

Gecse Ramóna

DEVISED SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEK AZ EZREDFORDULÓ UTÁNI
ERDÉLYI MAGYAR SZÍNJÁT SZÁSBAN

Gecse Ramóna

DEVISED SZÍNHÁZI TÖREKVÉSEK
AZ EZREDFORDULÓ UTÁNI
ERDÉLYI MAGYAR SZÍNJÁT SZÁSBAN

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureş / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2024

Lektorálta: dr. habil. Kékesi Kun Árpád

© Gecse Ramóna, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

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

cod poştal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

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

cod poştal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának
könyvsorozata, 18. szám

ISSN: 2734-8210

ISSN-L: 2734-8210

Támogató a

Communitas Alapítvány



Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GECSE, RAMONA

**Devised színházi törekvések az ezredforduló utáni
erdélyi / Gecse Ramona. - Târgu Mureş : UARTPress ; Craiova :
Universitaria, 2024**

Conţine bibliografie

ISBN 978-606-8325-88-0

ISBN 978-606-14-2089-6

„Az újítók jelentősége abban áll, hogy új értékeket lehettek a színház kiüresedett kagylóhéjába. Ezek az értékek az átalakulásban gyökereznek, elutasítják az idő szellemét, és nem hagyják magukat kisajátítani a jövő nemzedékek által. Az újítók iskolája mindössze arra tanít bennünket, hogy férfiként vagy nőként, az átalakulásban éljünk, és keressük meg színházunk személyes értékét.”

(Eugenio Barba)

BEVEZETŐ

Abban az időszakban, amikor Angliában a színházi előadás szöveg- és rendező-központúságától eltávolodva épp kialakulóban volt az az új színházi nyelv, melyet *devised theatre*-nak nevez a szakirodalom, a múlt század hatvanas évei végén, hetvenes évei elején a romániai magyar színházakban – a meglehetősen szigorú diktatúra körülményei között – az volt a színházi alkotók egyik legfőbb törekvése, hogy a klasszikus drámai szövegeket úgy állítsák színpadra, hogy az a színház nemzetmegtartó eszmeiségét szolgálja, a képes nyelv rejtjelezett közlései által. Harag György, a kor előremutató erdélyi rendezőegyénisége visszaemlékezéseiben a „hagyomány leple alatt megbúvó manírookra”, „közösségünk mindenkori leplezetlen kiszolgálására”, az „avantgárdról való lemondásra” panaszkodik. „Egy csomó görcsös kötöttséget örökölttem én is, és a többi magyar kollégám is – írja visszaemlékezésében –, és nehezen tudtam megérteni, hogy a színház mindenkori szükségszerű állapota az állandó megújulás.”¹

Több mint három évtizednek kellett eltelnie, hogy a romániai magyar színjátszás gyakorlatában is megjelenjenek azok az új színházi stílusok, formák, műfajok, melyekben a hagyományos színházi hierarchia (szöveg–rendező–színész) megtörik, amelyek mernek színházon kívüli tereket is használni, bevonják a közöniséget az alkotás körébe, és arra készítetik, hogy más szemszögből nézze a színházművészetet.

Írásom az ezredforduló utáni időszak, az elmúlt húsz év hagyományostól eltérő, komplex színházi előadásait vizsgálja, amelyek részben vagy egészben a *devised* színház módszereivel jöttek létre romániai magyar színházi projektek révén, és közben azt a kérdést is felteszem, hogy mennyire lehet kitörni a kulturális sza-

¹ *Harag György színháza*. A kötet anyagát összegyűjtötte, válogatta és szerkesztette, a bevezetőt, az összekötő szöveget és a jegyzeteket írta: Nánay István. Budapest, Pesti Szalon Kiadó, 1992, 173.

bályok és a társadalmi konszenzus által elfogadott színházi keretek közül: hogyan fogadják ezeket a kísérletezéseket a színházi intézmények, a nézők, illetve a kritikusok.

