

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

KI ÍRJA A SZÍNHÁZAT?

A drámaíró szerepének változása
a posztdramatikus színházi korban

Doktori értekezés
Tasnádi István

2018

Témavezető: Dr. Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár

Tartalom

Bevezetés	3
I. Bárka – az indulás.....	5
II. A Krétakör előtt – kapcsolódási kísérletek	8
III. Fúziós módszer	11
IV. Krétakör – A rendezővel való munka típusai	13
IV. 1. Közellenség – a klasszikus felállás	13
IV. 2. NEXXT – célzott improvizáció	14
IV. 3. HazámHazám – a rendező mint társszerző.....	15
IV. 4. Feketeország – irodalmi szöveg és nyers improvizáció.....	17
IV. 5. Phaidra – a hagyományos alkotói szerepek bukása	18
V. Élet a Krétakör után	21
V. 1. Fédra-fitnesz – az író, mint rendező.....	21
V. 2 Tapasztalt asszony – a társulattal írás.....	23
V. 3. Magyar a Holdon – dramaturgus torzó.....	24
V. 4 A fajok eredete – a dramaturg, mint író	26
VI. Ifjúsági darabok	29
VI. 1. Cyber Cyrano – talált történetek	29
VI. 2. East Balkán – elemelt dokumentarizmus	31
VI. 3. Harmadik hullám – újrarájtszott kísérlet	32
VI. 4. Majdnem 20 – lépés a saját módszer megteremtése felé	34
VII. Összegzés	41
Szakirodalom	43
Köszönetnyilvánítás	44
A doktori dolgozat tézisei	45
Thesis of Dissertation	49

Bevezetés

A drámaíró helye és szerepe a színházi előadás folyamatában az utóbbi húsz évben radikálisan megváltozott. A posztdramatikus¹ színházi korban a szöveg csupán a teátrális eszköztár egyik fontos, bár nem kitüntetett, a többi alkotóelemmel egyenrangú alkotóeleme. Megkérdőjeleződött a több ezer éves hagyomány, amely az előadást a drámai szöveg színpadi reprezentációjának tekinti, a rendezést pedig ennek a folyamatnak a koordinátoraként határozza meg.

A XX. század egyértelműen a rendezői színház nagy korszakait hozta, míg a XXI. században a színház, a technikai lehetőségek megsokszorozódásával, még több társművészetet integrált, még tovább gyengítve a szöveg s így a drámaíró fontosságát. A rendező hangolja össze a színészek munkáját, az esetlegesen beemelt mozgás- vagy táncszínházi formákat, a tárgyak, terek, jelmezek konnotációját, a fény- és hangdesignnt, valamint a manapság általánosan elterjedt és használt videóprojekciót. Az ún. szövegszínház még létezik, ám egyre inkább visszaszorul a totális teatralitást célzó előadásmóddal szemben.

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy újradefiniáljam a posztdramatikus korszak drámaírójának szerepét a színpadi szöveg illetve az előadás létrejöttének folyamatában. Szeretném körüljárni és leíró módon meghatározni a dráma, mint irodalmi szöveg és a színjátékszöveg, mint a teátrális események nyersanyaga közti különbséget.

Több mint huszonöt éve írok színházak számára dramatikus szövegeket. Ezek hol irodalmi igénnyel megírt drámák, hol csupán az adott bemutató számára készült színjátékszövegek, amelyek a legritkább esetben érnek meg újabb bemutatót. A két írásmódszer, bár azonos gyökerű, alapvetően különbözik. A hagyományos értelemben vett, klasszikus drámaírás metodikájának kötetnyi szakirodalma van, míg az improvizáció alapú, közösségi szövegfejlesztést minden alkotó a saját ízlése és tapasztalatai alapján alakítja, így egységes módszertana mind a mai napig nem született. Európa és a világ színjátszásában számtalan improvizációs metódus létezik, szinte minden egyes fontosabb műhely a saját, hosszú évek alatt kiérlelt technikáit használja előadásai létrehozásához, jelen írás azonban nem tekinti feladatának ezek ismertetését. Kiindulásként saját alkotói tapasztalataimat használom.

¹ Hans-Thies Lehmann: Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, 2009.

A színházzal, mint műhellyel diákszínjátszóként találkoztam, első darabjaimat a barátaimnak, a barátaimra írtam. Azóta is szoros együttműködésben dolgozom különböző társulatokkal, a közös munka kiváló alkalmat nyújt arra, hogy kutassam a színészi improvizáció rögzítésének lehetőségeit, a konstruálás módszereit, a színészi ötletek és megoldások hatását az írott anyagra. Improvizációs alapú fejlesztéssel számtalan előadást készítettünk az elmúlt három évtizedben Schilling Árpáddal és Bodó Viktorral, illetve (talán a legtöbbet) a Mucsi-Scherer színészpárossal, ám ezek a munkafolyamatok minden hasonlóságuk ellenére több ponton radikálisan különböztek. Dolgozatomban igyekszem megragadni a színházi improvizáció különböző szintjeit, és bemutatni az általam használt szövegfejlesztési technikák különböző válfajait.

I. Bárka – az indulás

Magyarországon a hivatalos (kőszínházi) színjátszásban a hagyományos narratíva megbomlása az 1990-es évek közepe táján indult.² Nem beszélhetünk egységes és összehangolt változásról, egyes fiatal alkotók egymástól függetlenül, a maguk sajátos módszerével indultak el megközelítően ugyanazon cél, a teátrális beszédmód megújítása felé. Zsótér Sándor, aki formabontó előadásaival akkoriban még leginkább csak vidéki színházak speciális tereiben (balett-terem, díszletraktár) kapott lehetőséget klasszikus szövegek kompilálásával hozott létre „új”, a hagyományos dramaturgiai felépítéstől eltérő szövegeket³. Kiss Csaba a Győri Nemzeti Színház (azóta megszűnt) Padlásszínházában egy négy szereplőre húzott *Macbeth* előadással, majd a királydrámákból készített kompilációval borzolta a kedélyeket,⁴ hiszen akkoriban az ilyen radikális dramaturgiai beavatkozás magyar színpadokon úttörő vállalkozásnak számított, sőt a szakma egy részének vélekedése szerint a klasszikus szöveg meggyalázásának, egyenesen szentségtörésnek. (Kiss Csaba ugyanebben az időszakban készítette nagyhatású Csehov-adaptációját illetve Molière-kompilációját is⁵.) Mohácsi János a kaposvári színház stúdiójában hozta létre monstre előadásait, amelyekben a különböző klasszikus szövegeket köznyelvi improvizációkkal vegyítette⁶, illetve az eredeti művet csak kiindulópontnak tekintve a színészek improvizációi alapján nyerték el végleges formájukat⁷. De a legnagyobb hatást, és a kétségtelen áttörést az improvizáció-technika használatában Csányi János 1994-es *Szentivánéji álom* rendezése jelentette.

Ebben a változó, forrongó, formálódó közegben kezdtem komolyabban foglalkozni a színházzal, először színikritikusként, majd később – egy ideig ezzel párhuzamosan – drámai szövegek szerzőjeként. 1994-ben jelentkeztem az Egyetemi Színpad drámapályázatára, amin *Fél nap Ferdinánddal* című darabom első díjat nyert. A bemutató azonban csalódást okozott, a diákszínjátzó közeg belterjes, védett közegéből kilépve először szembesültem azzal, hogy a drámai szerkezet labilitása, egy szöveg megoldatlanságai milyen kínos következményekkel járhatnak a színpadon. Először merült fel bennem az igény, hogy a drámaírást, mint mesterséget, megtanuljam és gyakoroljam valahol. Mivel intézményes keretek között erre nem volt módom, az alternatív színházi szcénában kerestem magamnak partnereket. Nagy

² Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém, VEK, 2000. 38.old.

³ Dumas – Mann: „hölgy kaméliák nélkül” (1993); Seneca – Kane: *Phaedra* (1995)

⁴ Stuber Andrea: *Meghitt borzadály*. Népszava, 1996.IV.1. 6.old.

⁵ Molière-város (1995); De mi lett a nővel? (1997); Shakespeare király drámák (1997)

⁶ Katona – Shakespeare: *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk Bán* (1984)

⁷ Mohácsi: *Tévedések végjátéka* (1988); Goldoni: *Kávéház* (1994)

szerencsémre két fontos színházi műhely is akkor formálódott, a Krétakör a Szkéné körül, mintegy az Arvisura társulatából kinőve, a másik pedig a Szentivánéji álom alkotóiból, Csányi János vezetésével. A két alkotói körrel való együttműködés jelentette számomra a drámaírói inaséveket.

1994 végén csatlakoztam a Csányi körül szerveződő alkotóközösséghez, és néhány „mesteremberrel”, Mucsi Zoltánnal, Scherer Péterrel és Tóth Józseffel elkezdünk dolgozni egy új darabon, melyben kamatoztatni kívántuk a Szentivánéji álom másfél éves próbaidőszaka során felhalmozódott színészi tapasztalatokat. Ezúttal azonban nem egy klasszikus alapműre támaszkodva, hanem egy új, kortárs közegben játszódó történeten próbáltuk ki az improvizatív alapú darabfejlesztési technikát. Ez lett a *Bábelna* című előadás⁸. Mikor elkezdük a darabról való gondolkodást, még azt sem tudtuk, egyáltalán lesz-e olyan befogadó színház, ahol be tudjuk majd mutatni az előadást. Két hónapig csak beszélgettünk a darabról, majd a közös ötletek alapján írtam egy mindössze három oldalas szinopszist, egyfajta kanavászt, ami alapján elkezdtek a színpadi próbákat az E-klub közösségi termében. Ekkor azonban már Mucsi Zoltán – egyéb színházi elfoglaltságai miatt – kiszállt a produkcióból, és az Utolsó Vonal Színházi Társulásból ismert amatőr színész, Tamási Zoltán csatlakozott az alkalmi társulathoz.

A próbák folyamatos írói jelenléte igényeltek, mivel az általam hozott jelenetek alapján újabb improvizációk születtek, amiket én tovább írtam, megdolgoztam, és úgy adtam vissza a színészeknek. A legnagyobb írói kihívást az jelentette, hogy a burjánzó színészi ötletekből csak azt tartsam meg, ami illik az általam eltervezett struktúrába, és nem veti szét azt a konzisztens karaktert, ami maga a Szerep. Hagyományos próbafolyamat esetén épp ellentétes folyamat zajlik a színészben: ott meg akarja fejteni a Szerepet, értelmezéssel behatolni, belelépni és magára húzni. Itt azonban, mikor egy színészre íródik a Szerep, sokáig nincs távolság a kettő között, a színész a saját érzéseire, indulataira, ritmusaira és szókészletére támaszkodik, azaz szinte a maga testére építi rá a Szerepet, míg végül elhiszi, hogy a Szerep ő maga. Ez egyfajta vakság, a rálátás teljes hiánya, amit az rendezői, illetve az írói jelenlétek kell kompenzálnia. Ezért olyan konfliktusos egy ilyen próbafolyamat. A színész végül olyannyira a sajátjának érzi a Szerepet, hogy el sem tudja képzelni, hogy ezt a későbbiekben más is eljátszhatja. Ha azonban működött a külső kontroll, azaz az író helyesen és következetesen építette a karaktert és a szerepét, a Szerep illetve a darab önállóan is megél,

⁸ Szkéné Színház, 1995, rendezte: Árkosi Árpád

és még számtalan megvalósítást is megérhet⁹. A közös alkotás végén a színészen felmerülhet – és fel is merül – a szerzőség kérdése, joggal érezheti úgy, hogy ő is írója a darabnak; ennek jelzésére több megoldás is született az évek során.¹⁰

A *Bábelna* ősbemutatója végül 1995. december 16-án este a Székény Színházban sikeresen lezajlott. Bebizonyosodott, hogy a *Szentivánéji álom* mesteremberes jeleneteiben alkalmazott improvizációs technika működhet módszerként is. Ez a bizakodás és a közös alkotás ideája hozta létre egy évvel később, 1996 nyarán – Csányi János vezetésével – a Bárka Színházat. A társulatnak szerződött rendezői nem voltak, csak írók és színészek. Azt terveztük, hogy – Shakespeare korabeli színház mintáját követve – a társulatra, a társulattal közösen hozunk létre előadásokat, melyek közvetlen módon tudnak reagálni a kor kérdéseire. Az üzemszerű működés és a bemutatókényszer azonban hamar arra kényszerítette a társulatot, hogy átgondolja ezt az elképzelését. Hamar szembe kellett néznünk azzal a kérdéssel, hogy kőszínházi körülmények között meg tudjuk-e újra tapasztalni a *Szentivánéji álom* próbafolyamatának kísérletező szabadságát? A Bárka alapvető szándékait aztán pár évvel később egy mobilabb szerveződés, a Schilling Árpád vezette Krétakör Színház valósította meg.

⁹ A *Bábelnát* jelenleg, 2018-ban is játssza a szombathelyi Weöres Sándor Színház.

¹⁰ Írta: X.Y. és a Társulat. A színészek improvizációinak felhasználásával írta: X.Y.

II. A Krétakör előtt – kapcsolódási kísérletek

Első közös munkánk Schillinggel a *Kicsi, avagy mi van, ha a Tiszavirágnak rossz napja van* című előadás volt 1996-ban. Ekkor még csak mint dramaturg követtem a próbákat, és az volt a feladatom, hogy a színészekkel együtt részt vegyek a történet kitalálásában, majd az ennek alapján megszülető improvizációkat rögzítsem és megdolgozva, kész jelenetként visszaadjam. Talán ez volt az utolsó igazi kollektív alkotásunk, mikor az összes résztvevő – ötleteivel, színészi, rendezői, írói ambícióval – azonos súllyal szerepelt az előadás létrehozásában. A végeredmény bizonyos elemeiben hatásos, ám rendkívül széttartó volt, és egyáltalán nem igazolta a módszerbe vetett bizalmunkat és előzetes várakozásainkat, ami a rendkívül hosszú próbafolyamat végén irreálisra fokozódott. Hiába dolgoztunk rajta fél évig, hiába volt a kéthetes intenzív, nyári elvonulás, a sok újragondolás, újírás, az előadás nem váltotta meg a világot, ami huszonegynéhány évesen alapvető elvárás volt mindnyájunkban. Mi volt a hiba? Hol tévedtünk?

Ma már úgy látom, a túl sok (különböző) szándék, túl sok (különböző) vágy és gondolat gyakorta szétviszi azt a kreatív energiát, ami egy előadás létrehozására szövetkezett alkotói csapatban mindenképpen megvan; a próbafolyamat elején feltétlenül, a későbbiek során csak akkor, ha a rendező jól gazdálkodik ezzel thümotikus hévvel és színészi lendülettel. A *Kicsi* után Schillinggel beláttuk, hogy íróként, rendezőként nagyobb részt kell vállalnunk az előadás témájának, stílusának, felépítésének és jeleneteinek meghatározásában, és a színészi improvizációt „csupán” ebben a kijelölt keretben, az egyes jelenetek kidolgozásában szabad használnunk. Következő közös munkánk, a *Közellenség*¹¹ már egy megírt darabból indult. Ám Schilling úgy kezdte a próbákat, hogy a példányt félretette, és a már megírt jelenet témájára szabadon improvizáltatott a színészekkel. Ez azonban nem működött, a Katona József Színház színészei (akkor még) nem szoktak hozzá ehhez a módszerhez, a megírt színdarabokban és azok alapos, értő elemzésében hittek, úgyhogy a második héten már a szöveggönyv alapján zajlott a klasszikus értelemben vett rendelkezőpróba.

Ez a próbafolyamat azzal a tanulsággal szolgált, hogy amennyiben a színész készen kapja meg a történetet és az általa eljátszandó karaktert, akkor többé már nem a kitalálás, hanem a megvalósítás foglalkoztatja, nem a *mit*, hanem a *hogyan*. Színészi szempontból ez a két módszer alapvető, ontológiai szintű különbsége. Mit teremtünk és hogyan? Amikor a színész egy kész, megírt szereppel találkozik, akkor Nyinát vagy Trigorint akarja megfejteni azoknak

¹¹ Katona József Színház, Kamra (1999. május 8.)

a szavaknak az alapján, amit Csehov több mint száz évvel ezelőtt adott ezeknek az embereknek a szájába. Illetve dehogya a szájukba, hiszen ezek nem emberek, hanem fikciók, indulat- és gondolat-lenyomatok, úgyhogy száját majd a színész ad nekik. Száját, kezét, lábát, hangot, tekintetet. Így lesz néhány szintaktikai alakzattól élő test és sugárzó, jelentéssel teli energia.

