azokra kínált megoldási javaslatok nem kizárólag a pszichodráma, hanem a tágabb értelemben vett pszichoterápia területén is hasznosíthatók, és elsősorban a jó *kliens* – a pszichodramatista szaknyelv szándékosan nem használja a páciens kifejezést, hiszen a módszernek önismereti jellege is van –, a jó *vezető* és az ideális *kliens*–*vezető* kapcsolat körül forognak.

Ehhez a szerző az *alkalmazott szerepelmélet* fogalmát hívja segítségül, melynek három önálló fejezetet is szentel. A tudományosnak tűnő kifejezés egy mindennapi fogalmat takar, melyet maga a szerző is (hűien az eddigi pszichodráma-színház párhuzamhoz) Shakespeare ismert soraival indít: „Színház az egész világ”. Alapja valóban az, hogy a mindennapokban szerepek sokaságát vesszük magunkra, és egy embert – jelen esetben a klienst – jóval könnyebb megismerni szerepei segítségével, mint e nélkül. Színházi szemmel nézve érdekes a szerepjáték három fázisának éles elkülönítése, melyet a Moreno–Blatner páros a kreativitás szintjeinek függvényében a következőképpen határoz meg: a *szerepfelvétel* a felszínes érintkezés egy szereppel, mely általában utánzásban és külsőségekben nyilvánul meg, nyilvánvaló szabályokat követve. A *szerepjátszás* nagyobb biztonságot feltételez és a szerep mélyebb ismeretét, amikor a kliens/színész már innovatív módon, kreativitását bevonva kezd el *játszani*

szerepével. A szerep irányvonalában eszközölt radikális újítások, vagy akár az újradefiniálás pedig már a *szerepalkotás* fázisának jele (115.). A gyakorlati pszichodrámban a protagonistának át kell esnie ezeken a szakaszokon, éppen úgy, ahogy a színész is a rendelkező próbák kezdeti esetlenségéből eljut az előadásbeli önálló művészi alkotásig.

A mellékletben a legfontosabb szakkifejezések, technikák és feladatok szótárszerű leírása található, használható információként a jövő pszichodramatistái számára. A pusztán olvasás viszont nem helyettesítheti a gyakorlatot: Blatner arra buzdít, hogy a pszichodráma fejlődésének érdekében minden dramatista alakítsa ki a saját módszerét. Vagyis játsszon olyan négykezet, mint ő Morenóval.

Kocsis Tünde

CSEMEGE- SÉTA

A 101 játékterápiás technika című kötetről¹

Játékterápiáról szóló, 101 játékot leíró kézikönyv? Remek! Recenzáljuk a színházi folyóiratunkba, hiszen (szerencsés esetben) a színház is játékterápia a javából, mind az alkotóknak, mind a közönségnek! – gondolhatnánk. Ráadásul gyakorlati(as) kiadvány: elég a sok elméleti szócséplésből! Igen ám, csakhogy mint megtudjuk, a játékterápia fogalma jóval konkrétabb, mint első hallásra/látásra hinnők. Első naiv lelkesedésünk e könyv színházilag építő jellegének szólt, rákövetkező megtorpanásunk – hogy akkor mi köze van a szó szoros értelmében vett színházhoz, színházi folyamatokhoz – végül higgadt bölcsességbe fullad: a színházhoz mindennek köze van, ami emberi, egyébként nem lehetne a mindenkor ember és világ dinamikus (önarc) képe. Nincs olyasmi, ami ne férhetne be a színház virtuális bejáratán, és esszenciává sűrűsödve ne folyhatna ki a résein. Ha ezek után (is) van kedvük, tartsanak velünk. Elsőként a játékterápia mibenlétére térünk ki.

¹ Heidi G. Kaduson, Charles E. Schaefer (szerk.): *101 játékterápiás technika*. Gyermek/serdülő szorozat 7., Animula Kiadó, Budapest, 2009. (Az Animula egyrészt szakkiadó, amely több ágazatban ajánl saját kiadású könyvet, másrészt szakkönyvesbolt, amely más kiadók pszichológiai/pszichiatríai témájú könyveit is kínálja. Honlapján a Művészetterápia keretén belül is figyelmünkbe ajánl köteteket, például a következőt – Boldizsár Ildikó: *Meseterápia*. Mesék a gyógyításban és a mindennapokban. Magvető, Bp., 2010.)

Pszichoterápiás gyakorlatról van szó, amelyet 3 és 11 év közötti gyerekeknek dolgoztak ki, elsősorban traumák megelőzését és feloldását tűzve ki célul, ugyanakkor diagnózis felállításához is hasznos – vagy akár egyetlen – módszer lehet. Mint tudjuk, a gyermekek igazi és legtermészetesebb nyelve, valamint a tanulás egyik leghatásosabb módja a játék, amely a maga szimbólumrendszerén belül képes megjeleníteni a gyerekeket foglalkoztató rejtett, belső problémákat. A terápia fantázia-terében a játéknyelvet valóságként kezelik, ennek nyomán egy egyezményes, egyedi, kreatív és a terapeuta számára átlátható szimbólumrendszer alakul ki. „Minél inkább kitapintható a képzelet, annál könnyebben befolyásolható. Amikor a diffúz érzelmeket néven nevezik, konkrétan leírják, meghatározzák, a gyerekek megtapasztalják az érzelem izolálását és az intellektuális elhatárolódás módszerét. És amint a szorongások és aggodalmak terítékre kerülnek, könnyebben vizsgálhatók, kezelhetők, átdolgozhatók és »fazonra igazíthatók«. Végül pedig, érzelmileg semlegesíthetők.” (164.)

A terápia során általában különböző játékeszközöket, bábokat, maszkokat, ruhát és egyéb kellékeket használnak, hogy a gyerek minél otthonosabban mozogjon benne.

Két típusa közül az ún. indirekt játékterápiában a gyerek teljesen szabadon alkothat, hogy a tudattalan szimbolikus módon átkerüljön a játék és alkotás terébe, miközben a folyamat

már magában is gyógyító jellegű. Ebben a változatban a gyermek maga döntheti el, hogy beszél-e alkotásáról, vagy sem. A másikban, a direkt változatban nagyobb szerepet kap a terapeuta. Bár itt is a gyermek szabad játékából indulnak ki az értelmezések, de a terapeutának kérdései, javaslatai, kérései vannak/lehetnek, és akár be is vonódhat a játékba. A könyv többnyire direkt játékokat tartalmaz, de ezek zömét bármikor szelidebb, indirektebb módon is lehet alkalmazni.