Kétségtelen, hogy az ezredforduló után szép számmal voltak és vannak olyan törekvések az erdélyi magyar színházi életben, intézményi kereteken kívül és belül, amelyek megpróbálták felülírni a színházi előadás hivatalos színházra (kőszínházra)² jellemző logocentrikus és rendezői-autoritás központú felfogását, amelyek létrehozásában a színész az előadás társalkotójaként vett részt, és nem csak a rendezői elképzelések végrehajtójaként. Azt, hogy ezek a próbálkozások mennyire voltak sikeresek, milyen mértékben valósultak meg bennük a devised színház koncepciói, az egyes előadások elemzése által kívánom felmérni, dokumentálni és elemezni.

Színészi végzettségem van, az írásom második részében elemzett előadások, projektek létrehozásában én magam is részt vettem teljes értékű alkotóként, ezért ezeknek a folyamatoknak olyan aspektusait is igyekeztem megmutatni, amelyekre azok, akik nem voltak tagjai az alkotócsapatnak, kevésbé láthattak rá. Az volt a legfőbb célkitűzésem, hogy a személyes tapasztalatokból kiindulva, de elméleti, tudományos módszerekkel és a szakirodalommal felvértezve kutassam az utóbbi húsz év néhány példaértékű, olyan romániai magyar színművészeti projektjét, amely eltért a hivatalos színházra jellemző logocentrikus és rendezői autoritás-központú felfogástól, intézményi struktúrákon kívül és belül.

Az erdélyi magyar színházi projektek többnyire intézményes keretek között működnek, nagyon kevés az intézményen kívüli próbálkozás, és ez utóbbiakkal is gyakran megtörténik, hogy végül valamilyen állami színházi intézménybe ágyazódnak be, miután a szakmai visszajelzések sikeresnek minősítik őket. Székely Csaba

² Hivatalos színház alatt értem a köznyelv szerint használt „kőszínház” terminust, melynek a „hagyományos színház” definíciója felel meg. „A strukturális kritériumok szerint a hagyományos színház: 1. állandó társulattal rendelkezik; 2. repertoárrendszerben működik; 3. létmódja üzemszerű; illetve 4. az államilag finanszírozott színházi struktúrában belül esik.” Leposa Balázs: „Az ellenszínház mint alternatíva. A Stúdió K *Woyzeckje* In *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Imre Zoltán, 205–221. (Budapest: Balassi, 2008), 207.

Bányavirág című darabját például a marosvásárhelyi Yorick Stúdió kortárs színházi műhely és a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának közös produkciójaként mutatták be 2011-ben: állami intézmény karolta fel és építette be a műsortervébe. Sokszor felmerül a kérdés, hogy ha egy hagyományostól eltérő, komplex színházi projekt intézményes keretek közé került, milyen mértékben tudja érvényesíteni saját elveit és elképzeléseit a klasszikus színházi konvenciók ellenében.

Romániai magyar viszonylatban a kolozsvári Váróterem Projekt kivételével még ma sincsenek olyan állandó színházi alkotói csapatok, amelyek független előadásokat hoznának létre. Csupán akkor és olyan értelemben beszélhetünk független előadásokról, amikor színházi intézménynél alkalmazott színészek úgy döntenek, hogy intézményi feladataik mellett független projektekben is részt vesznek, a munkáltatójuk beleegyezésével. Az intézmények nagy többsége pedig nem szeret alkalmazkodni más, tőle független projektekhez, ezért annak a színésznek, aki egyszerre akar intézményen kívül és belül is játszani, nincs könnyű dolga. Éppen ezért legtöbbször intézményes keretek között születnek olyan próbálkozások, amelyekben a színész az előadás önálló, szabad társalkotójaként jelenik meg, feszegetve az intézmény logocentrikus és rendezőcentrikus hagyományát. Ugyanígy intézményes keretek között jöttek létre azok az előadások is, amelyek a konvencionális terek helyett közterületeket használtak. Gondolok itt például azokra a produkciókra, amelyek iskolai környezetet, osztálytermet választottak az alkotás helyszínéül. Egyelőre kis változásokat észlelünk az ilyen jellegű próbálkozások elismerése tekintetében, a szakmai diszkurzusnak kellene kiemelnie és erősítenie a jelentőségüket.