De mi ez a jelentés? Kész darabok esetében ennek megfejtése és továbbadásának módja foglalkoztatja a színészt a lélektani realista gyakorlatban, a próbafolyamat során. Mi volt a szerző szándéka, hogyan modulálja, dúsítja, redukálja ezt a rendezői értelmezés, és milyen gesztikus kommentárral láthatja ezt a színész? Miként lehet sikeres médiuma mások gondolatának, indulatának, hogyan tudja ezeket interiorizálni, magán átvezetni, és ezáltal hitelessé tenni, majd gesztikusan felerősíteni, hogy leolvasható legyen a jelölés/jelentés még a színház legutolsó sorában ülő néző számára is? Milyen vokális vagy fizikai megoldások szükségesek ahhoz, hogy élővé váljon, ami eddig fogalmi volt? A hagyományos kisrealista értelemben vett színészi munka tétje ez. Radikálisan különbözik ettől az, amikor a színész „a nulláról” építi fel a szerepét.

A Mucsi Zoltán – Scherer Péter színészpárossal többször dolgoztunk úgy, hogy csak egy alapötlet volt meg, és abból építettünk fel egy előadást. Legsikeresebb közös munkánk, a lassan tizenöt éve műsoron levő *Nézőművészeti Iskola* esetében sokáig csak a cím volt meg. Utána hetekig arról beszélgettünk, hogy mit jelent számunkra a színház, és ehhez képest mit jelenthet egy tételezett Átlagos Nézőnek, és e két felfogás feszültségét miként lehetne a színpadon néhány tanóra keretében átélhetővé és értelmezhetővé tenni. Ebben az esetben nem voltak előre megírt szerepek, csak két archetípus, a sikerközpontú, szórakoztató zenés színházat preferáló, korpulens Vancsók Márió, és az artaud-i alapvetéseken nyugvó, avantgarde színházeszményt valló, szikár és kíméletlen Szagolnyák Imre. Előbbi Scherer, utóbbi Mucsi színészi alkatának felelt meg inkább, és a próbafolyamat arról szólt, hogy a megadott szituációkra történő improvizációk során a két színész miként tudja megteremteni *önmagából* Vancsók és Szagolnyák figuráját. Ebben az esetben nincs megfejtés, hanem teremtés van. A színész nem belebújik a figura bőrébe, hanem az ő bőre lesz a figuráé. Nem egy színházi maszkot vesz fel, hogy alakoskodjon, hanem az ő arcáról készítjük azt a gipszmaszkot, ami már a figura arca lesz. (Bár: lesz-e ekkor maszk egyáltalán?)

Az író megadja a szituációt és a jelenet lehetséges kifutását, esetleg ajánl néhány mondatot vagy fordulatot, de utána hátrébb kell lépnie, és figyelnie, az ötletből megszületik-e valami. Ekkor tehát a színész teste, orgánuma, szókészlete, intelligenciája, ritmusérzéke, pillanatnyi kedélyállapota, azaz maga az ember lesz az instrumentum, amin megszületik az

előadás, legalábbis a jelenet. A színész ilyenkor sokkal jobban kötődik a szerephez, önmagától szinte elválaszthatatlannak tartja, és kifejezett árulásként éli meg, ha a későbbiek során egy másik színész bújik bele a figura bőrébe, azaz – az előbbiek értelmében – az ő bőrébe. De ezt a kérdést, miként azt, hogy drámának tekinthető-e az így kapott színjátékszöveg, egy másik fejezetben fogom tárgyalni.

III. Fúziós módszer

Alapjaiban különbözik a próbafolyamat akkor, ha megírt darabból és amikor improvizációkból készítünk előadást. Keverhető-e vajon ez a két módszer? Elméletileg – a színész felé támasztott elvárások különbözősége miatt – nem, ugyanakkor az elmúlt években ezt mégis többször, többen megpróbálták. Bodó Viktor 2009-ben állította színpadra Kölnben a *Tranzit* című darabomat. Ez egy megírt, kész dráma, melynek ősbemutatója néhány évvel korábban Zalaegerszegen volt, ám a próbák során Bodó egyre inkább eltért az eredeti szövegtől. Az exozicció félórájában szinte szó szerint megtartotta a dialógusokat, ám később, mikor a történet szürreális felhangokat kap, és egyre fontosabb lesz a kép, a vízió, a színészi test kifejezőereje és a mozgás, átmenetileg félretette a darabot, és improvizálni kezdte a színészeket. Ekkor kiutaztam Kölnbe, és a látottak alapján a rendezővel újragondoltuk az egész konstrukciót. A végeredmény az lett, hogy ahogy haladt előre a történet, egyre kevesebb lett a kimondott szó, és kapott nagyobb hangsúlyt a gesztikus mesélés, míg az előadás egy közös zenélésbe torkollott. Az előadás sikere az bizonyította, hogy lehetséges a két módszer vegyítése, ám véleményem szerint ezt csak a darab jellege és a speciális helyzet¹² tette lehetővé. Szöveges részt szinte egyáltalán nem kellett improvizálniuk, nem az adott, megírt karaktereket kellett mélyíteniük, árnyalniuk, hanem épp ellenkezőleg, *ki kellett vetközniük* az adott figurából, és a *Tranzit*ban, azaz a Purgatóriumban tánccal, mozgással, vonaglással vagy éppen mozdulatlansággal meg kellett nyilatkoztatni az adott személyiség rejtett lényegét. A kölni előadás, ezen adottságainak köszönhetően, szinte az egyetlen pozitív példa a két módszer egyidejű alkalmazására. A többi esetben egyértelmű kudarc volt a végeredmény. Ezek közül a legtöbb tanulsággal szolgáló bukás a *Kupidó* (2010) című előadás volt.

Ezt a darabot csak a kétharmadáig írtam meg, és úgy terveztem, hogy együtt, improvizatív módszerrel fejezzük be az Örkény Színház és a Krétakör színészeivel, köztük Mucsival és Schererrel, ahogy azt közös munkáinkban szoktuk. Úgy láttunk neki, mint egy klasszikus értelemben vett, megírt, kész darabnak, olvasó- és elemzőpróbákkal, amelyek bármennyire alaposak és eredményesek voltak, lekötötték a színész alkotói fantáziáját, és többé képtelenek voltak kilépni a szerep adott keretéből, kívülről, társalkotóként ránézni a darab egészére, és ilyen módon építeni tovább az előadást, és azon belül a saját karakterüket. A hagyományos kezdés determinálta a folytatást, és onnantól kezdve mindent

¹² Magyar és német színészek játszották magyar és német nyelven.

tőlem, az írótól, a rendezőtől vártak. Akárhány sikeres improvizatív munka állt mögöttünk Mucsival és Schererrel, a próbák, melynek során a darab utolsó harmadát létre kellett volna hoznunk, természetlenek és egyre feszültebbek voltak. Mikor éreztem a bajt, már késő volt. El akartam vonulni, hogy egyedül befejezzem a darabot, de már nem maradt rá idő. Mivel nem lehetett eltolni a bemutatót, elkerülhetetlen volt a bukás.

Éveket kellett várni, hogy az első próbálkozás tanulságaival újra nekifuthassak a darabnak. 2014-ben a Szabadkai Népszínház magyar társulatával rendeztem meg újra az előadást. Ezúttal immár kész darabbal érkeztem. Ám az olvasópróbán ugyanúgy csak a szöveg kétharmadát mutattam meg, és a többi részre ismét csak improvizáltunk. Kíváncsi voltam, hogy ugyanúgy elakad-e próbafolyamat, mint az előző alkalommal. Persze most nem kockáztattam annyit, hisz a fiókban ott volt készen a darab befejezése. A kísérlet érdekes tanulságokkal járt. Arra a részre, mikor a darab főszereplője bevesz egy hallucinogén tartalmú szert, amitől látomásai lesznek, a társulat remekül improvizált. Pedig csupán a zenét adtam meg¹³ és a jelenet záróképét. A színészek létrehoztak egy komplett barokk opera-persziflázst, amiben a darab addigi eseményeire reflektáltak bizarr és szellemes módon. Azt játszották el, hogy a hallucinogén szer hatására az elme létrehoz a tapasztalati valóságból egy irreális világot. Az improvizációt, amelyben egyetlen szó sem hangzik el, szinte egy az egyben be tudtam emelni az előadásba.

A következő improvizációval azonban, amikor a darab utolsó jelenetét kellett volna létrehozniuk, nem boldogultak. Szembetűnő volt a különbség, hogy mennyivel nagyobb nehézséget jelentett nekik a prózai, realista jelenet szöveges kibontása, mint amikor a gesztusok nyelvén kellett elmesélniük valamit. És ez nem a színész belső korlátja volt, hiszen előző munkánkban, a *Tapasztalt asszonyban* (2012), amit végig improvizációkból építettünk fel, kiválóan rögtönöztek szöveges jeleneteket is. Ám most itt volt az eleve megírt darab, a kötött karakter, amibe *belebújtak*, és azáltal blokkolták a rálátásukat, a történet-teremtő kreativitásukat is. Nehezítést jelentett az is, hogy ezúttal egy sajátosan stilizált, néhol rímes írói nyelvet kellett volna imitálva folytatniuk. Viszont a barokk opera szabad asszociációs mezejében remekül működhetett az alkotói energia, mert nem gátolta le őket a konzisztens karakter-építés vágya és kényszere. Végül az előre megírt jelenetet próbáltuk be, és sikeresen összeállt az előadás.

¹³ Rameau-részletek a *Hippolyte et Aricie* és a *Les Indes galantes* című operákból.

IV. Krétakör – A rendezővel való munka típusai

IV. 1. Közellenség – a klasszikus felállás

A történelmi és lélektani realista színházi folyamatban a dramaturgot sokszor az író képviselőjének tekintették, aki a rendezővel konzultálva elkészíti az adott előadásra szánt egyedi példányt, majd a színpadi próbák során felmerülő szükséges változtatásokat elvégzi a szövegen. A meiningeni színházi gyakorlat másfél évszázad után is a legerősebb munkafolyamat az európai színházban.¹⁴ Sikeres üzemszerűségéhez nem férhet kétség. Ám mi a helyzet, amikor az *élő szerző* bevonódik ebbe a folyamatba, részt vesz a próbákon, és azzal párhuzamosan írja, fejleszti a darabot, s így egyszerre készül el a dramatikus szöveg és az előadás? (Erre izgalmas példa Örkény István jól dokumentált *Pisti a vérzivatarban* című drámájának készülése, az a tíz éves folyamat, amikor Várkonyi Zoltánnal folyamatosan átírják a szöveget, míg végre színpadra kerülhetett.¹⁵) Ilyen esetben az író a saját darabjának a dramaturgja, ami kényes helyzet, hisz a szerző óhatatlanul elfogult a saját szövegével, míg dramaturgként meg kell őriznie az objektivitását és a rendezőhöz való lojalitását. A Krétakör Színházzal közösen létrehozott előadásszövegeim mind különböző módszerrel készültek, aminek részben az az oka, hogy folyamatosan kerestük ennek a feszültséggel teli kettős alkotói szerepnek a feloldását.

1998 végén Székely Gábor rendezőosztálya Kleist Kohlhaas Mihály elbeszélés-adaptációját kapta feladatnak. Schilling Árpád elégedetlen volt az általa készített vizsgaszöveggel. Utána arról beszélgettünk, hogyan lehetne ma is érvényes változatot készíteni erre a többszáz éves témára. Végül arra jutottunk, hogy a lovak szemszögéből kéne újra elmesélni az egész történetet. Megírtam a saját változatomat, ez lett a *Közellenség*, amit a Katona József Színház mutatott be a Kamrában, 1999 május 8.-án, Schilling rendezésében. Ám nagy utat jártunk be, amíg a bemutatóig eljutottunk. A darab írása során többször megmutattam a szöveget a rendezőnek, akinek konkrét kérései voltak, főleg a megvalósíthatóság tekintetében. Az instrukciókban ezért az ősbemutató rendezői koncepciója tükröződik, és ez későbbi bemutatók során problémát okozott, mivel az ottani alkotók a leírt

¹⁴ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház*. In: Zempléni múzsa: társadalomtudományi és kulturális folyóirat, 2008. (8. Évf.) 4. (32.) sz. 35-39. old.

¹⁵ Jákfalvi Magdolna: *Várkonyi és a népszínház eszméje*. Balassi Kiadó, Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2013. 58-65 old.

formát a darab integráns részeként tekintve tulajdonképpen teátrális replikánsokat hoztak létre. Ezt Schilling később szóvá tette, teljesen jogosan, úgyhogy a későbbi kiadásokból igyekeztem az instrukciókat kiiktatni, amennyiben ez az érthetőséget nem nehezítette. Az olvasópróba után Schilling félrerakatta a szövegekötve, és minden egyes jelenetre improvizáltatta a színészeket, de a módszer ezúttal sem működött. A színész megpróbálta felidézni a már felolvasott jelenetet, ez megkötötte a fantáziáját és nem hozott sem új felfedezéseket, sem sikerélményt. Így aztán – nem kis örömmre – visszatértünk a megírt darabhoz, és onnantól kezdve a hagyományos módon folytak a rendelkező próbák.

IV. 2. NEXXT – célzott improvizáció

A következő közös előadásunkban, a *NEXXT*-ben, már célzottan, csak bizonyos jelenetekre használtunk improvizációt. Fontos volt, hogy előtte semmiféle írott változatot ne mutassunk a színésznek, ami befolyásolhatná őket. Kiindulópontunk az volt, hogy az erőszak és a média kapcsolatáról akarunk beszélni, a médiában megjelenő vagy általa közvetített erőszakról és a folyamattal együtt járó manipulációról. Első körben ehhez irodalmi alapanyagot kerestünk. Schilling Anthony Burgess *Gépnarancsát* javasolta, míg engem inkább Bret Easton Ellis akkoriban megjelent regénye, az *Amerikai pszicho* foglalkoztatott. Ebből jött az ötlet, hogy a regények (anti)hőseit összehozzuk egy show-műsorban, egyfajta agresszivitási vetélkedőben, ami azt hivatott eldönteni, melyikük a XX. század legelvetemültebb gyilkosa. A két regényből mindössze néhány jelenetet választottunk ki az előadás számára, azonban ezekből nem készült közvetlenül adaptáció, hanem a színészek megkapták a szituációt, és arra improvizáltak (ezzel az eljárással dolgozott évekkel később Mundruczó Kornél, mikor Vlagyimir Szorokin azonos című regényéből a *Jég* című előadást a Krétakörrel létrehozta¹⁶). Ezeket a rögtönzéseket aztán átdolgoztam, sűrítettem és – a *Gépnarancs* esetében – feldúsítottam az eredeti mű fordítójának sajátos szókészletével, művi szlengjével. Ezt követően felépítettem a darab szerkezetét, megírtam a műsorvezető, Frau Plastic Chicken konferáló szövegeit és közé illesztettem a jeleneteket.

Itt fordult elő először, hogy nem csupán az előadást szövegéért feleltem, hanem létre kellett hoznom olyan paratextusokat, dramaturgus helyzeteket, amelynek nem az előadásban, hanem a felvezető médiahack kampányban használtuk. Ilyen volt a sajtótájékoztató, ami előre

¹⁶ Bemutató: 2006 szeptember 21, TRAFÓ

eltervezetten botrányba fordult, mikor egy beépített újságíró (Vinnai András) a magánélete intim részleteiről kezdte faggatni Udvaros Dorottyát. Az EST FM rádiócsatorna felületet biztosított számunkra, hogy közvetítsük a városban garázdálkodó (fiktív) sorozatgyilkos utáni hajtóvadászatot.¹⁷

Mint látható, ez sem a klasszikus értelemben vett drámaírói munka, vagy csak részben az, részben viszont olyan feladatokból állt, amit hagyományosan egy dramaturg szokott elvégezni. Mivel az író az előadás készítésének folyamatában is részt vesz, kimondhatjuk talán, hogy a posztdramatikus színházi korban egy előadás szövegekönyvét jegyző szerző tevékenysége a hagyományos értelemben vett drámaíró és egy dramaturg feladatait ötvözi.