A játékra mint – a maga adekvát módján – szakszerű gyógy módszerre a huszadik század legelején kezdtek gondolni, és a gyermekekkel foglalkozó terapeuták azóta a mai napig formálják, gazdagítják a játékkerápia módszereit. Magyarországon a játékkerápia egyik előfutára a kolozsvári születésű Polcz Alaine² volt, egy másik elismert szakembere pedig Tunyogi Erzsébet. Tunyogi saját intézményében a játékkerápiát elsősorban központi idegrendszeri, valamint genetikai károsodott csecsemőknél és gyermekeknél alkalmazza.³

Korábbi, a játékkerápiát mint olyant bemutató bekezdéseinket nem kizárólag az általunk recenzált kötet alapján fogalmaztuk meg, hiszen a kötet egy rövidke előszó után egyenesen a játékok konkrét bemutatásával kezd. A két szerkesztő (egyikük, Charles Schaefer maga is a játékkerápia egyik „atyja”) a világ különféle tájain dolgozó számos játékkerapeutától gyűjtött össze ajánlatokat, olyan játékleírásokat, amelyek alkalmazása nem túl költséges, eredeti elképzelésen alapulnak, avagy egy régi, jól ismert játék/eljárás ötletes módosítása révén kiválóak terápiás célokra. A könyv 1-től 101-ig számozva mutatja be a játékokat,

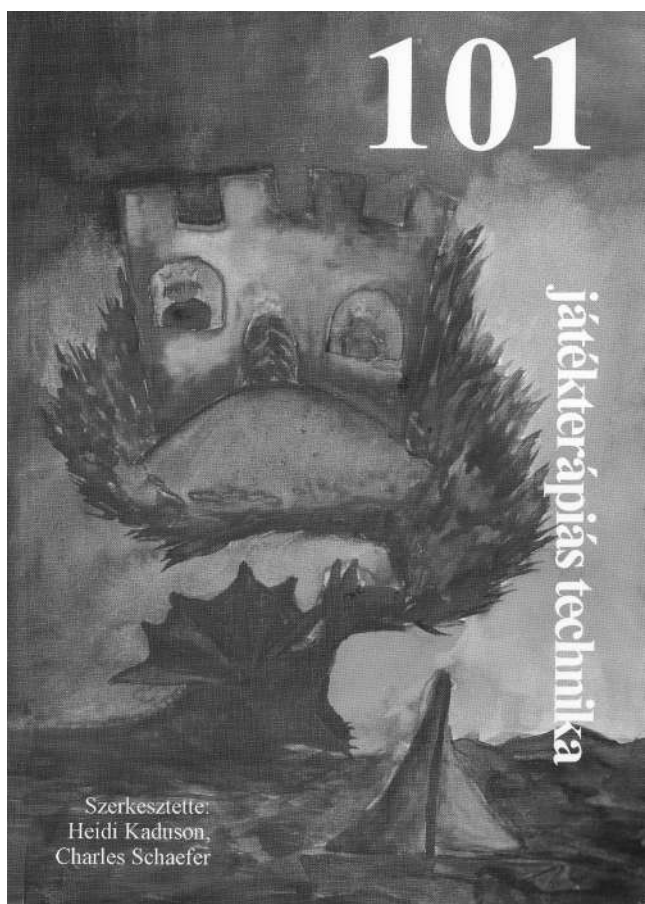
mindegyik esetében közölve a szerző/kolléga nevét is, aki azt a szerkesztőknek beküldte.

A könyv elsősorban terapeutáknak íródott.⁴ A szerzők következetesen és helyesen közlik, hogy hány éveseknek és elsősorban milyen zavarokkal, problémákkal küzdő gyermekek ajánlott a felvázolt játék, pl. nem kommunikáló, agresszív, szorongó, neurotikus, hiperaktív, akut traumát átélt, bántalmazott, elhanyagolt, vesztésben részesült (válás, gyász) stb. gyermekek gyógyításáról van szó. Olykor az is je-

⁴ Egyes játékokat, például az elsőként bemutatott „Játsszunk babát” címűt mégis, egyenesen szülőknek ajánlja a könyv, a nagyobb testvérnek a második gyerek születése utáni szorongását lehet oldani vele. (Ajánlott olvasmány még, ha óvodapedagógusok, szülők által is alkalmazható „fantáziajátékokat” olvasnánk, Göbel Orsolyának a Klaus W. Vopel ötlete alapján írt, elsősorban 3–6 évesek esetében hasznosítható *Varázsjátékok* című ötkötetes sorozata, amely Budapesten a L'Harmattan Kiadónál jelent meg a 2000-es években. A könyvsorozat főleg az önértékelés, önelfogadás megerősítésére, a szocioemocionális készségek, a kreativitás fejlesztésére kínál módszereket. Némely játékok meditatív jellegűek.)

² Ő vezette be a gyakorlatba pl. a világjáték-eljárást. „A gyermeknek a világ lekicsinyített figuráiból és alkotórészeiből (játék házak, emberek, állatok, fák, növények) kell megépítenie a saját világát. Ebből a produktumból és az építés más jellemzőiből kap támpontokat a szakember arra nézve, hogy vajon milyen belső-külső tényezők befolyásolják a gyermek jelenlegi állapotát. Később ezen eszközök felhasználásával játék is kialakulhat, mely a további terápiás folyamatba is beépül.” www.gyermekdrama.hu/cikkek/jatekterapia/

³ www.tunyogi.hu/modszertan/



lezve van, hogy egyéni vagy csoportban is alkalmazható technika, továbbá, hogy a szülők is csatlakozhatnak, vagy sem. A könyv szerzői viszont nem tartották fontosnak kihangsúlyozni, hogy némely játékot szigorúan csak terapeuták vagy pszichológusok vezessenek, mert rosszul végződhet laikusok irányítása alatt.⁵ A gyűjtemény mégis széles körben tanulságos és tartalmas: bepillantást nyújt a lélekgyógyítás egyik szakágazatába, és élvezhető, mert minden játékleírást konkrét, megtörtént példák színesítenek. A „Figurák mint metaforák” játéknál (143–145.) a terapeuta egy 13 éves fiú példáját írja le: „Az anyát az Ozból ismert Keleti Boszorkány képviselte, magának Mickey Mouse-t szemelte ki, nekem pedig a Hóember jutott. A szerepjátékban a hóember mozgott a két másik között, segített a témák meghatározásában és hozta-vitte az üzeneteket. A játék közben Mickey néhányszor megütötte a Boszorkányt; azaz a fiú biztonságosan tudta kifejezni a haragját. Az ezt követő időszakban képes volt megfelelő dialógusba kezdeni az anyjával.” (145.)