Mindezeket a jelenségeket a devised színházi módszer által használt színházelméleti fogalmak révén írom le és elemzem írásomban. Céлом bizonyítani, hogy ezeknek az általam kiemelt előadásoknak, amelyek eltávolodnak a logocentrikus és rendezői-autoritás központú színházi modelltől, és egy nem konvencionális térben születnek, úttörő jelentőségük van, értékesek, és segítenek felzárkóztatni a romániai magyar színjátszást azokhoz a nyugat-

európai színházi irányzatokhoz, amelyekről többek között a színházi alkotást is meghatározó történelmi, politikai okokból lemaradtunk.

Hogy ennek a lemaradásnak milyen okai vannak, hogy milyen volt az erdélyi magyar színház helyzete a rendszerváltás előtt, és hogyan alakult a rendszerváltás után a megváltozott körülmények közepette, strukturálisan, intézményi felépítésben, művészi profilban, hogy milyen hatással voltak a román rendezők, illetve a magyarországi rendezők az erdélyi magyar színházakra, hogy mit tekinthetünk fordulópontnak, paradigmaváltásnak, azt Bodó A. Ottó részletesen és átfogóan tárgyalja *A rendszerváltás utáni erdélyi magyar színház* című doktori disszertációjában, ezért én erre nem térek ki részletesen az írásomban. Zsigmond Andrea doktori disszertációja pedig azt a problémakört dolgozza fel, hogy hogyan van ma jelen és működik egyszerre három színházmodell a romániai magyar színházakban. Zsigmond Andrea kutatásai az író és színész színházi viszonyára, valamint a rendezői színházra irányulnak, illetve röviden kitér a közösségi alkotás alakulóban levő színházi modelljére. A közösségi alkotásról mint harmadik modellről úgy vélekedik, hogy az egy olyan frissen felbukkant irányvonal, melynek egyelőre kevés a szakirodalma. Hangsúlyozni szeretném, hogy ez az állítás 2016-ban született, azóta egyre több ilyen jellegű színházi kezdeményezés és szakmai beszélgetés van jelen Erdélyben.

I. ÍRÁSOM ELMÉLETI KERETE, ALAPFOGALMAI

A továbbiakban részletesen kifejtem azokat az alapfogalmakat, amelyek írásom elméleti hálójának csomópontjait képezik. Elsőként azokat a gyakorlatban lévő struktúrákat veszem számba, amelyeket a devised színház részlegesen vagy egészében megkérdőjelez, majd azokat a színházi jelenségeket elemzem, amelyeket a devised színház preferál és különböző mértékben alkalmaz a maga sokszínű gyakorlatában.

I. 1. A logocentrikus színház

Valahányszor a „logocentrikus színházi modellről” van szó az írásomban, derridai értelemben beszélek a fogalomról. Ezt a fajta színházat „a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez, távról irányítja azt”³. A továbbiakban többek között Stratos E. Constantinidis gondolatmenetét követem a derridai fogalom körülhatárolásában és kifejtésében.

Constantinidis szerint a logocentrikus színházi modellben „a színházi produkció mindig egy drámaszöveggel kezdődik, amelyet – bármely változatosan vagy improvizatíván is, de – olyasvalaki írt meg, aki »színműíróként« (playwright) funkcionál”⁴. Csak ezután jöhet a rendező, a színész, hogy előadásná formálja a megírt drámaszöveget.