IV. 3. HazámHazám — a rendező mint társszerző

A következő közös előadásunkban tovább kerestük a megírt anyag és az improvizáció arányát és kapcsolódási lehetőségeit. Schillinget, mint rendezőt az motiválta ebben a keresésben, hogy minél több színészi ötletet, zsigeri reakciót és váratlan (verbális és gesztikus) választ kinyerjen egy adott konfliktushelyzetre, és az író csak azokon a pontokon avatkozzon be, ahol feltétlenül szükséges. A HazámHazám című előadásnak így aztán két változata is született a párizsi bemutatóig: egy improvizációs alapú és egy attól független, megírt színjátékszöveg.

Kiindulási pontunk ezúttal nem egy irodalmi szöveg, hanem egy problémafelvetés volt. Meg lehet-e mutatni egyetlen előadásban Magyarország rendszerváltozás utáni tizenhárom évét? Adatgyűjtéssel kezdtük, a dramaturgok, Veress Anna és Erős Balázs összeállítottak – főleg újságcikkekből – egy több mint ezer oldalas dokumentumot. Lehetetlennek tűnt, hogy ezt az anyagot a teljesség igényével bárhog is strukturálni tudjuk, így kiemeltük a tíz legfontosabbnak tetsző témát. Kezdetben Schilling több íróat is felkért, hogy egy-egy témával foglalkozzon, de olyan kiterjedt és széttartó volt az anyag, hogy egy idő után nem lehetett koordinálni a munkát.

Végül 2002 nyarán megírt darab nélkül kezdtük a próbákat Zsámbékon, ahol már ki is volt tűzve az ünnepi bemutató augusztus 20-ra. Megfeszített két hetes próbaidőszak következett, melynek során a színészek improvizáltak a megajánlott témákra, mi ezt rögzítettük, és a dramaturgokkal jelenetté formáltuk őket. A bemutató előtt néhány nappal

¹⁷ A sorozatgyilkos yuppie-t alakító Bodó Viktor az adás ideje alatt öltönyben, láncfűrészsel járkált a Liszt Ferenc téren, a hallgatónak ezt kellett bejelenteni.

Schilling kiválogatott mintegy tizenöt jelenetet és sorrendbe rakta őket. A bemutatott mű természetesen nem volt klasszikus értelemben vett színházi előadás: laza, epizodikus – és kissé esetleges – szerkezetével inkább hasonlított egy provokatív augusztus 20-i emlékműsorra vagy esztrádra. A nézők ott ezt nem rótták fel hibaként, hiszen a szabadtéri előadáson ide-oda vonultak az egyes helyszínek között, s így a koherencia hiánya nem volt szembeötlő. Ráadásul a bemutatót szélsőjobbos tüntetők zavarták meg, karikás ostort csattogtatva, olajos hallal dobálva a színészeket, ezzel akaratlanul is erősítve az este emlékezetes happening-jellegét.¹⁸

Bár a zsámbéki előadás nagy sikert aratott,¹⁹ világos volt számunkra, hogy az őszi kőszínházi bemutatóra ebből a laza jelenetfüzérből működő szövegekötvet kell létrehozunk. Mivel az előadás a Bobigny Színházzal készült együttműködésben, ezért olyan módon kellett elmesélnünk közelmúltunk történelmét, hogy az a francia közönségnek is érthető legyen. Az improvizációk azonban annyira áthallásosak voltak, annyi belső utalás volt bennük, hogy Schillinggel végül úgy döntöttünk, hogy elvetjük az egész előadást és megírunk egy új szövegekötvet. A rögtönzések tapasztalataival, de azoktól függetlenül elkezdtük újra felépíteni a darabot. Célunk nem a megtörtént esetek lajstromozása, még csak nem is vélt vagy valós összefüggések felmutatása, a tényfeltárás vagy a leleplezés volt. Olyan mesét szerettünk volna, ami inkább csak játszik a tényekkel, a valóságot keveri a fikcióval, hogy a köznapiból létrejöhessen egy szuverén színpadi világ, amely groteszk-szatirikus látásmóddal veszi szemügyre Magyarország rendszerváltás utáni bő egy évtizedét.

A darabot nyitó allegorikus élőképet, amelyben állatfigurák játsszák el az ország huszadik századi történelmét Trianontól a rendszerváltásig, Schilling Árpád találta ki, csakúgy mint több – szöveg nélküli – jelenetet, így a rendezővel közösen jegyeztük szerzőként az előadást. A szöveges jeleneteket és a dalszövegek egy részét, melyek közvetlenül kapcsolódtak a történethez, megírtam, de több olyan dal is volt az előadásban, amelynél hajléktalan költők szövegeit zenésítette meg Melis László és Lukács Miklós. Tehát annak ellenére, hogy ez hagyományos értelemben vett „megírt darab” volt, itt is egymásra épültek különböző forrású és minőségű szövegek.²⁰ Schilling kifejezetten törekedett erre a stiláris többszólamúságra, előszeretettel egymás mellé téve a nyersebb, „talált” szövegeket

¹⁸ Vágvölgyi B. András: *Mai magyar Koldusopera. Magyar Narancs*, 2002.08.29. http://magyarnarancs.hu/zene2/szinhaz_mai_magyar_koldusopera_hazam_hazam_zsambekon-58225. Letöltés dátuma: 2018.05.10.

¹⁹ Karsai György: Krétakör 2002. *Criticai Lapok*, 2015/7–8. <https://www.criticailapok.hu/27-2002/34131-krétakör%202002%20>. Utolsó letöltés: 2018.05.12.

²⁰ A beidézett szövegek ellenére az én nevem alatt jelent meg a darab a *Taigetosz csecsemőotthon* című drámakötetben.

(ez lehet improvizált vagy dokumentumszerű verbatim) és az irodalmi igénnyel megformált szövegeket. Ez a technika teljesedett ki a következő közös munkánkban.

IV. 4. Feketeország – irodalmi szöveg és nyers improvizáció

Ezt az előadást is egy közös elvonulással kezdtük. Egy Borsod megyei kisközségben, Bódvarákón tartottuk azt a két hetes tábor, melynek során letettük a leendő előadás alapjait. A rendező javaslatára mobiltelefonra érkező, maximum 120 karakteres hír-SMS-ekből indultunk ki. A hírek nem függtek össze egymással, legfeljebb annyiban, hogy mindegyik egyfajta jelentés volt az ország akkori közéleti, szellemi és mentális állapotáról. A színészek külön, négy-öt fős csoportokban dolgoztak, míg én ugyanazt a hírt önállóan dolgoztam fel monológgá vagy verssé, dalszöveggé. Schilling kérése az volt, hogy ne írjak dialógusos jelenetet, azt hagyjuk meg a színészi improvizációknak, találjak valami sajátos formát, amivel meg lehet ragadni az adott életeseményt, amiről a hír-SMS beszámol.

Így született meg a párhuzamos monológ, amiben a móri bankrablás során kilőtt két pisztolygolyó meséli el a saját szemszögéből azt a századmásodpercet, amíg be nem csapódott a falba illetve a biztonsági őr testébe²¹. Egy másik monológban pedig a nevelőapja által megerősszakolt négyéves kislány tudatfolyamába pillanthattunk be.²² Egy orvosi műhiba idős áldozatáról (a karja helyett tévedésből az agyát műtötték meg egy szegedi klinikán) egy minioperát írtam, a Nemzeti Nyomozó Iroda himnuszát pedig rap-szövegben fogalmaztam meg. Ezeket Schilling válogatta be az előadásba, beékelve a színészek által improvizált jelenetek közé.

Látható, hogy ebben a munkafolyamatban az író csekély művészi szabadsággal bír, egyfajta „alkalmazott művész”, bár az adott – és meglehetősen szűk – keretek elfogadása után szabadon dolgozhat az adott szövegen, ám ezen túlmenően nincs ráhatása a készülő előadásra. A rendező adja ki a „feladatot”, az írónak ugyanúgy, mint a színészeknek, a beérkezett „munkadarabokat” ő bírálja el, ő dönti el, melyik szöveg kerül be az előadásba és hogy azok milyen sorrendben követik egymást. A Feketeország színlapján ezért íróként van feltüntetve mindenki, aki részt vett valamilyen módon az előadásban, a színészek mellett még a két zeneszerző is. Schillinggel ekkor termékeny és sikeres alkotópárosnak számítottunk, létrehoztunk egy újabb sikeres darabot, amelyet a világ számtalan pontján eljátszott a

²¹ Nagy Zsolt és Katona László előadásában.

²² Csákányi Eszter előadásában.

társulat²³, azonban itt már jelentkeztek azok a feszültségek, melyek néhány évvel később ahhoz vezettek, hogy elváltak útjaink.

A *Feketeország* végén volt egy olyan, színészek által improvizált jelenet, amivel nem értettem egyet, de Schilling figyelmen kívül hagyta az ellenvetéseimet. Az etűdben amerikai katonák iraki hadifoglyokat kínoztak, majd azt videóra rögzítették. A színészek rendkívül naturálishan ábrázolták a lelki és testi erőszakot, helyenként ténylegesen fájdalmat okozva egymásnak. Nem értettem, miért van szükség erre a happening-szerű akcióra egy olyan előadásban, amely addig a magyar (köz)élet mindennapi anomáliáival foglalkozott, ráadásul nagyon stilizált, fegyelmezett és néhol kifejezetten költői módon. Úgy éreztem, ez a jelenet mind tematikájában, mind stílusában leválik az előadásról.

Ez volt az első eset, amikor nem született konszenzus köztem és a rendező között – inentől kezdve úgy éreztem, már nem alkotótárs vagyok, csupán szöveges nyersanyagot biztosítok bizonyos víziókhöz, melyek nem is bennem, hanem benne születnek. Ebből a krízisből úgy próbáltunk kilábalni, hogy Schillinggel úgy döntöttünk, visszatérünk a hagyományos szerepekhez és folyamatokhoz, azok korlátaival és időbeliségével együtt. Magyarán én megírom önállóan a darabot, átadom a rendezőnek, aki dolgozik rajta előbb a dramaturggal, majd a színészekkel, és én csak a főpróbán vagy a bemutatón látom viszont a szövegemet, immár szcenírozott formában. Ez lett a *Phaidra – végső aktus*. Ez valóban *végső aktusnak* bizonyult a közös munkák tekintetében is.

IV. 5. Phaidra – a hagyományos alkotói szerepek bukása

Az első közös munkánk, a *Kicsi* óta eltelt hét évben nem dolgoztunk ilyen szeparáltan, és ez kezdetben rendkívül furcsa és feszélyező volt. Akkor már más színházakban is játszották különböző darabjaimat, amit hagyományos módon, egyedül írtam,²⁴ ám a Krétakörös munkamódszer eddig teljességgel másról szólt. Ezúttal hiányzott az együtt gondolkozás, a közös fejlesztés, ugyanakkor inspirált a lehetőség, a teljes írói szabadság. Megkötés csak annyi volt, hogy régi, kedves témámat, a Phaidra-történetet meséljem újra kortársi környezetben, az eredeti sztoriból csak olyan és annyi motívumot használva fel, amit és

²³ Moszkva, Berlin, Brüsszel, Namur, Zágráb, Amiens, Wiesbaden, Párizs, Dublin, Montclair, Vilnius, Rotterdam, Wrocław, Nancy, Ibois, Reims, Nyitra, Turnhout, Bordeaux.

²⁴ *Kokainfutár* (1996), *Közellenség* (1999), *Világjobbítók* (2001), *Made In Hungária* (2001)

amennyit jónak látok. Tudtam, hogy a címszerepet Udvaros Dorottya fogja játszani, így a NEXXT után egy újabb nagy szerepet írhattam neki – ez a kötöttség is inkább inspiráló volt.

Egy rövid Phaidra változatot már írtam a társulat számára, közvetlenül a NEXXT után, mikor egy hétig dolgoztunk a témán Berlinben, a Krétakör és Schaubühne közös workshopján, a két társulat színészeivel²⁵. Akkor már kipróbálhattam néhány jelenet átíratát, sőt a színészek – Schilling módszerének megfelelően – szabadon improvizálhattak az általam egyébként már megírt helyzetekre, és ezek alapján alakíthattam is az elképzeléseimet. Ez az első szövegváltozat megjelent a *Taigetosz csecsemőotthon* című drámakötetben²⁶, ennek tanulságaival dolgozhattam tovább, majd az elkészült darabot átadtam Schillingnek. Az olvasópróbán még ott voltam Stuttgartban, de legközelebb már csak az összpróbára mentem hónapokkal később Salzburgba. Különös, szinte bizarr élmény volt így látni a darabom, a kész díszletben, zenével és fényvel, német nyelven, angol felirattal. Hideg volt és távoli, szinte idegen. Nagyon messze kerültünk attól az ősélménytől, amit a zsámbéki vagy a bódvarákói táborok jelentettek, ahol a közös gondolkodásban, a közös létezésben szinte maguktól születtek meg az előadások. Itt minden profi volt. És hatalmas bukás. A nézők mintegy harmada még előadás közben elment. A kritika is szétszedett minket. Ez volt az utolsó közös projektem Schilling Árpáddal, aki nem sokkal később a társulatot is feloszlatta, és új formában működtette tovább a Krétakört. De az már egy másik történet.

A közös alkotás nyolc éves periódusában végig kerestük a kapcsolódás lehetséges formáit, hogy miként tudnánk úgy együttműködni, hogy az a legmeglepőbb, legmélyebb, legprogresszívebb végeredménnyel járjon. Szinte minden egyes előadásban más-más módszert próbáltunk ki, végül visszajutottunk a kiindulóponthoz, a szigorúan elválasztott író-rendező felosztáshoz. De míg ez a Közellenségben még ragyogóan működött, évekkel később a Phaidrában már egyértelmű kudarc volt. Mi történt időközben, mi változott meg bennünk, köztünk és körülöttünk, ami idáig vezetett?

Schilling az évek során nemzetközileg elismert rendező lett, én pedig saját jogon drámaíróvá váltam. Ő egyre nagyobb autonómiát akart rendezőként, én pedig íróként. A kezdeti közös gondolkodás, mikor ugyanannyira számított az író vagy a színész véleménye, mint a rendezőé, már a múlté volt. Lezárult a Krétakör demokratikus, kommunaszerű, ha úgy tetszik „amatőr korszaka”, ekkor már egy fiatal sztárrendező dolgozott tehetséges társulatával. Egy képzőművésznek senki másra nincs szüksége, hogy megformáljon egy műalkotást, csak

²⁵ 2. Nemzetközi Új Dráma Fesztiválon. Közreműködő színészek: Robert Beyer, Lars Eidinger, Julika Jenkins, Tilo Werner, Bánki Gergely, Csányi Sándor, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Nagy Zsolt, Terhes Sándor és Vinnai András.

²⁶ Jelenkor Kiadó – Krétakör Színház, Pécs, 2004

a saját két kezére, gondolataira és invenciójára. Úgy érzem, Schilling Árpád egyre inkább erre az autonómiára vágyott és ezt meg is tudta valósítani a Krétakör következő korszakában, mikor már nem csak rendezte, de írta is az előadásokat, sőt nem ritkán játszott is bennük.

A kezdeteknél azonban valóságosan közös volt minden mű, nem csak az előadások. Első drámakötetem Schilling Árpád próbanaplóival jelent meg, amiket a Közellenség és Hazámházam előkészületei alatt írt. Ebben ez olvasható: „A színház halott művészet. Olyan gyermek, akinek a születése pillanatában már biztosan tudható, hogy nem éli túl az anyját. Ha létrehozod, meg is ölöd. (...) Az eredeti szándék rekonstruálhatatlan, a tanulság elveszett, hiábavaló gyötrelem minden”²⁷. Azt hiszem, Schilling kiábrándult a színházból és „új formákat keresett”, mint a *Siráj*nak, talán legszebb előadásának ifjú hőse. A társulat feloszlása után közösségépítő performanszokat készített amatőr színészekkel vidéken, majd a politikai aktivizmus felé fordult. Ezzel szemben én úgy éreztem, hogy mennem kell tovább a közösen megkezdett úton. A Krétakör egykori társulatának tagjaival megrendeztem a saját Phaidra-változatomat.