Még mielőtt teljesen szem elől tévesztenék a színházat, beavatjuk önöket tervünkbe, miszerint a szerzők által összegyűjtött játékok mindegyik (azaz nyolc) csoportjából egy-egy (elvétve több) játékot úgy vázolk fel, hogy olykor kapcsolatot keresek az adott játék és a színház(i munka) között. Talán nem sértő senki számára, ha megjegyezzük: színészeket, de mindenféle szakmájú felnőtt embereket igazgatni, rendezni néha olyan, mintha gyermekkel dolgoznánk, miközben a vezetőben, rendezőben is ott ágaskodik néha a gyermek. Az alapos és rendszeresen gyakorolt önismeret, valamint az emberre – mint az egyik legkomplexebb lényre – való odafigyelés pedig a színházi szakma elengedhetetlen követelménye (kellene hogy legyen). De legyünk konkrétabbak!

A *Fantázia-technikák* csoportban találjuk a „Tégy úgy, mintha tudnál!” játékot. És már-

is mintha Sztanyiszlavszkij „mi lenne, ha” tézisénél lennénk; a színészi próbafolyamat azon pontján, ahol a színész még „be nem járt terepre lép”, hogy majd a sok kutató- és építkező munka után összeálljon sajátos hús-vér-verejték karaktere. A játékterápiás leírás azt hangsúlyozza, hogy nagyon fontos a saját képesség iránti bizalom, és példázza egy gyermekkel, aki a cipőfűzés kérésére „Még nem tudom”-ot válaszol. Őt arra kéri a terapeuta, hogy tegyen úgy, mintha tudná, és mutassa meg. A kisfiú egy keveset megmutat, amire pozitív megerősítések adhatók: „Már sokat tudsz! Már majdnem kész!” stb. „Fantáziajáték-helyzetben a gyerek mentesíteni tudja magát a hibázással járó szorongás alól.” (13.) Szerencsés, ha a színházi rendező megelőlegezett bizalmat, majd megerősítő visszajelzést ad a színésznek, és ezzel, miután felmenti őt a hibázástól való félelem alól, lendületet ad a szabad alkotáshoz.

A „Rózsabokor” nevű játék is a fantáziát hívja segítségül, mert „a fantázia hidat képez a gyerek belső életébe; a gyerek felfoghatja, megvizsgálhatja, és amikor kész arra, birtokba veheti”. (11–12.) A játék lényege, hogy a gyermek hunyja be a szemét és képzelje magát rózsabokornak. A terapeuta megengedő, nyitott kérdéseket tesz fel a gyermeknek, hogy minél részletesebben „rálásson” az allegorikus bokor milyenségére, minőségére, és elmondja azt. (Egy ilyen képzeletjátékkal kezdeni a színházi „favágást” bizonyára mind önismereti, mind kapcsolati és hangulati téren pozitív hozadékú lenne.)

Egy másik csoportba, a *Történetmesélő technikák* közé olyan játékok kerültek, amelyek – általában játéktárgyak segítségével – beindítanak valamilyen allegorikus történetmesélést, avagy a gyermek konkrét élethelyzetei, eseményei tárulnak fel a „játék” kérésére. Ilyen a „Kártya mese játék”⁶ (16–18.) A játékosok elé kitesznek egy pakli kártyát. Sorban következve minden játékos két lapot fordíthat fel, a feladat pedig abban áll, hogy a felfordított kártyáján levő figurákra és számokra mindenki találjon ki valamilyen mesét, történetet, illetve

⁵ „A képzeleti ráhangolódás” (8–11.) című játék a gyermek relaxálásáról és imaginálásáról szól, és a konkrét példa ellenére nincs kifejtve, hogy a helytelen, szakavatatlan imaginációvezetés mennyire kockázatos lehet.

⁶ A játékok elnevezésénél híven követtük a könyv helyesírását.

ezen segítségével folytassa a megkezdett történetet. Az ilyen technikák sem ritkák színházi berkekben. A karakterformálás gyakran sokkal nagyobb ívű, mint amit a néző belőle lát, persze a színészi alakítás mélységéből sejthető, hogy mennyire dolgozta ki a színész karakterét. Nézetünk szerint a jó színész akár órákat is képes beszélni szerepéből és szerepéről.

A *Kreatív technikák* csoportjába került tevékenységekhez anyagokra van szükség: ceruzákra, filcekre, gyurmára, agyagra, papírra, szövetekre stb. Az alkotás után pedig a gyermek bemutatja alkotását. Mindegyik folyamatban a fő tézis: Nincs rossz alkotás! (Mennyire felszabadító volna, ha egy rendező ezzel kezdené. Aztán egy adott ponttól persze jelezni kellene, hogy innentől van rossz alkotás is, és csak a jó marad.) A terápiában a gyerekeknél az önkifejezésen van a hangsúly, és nem a művészi képességen – az első ugyanis felszabadít, az utóbbi előhossa a gátlásainkat, önbizalomhiányunkat és erőlködővé tesz, mert meg szeretnénk felelni.

Az anyagok nyújtotta projekciós felületből olykor megérintő alkotások születhetnek: „egy nyolcéves rákos kisgyerek spontán elkezdett beszélni a halálfélelméről, ami erősen felzaklatta és szavakban nem tudta folytatni. Viszont rögtön a gyurmához nyúlt, és úgy fejtette ki tovább a témát, hogy szépen kidolgozott, különböző méretű angyalokat dekorált ki.” („Kreatív gyurmázás”, 48.) Az „Érzés-fa” játékban a terapeuta arra kéri a gyermeket, hogy miután megismerte a gyümölcsök „érezstartalmát” (sárga: vidám; kék: szomorú; piros: dühös; zöld: féltékeny), tegyen annyi és olyan színű gyümölcsöt a fára, amennyit és amilyent akar, majd ha van kedve, szedjen le egy gyümölcsöt, és mondja el, mikor volt olyan érzése. (66–67.) „Ez a technika segít nekik, hogy felfedezzék: joguk van az érzéseikhez. Ezután a terapeuta feladata az, hogy együtt kidolgozzák a különböző érzelmek kezelésének elfogadható módjait.” (66.)