Constantinidis párhuzamba állítja a „logocentrikus” jelzőt a „dekonstruktorral”: az előbbi a színházi aktivitás középpontjában áll, az utóbbi annak periferiáján helyezkedik el, vagyis struktú-

³ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. Ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes. <http://www.caesar.elte.hu/gondolatjel/94/derrida.html>. Letöltés ideje: 2021.06.06.

⁴ Stratos E. Constantinidis: „Színház dekonstrukció alatt?” Ford. Leposa Balázs. *Theatron* 5, 2. sz., 2004, 3.

rán kívül. Meghatározásában a dekonstrukció egy olyan elemzési mód, amely „felforgatja a színházi előadás létrejöttének hagyományos útjait, és rákérdez olyan, a nyugati színházi hagyományban magától értetődő meghatározásokra, mint a »szöveg«, a »szerző«, az »olvasó«. Melyik »szöveg« fontosabb a színházi gyakorlat számára: a drámaszöveg (playtext), rendezői példány (prompt-copy) vagy a próbaszöveg (rehearsal-text)? Ki a »szerzője« a legfontosabb szövegnek: a színműíró, a dramaturg, a rendező, a díszlet-, jelmeztervező, a színész, a néző, az olvasó, a kritikus vagy a szerkesztő?»⁵ Továbbá arra is rákérdez, hogy ki a szöveg legfontosabb olvasója. Úgy véli, hogy a „textualitásnak”, a „hangnak” és az „értelmezésnek” ezek a kérdései értékítéleteket hordoznak, és többé-kevésbé a színházi előadás készítésének a nyugati társadalmakban megszilárdult struktúráján alapulnak.⁶ Ugyanis „a hagyományos színházi produkcióban azért hozták létre a prioritások hierarchiáját és a szabályok láncolatát, hogy a szemléletmód és az elvárások rendszere a színműírótól a nézőig ellenőrizhető legyen”.⁷ Constantinidis arra is rámutat, hogy a nyugati színházban jól szervezett szabályok vezérlik az előadások létrehozását, a dekonstrukció pedig felforgatja a nyugati színházi társulatok szabályszerűségét, a rendszer hierarchiáját.

Jaques Derrida a nyugati filozófia bírálataként alkotta meg a logocentrizmus fogalmát. A logocentrizmus „a filozófia irányultsága a jelentés rendje – a gondolat, az igazság, az értelem, a logika, a Szó – felé, amelyet önmagában létezőként, alapként fognak fel”.⁸ Philip Auslander szerint Derrida, aki tagadja a logosz létezését, rávezet arra, hogy „minden mentális vagy fenomenális történet különbség eredménye: nem saját lényegisége határozza meg, hanem ahhoz való viszonya, ami nem ő maga. Tehát, ha semmi

⁵ Uo. 5.

⁶ Uo. 5.

⁷ Uo. 5.

⁸ Philips Auslander: „Csak önmagad add!” (Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben). Ford. Kékesi Kun Árpád. *Theatron* 5, 2. sz. 2004, 17.

nem tarthat joggal igényt stabil, önálló identitására, akkor semmit sem ruházható fel a logosz hatalmával”.⁹

Felvetődik a kérdés, hogy valójában mi nevezhető az előadás logoszának. Derrida a nyugati színház logocentrikus és teologikus hagyományát így értelmezi: „... a színpad akkor teologikus, ha beszéd uralja, a beszéd akarása egy elsődleges logosz terve, aki nem tartozván a színház teréhez, távolról irányítja azt. A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következő elemekből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem lévőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt prezentálja, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentáló által, rendezők vagy színészek által, akik, elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül a »teremtő« gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a »mester« gondviselészerű akaratát.”¹⁰