²⁷ In: *Taigetosz csecsemőotthon*. Jelenkor Kiadó – Krétakör Színház (Pécs, 2004)

V. Élet a Krétakör után

V. 1. Fédra-fitness – az író, mint rendező

A kényszer tett rendezővé, még ha ez egyfajta belső kényszer volt is, hogy ne engedjem el a színházcsinálás számomra leghitelesebb formáját és persze azokat a kedves és fontos embereket, akiktől annyi inspirációt kaptam az azt megelőző években. Hosszú vívódás után vettem magamnak a bátorságot, és felkértem Csákányi Esztert Fédra szerepére, és ő nem kis meglepetésemre igent mondott. Őt követte a Krétakörből Scherer Péter, Bánki Gergely és Katona László. Mivel ez egy kifejezetten generációs darab, ahol a fő konfliktus apa és fia, illetve (mostoha) anya és fia viszonylatában jelenik meg, együttműködésre kértem fel a frissen diplomázott színészekből álló, akkor induló KOMA társulatot. Következő lépésként pénzt kellett szereznem az előadáshoz, hisz semmiféle szervezeti vagy pénzügyi háttér nem volt mögöttünk. Orlai Tibor producer vállalkozott rá, hogy támogatja az előadást. Játsszóhelyünk sem volt, de ez nem zavart különösebben, hisz eleve hely-specifikusnak képzeltem el az előadást: egy működő edzőteremben szerettem volna eljátszani. Ez sokáig kivitelezhetetlen ábrándnak tűnt, de a producernek végül sikerült találnia egy sportközpontot, ami befogadott minket.

Különös tapasztalat volt, hogy életemben először nem csupán íróként, hanem rendezőként is részt vettem egy próbafolyamatban. Minden különössége ellenére nem volt olyan traumatikus, mint amire számítottam, és ez talán abból fakadt, hogy a Krétakörben eleve nem a klasszikus író-rendező-társulat leosztáshoz szoktunk. Egy kész darab esetében sem volt például rendelkező próba, az olvasópróba után hosszú elemző szakasz következett, amely során kizárólag a szöveggel foglalkoztunk. Csak hetek múlva álltunk fel az asztaltól, és néztünk meg a térben néhány fontosabb jelenetet, de a középpontban akkor is a szöveg volt. Ezt a módszert követtem a Fédra-fitnessnél.

Az előadást csak az utolsó pár napban kapott rögzített formát, mikor végre bemehettünk az edzőterembe és az ott talált súlyzókra, futópadokra és erőgépekre transzponáltuk az addig jószerivel csak a fejünkben létező mozgásokat. Ez a fajta próbamódszer segített abban is, hogy később más helyszínekre is sikerrel adaptáljuk az előadást, hisz később számtalan helyen eljátszottuk itthon és külföldön, mindig az adott edzőterem eszközeit használva. Egyszóval nem volt fix díszlet, mindig a „talált tárgyakra” képeztük le a szellemi

konstrukciót. Az előadás váratlan sikert aratott, meghívást kapott a POSZT versenyprogramjába, és megnyerte a Színikritikusok Díját a Legjobb független színházi előadás kategóriájában, Csákányi Eszter pedig a legjobb női főszereplő díját hozta el²⁸.

Ilyen lendületes kezdet után mindenképpen folytatni illett a közös munkát, miközben számomra világos volt, hogy ettől én még elsősorban író maradtam, akinek habitusától távol áll egy társulat összetartása, szervezése, tréningezése és feladatokkal való folyamatos ellátása. Ugyanakkor nem hátrálhattam el a sikerrel járó szükségszerű kihívások elől. Kettős szerepben találtam magam, és csak az egyikben volt elegendő tapasztalatom, a rendezést tulajdonképpen munka közben kellett elsajátítanom. A posztdramatikus színházi korban nem ritka ez a kettős alkotói szerep, de szinte mindig másik irányból történik a keretek kiterjesztése.

Általában a rendező emancipálódik, egy idő után úgy érzi, hogy nincs szüksége íróra, létre tudja hozni az előadás szövegét a színészi improvizációk alapján egy nagy munkabírású és kreatív dramaturggal. Nem csak Schillingnél követhető nyomon ez a folyamat, de Bodó Viktornál²⁹, Mohácsi Jánosnál³⁰ vagy Mundruczó Kornélnál³¹ is. Kevesebb példát találni arra, hogy egy író rendezni kezd. Forgách András mindössze egyetlen darabot állított színpadra, Kleist Schroffenstein családját³², de saját darabjainak megrendezését eddig mindig másra bízta. Újabban Németh Ákos kezdte rendezni a saját darabjait. Kárpáti Péter sokáig szoros együttműködésben dolgozott Novák Eszter rendezővel, míg az utóbbi hét-nyolc évben a Titkos Társulat szakmai vezetőjeként hoz létre önálló előadásokat. Itt sem klasszikus rendezői szerepről van szó, mint ahogy a társulat bemutatkozó szövegében olvashatjuk³³, előadásait a „szerző, a dramaturg és a színészek közösen rendezik”. Ezzel az improvizációs módszerrel magam is megpróbálkoztam néhány évvel a Fédra bemutatója után.

²⁸ 2009-ben.

²⁹ Kezdetben Vinnai András íróval dolgozott, majd később többnyire maga jegyezte az előadások szövegét Róbert Júlia dramaturggal.

³⁰ Kezdetben klasszikusokat dolgozott át testvérével, Mohácsi Istvánnal, majd egyre inkább saját darabokat kezdtek létrehozni.

³¹ A Térey János *Nibelung-lakóparkjái*g megírt darabok rendezésével foglalkozott, azóta azonban saját maga írja az előadása szövegeit Bíró Yvettel vagy Wéber Katával.

³² Budapesti Kamaraszínház, 1994. 03. 02.

³³ <http://www.fugeprodukcio.hu/fuge/produkcios-muhelyek/609-titkos-tarsulat.html>. Letöltés dátuma: 2018. 05.10.

V. 2 Tapasztalt asszony – a társulattal írás

2011-ben a Szabadkai Népszínház akkori vezetője, Mezei Zoltán felkért, hogy hozzak létre egy előadást az ottani magyar társulattal, lehetőleg azon a módon, ahogy a Krétakörrel dolgoztunk. A társulat próbálkozott már improvizációs fejlesztéssel, de a munka nem járt egyértelmű sikerrel, úgyhogy szeretnének alaposabban megismerkedni a módszerrel. Annyit tudtam, hogy a Fédrához hasonlóan alapvetően női problematikával szeretnék foglalkozni, és a társulat nyitottan fogadta ezt az elképzelést.

Egy antikváriumban bukkantam rá a *Boldog vagy-é, asszony?* című régi, a huszadik század elején kiadott leánynevelő kézikönyvre. A próbák kezdetén ebből olvastam fel szemelvényeket, ez a brossúra lett a kiindulópontunk. Arra gondoltam, hogy a társadalmilag erősen leszabályozott, tradicionális férfi-női viszonytal fogunk foglalkozni, a közös beszélgetések során azonban némileg módosult ez az irány, továbbra is a nőkkel és női sorsokkal a középpontban, de sokkal maibb megközelítésben: a női szerepek, női feladatok és kötelezettségek többféle bemutatása, a modern és a hagyományos szerepek összevetése. Mi változott ezügyben az elmúlt száz évben? Vizsgálódásaink során kiderült, hogy valószínűleg több minden, mint az előtte levő évszázadokban bármikor.

A Krétakörben használt improvizatív technikát az akkoriban megismert dokumentarista módszerrel vegyítettem: a nyár folyamán interjúkat készítettünk, főleg Szabadkán és a környező vajdasági falvakban. Idős, főleg özvegy asszonyokat kérdeztünk, hogy boldog volt-e a házasságuk, és ha igen, mit gondolnak, miért? Az elhangzott élettörténetekből monológokat írtam a színésznők számára. Emellett különféle témákat és szituációkat ajánlottam és (akárcsak a Feketeország esetében) a színészek önállóan dolgoztak ezekkel. Készült improvizáció esküvő, válás, leánybúcsúztató és tejfakasztó buli témában, valamint a Geréb Ágnes-ügy és a nők elleni erőszakra vonatkozó törvénymódosítás kapcsán, ebből állt össze egyfajta esztrád, vagy ahogy mi neveztük: gender-revü. A legabszurdabb ötleteimet külön megírtam, hogy így buzdítsam minél bátrabb, konvenció nélküli gondolkodásra az alkotótársakat (Ilyen volt a Nemzetszaporulati Bizottság, amihez külön klip is készült.³⁴) Ezekből a jelenetekből aztán olvasópróbát tartottunk és bepróbáltuk, mint egy megírt darabot.

Az előadás túlnyomó részt az improvizációkból desztillált jelenetekből és az asszony-monológokból állt. Valódi közös alkotás volt, ezért a próbaidőszak végén ragaszkodtam hozzá, hogy a színlapon íróként az én nevem mellett a társulat is legyen feltüntetve.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Yws6bd0CHmc>. Letöltés dátuma: 2018. 05. 09.

„Az előadás számunkra egyszerre végtelenül személyes és egyben közösségi élmény. A közös tudás és tapasztalás teátrális összegzése.” – áll a műsorfüzetben. „Reméljük, a végeredmény legalább annyira izgalmas lesz, mint az út, amelyen eljutottunk hozzá.” Az előadás provokatív, formabontó jellege (például történetnélkülisége) ellenére rendkívüli sikert aratott, mind a mai napig játsszák, immár hatodik éve, amely széria példa nélküli a szabadkai színház történetében.

Szabadkán volt az első alkalom, hogy nem ismert közegben és kipróbált alkotótársakkal dolgoztam. Minimális tapasztalattal a hátam mögött szorongva vágtam bele ebbe a rendezésbe, végül azonban felszabadító élmény volt együtt gondolkodni egy ismeretlen társulattal. Be kellett látnom, hogy volt Krétakörös színész barátaimmal már nem feltétlenül tudjuk inspirálni egymást. Túlságosan ismerem őket és ők is engem, hogy igazi meglepetést tudjuk okozni egymásnak. Ehhez a felismeréshez néhány kínos kudarc vagy félsiker vezetett.

V. 3. Magyar a Holdon – dramatikusan torzó

A Krétakör felbomlása után még nem gondoltam arra, hogy rendezőként is szerepet kellene vállalnom az egykori társulat életében, először a már kipróbált módon szerettünk volna létrehozni improvizatív alapú előadást. A Nézőművészeti Főiskola színészeihez, Mucsi Zoltánhoz, Scherer Péterhez és Katona Lászlóhoz ezúttal csatlakozott Csákányi Eszter is, aki a HazámHazám és a Feketeország rögtönzéses fejlesztése után ismét szeretett volna részt venni egy ilyen nyitott, közös munkában. A Bábelnához és a Nézőművészeti Főiskolához hasonlóan ezúttal is Árkosi Árpádot kértük fel, hogy rendezőként tartsa össze a munkát.

Izgalmas kihívásnak tűnt számomra, hogy az eddigi férfi-trió felállás helyett egy vegyes kvartettként komponáljak. Akkor még nem sejtettem, mennyivel nehezebb lesz úgy improvizálni, ha nem három, hanem négy színész vesz részt a szituációban. Az alapötlet – a két hivatkozott előadáshoz hasonlóan – szintén disztópikus színezetű volt, a közeli jövőben játszódott, mikor az emberiségnek el kell hagynia az élhetlenné vált Földet, és a Holdon kell megtelepednie. Az előadásban fiktív szerepet kínáltunk a nézőknek: ők voltak a Hold reménybeli telepesei, aki jelentkeztek a kormány úrprogramjára. Közülük választottuk ki az első magyar emberpárt, aki feljuthat a Holdra, hogy ott tiszta lappal mindent újrakezdjen.

A korábbi közös munkákhoz hasonlóan csak a darab szerkezetét és a kezdő jelenetet írtam meg, és ez a kanavász egyfajta sorvezetőként szolgált a próbák kezdetén. Azonban csakhamar be kellett látnom, hogy a színészek számára nem elég inspiratív ez az alapvetés, az

ötletben legfeljebb egy nagyobb ívű bohóctréfa lehetősége van, egy egész előadás semmiképpen. Ráadásul a közönségnek szerepet kínáló forma is mintha kiürült volna, állandóan önisméltéseken kaptuk magunkat olyan megoldásokat erőltetve, amiket már korábbi előadásainkban is használtunk. A kitűzött bemutató dátuma azonban vészesen közeledett, így nem maradt más megoldás, mint hogy leállítsuk az improvizációs fázist, és megírjam egyedül a darabot.

A feladattal azonban nem tudtam megbirkózni. A nagyszerű, szatirikus felütés után elbizonytalanodott és irányt vesztett az anyag, és egyre inkább ellaposodott. Végül nagy nehezen sikerült eljuttatnom a darabot egy vállalható, bár jobbára kiszámítható, így csalódást keltő végig. Úgy éreztem, hogy komoly felelősségem van a bukásban: nem készítettem elő eléggé a darabot, nem gondoltam át előzőleg a történeti ívet és nem kínáltam fel elegendő izgalmas problémát a színésznek elemzésre. Ebből a kudarcból megtanultam, hogy az improvizatív fejlesztés esetén ugyanolyan írói terv kell, mintha önállóan dolgoznék, és mindig kell lennie egy előkészített vészmegoldásnak, ha valamilyen okból kifolyólag zsákutcába jut a közös gondolkodás. Kell lennie egy előzetes hipotézisnek a végkifejletről, amit aztán vagy igazol a próbafolyamat, vagy sem. Az író dolga nyitottan és befogadóan lekövetni ezt a folyamatot, de soha nem vonódhat be annyira, hogy elveszítse a tájékozódást abban a szövevényben, amit a közös gondolati kalandozások hoznak létre. A színész feloldódhat a szerepben, de az írónak egy kicsit mindig kívül kell maradnia, hogy megőrizze az objektivitását, hogy kívülről rálásson a konstrukcióra, ami belülről épül.

A következő közös munkánk a *Fédra-fitness* volt, ahol már a rendezést is vállaltam, viszont kötött – jobbára verses – szöveggel, a próbafolyamatban egyáltalán nem használtunk improvizációt. Ennek az volt az oka, hogy úgy éreztem, nem tudnék egyszerre kettős szerepben megfelelni: egyszerre írni és rendezni a darabot. Az időbeliség itt kiségtett, előbb megírtam a szöveget, és következő lépésként elkezdtem a szöveg színpadi reprezentációját. A *Kupidó*ban, mint ahogy már utaltam rá, megpróbáltam a két alkotó fázist részben összecúsztatni, a darab utolsó harmadát nem írtam meg és az improvizatív fejlesztésre bíztam, hogy közösen találjuk meg a megfelelő lezárást. A kísérlet nem járt eredménnyel, rendezés közben nem tudtam megírni olyan színvonalon a finálét, ahogy az elvárható lett volna, amennyiben csak a szövegre koncentrálnék, és nem kell közben a készülő díszlettel, jelmezzel, világítással és az aktuális színészi állapotokkal foglalkoznom. Megfogadtam, hogy a jövőben csak kész darab esetében vállalom rendezést, improvizatív munkákban, mikor a próbákkal párhuzamosan készül el a darab, csak íróként veszek részt.

A 2010-es év különleges volt ebből a szempontból. A volt Krétakörös csapat egy részének³⁵ megrendeztem a *Paravarieté* című darabomat, amelyet néhány évvel ezelőtt Kaposváron már bemutattak³⁶, míg a Mucsi – Scherer párossal és a hozzájuk csatlakozó Turóczy Szabolccsal belefogtunk egy közös terv kidolgozásba³⁷, ebben azonban csak íróként vettem részt. Míg az előbbiben kötött szöveget használtunk, az utóbbiban a próbák során, az improvizációk figyelembevételével írtam meg a darabot.

V. 4 A fajok eredete – a dramaturg, mint író

Kiindulópontunk Charles Darwin Fajok eredete című munkája volt. Inspirációt a Rimini Protocoll izgalmas munkája, a *Marx: Tőke, I. Kötet* című előadása jelentett, ami az előző évben járt vendégszínházi előadás Budapesten³⁸. A felkészülés során olvastunk darwinista vagy evolucionista és antidarwinista mai szöveget is, hiszen – a maga idejében - botrányos mű mind a mai napig elementáris erővel hat, a nemzeti alaptanterv része, miközben a bizonyos vallási tanokkal szöges ellentétben áll, így milliók tagadják.