A *Társasjátékok* csoportban sok ismert társasjátékot találunk új, „terápiás” köntösben, például megjelenik a dominó, a sakk,⁷ a bili-

árd. A „Módosított marokkó” játékban (75–76.) az előbbi játékhoz hasonlóan használnak a szín-érzelem párok, csak sokkal több szín és érzelem található benne, és a sikeresen elmozdított pálcika után (itt is) a játékosnak „el kell” mesélnie egy olyan helyzetet, amikor azt az érzelmi állapotot élte át, amit a pálcika színe mutat. A játékosnak meghatározott számú „passzolási” lehetősége is van.

A játék(csoport)ok között sok átfedés és ismétlés is van. Így a *Bábozás* csoport játéakai befértek volna mind a *Történetmesélő technikákhoz*, mind az *Eszközs játéktechnikákhoz*, de ott vannak a *Csoportos játékok* között is. Tény viszont, hogy a játékkerápiában fontos szerepet töltenek be a bábok, és ezek képezik – a könyvbéli játékok alapján – a játékkerápia leginkább dramatikus vonalát. Meglátásunk szerint viszont jóval több dráma- és szerepjáték lehetne a játékkerápiában...

Visszatérve a bábokra, általuk lehetőség nyílik a személyes és metaforikus történetmesélésre, amelyben a gyermek kifejez(het)i érzéseit és cselekvését konkrét életkörülményeinek megfelelő helyzetekben.⁸ „A másik oldalról pedig a terapeuta arra tudja használni a bábukat, hogy kifejezze megértését és korrekt érzelmi élményt nyújtson.” (102.)

Ezen a fejezeten belül találkozunk a *Püfölke és a babaház* módszerrel (94–97.), melyhez egy Püfölke nevű bokszzsák és egy elkerített, biztonságos, agresszió kifejezésére alkalmas terület, amolyan babaház szükséges, ahova a kliens nyugodtan elvonulhat, hogy túláradozó érzéseit Püfölkén levezesse. Ez nemcsak püfölés, hanem ölelés is lehet, illetve szokott lenni. Lássuk be, számos intézményben, de

uralásához és abbéli változások véghezviteléhez, amelyek aztán kihatnak az életminőségére, akkor a sakk terápiás eszköz.” (91.)

⁸ „A szerepjátékok és viselkedés-próbák fejlesztik az empátiát. (...) A bábozás a játék hatékony formája, kombinációk és lehetőségek végtelen számával. A gyermek készségesen azonosul az állat- és emberfigurákkal és problémáikkal, és elkezd alkalmas problémamegoldó stratégiákon gondolkodni. (...) A gyermek képes »cselekedni« a bábokon keresztül, képes kipróbálni különféle viselkedéseket és megoldásokat, megfontolni a maga és mások számára a következményeket.” (105.)

⁷ „Ha a terápiát olyan lehetőségnek tartjuk, ami segíti az egyént viselkedése, hozzáállása tudatos

talán még az utcákon is elkelve néhány Püfölke és babaház. A bábozás és rokon eljárásai tízéves korig alkalmazhatók sikeresen, és általában jobban szeretik a gyermekek azokat a bábokat, amelyeknek a szája is mozgatható. Az „Egyrészt-másrészt” játék (107–109.) sem megvetendő, hiszen a bábpáros, Egyrészt és Másrészt segít az ellentmondásos érzelmek azonosításában, az ambivalencia elfogadásában. „A dolgok jó oldalát az egyik báb képviseli, a kellemetlen oldalát pedig a másik, és egymással beszélnek meg a helyzetet.” (108.)

A püfölkéshez hasonló számos „haragkiadó” játékleírás van még, mint például az *Eszközös játéktechnikák* közé sorolt „Harag-pajzs” (134.). „A gyerekeknek (no persze, a felnőtteknek is) nem árt megtanulni, hogy a harag nem egy elsődleges érzelem, hanem egy tanult, elhárító reagálás. Az igazi érzelem vagy nehézség felismerésétől véd meg (és egyúttal el is térít attól, akadályozza a pontos helyzetértékelést). Voltaképpen tehát egy figyelmeztető jelzés, érdemes megismerni a haragos indulat hátterét.” (134.) A gyermek maga készíti egy pajzsot, melyre ráfesti a harag külsődleges jeleit (okát, „kinézetét”, indulatszavait), a pajzs belső oldalára pedig a harag jelentkezését megelőző érzések ábrázolása kerül. Hétéves kortól felfelé alkalmazható, és nem alkalmas olyanoknak, akiknél éppen a harag megélése lenne fontos.

Az *Eszközös játéktechnikák* csoportból a „Varázs-szőnyeg” (116.) lenne alkalmazható a színházban is. A színes, rojtos, semmi másra nem használt szőnyeg egyszerűen egy békés és védett helyet képvisel, amely képzeletben elviheti a „rászorulót” valamilyen képzeletbeli kíváncsi helyre. A *Fényképalbum* technika (122.) különösen jól működik a gyerekeknel gyászmunka esetén, mert a családi fotókat rendezgetve, róluk mesélve sok érzést előhívna, megosztanak. Ehhez hasonló technika a színházban a karakterépítéshez járulhatna hozzá, hiszen olyan képeket kellene keresni, esetünkben találni/készíteni, amelyek a karakter teljes életívét lefedik. A színházi munka során is gyakran az intuíciónk és fantáziánk segítségével töltjük ki/be a szereplők, helyzetek környékén tátongó üres helyeket, ahogy

a szintén talált képekkel dolgozó *Az én babakönyvem* (167–168.),⁹ vagy az *Apatervezés* (67–69.) technika esetében történik, amikor a gyermekek a hiányzó szülő alakját és jelenlétét próbálják (valamennyire) pótolni.¹⁰

Az *Egyéb technikák* között találjuk az „Újrakezdés menyasszonyi ruha ceremóniával” címűt (170–172.), amely a rituális színház eszközeit használja. A szexuálisan kihasznált gyerekeknel a szégyen az önbecsülés fő mérgezője – olvashatjuk. A tisztatlanság érzésétől szenvedő abuzált gyerekeknel a fájdalom oldását célzó technikák után jöhet egy esküvői szertartás lejátszása, hogy a gyerek az újrakezdés, helyreállítás élményével távozzon.¹¹ A „Tizenkettőt-az-egyre” nevű játékból pedig arra csodálkozhatunk rá, hogy: „tizenkét pozitív állítással lehet egy fájdalmas megjegyzés inzultust semlegesíteni.” (174.)