Visszatérve Constantinidis párhuzamos elméletéhez: a dekonstrukció a nyugati színházi hagyomány két alapvető beállító-dása ellen harcol: „megzavarja a »törvényt«, amely egy autoritással bíró tudat – legyen színműíró, tervező, rendező, színész vagy kritikus – hangjának ad elsőbbséget, és aláaknázza azt az értékrendet, amely nyugati színházi hagyomány két domináns metaforája által diktált erőviszonyoknak szerez ideológiai igazolást”.¹¹ Tehát a dekonstrukció felborítja a hierarchikus rendet, mondhatni „újrastruktúrálja az írás és a beszéd között az előadás létrehozása során fennálló ősrégi feszültséget”.¹² Constantinidis megállapítja, hogy a színházi produkció hagyományában még mindig a logocentrikus gondolkodásmód dominál. A dekonstruktor pedig a színházi produkció nyugati rendszerének keretein belül igyekszik megingatni a régi és az új hierarchiákat.

⁹ Philips Auslander: *i. m.* 17.

¹⁰ Jaques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.* Szeged–Budapest, Gondolat-Jel, 1994/I–II., 5.

¹¹ Stratos E. Constantinidis: *i. m.* 6.

¹² Uo. 7.

I. 2. A polgári illúziószínház – gyökerei, kialakulása

Az a fajta színház, amely ellen a derridai dekonstrukció irányul, a polgári dráma és a köréje felépített színházi illúzió, a 18. század közepe táján vált uralkodóvá Angliában és Franciaországban. „A színháznak ez a megjelenési formája – írja színháztörténetében Peter Simhandl –, a maga alapvető pedagógiai célkitűzésével, az írott drámában való gyökerezésével és realista-pszichológiai előadási elveivel egészen 19. század végéig úgyszólván egyeduralmat élvezett.”¹³ A mozgalom hangadói új színházi korszakot akartak indítani, amelyet „a természet és a társadalom valódi megismerése hat át”.¹⁴

A drámaíró Denis Diderot, aki témáit az otthoni családi környezetből merítette, úgy gondolta, hogy a színház egy olyan eszményített valóságkép, mely „a természet egyetemes harmóniáját a társadalmi együttélés utópisztikus céljaként vetíti a néző elé”.¹⁵ *Színészparadoxon* című színházelméleti írásában a polgári illúziószínház eszményeit fogalmazza meg: „Gondolkodjék csak egy percig el rajta, mit is nevezünk a színpadon igaznak. Azt-e, hogy minden úgy történik, mint a valóságban? Korántsem. Így értelmezve az igaz nem egyéb, mint közönséges. Mi hát a színpadi igazság? A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés egyezése egy eszményi mintával, melyet a költő képzelete teremtett, és a színész kelt – sokszor túlozva – életre. És itt a csoda. Az eszmény nemcsak a színész hangját módosítja, testtartását is.”¹⁶ Diderot felfogása szerint ezt az eszményt úgy kell megvalósítani, hogy a néző azt higgye, minden tekintetben a valósággal áll szemben.

Diderot a „nézői illúzió megteremtése jegyében a színpadi cselekményt zárt világképnek tekintette, és a közönség megszólításának elvárását is elvetette. A felvilágosodás másik nagy művé-

¹³ Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 125.

¹⁴ *Uő*, i. m. 125.

¹⁵ *Uő*, i. m. 128.

¹⁶ Denis Diderot: „*Színészparadoxon*./ A dráma költészetéről.” Ford. Görög Livia. *Magyar Helikon*, 1966, 25.

szetteoretikusa, Lessing a „néző erkölcsi jobbítását” tekintette a színház legfőbb feladatának.¹⁷

A *polgári illúziószínház* fogalmán tehát azt a zárt teremben, színháznak kinevezett játszóhelyen, előre megtervezett időpontban létrejövő „eszményített játékot”¹⁸ értjük, amely jellemzően a drámai szöveg köré épül, és a néző illúziójának biztosítása érdekében¹⁹ elválasztja egymástól a játékost és a nézőt.