Kezdetben megpróbáltuk meghatározni a saját viszonyunkat az evolucionista szemlélethez, és ebben valamiféle közös nevezőre találni. Hogy írható le a XXI. század embere? Isten teremtett minket a saját képmására vagy a majomtól származunk? Hogyan vélekedünk magunkról, az egész emberi fajról az elmúlt század borzalmi után? Vajon a kultúra tényleg kiemel az állati sorból? De akkor hogy törekedhetett egy egész nép kiirtására az egyik legnagyobb múltú európai kultúrnemzet? A próbák első hetei rendkívül izgalmas beszélgetésekkel és a szakszövegek elemzésével teltek, ám egy idő után el kellett indulnunk az általánosságokból egy ábrázolható konkrétumok felé.

Az egyik próbára bevitettem egy rövid jelenet ajánlatot, amely a Blaha Lujza téri aluljáróban élő hajléktalanok mindennapjait írta le az antropológia terminus technikaival, mintha az ősember társas viselkedését vizsgálnánk. Ez még nem történet volt, mindenesetre figurákat már mozgató, ezzel felkínálva a színészeknek a karakter-építés lehetőségét. Az improvizáció úgy zajlott, hogy a színészek elkezdtek egy némajátékot és én rámondtam a „narrátor” szövegét. Hirtelen egy bizarr természetfilmben találtuk magunkat, aminek

³⁵ Csákányi Eszter és Katona László mellett Felfői Kiss László, Hegyi Norbert és a zeneszerző Szemenyei János vett részt a munkában. Szikra Cool Tour House, 2010.

³⁶ *Paravarieté*. Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006. Rendező: Znamenák István

³⁷ *Fajok eredete*. Nézőművészeti Kft – Szkéné Színház, 2010. Rendező: Dömötör Tamás

³⁸ Nemzeti Színház, 2009 március 23-24.

provokatív jellegét az adta, hogy a köztünk élő, nincstelen embertársainkról beszéltünk elidegenítő, leíró módon. Miután megszületett a három karakter, arról kezdtünk beszélni, hogy hogyan juthattak idáig, milyen családban nevelkedtek, később mivel foglalkoztak, egyáltalán mi a történetük. Volt-e családjuk, éltek-e rendezett életet, mielőtt hajléktalanok lettek? Mi hozta össze őket, mióta alkotnak közös „hordát”? A következő hetekben kitaláltuk mindhárom karakter polgári múltját, és az utat, ami odáig vezetett, hogy mindenüket elvesztették és az utcára kerültek.

Itt kezdődött a dramaturg-írói munka következő fontos része, mikor az improvizált jeleneteknek fel kellett építenem egy idő-struktúrát, amelyből a lehető legizgalmasabban bontakozik ki az az ív, ami az idilli kezdőállapotból a teljes anyagi és morális széthulláshoz vezet. Most először fordult elő, hogy egy ilyen típusú munkában nem a lineáris történetmesélés módszerét alkalmaztam, hanem a jelen idejű jeleneteket retrospektív módon szabdalta fel a múlt képei. Nagy időbeli kihagyásokkal dolgoztunk, így a nézőnek magában kellett összeraknia a történetet. Ahogy haladunk előre a játékidőben, a néző egyre több motivációt és sorsot alakító traumát ismer meg a karakterek életéből, így ez a folyamat egyfajta érzékenyítés is: míg az elején esetleg csak nevetett az aluljáróban nyomorúságos varieté műsort produkáló figurákon, a végén már megértéssel, sőt akár elismeréssel fordulhatott elszánt és nyilvánvalóan hiábavaló kitörési kísérleteik felé.

A Fajok eredete szövegekönyve nem dráma, hanem színjátékszöveg. Bécsy Tamás a drámát a név-dialógus-instrukció hármasságában megvalósuló, „speciális viszonyrendszereket tartalmazó irodalmi mű”-ként írja le, „amelynek irodalmisága egyenes arányban áll a drámaiságával”.³⁹ Színjátékszövegeknek azokat a színpadi műveket hívom, amelyek az előbbi kritériumnak többnyire megfelelnek, ám irodalmi értékük kérdéses, hisz nem az örökkévalóság számára, hanem a jelenre való azonnali reagálás igényével íródtak, elsődleges ambíciójuk nem a nyomtatásban való megjelenés, hanem egy sikeres előadás létrejötte. Ezek a színjátékszövegek, bár manapság nyomtatásban is megjelennek⁴⁰, többnyire csak az alkotóként közreműködő színészek előadásában érvényesek, épp úgy, ahogy a Feketeország, a Hazámhazám vagy a Tapasztalt asszony esetében. Ezek valójában performatív projektek, amikor nem a szöveg színpadi reprezentációja történik, mint egy dráma színrevitelekor, hanem a textus és a gesztus elválaszthatatlan egységben jelenti magát az előadást, a művet, ami más helyen, időben és résztvevőkkel valószínűleg reprodukálhatatlan.

³⁹ Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, 17.old.

⁴⁰ Pintér Béla: *Drámák*. Budapest, Saxum, 2013; Tasnádi István: *Cyber Cyrano*. Budapest, Selinunte, 2017.

A Fajok eredetével 2010-ben a Szkénén befejeződött az a közös alkotói történet, ami a Bábelnával kezdődött még 1995-ben, szintén a Szkékén. Mucsi Zoltánnal és Scherer Péterrel ebben a tizenöt évben létrehoztunk számtalan közös fejlesztésű előadást⁴¹, a legutóbbi próbafolyamatok azonban tele voltak olyan feszültséggel, melyek jobbára abból fakadtak, hogy ez alatt az idő alatt túlságosan kiismertük és már nehezen tudtuk meglepni egymást. Együttműködésünk kezdett olyanná válni, mint egy rossz házasság – ezért közös megegyezéssel úgy döntöttünk, hogy más-más alkotótársakat vonunk be, és az általunk közösen megtalált és kitanult/kipróbált módszerrel másokkal hozunk létre új előadásokat. Számomra ez a poszt-Krétaör korszak lezárását is jelentette egyben, hisz innentől már nem a társulat egykori tagjaival dolgozom elsősorban, hanem a szabadkai társulattal és Vidovszky Györggyel, aki az elmúlt években négy darabomat is megrendezte.

⁴¹ Bábelna, Nézőművészeti Főiskola, Hazámházám, Feketeország, Magyar a Holdon, Fajok eredete.

VI. Ifjúsági darabok

VI. 1. Cyber Cyrano – talált történetek

A Cyber Cyranót felkérésre írtam, mert izgatott a kutatási módszer, amit a Platform 11 elnevezésű nemzetközi színházi projekt kínált fel kiskamaszoknak szóló előadások fejlesztéséhez.

Tizenegy ország tizenegy drámaíróját kérték fel a közös munkára, mi a Kolibri Színházat képviseltük a rendezővel, Vidovszky Györggyel. A hároméves fejlesztés első lépéseként Berlinben tartottak egy továbbképzést a projekt szervezői,⁴² melynek során megismerkedhettünk a korosztályos történetek felkutatásának, dokumentálásnak és feldolgozásának módszerével/folyamatával. Következő lépésként mindenkinek meg kellett találnia egy igaz történetet, ami a XXI. század informatikai társadalmában nevelkedő gyerekek valamely speciális, újszerű problémáját képes reprezentálni. A darabnak azt a célt kellett szolgálnia, hogy a krízisre adott adaptív vagy maladaptív reakciók bemutatásával segítségére legyen a kiskamasznak az esetleges konfliktuskezelésben. A megtalált történet feldolgozásának folyamatát dokumentálni kellett, és a mozgóképeket feltölteni egy szerverre, hogy mindannyian láthassuk a másik munkáját, ki hol tart, milyen kihívásokkal néz szembe, és milyen válaszokat ad rá. Erre az előkészítő fázisra egy egész év állt a rendelkezésünkre.

A *Cyber Cyrano* történetére egy pedagógus barátom segítségével bukkantam. Ő mesélt egy botrányos esetről, ami az iskolájukban történt. Úgy éreztem, 2010-ben a cyberbullying idehaza még feldolgozatlan téma,⁴³ úgyhogy elmentem egy beszélgetésre az osztállyal, és ők szívesen és színesen meséltek a három évvel korábban történetekről. Következő alkalommal külön találkoztam az internetes átverés fő szervezőjével (a darabbéli „Zsuzsival”) és egy tanár jelenlétében meghallgathattam a történetet az ő olvasatában. Sajnos a további találkozókat néhány felháborodott szülő megakadályozta,⁴⁴ de ekkorra már elég anyagot gyűjtöttem ahhoz, hogy el tudjam kezdeni kidolgozni a szöveget.

⁴² Dirk Neldner projekt menedzser és Odette Bereska drámaíró, rendező.

⁴³ 2010-et írtunk.

⁴⁴ Amíg be nem tölti a 18. életévét, szülői hozzájárulás kell a vele való célzott anyaggyűjtéshez. A tanulók szívesen beszélgettek volna még velem, de a szülők féltek, hogy „feltépjük a régi sebeket”, ezt tudomásul vettem és nem kerestem őket többet. Legközelebb akkor találkoztunk, mikor az egész osztály megnézte a Kolibri Színházban az előadást és utána egy speciális drámafoglalkozáson is részt vettek.

A legnagyobb nehézséget az okozta, hogy a darab egyik fele a virtuális valóságban játszódik. Hogy lehet majd megkülönböztetni a hús-vér szereplőt az avatártól? A szereplő mikor képviseli önmagát és mikor a fiktív karaktert? Mivel a végcél egy előadás volt és nem egy önmagában izgalmas drámaszöveg, már a kezdet kezdetén össze kellett dolgoznom a rendezővel. Előbb kidolgoztunk egy speciális teátrális jelrendszert, ami dekódolhatóvá teszi a néző (és nem az olvasó) számára az eseményeket, csak ezt követően tudtam kitalálni a szerkezetet. Bár videó bejátszásokat már a NEXXT-ben is használtunk, most először rögzítettem az instrukciókban, hogy melyik szöveg olvasható a kivetítőn, és melyik csetelés van élőbeszédben. Mindez azért volt fontos, mert ez tette egyértelművé, kinek a szemszögéből követjük épp a történetet.⁴⁵

Bár az olvasópróbára ezúttal kész darabot vittem, bizonyos jeleneteket, elsősorban a cseteket megnéztük improvizációban is. Az volt a cél, hogy ne egy 40 éves író imitálja a tinédzserek sajátos netes kommunikációját, hanem hallhatóan szlenges dialógok szülessenek. A fiatal színészek egyfajta inverz fordítási folyamatban „nyersfordítássá” ziláltak az irodalmias nyelvet, és ennek a darabnak épp erre volt szüksége. A rögtönzések tapasztalatai alapján átírtam a csetelések többségét, de Zsuzsi monológjaihoz nem nyúltam, így a nyelvileg kidolgozott és a verbatim-szerűen nyers, roncsolt szövegek között létrejött az az izgalmas stílári feszültség, amit már a Hazámházamban és a Feketeországban is használtunk.

Mivel a darab nemzetközi együttműködésben született, már a budapesti ősbemutatóra készült belőle német és angol fordítás, ennek köszönhetően azóta is folyamatosan játsszák külföldön, elsősorban német nyelvterületen.⁴⁶ A darab itthon elnyerte a Színikritikusok Díját a legjobb ifjúsági előadás kategóriában⁴⁷, és ugyanabban az évben Frankfurtban jelölték a legjobb német nyelvű ifjúsági darab díjára is.⁴⁸ A gyerekeknek és tinédzsereknek szóló színjátás megújításában a svéd és a német színházak vezető szerepet játszanak a kétezres évek elejétől kezdve, hozzáállásukat, módszereiket (érzékeny, tabudöntőgető témák, korosztályra szabott, innovatív formanyelv) nálunk elsősorban a Novák János vezetett Kolibri Színház igyekezett meghonosítani. A Cyber Cyrano áttörést hozott ebből a szempontból,

⁴⁵ Ezt a bonyolultnak tűnő, ám a játék során evidensen alkalmazható szabályrendet minden egyes későbbi bemutató átvette, hiszen csak ezen a dramaturgiai „szoftveren” futtatva működik a darab. A darab közepéig a nézőnek nem szabad rájönnie, hogy Viktor és Moira valójában nem létezik, csak Zsuzsi agyszüleménye.

⁴⁶ Bréma, 2011; Stuttgart, 2012. Zalaegerszeg, 2013; Székesfehérvár, 2013; Poznan, 2013; Miskolc, 2014, Heidelberg, 2014. Salzburg 2016. Bruchsal, 2017. Toruń, 2017. Aalen, 2017.

⁴⁷ 2012-ben.

⁴⁸ Deutscher Jugendtheaterpreis, 2012

hiszen először fordult elő, hogy nem egy német vagy svéd gyerekdarabot játszottak magyar színpadokon, hanem fordítva, egy magyar dráma tudott újat és érvényeset mondani a rendkívüli kínálattal bíró német ifjúsági szcénában. Mivel előtte számomra teljesen ismeretlen volt ez a terep, ez az áttörés természetesen nem jöhetett volna létre a Platform 11 módszertani támogatása nélkül.

VI. 2. East Balkán – elemelt dokumentarizmus

A tanult módszert egy évvel később az East Balkán című színdarab írásakor kamatoztattam. A darab ötletét ismét egy valós esemény inspirálta. 2010 januárjában a West Balkán nevű szórakozóhelyen a pánikba esett tömeg agyontaposott három fiatal lányt⁴⁹. A történet rendkívüli médiafigyelmet kapott és mélyen megrázta a közvéleményt. Először tapasztalhattuk meg, hogy a közösségi oldalaknak micsoda véleményformáló ereje van. Az első órákban hamis hírek terjedtek el az áldozatok személyéről, illetve arról, hogy mi okozta a tragédiát. Az ismeretlen forrásból terjedő álhír, hogy „késeltek a cigányok”, kis híján lincseléshez vezetett.

Mintegy fél évvel a tragédia után – a Platform 11-ben megismert módszer szerint – kutatásba és adatgyűjtésbe kezdtem. A konkrét esetből kiindulva a kamaszok hétvégi szórakozási kultúráját szerettem volna vizsgálni. Interjút készítettem fiatalokkal, akik rendszeresen jártak az inkriminált Noise Partira, egy partiszervezővel és a West Balkán ruhatárosával, aki a helyszínen tartózkodott a tragédia éjszakáján. Fokozatosan kirajzolódott előttem egy, a felnőttek számára teljesen ismeretlen szubkultúra. Minden hétvégén elindul befelé több százezer fiatal Budapest belvárosába, hogy olcsó boroktól és drogoktól kábultan bezúfolódjanak olyan helyekre, ahol a hangos, monoton zajtól sem beszélgetni, a tömegtől pedig táncolni sem lehet. Miféle hiány vezeti őket? Miféle közösségi élményre vágnak? Milyen veszélybe sodorják magukat és hogy lehet azoktól (egyáltalán lehet-e) őket megvédeni?

Kérdéseimre sokfajta, egyaránt érvényesnek tűnő válasz született, ezért úgy döntöttem, hogy ezúttal nem lineáris történetmeséléssel, hanem laza etűd-szerkezettel fogom megidézni ezt a világot. Összetartóerőt csak a visszatérő figurák jelentettek, a szűk otthoni és iskolai keretből kitörni vágyó, a hétvégi bulira készülő fiatalok. Ezúttal is vegyes technikát

⁴⁹ https://hu.wikipedia.org/wiki/Tragédia_a_West-Balkán_szórakozóhelyen. Letöltés dátuma: 2018. 05. 10.

használtunk, a darabban találhatók improvizatív alapú és előre megírt szövegek. A gyűjtött anyagokhoz a fiatal színészek hozzátették a saját személyes élményeiket, azt rögtönzéssel (ezúttal úgynevezett kör-impró-technikával⁵⁰) megmutatták, én pedig a hozott és a kapott anyagokat jelenetekké dolgoztam. Hogyan lesz egy általános iskolás lány egyetlen éjszaka alatt go-go táncos? Hogyan próbál ki egy tizennégy éves fiú egyetlen éjszaka alatt négyfajta szintetikus drogot?⁵¹ A laza dramaturgiai ívet a buliba való készülődés, a buliba való bejutás és maga a tragédiába forduló parti jelentette. A bemutató célja nem az ítékezés, hanem a kísértések és a kísértésekre adott válaszok felmutatása és elemzése volt. Szerettük volna kívülről, mintegy elidegenítve megmutatni a fiataloknak a bele- és szétcsúszások folyamatát, ezzel elősegítve a – részben természetes életkori - készütségekhez való reflektívabb viszony kialakulását.