Az *Idővonal a padlón* (180–181.) technika is sok esetben alkalmazható. A különböző szimbolikus jelentésű tárgyakkal vagy szavakkal kirakott életútra való rálátással, a jelentős emlékek megragadásával magabiztosabb „jövőbe nézés, jövőbe lépés” érhető el.

A játéktechnikák zöme időben kiterjedt, több találkozás alatt is elő-elővehető a bábok, a megismert játékok és technikák. Olykor lehetőség van a saját, korábban elkészített alkotásokat újra megnézni és a lezajlott belső változások tükrében változtatni rajtuk.¹² Milyen lenne egy olyan színházi előadás, amely minden hónapban egyszer (mondjuk 12 hó-

⁹ 10–15 tetszőleges babaképpel és egy albummal dolgozva alakul ki a kép a nevelt gyermekben, hogy milyen volt, és hogyan érezhetett ő babaként, és ez hogyan hatott azóta és jelenleg rá.

¹⁰ 6–10 éves gyerekeknel ajánlott módszer. A gyermek különböző anyagokból megalkot egy apafigurát, miközben a terapeuta beszélgeti őt választásairól, és az apának tulajdonított érzéseket, különböző színekből/formákból megalkotva, az apafigura inge alá helyezik.

¹¹ „A szertartás tetőpontja a »kihirdetés«, a játékban a terapeuta (magam egy bűvös pálcát lengetek közben) a megtisztulást nyilváníti ki ünnepélyesen: »Varázs ide, varázs oda, mire hármát számolok, elmúlt, ami elmúlt, minden újrakezdődik, vadonatúj, csillogó és tisztán... Egy... kettő... három! Kész, az újrakezdés elkezdődött. Te most szabad vagy, hogy mindent újrakezdj!«” (171.)

¹² Erről szól az „Átváltozás játékleírás”. (51.)

napon keresztül) előadódna, de oly módon, hogy mindig egy előbbi előadáson alapuló új előadást, bemutatót látna publikum. „Ugyanazok” a karakterek hónapról hónapra új, saját, improvizációk alapján megvalósított történetben jelennének meg. ...Sorozatszínház!? Talán már valahol a világon volt vagy van is ilyen, kár, hogy itt, az erdélyi körülmények között ez utópisztikus.

De visszatérve a realitáshoz, kedves olvasó: a morzsáiban bemutatott játékkerápiás könyvet, amennyiben kifejezetten színházi témában keres olvasmányt, bevallom, különösebben nem ajánlom, de ha arra is kíváncsi, hogy a gyermeki, ill. az emberi problémákat, traumákat milyen játékokkal lehet (fel)oldani, akkor örömmel. És hogy ne ilyen „nyakkendősen” zárjam a virtuális együttlétünket, megosztom a „Csemege-séta” (190–192.) játékleírást is, mely arról szól, hogy a terapeuta elsétál a gyerekekkel egy közeli csemegeboltba, és az úton, ha úgy van kedvük, beszélgetnek. Oh, azt már nem is merem leírni, hogy milyen kedves és játékos, és talán nem kevésbé terápiás lenne, ha egyszer, egy színházi előadás után, a színészek és egyéb színházi alkotók – akár karakterükben maradva, vagy levetkőzve azt – eljönnének velünk, nézőkkel, csak úgy, egy sétatéri Csemege-sétára.

Kristian Smeds

Tudod mit utálok én

Az autó a parkolóban áll. Benne egy nő és egy medve ül. A nő a vezetőülésen.

NŐ

tudod
mit utálok én
a legjobban a világon
ezt
pont ezt
pont ezt itt
igazán nem utálok túl sok mindent
de ezt
ezt utálom
mindennél jobban
ezt itt
hogy én
igen-igen
én én
akit én
végre
annyi év után
végre megkedveltem
én
a középkorú
jó megjelenésű
normális
jó humorú
kiegyensúlyozott
minden értelemben
értékes és független
nő
szóval hol találom
magam már megint
tenálad
temelleted
teveled
téged szimatollak

terád vágyom
 terád gondolok
 nem értem
 hogy van az
 hogy itt vagyok megint
 hogy hol
 hát itt nyakig
 ebben a slamasztikában
 hogy te ott
 és én itt
 mi együtt
 így
 megint
 ez van

basszameg
 basszus bazmeg basszameg

felnőtt nő
 és egy medvéhez beszél
 egy ilyen baromi
 bűdös medvéhez
 egy ilyen retkes kocsiban
 az éjszaka kellős kurva közepén
 a semmi közepén

ez örület

rákom van
 rák van az agyamban
 nem lehet operálni
 nem lehet meggyógyítani
 nem lehet vele semmit se csinálni

6 hónap

vetette oda az orvos
 csak úgy visszakézéből
 futólag
 csípőből
 vágta a képembe azt a mondatot
 mint a
 mocskos felmosórongyot a vödörbe