Európában már az antikvitástól kezdve – beleértve a görög tragédiaversenyeket is – együtt élt egymással az előre megírt dramatikusszöveg köré szerveződő színházi tevékenység és a rögtönző, vándorszínházi mímus-hagyomány. De az előbbi, éppen az írott szöveg miatt, maradandóbb nyomot hagyott a kulturális emlékezetben, és nagyon sokáig meghatározta az európai színházi gyakorlatot. Gondoljunk például II. György meiningeni herceg színházigazgatói rendelkezésére, mely szerint az írott darabból (főleg Shakespeare és a német klasszikusok műveit játszották) semmit sem szabad kihúzni, de ha mégis szükséges, csakis a darab logikáját követve. Ez az elvárás a színészt is alárendelte az irodalmi műnek, a darab koncepcióját pedig kizárólag az irodalmi mű határozhatta meg.²⁰ Nyilván nem szabad elfelejteni, hogy a meiningeni herceg újításainak egy része forradalminak számított a 19. század végi Európában, ahol korábban sokan panaszkodtak a színház kiszámíthatatlanságára és olcsó szórakoztató jellegére, de a szöveggözpontúságon a herceg nem akart változtatni, a szöveg rögzítése tűnt számára a legbiztosabb fogószónak.

Fontos kiemelni, hogy a *polgári illúziószínház* történeti fogalom, de megjelenése után még rendkívül hosszú ideig élt tovább Európában, úgy, hogy időközben némiképpen átfurmálódott. Például a Sturm und Drang mozgalom megjelenésével, amely Friedrich Maximilian Klingler egyik drámájáról kapta a nevét, abban

¹⁷ Peter Simhandl: *Színháztörténet*. Ford. Szántó Judit. Budapest, Helikon Kiadó, 1998, 129.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

²⁰ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 495.

az időben, amikor „a polgárság szellemi offenzívája új szakaszba lépett”, és az „érzelmi-indulati tényezők kerültek előtérbe”²¹.

I. 3. A színházi naturalizmus

A *naturalizmus* a színházi előadás kontextusában azt a sajátos drámai és színházi formát jelenti, amely szinte valamennyi európai országban elterjedt, és legfontosabb ismérve, hogy a művészetet a valóság-hűség elvéhez igazítja.²² A színházi naturalizmus irányzatának egyik eleme a Diderot által kidolgozott „negyedik fal” elmélete²³, melynek értelmében a színésznek játék közben úgy kell tennie, mintha a nézők nem volnának jelen.

A naturalizmus a meiningenieknél a dokumentumszerű korhűségben, a színpad élethű és valószerű kialakításában érvényesült. A „valódi” díszleteket és jelmezeket elképesztő műgonddal dolgozták ki, és túlzott gazdagságban alkalmazták őket.

Az orosz drámairodalom is jelentősen gazdagította a valóság-hűségre törekvő európai művészetet. Az orosz realizmus alkotásai abból indulnak ki, hogy „a színpadnak a valóságot kell tükröznie”²⁴. A színészi ábrázolás lélektani realizmusa érdekében talált ki különböző módszereket Sztanyiszlavszkij, aki úgy vélte, hogy a színházi műalkotásnak az a feladata, hogy „a valóság híven utánzott részleteiből olyan ábrázolást hozzon létre, amely tartalmasabb, mint a valóság maga”.²⁵ Évtizedek munkájával dolgozta ki a színészi játék művészetének rendszerét, amelynek alapjait *A színész munkája önmagával*, illetve *A karakter megformálása* című műveiben fektetett le.²⁶ Elméletei középpontjában az individuuum áll. Erika Fischer-Lichte szerint Sztanyiszlavszkij „a felvilágosodás teoretikusaitól eltérően nemcsak analógiát feltételez

²¹ Peter Simhandl: *i. m.* 152.

²² Peter Simhandl: *i. m.* 209.

²³ Uo.

²⁴ Uő, *i. m.* 220.

²⁵ Uő, *i. m.* 230.

²⁶ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 493.