Az előadást a fiatalok nagyon jól fogadták, és rendkívüli aktivitással vettek részt a kísérőprogramként ajánlott drámafoglalkozásokon. Többnyire határozott véleményük volt a témáról, és tele voltak kapcsolódó élménnyel, amit az előadásban látott kör-impró technikával fel is dolgozhattak. Jól reagáltak le a rejtett pedagógiai szándékot, partnernek tekintettek minket, s így bizalmas légkörben, őszintén tudtunk beszélgetni titkolt vagy szégyellt kétségeikről és félelmeikről. Az East Balkán szakmai sikerein túl⁵² ez jelentette az igazi visszaigazolást, ami arra sarkalt minket Vidovszky Györggyel, hogy ezzel a probléma fókuszált módszerrel újabb előadásokat készítsünk kamaszok számára.

VI. 3. Harmadik hullám – újrajátszott kísérlet

A *Harmadik hullám*ban vegyes technikát alkalmaztunk, mivel az improvizációk és az általam megírt jelenetek mellett ezúttal rendelkezésünkre állt egy irodalmi⁵³ és egy filmes⁵⁴ alapanyag is. Denis Gansel filmje nem a Strasser-regény adaptációja volt, valójában német

⁵⁰ A hazai gyakorlatba Vidovszky György által bevezetett módszer: a narrátor jelöli ki elbeszélés közben a szereplőket, akik eljátsszák, amit hallanak, miközben a narrátor korrigálja, kiegészíti, tulajdonképpen rendezi őket.

⁵¹ Az interjúk során kiderült számomra, hogy a Noise Partikat jellemzően „felnőttnek maszkolt” 13-14 évesek látogatták; évek óta megfigyelhető tendencia, hogy egyre fiatalabb a veszélyeztetett korosztály.

⁵² ASSITEJ Nemzetközi Gyermekek- és Ifjúsági Színházak találkozója, Kaposvár, 2012. Legjobb rendezés. Színikritikusok Díja 2012, jelölés.

⁵³ Todd Strasser: *A hullám*. Ford.: Láng András. Athenaeum Kiadó, Bp., 2008

⁵⁴ Gansel, Denis: *A hullám*. (Die Welle), Rat Pack Filmproduktion, 2008

környezetben újra lejátszotta a Ron Jones 1967-es kísérletét. Előadásunkban mi is ezt a módszert alkalmaztuk, és egy mai (akkori⁵⁵) magyar diákközösségbe helyeztük a történetet.

Ron Jones történelmet tanított egy kaliforniai középiskolában, és a diákjai egy egyszerűnek tűnő kérdést tettek fel neki a II. világháború kapcsán. Nem értették, hogy lehettek ennyire vakok az emberek az akkori Németországban, hogy lehet az, hogy nem szálltak szembe egy tömeggyilkos hatalommal, ami a saját polgártársait öldökölte hosszan és szisztematikusan? A tanár hiába magyarázott, nem sikerült velük megértetni az akkori tömegpszichózist. Ezért úgy döntött, hogy egy interaktív kísérletbe kezd. Bemutatja az osztálynak, milyen is egy tekintélyuralmi rendszer és hogyan épül fel. Kéthetesre tervezte a kísérletet, amelyben egy diktatúrán alapuló közösséget hozott létre a diákokból. A mozgalomnak a Harmadik Hullám nevet adta, a szigorú elvek és szabályok mellé karszalagokat és jelmondatokat is kaptak a gyerekek. Uniformisban kellett járni, karjelzéssel köszönni. Legnagyobb megdöbbenésére a diákok néhány nap alatt feladták önmagukat, egymást kezdték megfigyelni és terrorizálni. Jones kezéből kicsúszott a folyamat irányítása, és később alig tudta leállítani a kísérletet.

A próbákat olyan koncentrációs tréningekkel kezdtük, amiben a színészeknek egy kijelölt vezető mozdulatait kellett utánozniuk. Később el kellett sajátítaniuk az egész komplex viselkedésmintáját, és teljesen alárendelni magukat az akaratának. Utána felosztottuk a társulatot alkalmazkodókra és lázadókra, és így vizsgáltuk tovább a formálódó csoportdinamikát. A regényt időközben félretettük és inkább a film néhány kezdő jelenetét használtuk kiindulásként. Úgy érzem, az elkészült darab nem tekinthető adaptációnak, hiszen a kísérlet dramaturgiai ívén és néhány alapfigurán kívül nem használtunk fel semmit az előképekből, maga az előadás megdolgozott improvizációkból állt össze.

A *Harmadik hullám* szakmailag kevésbé sikeres előadás volt, mivel minden határozott szándékunk ellenére nem sikerült ellépnünk a napi aktualitásoktól, állításaink direkt utalásoknak tűntek, és senki nem az elemzett jelenséggel foglalkozott, hanem azt találgatta, a Tanár figurájában vajon az akkori miniszterelnököt vagy a szélsőjobb vezéralakját ábrázoljuk. Bár tapintható politikai botrány nem lett belőle, azóta is tisztázatlan, hogy az előadás megítélésnek van-e szerepe abban, hogy a Bárka Színház két évvel később megszűnt.⁵⁶

⁵⁵ Bemutató: 2012. november 10., Bárka Színház

⁵⁶ Ironikus módon épp egy újabb közös ifjúsági darabomat, a *Rovarokat* próbáltuk Vidovszky Györggyel, mikor jött a hír, hogy le kell állnunk a próbákkal, mivel az önkormányzat nem utal újabb támogatást.

A Bárka bezárásával számomra is lezárult egy hosszú alkotói szakasz, amely még az 1995-ös közepén indult a *Bábelnával* és a *Titanic vízirevüvel*.⁵⁷ Ebben a húsz évben számtalanszor dolgoztam közösen valamelyik társulattal, rájuk, velük írva az előadás szövegét. Bár ebben az időszakban is írtam klasszikus értelemben vett drámákat⁵⁸, az improvizatív alapú módszer volt a meghatározó. A Bárka bezárása óta azonban színészi rögtönzések mellőzésével társulatoknak és nem társulatokkal írok darabokat⁵⁹. Egyetlen kivétel az az előadás, amelyben Vidovszky György rendezővel a néhai Bárka Színháznak állítottunk emléket.

VI. 4. Majdnem 20 – lépés a saját módszer megteremtése felé

2016 tavaszán, nem sokkal a Bárka színház bezárása után, néhány alapítótaggal összeültünk, hogy miként tudnánk reagálni a színházzal történetekre. Ez a nagy reményekkel indult intézmény nem érte meg a huszadik születésnapját, és úgy gondoltuk, ezzel mindenképpen dolgunk van, legalább nekünk, akik 1996-ban ott álltunk a hajóhídnál, mikor Törőcsik Mari és Göncz Árpád köztársasági elnök felavatta a Ludovika vívótermében alapított színházat. El kell számolnunk azzal, hogy mi történt, lehetőleg vádaskodás és önostorozás nélkül meg kell vizsgálnunk a bukás okát. Úgy éreztünk, ez a történet túlmutat önmagán, és a rendszerváltás után induló szabad szellemi szerveződések sorsának pontos parabolája lehet.

Az Ördögkatlan egykor a Bárka nyári fesztiváljaként indult 2008-ban, manapság azonban már csak a fesztivál létezik. Bérczes László, az Ördögkatlan kitalálója, vezetője kért fel minket Vidovszky Györggyel, hogy készítsünk előadást a Bárka soha el nem jövő, huszadik születésnapjára. Először az alapító társulat tagjait akartuk megszólítani, de hamar kiderült, hogy lehetetlenség lenne összehozni őket a nyár közepén egy ilyen alkalmi előadásra. Vidovszky, aki az 1990-es években, még gyakorló pedagógusként, a színház ifjúsági előadásait rendezte tizenéves tanítványaival, felvetette, hogy az akkori gyerekszínészeket kellene megkérdeznünk, van-e kedvük egy ilyen közös munkához. Az akkori gimnazisták ma

⁵⁷ Bemutató: 1998. április 17., Bárka Színház

⁵⁸ Fél nap Ferdinánddal, Egyetemi Színpad (1994), Kokainfutár, Kaposvári Csiky Gergely Színház (1996), Világjobbítók, Kaposvári Csiky Gergely Színház (2000), Magyar Zombi, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház (2006)

⁵⁹ MEMO, Szegedi Nemzeti Színház (2013), Szibériai Csárdás, Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház (2015), Spam operett, Radnóti Színház (2015), Kartonpata, Székesfehérvári Vörösmarty Színház (2018)

nagyjából annyi időségek, mint mi voltunk a színházalapítás időszakában, így hitelesen eljátszhatnák a tervezgetés lázas időszakát. A *Pál utcai fiúk*⁶⁰ egykori gyerekszínészei örömmel vállalták a felkérést. Hamar rájöttünk azonban, hogy amennyiben nem akarunk belterjes nosztalgiaműsort, meg kell változtatnunk a kiindulási pontot.

A fiatal színészekkel való első megbeszélésen az merült fel, hogy szóljon arról az előadás, hogy nekik most mennyi esélyük lenne így huszonöt-huszonhat évesen a színházalapításra. Az elhangzott ötletekből megpróbáltam összerakni egy szinopszist, de kézzelfogható konfliktus hiányában nem állt össze releváns történet. Ekkor egy új javaslattal álltam elő. Legyen úgy jelen idejű a történet, hogy nem a színház megnyitásával, hanem bezárásával foglalkozunk, de nem dokumentarista módon, hanem egyfajta fiktív múltba, alternatív valóságba helyezve. Játsszunk el azzal a gondolattal, hogy mi lett volna akkor, ha a társulat nem viselkedik ennyire passzívan az utolsó hetekben, hanem ellenáll és elbarikádozza magát a színházban. Vizsgáljuk meg minden indulat és önbecsapás nélkül, hogy mit lehetett volna tenni annak érdekében, hogy megvédjük ezt a mindnyájunk számára fontos helyet. A rendező és a színészek is nyitottak voltak erre a kérdésfelvetésre, így ezen az ösvényen haladtam tovább.

Következő lépésként azt kértem, hogy minden színész írjon egy fiktív szakmai önéletrajzot. Minek képzelet magát ebben az elképzelt társulatban – színésznek, rendezőnek, díszítőnek, ügyelőnek? A színész tehát lehetőséget kapott, hogy maga döntse el, milyen karakter bőrbe bújik, mit nem játszott még, mit játszana el szívesen. A beérkezett írásokat, a megfogalmazott szerepálmokat persze egyeztetnem kellett az előzetes írói elképzelésekkel. Mivel ezen a ponton csak én láttam rá a darab formálódó világára, nekem kellett úgy elrendeznem ezeket a színészi ötleteket, hogy ne legyenek átfedések a karakterekben, és a különbözőségek folytán létrejöhessenek a megfelelő feszültségek és dinamikák. Mivel műfaját tekintve egy allegorikus példázatra készültünk, amelyben adott egy Csoport, vele szemben pedig az Agresszor avagy a Kísértő, világos volt, hogy a típus fontosabb lesz az egyénített karakternél. Pontosabban a típus felől kell elindulnunk az egyénítés felé. Így aztán a színészi szerepjavaslatokból létrehoztam egy karakter-palettát, ami a próbákon a kiindulópontunk volt. Igyekeztem figyelembe venni a színészi vágyakat, de volt, akinek az általa megálmodott szerep szöges ellentétét kellett eljátszania, mert azt kívánta meg a darab

⁶⁰ Bemutató: 2002. augusztus 16., Bárka Színház.

dinamikája⁶¹. Ezzel a karakter-palettával és egy néhány oldalas kanavással indultunk el 2016 júliusában Nagyharsányba, hogy ott mintegy nyolc nap alatt eljussunk a bemutatóig.

Ennyi idő alatt elvileg képtelenség létrehozni működő előadást, ám ha sikerül rávenni a színészt, hogy saját maga írjon magából szerepet – az író által meghatározott keretben és kifutással –, akkor esetleg megvalósítható. Nem volt előre kitalált történet, ám voltak kidolgozott karaktereink, volt premisszánk⁶² és egy erős alapkonfliktus, ezért aztán Egri Lajos⁶³ metodikája szerint láttunk neki az előadás fejlesztésének.

Tudtam, mennyire fontos, hogy jól átgondolt előzetes tervvel érkezsek és ahhoz minél inkább ragaszkodjak, ne engedjek a pillanatnyi impulzusoknak, melyek a próbák lendületében óhatatlanul kikezdi a legalaposabban átgondolt ötletet is. A legnagyobb nehézséget épp annak megállapítása jelenti, hogy mi a jogos rendezői, színészi aggály, és mi az, amin túl kell lendülni, mert nem érinti a lényegét. Minden egyes ötletet meg kell kérdőjelezni, de nem mindegyiket szabad elvetni, mert akkor nincs fejlődés és soha nem készül el az előadás (ez az oka, hogy számos nagyszerű ötlet nem jut el a bemutatóig). Amikor egy dramaturgiai problémával találkozunk, fontos azzal tisztában lennünk, hogy az adott kihívásra *rengeteg rossz válasz* létezik és *néhány jó* is. Tehát *nem csak egyetlen jó megoldás létezik*, és ez a közös munka során konfliktusok forrása lehet. A darab építésénél mindig az írónak kell döntenie az érvényes megoldások között, mert ő lát rá a konstrukció egészére.⁶⁴

A *Majdnem 20* esetében úgy érkeztem az első próbákra, hogy készen állt a darab szerkezete és a jelenetsorrend. A színészek megadott helyzetekre improvizáltak, meg volt adva a belépőpont, amiben exponáljuk a helyzetet, a konfliktus, amiben összezsápnak a különböző érvek és vágyak, valamint a jelenet kifutása. Ezt a keretet azonban ők töltötték fel mikro-helyzetekkel és dialógusokkal. Egy jelenetre általában négyszer-ötször is ráfutottunk, mindegyiket rögzítettük kamerával, és úgy léptünk tovább. A második naptól kezdve úgy folytak a próbák, hogy Vidovszky egy újabb jelenetötletre improvizáltatott, míg én az előző napi anyagot írtam a videófelvevételek alapján. Amikor a próbateremben egy improvizáció már megkapta a véglegesnek tűnő formáját, behívtak és megmutatták a jeleneket. A megjegyzéseim és kéréseim alapján aztán még finomítottak rajta, azt rögzítették, és én azzal

⁶¹ Például Egri Bálint egy kiábrándult, cinikus színészt szeretett volna játszani, végül ő lett a végsőig elszánt, társulatvezető rendező.

⁶² A darab végén ki is mondja Aczél hadnagy: „Akkor kell harcolni, amikor van rá lehetőség. De akkor addig kell harcolni, amíg lehet.”. In: Tasnádi István: *Cyber Cyrano*, Budapest, Selinunte Kiadó, 2017. 157.old.

⁶³ Egri Lajos: *A drámaírás művészete*, Vox Nova, Budapest, 2010.

⁶⁴ Amikor egy társulati munkában gyenge státuszú az író, sokszor a rendező vagy a hangadó színész dönt helyette, és ez általában megold egy jelenetet, de zavart okoz a darab egészében – én is így jártam többször a pályám elején, például az első Bárkás munkám, a *Titanic Vízirevü* esetében.

a felvétellel dolgoztam másnap. Reggeltől késő éjszakáig folyt így a munka, ám néhány nap alatt összeállt a szövegekönyv, és két nappal a premier előtt megtartottuk az olvasópróbát.

A darab szerkezete nem sokat alakult a nyolc nappal azelőtti állapothoz képest, csak a végkifejlet változott lényegesen. A kidolgozott jelenetek ismeretében ugyanis világossá vált, hogy valami sokkal egyszerűbb és elementárisabb lezárást kíván a darab, mint amivel addig számoltam. Mivel improvizációkra nem volt már idő, a záró jelenetet – a rendezővel egyeztetve - megírtam. Ez a darab egyetlen egysége, ami nem tartalmaz rögtönzést, és az olvasópróbán a színészeket is meglepte. Részben ezért van, hogy ez a rész a darabban – és az előadásban is – kissé leválik, hangvételésben és stílusban mindenképp, az abszurdba hajló mulatságos jelenetek után egyfajta komor kódaként működik, ezzel kiemelve a darab morális üzenetét.