6 hónap
 hat kurva hónap

hazamentem és elhántam magam
 mintha minden kifordult volna belőlem

anya mi van veled
6 éves
ott talált
a vécé padlóján
négykézláb
nincs jól
anya picit nincs jól
semmi baj
feleltem
minden rendben
bogaram
minden rendben van
csak anyának muszáj

mit beszélek én itt neked
mondjad mit
én nem értem
hiszen te még csak nem is
vagy igazából
vagyis hát persze itt vagy te
mintha tényleg igazából
de azér' mégse úgy

egészen igazi igaziból
érted-e
érted te
nem értesz te semmit
de én
én megértettem
réégesrégen

akkor is elhánytam magam

tudod
van olyan hogy kifogyunk a hitből
hogy kifogyunk a hitből és a szeretetből
mindaz iránt
amiről azt tanultuk
igaz és értékes
érdemes harcolni és szenvedni érte
amiért mindenünket odaadtuk volna
amiért akár meghalni is készek lennénk
ezt tettem
ez egy olyan pillanat

csak hogy nem meghalni akarok
én élni szeretnék

hisz nem kell elmennem
igaz nem
mondd hogy nem muszáj
mondd

beszélj
szólj már egy szót
te rohadék mocsok medve
beszélj

bocsánat
hiszen te sosem beszélsz
te sosem ütsz vissza
te sose szidsz
nem hibáztatasz
te nem
elfelejtettem
bocsánat
te még sose
ühüm

te csak vagy
te már csak ilyen vagy
néma és bölcs
bűdös állat
az én mocskos kocsimban

betelt ma nálam a pohár
a munkahelyemen
csattogott a hátamon a korbács
csattogott
aztán eldurrant az agyam
kiborult a bili
és nekiestem a főnökömnek
annak a felfújtt hólyag faszkarosszériának
beledöftem a golyóstollat a szemébe
és megforgattam
tisztá erőből
egyszer kétszer háromszor
nekem is felfordult tőle a gyomrom
vagyishogy nem szúrtam meg igazából
akartam én
igen
szinte reszkettem bele
és majdnem beledöftem
majdnem megforgattam
azt a hegyes tollat benne

de nem tettem semmit
 nem mondtam semmit
 csak ültem ott csendben
 ép ésszel
 pléhpozával
 azon az irodaszéken
 mindazok után
 amit a fejemhez vágott
 kint szemerkélnek kezdtek
 a szálló madarak

vettem piát és egy gitárt
 olcsó dolgok az álmok
 de olcsó ám a nőcske is
 az álmok háta mögött

szabad a szólás

*A medve a gitár húrjai közé csap.
 A nő piál.*

Kristian Smeds a kortárs finn színház egyik legelismertebb, kísérletező kedvéről és szókimondó természetéről híres alkotója. Nem pusztán drámaíró és/vagy rendező, hanem komplex színházi világokat teremtő rendező-író-dramaturg. Darabjai energikusak, többszólamúak, ugyanakkor nyitott, sokféleképp értelmezhető drámatörzsek. Továbbgondolásra, véleményalkotásra, kreatív olvasásra készítetnek, a legkülönbözőbb színházi megközelítésekre, technikai megoldásokra kínálnak lehetőséget. Színpadi szövegeinek gazdag, színes nyelvezete a köznapitól, vulgáristól az enyhén földtől el-emelt poétikumig a nyelv minden rétegét mozgósítja. Világában a személyes, a spirituális és politikai dimenzió szétválaszthatatlanok egymástól.

Smeds *Tudod / mit útalok én* című költői monológjának ősbemutatójára a berlini Schaubühne által rendezett F. I. N. D. (Festival für Internationale Neue Dramatik) fesztiválon került sor 2011 márciusában. A szöveg a fesztivál Confessions sorozatának részeként hangzott el hat másik rövid szöveggel együtt. A felkért szerzők színházi kísérletek iránt nyitott, kortárs európai drámaírók voltak. A hét szöveget hét, a Schaubühne előtt parkoló autóban adták elő. A nézők az autó hátsó üléséről követhették figyelemmel a monológ előadását.

Critică

Columna critică a acestui număr cuprinde scrieri despre șase premiere noi.

Caravaggio Terminal, care a avut premiera la sfârșitul stagiunii trecute, rescrie biografia pictorului, apropiindu-se de limbajul teatral practicat de performance. Proiectul teatral al lui András Visky și Robert Woodruff este prezentat de Bea Kovács.

Andrea György scrie despre *Măsură pentru măsură* la Teatrul Național Tg-Mureș: Tadeusz Bradecki pune în joc interpretări din perspective tragice și comice într-o regie inspirată și de operetă.

Anikó Varga analizează *Moliendo Café*, coproducția companiilor germană și maghiară din Timișoara: regia spectaculară și ludică a lui Silviu Purcărete pornește de la chemarea cafelei și improvizările actorilor.

Puteți citi critica lui Eszter Kovács despre *Antigona* de la Satu-Mare, bazată pe o traducere proaspătă – spectacolul regizat de Attila Balogh plasează povestea antică într-o singură imagine scenică mare: o piscină neagră.

Beáta Péter consideră în scrierea ei despre *Édes Anna (Anna Dulce)* la Csíki Játékszín (Teatrul din Miercurea Ciuc) că adaptarea romanului devine o lume teatrală asemănătoare cu o carte poștală din trecutul îndepărtat, care are totuși actualitate și validitate datorită anatomiei naturii umane.

Kincső Máthé scrie despre coproducția de teatru-apartament realizată de Studioul Yorick și teatrul din Timișoara. Spectacolul *Egyszerőt (Unu ori cinci)*, bazat pe *Niște fete* al lui Neil LaBute aduce poveștile despre despărțiri foarte aproape de spectatori atât din punctul de vedere al limbajului teatral cât și al folosirii spațiului.

Interviu

În unul din interviurile consacrate domeniului teatrului aplicat, Ildikó Ungvári Zrínyi l-a întrebat pe Tibor Pálffy Hobó despre aparițiile sale în afara clădirii și a instituției teatrului. Actor în Sf. Gheorghe, Pálffy a organizat diverse proiecte de acest fel: povestește despre un performance de 15 martie, care a antrenat elevi, despre spectacole în săli de clasă și lecturi în pub.

Inițiativa lui Olga Barabás este deschizătoare de drum în Transilvania în teatrul destinat celei mai tinere generații. Regizoarea i-a povestit lui Beáta Lúcia László despre genul teatrului pentru bebeluși și despre principiile creative ale spectacolului *Grădina zoologică (Állatkert)*.

Psihopedagogul László Gergely a vorbit cu Levente Imecs-Magdó despre metodele și mijloacele psihodramei, dar mai ales despre propria sa experiență în domeniul terapiei de grup – cei doi au purtat o conversație despre modul de funcționare al unui grup de terapie, despre fazele participării și rolul conducătorului de activități.

Studii, eseuri

Cartea *Theatre, Education and Performance* scrisă de Helen Nicholson prezintă relațiile dintre teatru, știință și educație. Publicăm un capitol tradus de Rita Sebestyén.

Zsolt Szijártó interpretează spectacolul *Situation Rooms* al grupului de creație teatrală Rimini Protokoll din perspectiva spațiilor și a folosirii mediilor, pe baza unor principii de antropologie culturală.

Studiul scris de Boglárka Prezsmer oferă o sinteză a tradițiilor, practicii și situației pedagogiei dramatice și a pedagogiei teatrale din Transilvania.

Tünde Kocsis redefinesc genul bibliodramei în spiritul categorizării teatrale a lui Peter Brook, prezentând în același timp munca în echipă a bibliodramei.

Árpád Levente Bíró face sinteza programelor educaționale ale Teatrului Szigligeti din Oradea: acordând o atenție sporită programelor de voluntariat, teatrul atrage elevii în mod sistematic și în alte proiecte teatrale.

Panna Adorjáni scrie despre proiectul realizat în colaborare de către Fundația Krétakör, a Atelierul Cultural Káva (Káva Kulturális Műhely) și Asociația anBlokk care a oferit un forum pentru dialogul

dintre locuitorii de etnie romă și ne-romă din două orașe din estul Ungariei prin mijloacele educației teatrale, ale teatrului forum și ale artei contemporane.

Actorul din Sf. Gheorghe, Dezső Derzsi și-a notat reflecțiile despre spectacolul bazat pe textul lui Jevgenij Griskovec, *Cum am mâncat câine?*, și desfășurat într-o sală de clasă, în care a jucat un personaj. Derzsi trasează întreaga traiectorie a proiectului, de la alegerea textului până la interpretarea actoricească și jocul interactiv.

Treceri de graniță

În columna Treceri de graniță publicăm un interviu cu Wendy Lathrop-Meyer, de origine norvegiano-americană, care și-a fructificat experiențele de pedagogie dramatică nu doar în perfecționarea profesorilor din Norvegia, dar și în proiecte periodice de lungă durată în Tanzania aflată în declin socio-cultural. Dispariția obiceiurilor tribale, uniformizarea lingvistică forțată, lipsa educației artistice, afirmarea drepturilor și posibilităților femeilor au fost temele principale despre care Panna Adorjáni a discutat cu Wendy.

Eszter Biró a văzut la Berlin o coproducție între un teatru alternativ chinez și unul tradițional german, care angajează gândirea și simțurile publicului în percepția corpului individului și al masei, arătând aspectele comice sau chiar oribile ale temei.

Yvette Jankó Szép a fost în Finlanda: a colindat spațiile neobișnuite ale festivalului din Tampere. Scrierea sa e structurată pe tematica aproape aleatorie a spectacolelor. Textul însuși este un reportaj personal aflat la granița sau la punctul de întâlnire dintre mai multe genuri.

Recenzii de carte

Anikó Varga a scris o recenzie despre un volum care sintetizează rezultatele unei cercetări ample despre educația teatrală din Ungaria. *Manualul programelor de educație teatrală (Színházi nevelési programok kézikönyve)* apărut la editura L'Harmattan oferă o imagine de ansamblu despre situația actuală a acestui domeniu, într-un catalog descriptiv al programelor de educație teatrală disponibile în Ungaria, apoi urmează discuții despre probleme teoretice aferente genului.

Volumul *Bazele psihodramei (A pszichodráma alapjai)* a apărut la Animula – o editură care se definește ca specializată în psihiatrie, psihoterapie și psihologie. Subtitlul cărții este *Istorie, teorie, practică (Történet, elmélet, gyakorlat)*: autorul ne introduce în lumea psihodramei prin aceste trei modalități. Partea istorică tratează începuturile genului, cea teoretică familiarizează cititorul cu rădăcinile filozofice ale psihodramei, iar partea practică ne conduce în mediul psihodramei și al existenței cotidiene.

Editată de Heidi Kaduson și Charles Schaefer, *101 de tehnici de terapie jocului (101 játékkerápiás technika)* a fost publicată tot la editura Animula. Terapia jocului, prezentată în carte este o variantă a psihoterapiei, dezvoltată pentru copii de 3–11 ani. Volumul conține tipuri de joc, ilustrate prin exemple de Tünde Kocsis, autoarea recenziei care identifică și puncte de întâlnire cu practica teatrală.

Kristian Smeds este unul dintre cei mai apreciați dramaturgi finlandezi contemporani, cunoscut pentru stilul său experimental și natura sa directă. Nu este numai dramaturg și/sau regizor, ci un regizor-scriitor-dramaturg care creează lumi teatrale complexe. Piese sale sunt energice, polifonice, dar și torsouri dramatice deschise pentru diverse interpretări și posibilități de expresie teatrală.

Monologul poetic al lui Smeds intitulat *Știi / ce urăsc eu* a avut premiera absolută la F.I.N.D. (Festival für Internationale Neue Dramatik) la Schaubühne Berlin în martie 2011. Textul a fost prezentat în cadrul seriei Confessions a festivalului, împreună cu alte șase texte scurte. Autorii au fost dramaturgi europeni contemporani deschiși pentru experimente teatrale. Cele șapte texte au fost prezentate în șapte mașini parcate în fața teatrului Schaubühne. Spectatorii au putut urmări monologul de pe banchetele din spate ale automobilelor.

Critical Reviews

The critical column of this issue contains reviews of six premieres.

Caravaggio Terminal, which opened at the end of the last season at the Hungarian Theatre in Cluj rewrites the biography of the painter in a theatrical language close to that of performance. Kovács Bea reviews András Visky's and Robert Woodruff's theatrical project.

Andrea György writes about *Measure for Measure* at Tg-Mures: Tadeusz Bradecki puts to play tragic and comic interpretations in a direction inspired by operetta.

Varga Anikó analyzes *Moliendo Café*, a coproduction of the German and Hungarian theatre in Timișoara: Silviu Purcărete's spectacular and playful mise-en-scene is built on the call of coffee and the actors' improvisation.

Antigone at the Satu-Mare Hungarian Theatre is based on a freshly translated text. Eszter Kovács writes the review about the performance in which director Attila Balogh places the ancient story in one single big theatrical setting: a black pool of water.

Beáta Péter writes about *Édes Anna* at Csiki Játékszín (Miercurea Ciuc Theatre), where the adaptation of the novel becomes a theatrical world resembling a picture postcard from the distant past that is still very valid and contemporary because of its anatomy of human nature.