Érdekes tapasztalat látni, amikor egy színész leírva látja a saját improvizált mondatait. Ha működik a jelenet, akkor evidensnek veszi, hogy minden pontosan így hangzott el a rögtönzés során, pedig ez szinte soha nincs így. A megírt jelenet hiába támaszkodik a rögtönzésre, azt az írónak a különböző felvételekből kell mondatonként összeválogatnia, sokszor a sorrendet is felcserélve, a hiányzó információkat és fordulatokat a saját szavaival kipótolnia. Egy improvizáció általában rendkívül túlbeszél, ezért az írónak, dramaturgnak elsődleges feladata a szelektálás és a sűrítés. Kezdetben (mondjuk a *Bábelna* esetében) mindent leírtam a felvételtől, és az így kapott szövegen kezdtem dolgozni. Ma már csak azoknál a részeknél állok meg és jegyzetelem ki az elhangzott mondatokat, amelyekről feltételezem, hogy be fog tudni kerülni a darab szövetébe. Hiába szellemes önmagában a mondat, ha az adott helyzetre már született három érvényes válasz, csak az egyiket fogom használni. (Máshogy van ez a például a Mohácsi testvéreknél, akik ezeket a gyakran különböző impro-körökben elhangzott ripsztokekat egymás mellé teszik, halmozzák és ebből az abszurdig fokozott redundanciából születik meg az esztétikai élmény. Ez a „Mohácsi stílus” egyik ismérve.)

Az olvasópróbával az író munkája gyakorlatilag véget ért, hiszen a premierig fennmaradó két nap arra volt elég, hogy a színészek megtanulják a szöveget, a falu istállóiból és fészereiből beszerezzük a díszletelemet, és a rendező a rendelkezésünkre álló térben (egy szabadtéren álló, négyszer négy méteres aszfaltnégyzeten) lebonyolíthatóvá tegye az előadást.

Tapasztalataim szerint a színésznek nagyon nehéz rögzítenie az egyszer általa improvizált szöveget. Mivel úgy érzi, a sok használatban kezd egy kissé elkopni a mondata, mindig megpróbálja megújítani, változtatni rajta, hogy az első kimondás meglepő frissességét felidézze. Ez a legritkább esetben jár kielégítő eredménnyel, így a színésznek bele kell törődnie, hogy akkor jár a legjobban, ha a mondatot pontosan rögzíti, mint egy klasszikus

szöveg esetében. Kezdetben az is zavart okozhat, hogy egy általa improvizált mondatot egy másik szereplő szájába adott az író, mert a helyzet úgy kívánta. A színésznek túl kell tennie magát ezeken a furcsaságokon, ha az improvizáció során elért hatást újra el akarja érni. Azért nehéz folyamat ez, mert újra fel kell építeni valamit, szinte a nulláról, ami egyszer már megvolt. Külsővé lett, ami belső volt, és ezt újra belsővé kell tenni, interiorizálni, ám ezúttal már külső koordinációval, a rendező irányításával, aki mindezt harmonizálni tudja a többi színészben zajló hasonló folyamattal. Erre a bonyolult és lelkiileg eléggé megterhelő folyamatra mindössze két napjuk volt a *Majdnem 20* színészeinek.

Eredetileg csak három előadás volt meghirdetve Nagyharsányban, de azt tapasztaltuk, hogy azok a nézők is megrendülve jöttek ki az előadás után, akinek nem volt semmilyen emléküik vagy kötődésük a Bárka Színházhoz. Kiderült, hogy a darab – talán épp a példázatszerűsége miatt – el tudott emelkedni a konkrét kiindulóponttól és egy általánosabb érvényű történet lett a kulturális ellehetetlenülésről, az ellenállás képtelenségéről és a közösségek lassú széthullásáról. Az alkalmi előadás bekerült a repertoárba. Először a Szkéné Színházban játszottuk, majd 2017 őszén az előadás megtalálta véglegesnek tűnő helyét, az Átrium színpadán. A pesti bemutató előtt még dolgoztam a szövegen, pontosítottam és kigyomláltam belőle a belterjes utalásokat, de a darab és az előadás alapvetően nem változott. Drámaírói praxisom során először fordult elő velem olyan, hogy egy mindössze nyolc nap alatt készült előadás bekerüljön egy budapesti színház repertoárjába. Hogy ez megtörténhetett, annak oka valószínűleg az erős, konszenzusos üzenet, valamint a kreatív és motivált alkotótársak és talán a *Reaktív írói módszer* magas hatásfoka is lehetett.

VI. A Reaktív írói módszer

Dolgozatom készítése során sürgető erővel jelentkezett bennem az az igény, hogy nevet találjak a módszernek, amivel dolgozom, és ne mindig az „improvizáció alapú” vagy „a színészekkel történő közös fejlesztés” meghatározást alkalmazzam. Mindkét meghatározás kissé körülményes és kissé ködös, mivel számtalan improvizációs módszer létezik⁶⁵, és ezek sokszor radikálisan különböznek. Mint látható, pályám során én magam sem mindig ugyanazzal a technikával fejlesztettem a színjátékok szövegét, ám a 2010-es években készült

⁶⁵ Például Christina Kallas, John Cassavetes vagy Mike Leigh módszere. In.: Várady Zsuzsa: *Improvizációs technikák alkalmazása*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2016. 43-66. o.

előadások, úgy mint *East Balkán*, a *Tapasztalt asszony* vagy a *Majdnem 20* már ebben a hatékony, számomra leginkább testhezálló folyamatban születtek, így talán nevezhető módszernek.

A Reaktív írás során az író partnerrel vagy partnerekkel dolgozik, és ez a közös munka az egymás ötleteire való reakciók ritmikus sorozatából áll. Fontos, hogy a folyamat elején és a végén is az író álljon, ő legyen a közös alkotás kezdeményezője egy alapötlettel, és a darab végső formáját is ő határozza meg. A nyitás és a zárás gesztusa között azonban számtalanszor ki kell engednie a kezéből az anyagot, hogy az alkotótársak ötletei, vágyai, indulatai alakítsák olykor kikezdve, olykor gazdagítva az eredeti gondolatot. Az író felkínál egy jelenetötletet, amin a színészek önállóan dolgoznak. Amikor felkészültek az improvizációra (ez átlagosan egy-másfél órát vesz igénybe), megmutatják a változatukat, amit minden egyes alkalommal rögzítünk. Az író és a rendező reagál a látott jelenetre, majd a beszélgetés, azaz közös továbbgondolás után a színészek újra eljátszák a jelenetet, amit szintén rögzítünk. Ezt a folyamatot – az akciók és reakciók sorát – addig ismételjük, amíg az író nem érzi úgy, hogy elég inspirációt kapott. Az író elvonul, kijegyzeteli az improvizációkat, és azok alapján létrehoz egy megformált, rögzített szövegváltozatot. Hogy ez a szövegváltozat mennyi dialógust tartalmaz szó szerint valamelyik rögtönzésből, az nagy változatosságot mutat, van, hogy az eredeti jelenet sűrített leírata, de van, hogy csak néhány replika marad meg belőle, ennek eldöntése is az egyik fontos írói feladat: a sűrítés és a szelektálás.

A Reaktív írói módszer lépései:

1. Előzetes terv kialakítása:
 - Miről akarunk beszélni? (premissza)
 - Az alapkönfliktus meghatározása.
2. Karakter-paletta kialakítása.
3. Improvizációk az író által megadott helyzetekre.
4. Az író munkája az improvizációkkal: válogatás, sűrítés, átírás.
5. A színészek a visszakapott jelenetre ismét improvizálnak (reagálnak), majd az író újra magához veszi a jelenetet és átírja a látottak alapján (reagál) – ez ismétlődik a szükséges számban.

6. Az író a kiválogatott jelenetekből – az előzetes terv alapján, de esetenként attól eltérve – megszerkeszti a darabot⁶⁶.

A módszer nagy előnye, hogy az író nem csak a saját tapasztalataiból, szókészletéből, gondolatritmusából, műveltségi anyagából dolgozik, a színész pedig sokkal személyesebben tud részt venni az alkotás folyamatában, nem kell magára erőltetni egy esetlegesen karakteridegen figurát, hanem szinte spontán módon születik meg benne, belőle a szerep. Ezért aztán a Reaktív módszerrel készült előadásokra az a jellemző, hogy a szöveges részüik (maga a színdarab vagy színjátékszöveg) csak az eredeti előadásban, a társalkotó színészek által eljátszva érvényes, és ritkán élnek meg új bemutatót. Természetesen az ilyen típusú darabok problémacentrikussága és a napi valóságba való bekötöttsége is indokolja ezt: a West Balkán tragédia után ennyi évvel nehezen lennének értelmezhetőek az *East Balkán* fontosabb utalásai, ahogy ma már a *Feketeország* hírei sem tudnának támaszkodni egy közös tudásra vagy megélésre. (Akadnak azért kivételek, amennyiben időtálló az alapproblematika és az írónak sikerül erős nyelvi közegbe emelni a történetet – ilyen kivétel a *Nézőművészeti Főiskola*, amely több új bemutatót is megélt itthon és külföldön.⁶⁷)

A Reaktív írás tehát egyfajta „alkalmazott drámaírás”, mellyel az adott bemutatóra érvényes színjátékszöveget hozunk létre, ezzel szemben a klasszikus értelemben vett drámaírás nagyobb eséllyel eredményezhet időtálló, irodalmi értékkel bíró szövegeket. Hogy manapság egyre több társulat él az improvizatív alapú fejlesztés módszerével, annak egyik oka az lehet, hogy a kurrens színházi gyakorlat sokszor nehezen tud mit kezdeni az irodalmi vagy irodalmias szövegekkel. A totális színház korszakában, amikor a szöveg háttérbe szorul és hangsúlyosabbakká válnak az erőteljes – elsősorban érzéki és nem intellektuális - hatások kiváltására alkalmas színházi jelek, irodalom és teatralitás feszültségbe került. Egyre ritkább az olyan előadás, amelyben a kimondott szó idézi fel a belső képeket, nem a színpadon, hanem a néző képzeletvilágában hozva létre az előadást.⁶⁸

⁶⁶ A módszer jellegéből adódóan a darabbal szinte egyidőben elkészül az előadás is.

⁶⁷ Németországban, Bulgáriában és Romániában is játszották, Kassán pedig idén őszre tervezik a bemutatót Czajlik József rendezésében.

⁶⁸ Ilyen előadás volt az Örkény Színházban Roland Schimmelpfennig: *Arab éjszakák* című darabja (2004), vagy ugyanott Bagossy László *Sötétben látó tündére* (2006), illetve a Radnóti bemutatott *Médea* (2003) vagy az *Asztalízene* (2007).

VII. Összegzés

A posztdramatikus színházi korban a drámaíró szerepe megváltozott. Az író dönthet úgy, hogy nem vesz tudomást erről a változásról, de ezzel azt kockáztatja, hogy a nyelvileg gondosan megformált – irodalmi – szövege legfeljebb a közlésig jut el, a színpadig sosem. A másik lehetséges út, hogy a színházi munkafolyamat részévé tesszük a drámaírást, és a szöveggel egyszerre készül el az előadás. Ekkor ugyan garantált a bemutató, a szöveg viszont csak akkor lesz méltó a közlésre és egy esetleges újabb megvalósításra, ha szerzője a közösségi alkotás impulzív folyamatában végig képes megőrizni írói integritását, nyelvi igényességét, és a készülő művet nem zilálja szét a rengeteg különféle színészi vagy rendezői szándék, vágy és gondolat. Az írónak tehát a folyamatba belekerülve is meg kell őriznie egyfajta kívülállását, hiszen a számtalan, gyakran széttartó részletből végül neki kell megkomponálnia magát a művet. Látható, hogy ezen a ponton az író és a rendező munkája összefolyik; ezért van, hogy az ilyen típusú előadásokat gyakran a rendező írja vagy az író rendezzi, esetleg szerzőtársként jegyzik az előadást.

Pályám során dolgoztam mindkét módszerrel, írtam drámákat és színjátékszöveget is. A Reaktív írás módszerét manapság leginkább akkor használom, ha konkrét, körülhatárolható problematikából indulunk ki, és a téma feldolgozásában hasznos a közösségi tudás becsatornázása. Rejtettebb mondanivalójú, személyesebb történet esetében azonban inkább megírom előre a darabot, mint ahogy legutóbbi bemutatóm, a Kartonpapa esetében tettem.⁶⁹

Tapasztalataim szerint a színészi improvizáció két esetben igazán hasznos egy előadás építése során: ha a közéleti kontextusra akarunk reagálni friss, eleven, vicces, hatásos, primer módon, vagy ha színészi határátlépésre, zsigeri indulatra, a fizikai test határait feszegető megoldásokra vagy olyan megélelések, pszichikus energiák mozgósítására van szükség, ami egy rendezői instrukció hatására nem, vagy csak nehezen jön létre. Az improvizáció ugyanakkor korlátozott mértékben alkalmas arra, hogy mélyebb, rétegzettebb tartalmakat hozzon létre két vagy több ember interakciója során, olyan jeleneteket, amikor a szövegalatti fontosabb, mint a kimondott szó. Amikor belső íveket kéne húzni a karakter előző állapotaiból (lineáris történetépítés esetében). Rögtönözni csak etűdöt lehet, nagyobb formák létrehozására alkalmatlan. Szerkezetet tehát nem lehet improvizálni. Ahogy egyénített, költői nyelvezetet sem. A drámaírók egy része ezért fordult a köznyelvitől ellépő, jól megdolgozott, stilizált, akár verses szöveg felé. Azonban vicces, mai, köznyelvi szövegeket a színész sokszor

⁶⁹ R.: Hargitai Iván. Székesfehérvári Vörösmarty Színház, 2018. 02. 27.

sikeresebben tud létrehozni, karöltve a rendezővel, mint az író (így dolgoznak többek között a Mohácsi testvérek, Bodó Viktor vagy Mundruczó Kornél). Az írónak sokszor csupán a nyelv ereje, a gondolat minősége és eredetisége maradt, hogy igazolja létjogosultságát a posztdramatikus színházi alkotás folyamatában.

Szakirodalom

- Bécsy Tamás: *A dráma esztétikája*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1988.
- Charity, Tom: John Cassavetes: *Lifeworks*. Ebbw Vale, Omnibus Press, 2001.
- Clements, Paul: *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh*. London, Methuen, 1983.
- Egri Lajos: *A drámaírás művészete*. Budapest, Vox Nova, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1999.
- Jákfalvi Magdolna: *Várkonyi és a népszínház eszméje*. Budapest, Balassi Kiadó – Színház-és Filmművészeti Egyetem, 2013.
- Johnstone, Keith: *Impro for Storytellers*. New York, Routledge, 1999.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. Ford.: Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest, Balassi, 2009.
- Müller, Jürgen (ed): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual – Theory and History*. Münster, 1994.
- Pavis, Patrice: *Előadáselemzés*. Ford.: Jákfalvi Magdolna. Budapest, Balassi, 2003.
- Schechner, Richard: *A performance*. Budapest, Múzsák, 1984.
- Várady Zsuzsa: *Improvizációs technikák alkalmazása*. DLA-dolgozat. Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm témavezetőmnek, Dr. Jákfalvi Magdolnának, aki a dolgozatomban tárgyalt huszonöt év alatt két egyetemen is tanárom volt, végig követte kritikusi, majd drámaírói indulásomat, és segítségemre volt, hogy a napi színházi gyakorlat mellett az elméleti érdeklődésem is megmaradjon. Ott volt akkor is, mikor a tanszék vezetője, Dr. Bécsy Tamás arra figyelmeztetett: „Kolléga úr, ne hagyja, hogy beszippantsa a színház, mert pillanatok alatt azon kapja magát, hogy nem remek darabokat fog írni az örökkévalóságnak, hanem közepes darabokat közepes színésznőknek.” Ahogy a dolgozatomból is kitűnik, nem fogadtam meg maradéktalanul a tanár úr tanácsát. Néha eszembe jut, vajon igaza lett-e. Mindenesetre köszönettel tartozom neki is, hisz tőle tanultam meg, hogy mielőtt nekiállnánk, hogy megújítsuk a drámai formanyelvet, illik ismerni annak múltját, az élő hagyományt is.

A doktori dolgozat tézisei

KI ÍRJA A SZÍNHÁZAT?

A drámaíró szerepének változása a posztdramatikus színházi korban

Tézisek

A drámaíró helye és szerepe a színházi előadás készítésének folyamatában az utóbbi húsz évben radikálisan megváltozott. A posztdramatikus színházi korban a szöveg csupán a teátrális eszköztár egyik fontos, bár nem kitüntetett, a többi alkotóelemmel egyenrangú alkotóeleme. Megkérdőjeleződött a több ezer éves hagyomány, amely az előadást a drámai szöveg színpadi reprezentációjának tekinti, a rendezést pedig ennek a folyamatnak a koordinátoraként határozza meg.

Dolgozatomban arra teszek kísérletet, hogy újradefiniáljam a posztdramatikus korszak drámaírójának szerepét a színpadi szöveg illetve az előadás létrejöttének folyamatában. Igyekszem körüljárni és leíró módon meghatározni a dráma, mint irodalmi szöveg és a színjátékszöveg, mint a teátrális események nyersanyaga közti különbséget. Kiindulásként saját alkotói tapasztalataimat használom. A hivatkozásként felsorolt és elemzett színművek egy része megtalálható a művészi munkaként mellékelte legutóbbi, *Cyber Cyrano* című drámakötetemben.⁷⁰

A posztdramatikus, azaz „dráma utáni” vagy „cselekmény utáni” korban, mikor a lineáris történetmesélés helyébe új narratívák, elbeszélésmódok lépnek, egyre nehezebb meghatározni a színházi szerzőség fogalmát. Ki írja a színházat? Ki a szerzője annak a – nem is feltétlenül dramatikus vagy teátrális – színpadi eseménysornak, amelyben jobbra már teljesen felbomlott a „fabula rendje”,⁷¹ és bár használ szöveget, monológ és/vagy dialóg formájában, ezek forrása többféle lehet, saját vagy verbatim (gyűjtött, szó szerinti) szöveg, lejegyzett színészi improvizáció vagy más művekből átemelt szövegrész, ami lehet irodalmi idézet, de szakszöveg is.

Dolgozatomban végigveszem a színpadi szöveg készítésének általam kipróbált különböző módjait, vizsgálom a különböző alkotói ágak kapcsolódási lehetőségeit, az előadás

⁷⁰ Tasnádi István: *Cyber Cyrano*. Budapest, Selinunte Kiadó, 2017.

⁷¹ Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Ford.: Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor. Budapest, Balassi, 2009. 11-12. o.

készítésének folyamatában aktív szerepet vállaló drámaíró (vagy inkább: színpadi szerző) együttműködését a rendezővel, a dramaturggal és – improvizatív alapú fejlesztés esetében – a részt vevő színészekkel.

Írásom utolsó részében arra teszek kísérletet, hogy módszerként írjam le a pályám során használt írói gyakorlatot, mikor a társulattal kölcsönhatásban, az előadás készülésével párhuzamosan hozom létre az előadás szövegváltozatát. Igyekeztem az általam Reaktív írói módszernek nevezett gyakorlat lépéseit átláthatóan, munkafázisokra bontva bemutatni és rendszerbe foglalni, hogy alkalomadtán mások által is alkalmazható legyen.

A módszer

A Reaktív írás során az író partnerrel vagy partnerekkel dolgozik, és ez a közös munka az egymás ötleteire való reakciók ritmikus sorozatából áll. Fontos, hogy a folyamat elején és a végén is az író álljon, ő legyen a közös alkotás kezdeményezője egy alapötlettel, és a darab végső formáját is ő határozza meg. A nyitás és a zárás gesztusa között azonban számtalanszor ki kell engednie a kezéből az anyagot, hogy az alkotótársak ötletei, vágyai, indulatai alakítsák olykor kikezdve, olykor gazdagítva az eredeti gondolatot. Az író felkínál egy jelenetötletet, amin a színészek önállóan dolgoznak. Amikor felkészültek az improvizációra (ez átlagosan egy-másfél órát vesz igénybe), megmutatják a változatukat, amit minden egyes alkalommal rögzítünk. Az író és a rendező reagál a látott jelenetre, majd a beszélgetés, azaz közös továbbgondolás után a színészek újra eljátszák a jelenetet, amit szintén rögzítünk.

Ezt a folyamatot – az akciók és reakciók sorát – addig ismétljük, amíg a szerző nem érzi úgy, hogy elég inspirációt kapott. Az író elvonul, kijegyzeteli az improvizációkat, és azok alapján létrehoz egy megformált, rögzített szövegváltozatot. Hogy ez a színjátékszöveg mennyi dialógust tartalmaz szó szerint valamelyik rögtönzésből, az nagy változatosságot mutat, van, hogy az eredeti jelenet sűrített leírata, de van, hogy csak néhány replika marad meg belőle, ennek eldöntése is az egyik fontos írói feladat: a sűrítés és a szelektálás.

A Reaktív írói módszer lépései:

1. Előzetes terv kialakítása:

Miről akarunk beszélni? (premissza)

Az alapkonfliktus meghatározása.

2. Karakter-paletta kialakítása.

3. Improvizációk az író által megadott helyzetekre.
4. Az író munkája az improvizációkkal: válogatás, sűrítés, átírás.
5. A színészek a visszakapott jelenetre ismét improvizálnak (reagálnak), majd az író újra magához veszi a jelenetet és átírja a látottak alapján (reagál) – ez ismétlődik a szükséges számban.
6. Az író a kiválogatott jelenetekből – az előzetes terv alapján, de esetenként attól eltérve – megszerkeszti a darabot.

A módszer nagy előnye, hogy az író nem csak a saját tapasztalataiból, szókészletéből, gondolatritmusából, műveltségi anyagából dolgozik, a színész pedig sokkal személyesebben tud részt venni az alkotás folyamatában, nem kell magára erőltetni egy esetlegesen karakteridegen figurát, hanem szinte spontán módon születik meg benne, belőle a szerep. Ezért aztán a reaktív módszerrel készült előadásokra az a jellemző, hogy a szöveges részükhöz (maga a színdarab vagy színjátékszöveg) csak az eredeti előadásban, a társalkotó színészek által eljátszva érvényes, és ritkán élnek meg új bemutatót. Természetesen az ilyen típusú darabok problémacentrikussága és a napi valóságba való bekötöttsége is indokolja ezt.

A Reaktív írás tehát egyfajta „alkalmazott drámaírás”, mellyel az adott bemutatóra érvényes színjátékszöveget hozunk létre, ezzel szemben a klasszikus értelemben vett drámaírás nagyobb eséllyel eredményezhet időtálló, irodalmi értékkel bíró szövegeket. Hogy manapság egyre több társulat él az improvizatív alapú fejlesztés módszerével, annak egyik oka az lehet, hogy a kurrens színházi gyakorlat sokszor nehezen tud mit kezdeni az irodalmi vagy irodalmias szövegekkel. A totális színház korszakában, amikor a szöveg háttérbe szorult és hangsúlyosabbakká váltak az erőteljes – elsősorban érzéki és nem intellektuális – hatások kiváltására alkalmas színházi jelek, irodalom és teatralitás feszültségbe került. Egyre ritkább az olyan előadás, amelyben a kimondott szó idézi fel a belső képeket, nem a színpadon, hanem a néző képzeletvilágában hozva létre az előadást.

Összegzés

A posztdramatikus színházi korban a drámaíró szerepe megváltozott. Az író dönthet úgy, hogy nem vesz tudomást erről a változásról, de ezzel azt kockáztatja, hogy a nyelvileg gondosan megformált – irodalmi – szövege legfeljebb a közlésig jut el, a színpadig sosem. A másik lehetséges út, hogy a színházi munkafolyamat részévé tesszük a drámaírást, és a

szöveggel egyszerre készül el az előadás. Ekkor ugyan garantált a bemutató, a szöveg viszont csak akkor lesz méltó a közlésre és egy esetleges újabb megvalósításra, ha szerzője a közösségi alkotás impulzív folyamatában végig képes megőrizni írói integritását, nyelvi igényességét, és a készülő művet nem zilálja szét a rengeteg különféle színészi vagy rendezői szándék, vágy és gondolat.

Pályám során dolgoztam mindkét módszerrel, írtam drámákat és színjátékszöveget is. A *Reaktív írás módszerét* manapság leginkább akkor használom, ha konkrét, körülhatárolható problematikából indulunk ki, és a téma feldolgozásában hasznos a közösségi tudás becsatornázása. Rejtettebb mondanivalójú, személyesebb történet esetében azonban inkább megírom előre a darabot, mint ahogy legutóbbi bemutatóm, a *Kartonpapa* esetében tettem.⁷²

Tapasztalataim szerint a színészi improvizáció két esetben igazán hasznos egy előadás építése során: ha a közéleti kontextusra akarunk reagálni friss, eleven, vicces, hatásos, primer módon, vagy ha színészi határátlépésre, zsigeri indulatra, a fizikai test határait feszegető megoldásokra vagy olyan megélések, pszichikus energiák mozgósítására van szükség, ami egy rendezői instrukció hatására nem, vagy csak nehezen jön létre. Az improvizáció ugyanakkor korlátozott mértékben alkalmas arra, hogy mélyebb, rétegzettebb tartalmakat hozzon létre két vagy több ember interakciója során, olyan jeleneteket, amikor a szövegalatti fontosabb, mint a kimondott szó. Amikor belső íveket kéne húzni a karakter előző állapotaiból (lineáris történetépítés esetében). Rögtönözni csak etűdöt lehet, nagyobb formák létrehozására alkalmatlan. Szerkezetet tehát nem lehet improvizálni. Ahogy egyénített, költői nyelvezetet sem. A drámaírók egy része ezért fordult a köznyelvitől ellépő, jól megdolgozott, stilizált, akár verses szöveg felé. Az írónak sokszor csupán a nyelv ereje, a gondolat minősége és eredetisége maradt, hogy igazolja létjogosultságát a posztdramatikus színházi alkotás folyamatában.

⁷² R: Hargitai Iván. Székesfehérvári Vörösmarty Színház, 2018. 02. 27.

Thesis of Dissertation

WHO WRITES THEATRE?

A change in the role of the playwright in the postdramatic theatrical era

Theses

Over the last twenty years the playwright's place and role in the process of creating a theatrical performance has radically changed. In the postdramatic theatrical era text is merely one of the theatrical means, important, but not favoured, equal in rank with all the other elements. The several thousand years old tradition which regards the performance as the stage representation of the dramatic text, and the direction as the coordinator of this process have both now been questioned.

In my paper I am attempting to redefine the role of the playwright of the postdramatic era in the process of creating the text and the performance itself. I am trying to examine and define the difference between the drama, which is a literary text, and the dramatic text, which is the raw material of events on stage. I am using my own creative experience as a starting point. Some of the plays listed as reference and analysed here can be found in my latest drama collection, „Cyber Cyrano” that I attached to my paper as creative work.

In the postdramatic era – „after the drama” or „after the plot” – when linear storytelling is replaced by new narratives, it is getting more and more difficult to define the notion of the author. Who writes theatre? Who is the author of that – sometimes not even dramatic or theatrical – series of events on stage in which the „order of fabula” has almost completely disintegrated, and although it uses texts in the form of monologues and/or dialogues, they come from various sources: original or verbatim texts, actors' improvisations jotted down or texts taken from other works – literary quotations or even specialized texts.

In my essay I analyse different ways of creating stage texts that I have all tried, I observe the possible connection of different creative branches, the cooperation of the playwright (or rather the stage-writer) – who has an active role in creating the performance – with the director, the dramaturg or – if the process is based on improvisation – with the actors themselves.

In the last part of my work I am attempting to methodize my writing practice, the way I create the script of the performance interacting with the company, in parallel with staging. This practice – that I named Reactive Writing Method – is described here in a comprehensible way, showing all the working phases so that it could be applied by others as well.

The method

In the course of Reactive Writing the writer works with a partner or partners, and this collective work consists of a rhythmical series of reactions given to each other's ideas. It is essential that it should be the writer who stands at the beginning and the end of the creative process, taking the initiative with an idea and determining the final form of the play. However, between the opening and closing gestures the writer has to let go of the material several times so that it could be formed by the ideas, desires, passions of the partners – sometimes questioning, sometimes enriching the original thought. The writer offers a scene-idea and the actors start working on it. When they are ready to improvise (after sixty-ninety minutes on average) they show their version, which we record every time. Then the writer and the director reflect on the scene they have just seen, and after a short discussion and collective thinking the actors play the scene again – this version is also recorded.

This process – a series of actions and reactions – is repeated until the writer feels he/she has been given enough inspiration. The writer withdraws, makes notes of the improvisations and based on these notes he/she creates a well-shaped, fixed text-variation. Whether this text contains a lot of original, word for word dialogues from the improvisations or not is varying: sometimes it is a concentrated record of the scene, sometimes all it has is just a few replications. To make decisions about this is one of the writer's important tasks: concentration and selection.

The steps of Reactive Writing Method:

1. Making a preliminary plan:
 - What do we want to talk about? (premise)
 - Determining the basic conflict
2. Forming the palette of characters
3. Improvisations to situations supplied by the writer

4. The writer's work with the improvisations: selection, concentration, rewriting
5. The actors improvise (react) again to the newly-written scene, then the writer takes it again and rewrites it (reacts) based on what he/she has seen. This is repeated as many times as necessary.
6. From the selected scenes – according to the preliminary plan, though sometimes departing from it – the writer constructs the play.

A great advantage of the method is that the writer is not forced to work merely from his/her own experience, vocabulary, rhythm of thought and education, while the actors can participate in the creative process much more personally, they are not compelled to assume a character that might be totally different from their own, and the role is born inside them almost spontaneously. This is why it is typical of performances created this way that their textual part (the drama itself or the script of the play) is only valid for the original performance, played by the co-creating actors, and they are rarely staged again by a different company. Another reason, naturally, is that these plays are usually centred around one particular problem and tied to everyday reality.

Reactive writing is therefore a kind of „applied playwriting”, which produces a dramatic text valid only for a particular performance, whereas playwriting in the classical sense more frequently creates long-lasting texts of real literary value. Nowadays more and more companies choose the method based on improvisation and one reason for that could be that current theatrical practice often has no clue what to do with literary or quasi-literary texts. In the age of „total theatre” when text is pushed to the background and staging emphasizes theatrical gestures capable of producing powerful – rather sensual than intellectual – effects, there is a tension between literature and theatricality. There are less and less performances where the spoken word calls forth inner images, where the performance is created more in the viewers' imagination than on stage.

Summary

In the postdramatic theatrical era the role of the playwright has changed. Writers can decide to ignore this change, but then they have to face the risk that their well-written – literary – text might be published at the most, but never put on stage. The other possible way is to include playwriting in the creative process, and the text is only completed when the

performance is ready. In this case a premiere is guaranteed, but the text is only worth publishing or re-staging if the writer is able to preserve his/her integrity, high standards during the impulsive process of collaboration, and the play is not disarranged by all the different intentions, desires and thoughts raised by the actors and the director.

In the course of my career I have worked with both methods, I have written plays and dramatic texts as well. I mostly use Reactive Writing these days if our starting point is a concrete, confinable problem, and channeling collective knowledge is necessary while working out the topic in details. However, if I have a more hidden message, a more personal story to tell, I opt for writing the play first, as I did in the case of my latest premiere, „Cardboard Daddy”.

According to my experience there are two cases when the actors’ improvisation is really useful: if we would like to react to a public content in a fresh, vivid, funny, captivating, primary way, or if we need visceral emotions, crossing the limits of physical body or mobilizing psychic energies that are almost impossible to call out on the director’s instructions. On the other hand, improvisation has its limitations when we would like to see deeper, more layered contents during the interaction of two or more people, scenes, where subcontext is more important than spoken words, when we would like to see an arch between the character’s former and present status (in case of a linear story). Improvisation can only produce etudes, it is unsuitable for constructing greater forms. All this means that it is impossible to improvise a structure or characteristic, poetic language. That is why some playwrights have turned from everyday language to well-elaborated, stylized, even rhyming texts. Sometimes the power of language, the quality and originality of thought is all that writers have to justify their presence in the creative process of postdramatic theatre.

Budapest, 2018. 08. 19.

Tasnádi István