Kincső Máthé reviews the room-theatre performance co-produced by Yorick Studio and the Csiky Gergely Theatre in Timișoara. *Egyszerőt (One Time Five)*, based on Neil LaBute's *Some Girls* and directed by Erzsébet B. Fülöp, brings its tales of separation close to the audience both in its space-usage and its theatrical language.

Interview

In one of the interviews in the field of applied theatre Ildikó Ungvári Zrínyi asked Hobó Tibor Pálffy about his appearances outside the building and the institution of the theatre. As an actor in Sf. Gheorghe, Pálffy has organized several such projects: he speaks about a performance involving students on the 15th of March, about classroom and pub-performances.

Director Olga Barabás's initiative is a pioneering one in Transylvania in the theatre of the youngest generation: Beáta Lidia László asked her about the genre of toddler-theatre and about the creative perspectives of *Zoo (Állatkert)*.

Psycho-pedagogue László Gergely told Levente Imecs-Magdó about the methods and theatrical tools of psychodrama and most importantly about his own group-therapy experiences – about the functioning of a therapy-group, the phases of participation and the role of the leader of activities in all this.

Studies, essays

Helen Nicholson's *Theatre, Education and Performance* maps relationships between theatre, science and education. We publish a chapter of the book translated by Rita Sebestyén.

Zsolt Sziártó interprets Rimini Protokoll's *Situation Rooms* from the perspective of spaces and media usage, based on principles of cultural anthropology.

Boglárka Prezsmer summarizes in her study the traditions, practices and situation of Transylvanian drama- and theatre pedagogy.

Tünde Kocsis interprets the genre of biblical drama along Peter Brook's categories of theatre, presenting at the same time the teamwork of biblical drama.

Árpád Levente Bíró gives an account of the educational activity of the Szigligeti Theatre in Oradea, which extended to several theatrical seasons: the theatre devoted special attention to volunteer programs regularly attracting participating students in other theatrical projects.

Panna Adorjáni writes about the project realized in collaboration by Krétakör Foundation, Káva Cultural Workshop and anBlok Association that has created a forum for the conversation between Roma and non-Roma inhabitants of two East-Hungarian towns with the aid of theatrical education, forum-theatre and contemporary art.

Sf. Gheorghe actor Dezső Derzsi reflected on the classroom performance based on Jevgenyij Griskovec's play *How I Ate Dog* (*Hogyan ettem kutyát*) in which he played a character. Derzsi follows the entire trajectory of the project from the selection of the text towards acting strategies and interactive performance.

Border Crossings

In the column Border Crossings we publish an interview with Norwegian-American Wendy Lathrop-Meyer, who has been applying her experience as a drama-teacher not only in Norwegian teacher-training, but also in long-lasting, recurring projects in a Tanzania sliding into socio-cultural decline. The fading of tribal customs, the forced linguistic uniformity, the lack of artistic training and the extension of women's rights and possibilities are the themes of her discussion with Panna Adorjáni.

Eszter Biró saw in Munich a coproduction between a Chinese alternative theatre and a German traditional theatre. The performance engaged the thinking and the senses of the audience in the perception of the body of the individual and of the mass, stretching even the comic and horrific aspects of the theme.

Yvette Jankó Szép was in Finland: she roamed the unusual spaces of the Tampere Festival. She developed her writing along the themes that organized almost randomly the exhibition: the future post-feminist world as well as social utopia and dystopia. Her text is in itself a personal account on the borderline or meeting point of several genres.

Book Reviews

Varga Anikó reviews a book that is the summary of an ample research about theatrical education in Hungary. Published by L'Harmattan, the *Handbook of Theatrical Education Programs* (*Színházi nevelési programok kézikönyve*) offers an image the present state of the field, organizing in a descriptive catalogue the theatrical education programs available in Hungary and discussing a series of theoretical issues related to the genre.

The Hungarian translation of Adam Blatner's *Foundations of Psychodrama* (*A pszichodráma alapjai*) appeared at Animula – which introduces itself as a specialized publishing house of psychiatry, psychotherapy and psychology. The subtitle of the book is *Story, Theory, Practice* (*Történet, elmélet, gyakorlat*): it is along these three approaches that the author introduces us to the world of psychodrama. The historical part deals with the beginnings of the genre, the theoretical part explores the philosophical roots of psychodrama, while the practical part takes the reader to the environment of daily existence and psychotherapy.

The volume *101 játékerápiás technika* (*101 Techniques of Play-Therapy*) edited by Heidi Kaduson and Charles Schaefer was also published by Animula. The play therapy presented in the book is a variant of psychotherapy developed for children aged 3–11. The volume presents types of games, illustrated by the reviewer, Tünde Kocsis with examples in which she finds possible connection points to theatrical practice.

Kristian Smeds is one of the most famous of contemporary Finnish drama, known for his experimental mood and outspoken style. He is not just a playwright and/or director, but also a director-writer-dramaturge who creates complex theatrical worlds. His plays are energetic, polyphonic but also open drama-torsos offering multiple possibilities of interpretation and theatrical approach.

Smeds' poetic monologue, *Do you know / what I hate* (*Tudod mit utálok én*) had its world premiere at Schaubühne, Berlin, at the F.I.N.D. (Festival für Internationale Neue Dramatik) in March 2011. The text was part of the Confessions series of the festival together with six other short texts. They were presented in seven cars parked in front Schaubühne. Spectators could watch the performance of the monologue from the back seats of the cars.

A lapot alapította 2012-ben: Sebestyén Rita.

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Kötő József (színháztörténet)

Sebestyén Rita (Határátlépések – világszínházi sorozat)

Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé, interjú)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

Segédszerkesztő: László Beáta Lídia

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Albert Mária

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Biró István

Tördelés: Molnár Rozália

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa
Pro Professione Alapítvány

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și
Consiliului Local Cluj-Napoca;
Consiliului Județean Cluj

Albert Mária
Biró Réka
Dégi János
Demeter Szilárd
Jászay Tamás
Kelemen Kinga
Kovrig Magdolna
Matusinka Beáta
Nagy Noémi-Krisztina
Pál Csaba
Pál Emőke
Pánczél Magdolna
Salat-Zakariás Erzsébet
Szabó Anna
Sylvester Zoltán
Varga Balázs
+ két anonim támogató



Sușținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat

