

Adorjáni Panna

# ÚTON A KÖZÖS NYELV FELÉ

## MÓDSZERTANI MEGJEGYZÉSEK A KOLLEKTÍV ALKOTÁSRÓL A 99,6% CÍMŰ ELŐADÁS KAPCSÁN

---

A *99,6%* című előadás a Reactor de creație și experiment kolozsvári illetőségű független színház produkciója volt, amelynek bemutatójára 2018-ban, a romániai centenárium évében került sor.<sup>1</sup> Az előadás a THEALTER 2019-es kiadásán vendégszerepelt Szegeden.<sup>2</sup> Az előadás a modern román állam fennállásának századik évfordulója alkalmára készült, amely egyben a trianoni békeszerződés centenáriuma is, tehát az erdélyi térségben élő román és magyar közösségek számára különböző okok miatt fontos emlékévk. A centenáriumi ünneplésbe, amely szinte teljes mértékben ignorálta a kisebbségi perspektívát, és nem foglalkozott a trianoni békeszerződés okozta közösségi traumák feldolgozásával, összetett előadással kívánt belépni a Reactor, amikor felkértek, hogy vegyek részt egy zene-előadás koncepciójának kidolgozásában. Az eredeti elképzeléshez képest eltérő ajánlatot hoztam, amikor azt vettem fel, hogy hozzunk létre egy olyan előadást, amelynek az alkotói folyamata maga kísérlet a részvételi demokrácia megvalósítására, és amelyben vegyesen vannak jelen különféle erdélyi nemzetiségek. Végül az etnikai reprezentativitást elvetettük, és az alkotócsapatba kizárólag román és magyar nemzetiségű művészeket válogattunk be. A módszert viszont megtartottuk, és ennek értelmében a *99,6%* összesen kilenc személy kollektív alkotásaként jött létre. A módszer tehát a koncepció szerves része volt, és bár tükrözte legalábbis az én szakmai érdeklődésemet, elválaszthatatlan volt a

---

<sup>1</sup> Reactor: *99,6%*. Alkotók: Adorjáni Panna, Raul Coldea, Csala Hermína, Radu Dogaru, Petro Ionescu, Bogdan Olarson, Ötvös Kinga, Oana Mardare, Adi Tudoran. L. [https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996\\_en/](https://reactor-cluj.com/en/spectacol/996_en/), hozzáférés: 2022.02.06.

<sup>2</sup> Lásd a THEALTER honlapján az előadás adatlapját: <http://thealter.hu/programok/996/>, hozzáférés: 2022.02.06.

témától és az előadás lényegétől. A módszer és a téma összekapcsolása volt a fő kritérium az alkotótársak keresése közben is, tehát olyan emberek kerültek bele a projektbe, akiket a téma ilyen típusú feldolgozása érdekelt. További, ám nem kizáró jellegű szempont volt az alkotótársak kiválasztásánál a muzikalitás megléte.

### **Kiindulópontok. A módszer elméleti és történeti háttéréről**

A kollektív alkotással kapcsolatos kérdéseket a fogalomhasználat tisztázásával indítom. A kollektív alkotás, angolul *collective creation* kifejezést a többnyire angol nyelven írt szakirodalom a *devising* fogalommal szinonimaként használja, ám a kortárs színházi gyakorlatokban a *devising* kifejezés az elterjedtebb és a közismertebb. Ez annak tudható be Scott Proudfit és Kathryn Mederos Syssoyeva szerint, hogy

„a kollektív alkotás ha nem is tűnik el az 1960-as évekre jellemző radikális politikák és ellenkulturális mozgalmak elenyészését követően, hogy aztán majdhogynem három évtizeddel később *devising*ként újjászülessen, »valami« mégis csak történik vele azokban az években: ha nem is valaminek a vége, akkor kifakulás; ha nem is újjászületés, akkor fejlődés.”<sup>3</sup>

Természetesen ezek a hullámok és fogalomválasztások a nyugat-európai és észak-amerikai színházi kultúrák felől értelmezendők, ám a romániai színházi alkotók az utóbbi évtizedekben elkezdtek hasznosítani a *devising* gyakorlatát az alkotásaikban, ezért érdemes megnéznünk, hogy tulajdonképpen mi is hagyományozódik át, és ennek következtében milyen kontextusokba és hagyományokba lép be a 99,6% mint a demokratikus, hierarchia mentes művészetcsinálás kísérlete.

A *devising* vagy kollektív alkotás angol szakirodalomban fellelhető meghatározásai olyan irányelveket emelnek ki, mint a csoportjelleg és a folyamatjelleg,<sup>4</sup> az *ex nihilo* alkotási folyamat,<sup>5</sup> illetve valamely elnyomó struktúra kérdőre vo-

---

<sup>3</sup> Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, „Preface: From Margin to Center. Collective Creation and Devising at the Turn of the Millennium (A View from the United States)”, in *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerk. Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, 13-38 (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 13. (Minden fordítás saját munkám – A.P.)

<sup>4</sup> Alison ODDEY, *Devising theatre: a practical and theoretical handbook* (London-New York: Routledge, 1994), 1 skk.

<sup>5</sup> Deirdre HEDDON és Jane MILLING, *Devising Performance: A Critical History* (New York: Palgrave Macmillan, 2006), 3 skk.

nása.<sup>6</sup> Ezek a nyomvonalak technikailag lehetővé teszik, hogy a devising módszer a drámaalapú színház és a rendezői színház felől is meghatározhatóvá váljék, ugyanakkor a vonatkozó szakirodalmak mindig módszerekről és stratégiákról, gyakorlatokról és elvekről szólnak, vagyis felvállaltan a pluralitás jegyében közelítik meg a problémát. Továbbá a kurrens szakirodalom nagy része mégis csak olyan színházi kultúrákból való, amelyekben egyfelől hagyományosan a drámaírónak, nem pedig a rendezőnek van elsőbbsége, másfelől amelyek a nálunk ismeretes repertoárszínház és szubvencionált művészeti struktúrához képest sokkal szorosabban kapcsolódnak a kapitalista piachoz. Ez a kiindulópont pedig alapvetően meghatározza azt, hogy mihez képest fogalmazódnak meg olyan irányelvek, mint kollaboráció, kollektivitás, devising, csoport, folyamat stb.<sup>7</sup>

A módszer romániai hasznosítását illetően érdemes megnéznünk Olivia Grecea devised színházzal foglalkozó könyvét: Grecea különbséget tesz az alkalmazott színház és az esztétikára összpontosító színház kontextusában hasznosított devised módszerek között.<sup>8</sup> Ugyan azt is elismeri, hogy ez a kategorizálás nem meríti ki a kollektív alkotás lehetőségeit, illetve hogy a hasznosság, a közösségi jelleg, a folyamat előnyben részesítése, a nem professzionális személyek bevonása stb. mind olyan tényezők, amelyek esztétikai célokat előnyben részesítő alkotásokban is megjelenhetnek, nem reflektál arra, hogy milyen színház-koncepció értelmében működteti ezeket a kategóriákat. Az ő értelmezésében

„a *devised* színház mintája a formális innováció lehetőségét hordozza magában. A kollektív alkotás utászai elhatárolódtak a kor színházi tájképétől, és formális kísérleteik által törtek utat maguknak, amely kísérletek által helyet kaptak a színház egyetemes történetében.”<sup>9</sup>

<sup>6</sup> SYSSOYEVA, „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”, in PROUDFIT és SYSSOYEVA, szerk., *Collective Creation...* (1-11), 6 sk.

<sup>7</sup> Ahogy Kricsfalusi Beatrix is fogalmaz, nem lehet eltekinteni attól a körülménytől, hogy mindezek a szakkifejezések és koncepciók milyen színházi struktúrába ágyazódnak bele, avagy milyen működési mechanizmusokat kérdőjeleznek meg: „Ugyanakkor mindez egy USA-béli perspektívából – és a két szerző, nagyon helyesen, ekként határozza meg saját diszkurzív pozícióját (lásd kötetük bevezetőjének alcímét) – joggal tűnhet kollektív alkotásnak, hiszen a viszonyítási pontként adott fősodort még csak nem is a repertoárrendszerben játszó, állandó társulattal rendelkező, közpénzből fenntartott kőszínház jelenti, hanem az egyaránt adott produkcóra szerződötett rendező és színészek alkalmoszerűen formálódó hierarchikus viszonyrendszere, amely éppúgy ki van szolgáltatva a piac működésének, mint a drámaíró védő szerzői jogi korlátozásoknak.” Vö. ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház* 53, 3 (2020): 4.

<sup>8</sup> Olivia GRECEA, *Teatrul devised: (creația teatrală colectivă) ; utopie, instrument și teatru politic*, 2017, 13.

<sup>9</sup> Uo, 11. [Kiemelés az eredetiben.]

Grecea alapvetően tehát az angol nyelvű szakirodalom felvetéseit követi, amikor a devised színházat az egyetemes színháztörténet részeként értelmezi, egy előadás kivételével példái és esettanulmányai is mind nyugat-európai és amerikai csoportok munkáiról szólnak. Nem vesz tudomást arról az egybeesésről, amire Kricsfalusi Beatrix hívja fel a figyelmet egy a kollektív alkotás történetét megírni kívánó kötet kapcsán, miszerint

„ugyanezek a nevek [amelyek közül néhányat Grecea is említ] sorjáznak a rendezői színház történetét a kiemelkedő alkotóegyéniségek életműveként elbeszélő szakmunkákban is. Valójában alig találunk köztük a szó szoros értelmében vett kollektívákat, a legtöbb formáció egy markáns színházi gondolkodással rendelkező individuális alkotó (rendező vagy koreográfus) körül kialakult, több-kevesebb ideig együtt munkálkodó csoportosulást fed, amelyet többnyire mégis az alapító/művészeti vezető nevével azonosítunk.”<sup>10</sup>

A pályámat én is devised típusú előadásokban kezdtem Sinkó Ferenc koreográfus-rendező dramaturgjaként, alkotótársaként. A devising egy bizonyos módszerét a gyakorlatban itt ismertem meg, ám ezek az előadások – ahogy az a színlapokból is kiderül<sup>11</sup> – sem kezdték ki a rendezői színház hagyományos szerepköreit, a devising sokkal inkább a színész alkotóvá előléptetésében, az improvizáción és/vagy a személyes élményeken keresztül közösen létrehozott forgatókönyvben és a kezdeményezés szabadságában rejlett. De ahogy az általam látott más devised típusú munkák esetében, úgy itt is felismerhető volt a rendezői kézjegy, egyfajta stílus és esztétika, ami az előadásokban visszatért annak ellenére, hogy adott esetben a csoport összetétele változott (elsősorban a színészek tekintetében), és a végső döntések terén is a rendező szava volt rendszerint a mérvadó.

A devising tehát ezekben az esetekben is sokkal inkább az innovációt, a kreativitás optimális kiaknázását szolgálja és árnyalja, de nem kezdi ki a színházcsinálásnak a hagyományos munkafelosztásra és az azzal járó hatalmi hierarchiára vonatkozó konvencióit. Az „innovatív színházi termék” problémájára világít rá Alex Mermikides, amikor ezt a típusú munkamódszert a piac kontextusában értelmezi: „a kollektív alkotás elveinek összeegyeztetése a piac értékeivel egy olyan kollaborációs modellt eredményez, amely azáltal, hogy a csoport kreativi-

---

<sup>10</sup> ADORJÁNI és KRICSFALUSI, „Kollektív alkotás...”, 3.

<sup>11</sup> Groundfloor Group: *Parental Ctrl*, az előadás színlapja: <https://fabricadepensule.ro/en/events/parental-ctrl-opening/>, hozzáférés: 2022.02.06., illetve Kolozsvári Állami Magyar Színház: *Hormon*, az előadás színlapja: <https://www.huntheater.ro/eloadas/441/hormon/>, hozzáférés: 2022.02.06.

tását a rendezői vízió viszonylatában kezeli, egyre több hasonlóságot mutat a kereskedelmi vállalkozások gyakorlataival. Különösen azért, hogy a kreativitást magát nem a csoport érdeklődésének a kollektív aktivitás folyamatában történő kinyilatkoztatásaként érti, hanem az esztétikailag innovatív és végső soron piacképes termék létrehozásának eszközeként.”<sup>12</sup>

Ez a lehetőség, amelyet Mermikides a brit kontextusban eleméz, más hangsúlyokkal érvényesnek bizonyul a Grecea által láttatott romániai kontextusban is, amely akkor, amikor a devising módszerét mint innovációs eszközt alkalmazza, a fenti példához hasonlóan a kreatív iparok gyakorlatát követi. A tét a romániai előadások esetében nem annyira a piacképes előadás létrehozása, hanem sokkal inkább a rendezői hagyomány értelmében a rendezői brand erősítése. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy ez a szubvencionált színházi struktúra sem tud teljes mértékben a kapitalizmus működési mechanizmusain kívülre kerülni, sőt az ún. független szféra, ahol a legtöbb devised típusú munkával találkozhatunk, és ami a valóságban a (szakmai) sikertől, az évente kétszer megpályázható állami támogatástól, a partnerek és támogatók érdeklődésétől nagyon is függ, talán még inkább kiszolgáltatott a színházi piac mechanizmusainak. Ami pedig Romániát illeti, ezen a színházi piacon többnyire rendezőket és rendezői víziókat árulnak.<sup>13</sup>

Mindezeket figyelembe véve nem véletlen, hogy a 99,6% ötlete nem egyszerűen a nyugatról kölcsönvett devising módszerén alapszik, hanem azon a horizontális, demokratikus, hierarchia mentes koncepción, amelyet a devising/kollektív alkotás főbb szakkönyvei a módszer egyik, történetileg és politikailag jól meghatározott fajtájaként írnak le, és amelyet nem föltétlenül tekintenek mérvadónak, kizárólagosnak a kollektív alkotás kortárs definíciójának tekintetében.<sup>14</sup> Ez a választás a 99,6% koncepciójának kidolgozásakor azonban nem annyira a hatvanas évek neo-avantgárd mozgalmához és baloldali reformpolitikáihoz való visszatérést szolgálta, hanem sokkal inkább a hegemon rendezői struktúra radikális megkérdőjelezését, illetve a romániai interetnikai együttélés problémájának kritikáját – attól függetlenül vagy azzal együtt, hogy ebben a gesztusban minden bizonnyal van némi baloldali él is. A kollektív alkotás ilyen értelemben történő hasznosítása ugyanakkor azt a kérdést is felveti, hogy vajon milyen mértékben applikálhatók ezen módszerek és stratégiák egy adott próba-

<sup>12</sup> Alex MERMIKIDES, „Collective Creation and the 'Creative Industries'. The British Context”, in PROUDFIT és SYSSOYEVA, szerk., *Collective Creation...* (51-70), 59.

<sup>13</sup> Elég csak egyetlen pillantást vetnünk a Román Színházi Szövetség, az UNITER éves díjainak kategóriáira: <https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/?lang=en>, hozzáférés: 2022. 02. 06.

<sup>14</sup> SYSSOYEVA, „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”, 4.

folyamatban a lokális színházi konvenciók, politikák és hagyományok felülvizsgálása nélkül.

### **Kiindulópontok. Kettős szerepek**

Az, hogy a gyakorlatban mindez hogyan valósult meg a *99,6%* című performansz esetében, hogy milyen módszerek, gyakorlatok, szabályok és folyamatok határozták meg a próbafolyamatot, elmondhatatlan az alkotótársak bevonása nélkül. Ezért a módszer és a munkafolyamat rekonstruálása céljából strukturált interjúkat készítettem kollégáimmal, mert úgy gondoltam, ezek által egyfelől bonyolultabban elemezhető és leírható mindaz, ami 2018 nyarán és őszén a *100 év szeretet és gyűlölet* projekt kapcsán a Reactorban történt, másfelől visszajelzést kaptam azt illetően, hogy mennyire volt sikeres, hatékony, inspiráló, avagy problematikus az általam ajánlott módszer. Azonban ahogy a projekt kísérlet volt a részvételi demokrácia színházbeli alkalmazására, úgy ez az esszé sem lehet más, mint kísérlet egy alkotófolyamat felidézésére, megértésére. És mint ilyen, mindkettő már az elején több problémával küzd. Kritikus probléma mindkét esetben az én személyem, az alkotófolyamatban mint kezdeményező és a koncepció gazdája, ezen írásban mint az elemző szerepében tetszelgő színházcsináló.<sup>15</sup>

A *100 év szeretet és gyűlölet* projekt első, vázlatos koncepcióját a Reactor koordinátorának, Oana Mardarenak 2018. február 8-án e-mailben küldtem el az általuk felvetett politikai musical projektre adott válaszként.<sup>16</sup> A koncepciót 2018. március 8-án frissítettem, illetve kritériumokat jelöltem ki: a diverzitás és reprezentáció, a muzikalitás, a résztvevők maximális száma és az egyenlő kifizetés kritériumát.<sup>17</sup> Ez a pároldalas koncepció – amelyet a Reactor művészeti board-jának visszajelzései és elvárásai alapján fejlesztettem – szolgált annak a projektnek az alapjául, amellyel a Reactor 2018 tavaszán a Román Kulturális Alapnak (AFCN) a centenáriumi alkalmára tervezett kulturális projektek támogatásáról szóló pályázatára jelentkezett, és amely a versenyen sikeresen szerepelt.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> A szöveg írásában okvetlenül felbukkanó szerepzavar mélyebb megértésében, és a helyzet transzparens kezelésében nagy segítségemre volt témavezetőm, Kricsfalusi Beatrix, akinek a meglátásaiért nagyon hálás vagyok.

<sup>16</sup> Adorjáni Panna, *Niște gânduri despre proiectul "political musical"*. E-mail Oana Mardare számára, 2018. február 6.

<sup>17</sup> Adorjáni Panna, *Re: Niște gânduri despre proiectul "political musical"*. E-mail Oana Mardare számára, 2018. március 5.

<sup>18</sup> Az említett kategória eredményeit l. [https://www.afcn.ro/media/PDC%20site%20II%202018\\_3.pdf](https://www.afcn.ro/media/PDC%20site%20II%202018_3.pdf), hozzáférés: 2022.02.01.

A projekt fejlesztésével és pályáztatásával egyidőben folyt az alkotótársak toborzása, amelyet a Reactorral egyeztetve én végeztem, vagyis én voltam az, aki a Reactor és az általam megkérdezett egyéb szakmabeliek ajánlásait számításba véve kiválasztotta azt a nyolc embert, akivel a továbbiakban non-hierarchikus formában együtt kívántam dolgozni. A potenciális résztvevőkkel folytatott beszélgetésekben képviseltem a koncepcióban megfogalmazott elveket: a román és magyar származású művészekből összeálló csapat közösen felel az előadás létrehozásáért, az interetnikai együttélés kísérleteként részvételi demokráciaként működik az alkotófolyamat során, közösen alkot és hoz döntést a folyamat során felmerülő kérdésekben, illetve együtt felel az előadás létrejöttéért és játszásáért.

Az alkotócsapat együttélésének mintája metaforikusan a Romániában együtt élő románok és magyarok, szorosabb értelemben a család, illetve az együttes volt. A zenei aspektus behozását egyrészt az aszimmetrikus kétnyelvűség enyhítésére,<sup>19</sup> a szimbolikus értelemben közös nyelv miatt éreztem fontosnak. A zeneiség fontos az előzményeket is tekintve, mivel a komolyzenei múltamból adódó zenei gondolkodásom is befolyásolta a kollektív alkotással kapcsolatos gondolkodásomat. A már említett devised típusú színházi munkákon túl ugyanis volt előzetes tapasztalatom horizontálisan, kollektíven alkotni,<sup>20</sup> az ilyen módszerrel létrejött munkák alapja és az azokban a projekteknél résztvevő alkotótársak közös nevezője pedig valóban a zenei háttér, közös nyelve pedig a zenei gondolkodás volt. Ezek az alkotások mindenféle szempontból periférikusak voltak: vagy mert önerőből jöttek létre és kevészer volt alkalmunk játszani őket, vagy mert egy adott térbe és alkalomra készültek, ezért megismételhetetlenek voltak, vagy mert a színház és performansz, a zene és installáció határmezsgyéjén helyezkedtek el, esetleg műfajilag ellenálltak a besorolásnak. Az alkotócsoportok relatív kis mérete (legfeljebb öt személy), bizonyos alkotótársak projekteken átívelő kollaborációja és barátsága is hozzájárulhatott ahhoz, hogy

---

<sup>19</sup> Bogdan Olarson juttatta eszembe a beszélgetésünk során a könyvet, amelynek fejezeteit egymás között felosztva a próbafolyamat elején együtt elolvastuk, és amelyben találkoztunk az aszimmetrikus kétnyelvűség fogalmával, amely alapvető módon határozta meg a közös munkánkat. Vö. Rogers BRUBAKER, szerk., *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town* (Princeton: Princeton University Press, 2006), 239 skk.

<sup>20</sup> Így jött létre 2018 előtt a Universal Pleasure Factory égisze alatt létrehozott *Nocturnal Privacy* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/03/18/nocturnal-privacy/>, hozzáférés: 2022. 02. 06.), a *Trash Songs* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/06/17/trash-songs/>, hozzáférés: 2022.02.06.), illetve a *there is more than one way to manufacture* (az alkotás színlapja: <https://universalpleasurefactory.com/2017/11/12/there-is-more-than-one-way-to-manufacture/>, hozzáférés: 2022.02.06.).

ezekben az esetekben a horizontális kollaboráció, a közös döntéshozatal, az együttesen kialakított irány és esztétika kisebb kihívást jelentett.

A 99,6% performanszt ehhez képest egyetlen ember kezdeményezéséből hozta létre kilenc olyan személy, akik közül sokan soha nem dolgoztak együtt, sőt előzőleg nem is ismerték egymást. Ez az én előzetes tapasztalataim és a romániai független szcéna tipikus alkotóbrigádjaihoz képest is nagyméretű csoport a projekt kedvéért vállalta a kollektívaként való működést, és igyekezett a megadott keretek szerint és a rendelkezésre álló idő alatt (munka)közösséggé formálódni.

A projekt a független előadások tekintetében korrekt költségvetéssel rendelkezett, s ennek értelmében bekerült egy repertoárszínházra hajazó színházi struktúrába: volt előre leszögezett határidő a munka befejezésére, volt egy többnyire konkrét próbarend, és nem utolsó sorban volt egy közeg, a Reactor közega a maga konvencióival, történetével, értékrendjével, amely ugyancsak befolyással volt bizonyos folyamatokra. Ilyen módon a 99,6% utópisztikus koncepciója ellenére nem érkezett kintről egy teljesen légtüres térbe, hanem egy olyan színházi közegbe, amely szoros viszonyban áll a rendezői színházi hagyománnyal, illetve a repertoárszínházi működéssel. Sőt, a projekt kezdése nem is lehetett volna ennél jobban hasonlatos a rendezői színházban megszokott munkarendhez: a feltételeket, a módszert, a kísérletet ugyanis az én vízióm vezette, amelybe ugyan konszenzuálisan léptek be a tagok, de amelynek alapvető struktúrájába nem avatkozhattak be.

Ahogy a projekt indítását részemről kezdeményezés, meghívás, majd visszalépés jellemezte annak érdekében, hogy a horizontális kollaboráció megvalósulhasson, úgy erre a szövegre is érvényes egy hasonló dinamika. A projekt kezdeményezőjeként és a hagyományos kelet-európai színházcsinálói konvenciók megbolygatásában érdekelt alkotóként sokféleképpen vagyok motivált abban, hogy visszajelzést kapjak arra a kísérletre, amelyet a *100 év szeretet és gyűlölet* projekt keretében kilencen elvégeztünk, és a tény, hogy ezt a reflexiós munkát tulajdonképpen egyedül végzem, előre jelez bizonyos problémákat, amelyeket az alkotótársakkal folytatott beszélgetésekben is érintettünk.

A kezdeményezői szerephez társított vezetői attitűdből való visszalépés számomra kulcsfontosságú volt a próbafolyamat során. A strukturált interjúkból az derült ki, hogy a társaim alapvetően kétféle módon viszonyultak ehhez a döntéshez és a következményeihez. Az egyik viszonyulás radikális példája Ötvös Kinga, akinek az előre megküldött kérdéseket olvasva jutott eszébe, hogy a projektet én kezdeményeztem:

„Én eléggé elfelejtettem, [hogy te voltál a kezdeményező,] amikor már elkezdtünk dolgozni. Azt hiszem, hogy Rákoson még volt talán ilyen, hogy így hoztál témákat. (...) De amikor elkezdtünk konkrétan dolgozni, akkor nagyon homogén volt ez a része.”<sup>21</sup>

Csala Hermina is úgy emlékszik, hogy sikeres volt a visszalépésem, és hogy megteremtődött a lehetőség arra, hogy bárki beleavatkozzon a folyamatba: „Hát igen, lehet, hogy mi lehattunk volna valahogy jobban jelen vagy tudatosabbak sokszor.”<sup>22</sup> Bogdan Olarson szerint minden nagyon természetesen és biztonságosan történt: „Attól függetlenül, hogy te voltál a kezdeményező, én ezt az átölelés mozdulataként éltem meg, és így nagyon organikus volt.”<sup>23</sup> Radu Dogaru felidézte a változás folyamatát a szerepemet illetően:

„Azt hiszem, hogy az elején egy kicsit számított [hogy te kezdeményezted a projektet], de miután megismertük egymást, és elkezdtünk dolgozni, már egyáltalán nem. Mert nem viselkedtél úgy, mint egy kezdeményező, és nem mondtál semmit ebből a pozícióból, csak egyszerűen azt mondtad, amit tudtál, és számomra azért váltál hitelessé, mert tudtál bizonyos dolgokat.”<sup>24</sup>

Radu az én szerepemet illetően egy másik dolgot is kiemelt a beszélgetésünkben: számára valóban én voltam a legmagasabb pozícióval rendelkező személy a csapatból, de ezt nem annak tulajdonította, hogy én kezdeményeztem a projektet, hanem annak, hogy számára az én meglátásaim voltak a legmeglepőbbek, illetve én voltam a legnyugodtabb a csapat tagjai közül. Adi Tudoran szerint is érezhető volt a csapattagok között a projekt iránti érdeklődés mértékének különbsége:

„Az én szempontomból úgy tűnt, hogy téged nagyon foglalkoztatott a projekt, és nagyon felelősnek érezted magad, de ez nem érte el a vezetői szerepet. (...) Láttam, hogy mennyire implikált vagy, és ez engem is motivált, felelősségteljesebbé tett.”<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> Strukturált interjú Ötvös Kingával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 17., publikálatlan kézirat

<sup>22</sup> Strukturált interjú Csala Herminával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 12., publikálatlan kézirat

<sup>23</sup> Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 18., publikálatlan kézirat

<sup>24</sup> Strukturált interjú Radu Dogaruval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 11., publikálatlan kézirat

<sup>25</sup> Strukturált interjú Adi Tudorannal. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 12., publikálatlan kézirat

Petro Ionescu a kezdeményezői szerepből való visszalépést sokkal kevésbé látta lehetségesnek, függetlenül attól, hogy úgy érezte, valóban levettem a kezemet a folyamatról:

„Amikor valaki vállalja a kezdeményezői szerepet, bármennyire is próbálkozik megszabadulni attól a pozíciótól, a többiek szemében mindig megmarad kezdeményezőnek, vagy annak a személynek, aki köré szerveződött a projekt, hiszen az a személy hozta a munkamódszert.”<sup>26</sup>

Raul Coldea a horizontális munkamódszer miatt látta elengedhetetlennek, hogy megjelenjen a csapatban az informális vezető – ilyen informális vezetőnek látott engem művészi szempontból, Oana Mardarét, a Reactor egyik koordinátorát pedig az adminisztratív kérdéseket illetően. És bár úgy látta, hogy elhatárolódom a rossz értelemben vett vezetéstől, „sok olyan pillanat volt, amikor úgy éreztem, hogy a jelenléted sokkal többet nyom a latban, mint a többieké.”<sup>27</sup> Raul ugyanakkor úgy látta, hogy ez betudható volt annak is, hogy nem mindenki vállalt egyenlően felelősséget a folyamatért, ahogyan az egy ilyen munkamódszerben szükséges, és ezért voltak olyan pillanatok, amikor ő maga is érezte azt, hogy valahogyan be szeretne avatkozni. Oana Mardare számára valamilyen értelemben én maradtam az előadás „szerzője” attól függetlenül, hogy a próbafolyamat első részében, a laboratóriumi időszakban valóban megteremtődött az a bizonyos egyenlőség:

„Nekem úgy tűnik, hogy a beindítás kockázata, a koncepció, a koncepció megőrzése, a figyelem, a gondoskodás, a fordítás, a mittudomén, a felelősségérzet az előadás iránt, mindezek olyan érdekek, amiket neked lehet tulajdonítani, nem lesz attól semmi, ezek ilyen szerzői érdekek.”<sup>28</sup>

A begyűjtött visszajelzések után feltettem magamnak a kérdést: vajon álszerűen nem akartam magamnak tulajdonítani mindazokat az érdekeket, amelyekről például Oana beszél, esetleg megpróbáltam létrehozni a hierarchiamentességet, de már a kiindulópont rossz volt? Raul azon a véleményen volt, hogy a horizontális kollaboráció előfeltétele a közös kezdés:

---

<sup>26</sup> Strukturált interjú Petro Ionescuval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 18., publikálatlan kézirat

<sup>27</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 13., publikálatlan kézirat

<sup>28</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval. Készítette Adorjáni Panna, 2022. január 20., publikálatlan kézirat

„Csak akkor tudsz elhatárolódni ettől [a kezdeményezői] pozíciótól, ha kollektívaként indulsz, de mi nem így indultunk, mi megpróbáltunk megkonstruálni egy kollektívát. Ha kollektívaként indulunk, és vagyunk négyen, akik már tizedjére csináljuk ezt, akkor ott másként mennek a dolgok.”<sup>29</sup>

De akkor mi legyen azokkal a társaimmal, akik számára nem jelentett akadályt az alkotói folyamatban a szituáció mesterségessége, vagy akár az, hogy erősnek érezték a jelenlétemet a projektben? Az ő szemszögükből nem pontosan azzal hazudtolnám meg a munkánkat, ha utólag magaménak tulajdonítanék többet mindabból, amit létrehoztunk? Már önmagában az egyenlőségről vagy egyenlő felelősségvállalásról alkotott képzeink is nagyon különbözőek lehetnek, hiszen azt például mindenki örömmel vette, hogy ennek a szövegnek a megírására adtam a fejem, és szívesen hozzájárult a gondolataival, és senki nem érezte problémának azt, amire így a szöveg közepe tájékán még mindig nem sikerült választ adnom, hogy hogyan is beszélhetek a közös munkánkról, hogyan léphetek be a munkafolyamatot elemző szerepébe, amikor egyfelől mélyen – és mint kiderült, a többieknél intenzívebben – vagyok érdekelt a dologban, másfelől egy vagyok a kilenc közül, aki hiába igyekezett mindegyre hátralépni, most íme ismét előrelép, ráadásul a mostban eltűnő performanszunkkal ellentétben, ahol mind a kilencen valóságosan jelen vagyunk, az írás végtelenbe és véglegességbe fűrődő aktusán keresztül. Ha a folyamatban nem is, ebben a szövegben valóban az enyém lesz a végső szó. Ha elfogadjuk, hogy a kezdeményezés gesztusa által – bár célom pontosan a rendezői színházi hagyomány megrengetése volt – a színházi hagyományunk természetesnek vett konvencióit hasznosítottam, akkor leszögezhetjük, hogy e szöveggel valahogyan ugyanoda érek vissza.

Mínt hogy ezt a paradoxont nem tudom feloldani, a továbbiakban arra vállalkozom, hogy ismertetem, hogy milyen egyéb körülmények, beidegződések, dinamikák és szokások befolyásolták a horizontális működésünket. Úgy gondolom, hogy ezek számbavétele annak megértése szempontjából is hasznos, hogyan fordítható át egy ilyen módszer a lokális viszonyokat figyelembe véve, illetve hogy mi lehet szükséges ahhoz, hogy valóságosan elmozdulhassunk a rendezői színházi hagyományból. Már amennyiben el szeretnénk mozdulni, természetesen.

---

<sup>29</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával.

**Kulcsproblémák. Idő, keret, struktúra**

Az alkotótársakkal mind megegyeztünk abban, hogy a munkafolyamatnak több fázisa volt. A visszaemlékezésekben elkülönül az első időszak, amely magába foglalja a Brassó megyei Alsórákos falun eltöltött egy hetet, a tulajdonképpeni próbafolyamat elkezdése előtti időszakos találkozókat, illetve a próbafolyamat első részét, a többek által labornak nevezett periódust. A rákosi teambuildinget – mint a beszélgetésekből is kiderült számomra – nagyon fontosnak érezték a társaim a közös munka szempontjából, és ez tulajdonképpen egybecseng azokkal a célokkal, amelyek miatt ezt a tábort javasoltam.

A koncepcióban azt írom: „Ennek az időszaknak a célja egyrészt a résztvevők közötti kollektív és közösségi szellem megalapozása, másrészt a helyi közösség kitanulása és megismerése.”<sup>30</sup> A román, magyar és roma lakosságú faluban az egymással, a természettel és a falubeliekkel (polgármesterrel, tanítókkal, könyvtárosokkal, helybeli gyerekekkel, a roma közösség képviselőjével stb.) eltöltött idő lehetőséget teremtett közelebb kerülni a témához és a csapattársakhoz is. De a cél nem a dokumentáció volt, a létrejött előadásba semmi nem került be ebből a hétből (leszámítva a DNS-tesztet, ez az ötlet ugyanis a rákosi kocsmában született meg), sokkal inkább a téma egy más szempontból történő megközelítése. Kinga a rákosi tábor és a próbafolyamat közötti különbségre hívta fel a figyelmem:

„Nekem Rákos annyira külön van, hogy néha elfelejtem, hogy ehhez [a projekthez] tartozik. Egy ilyen vakáció valahol. Azt hiszem, a témák is nagyon mások voltak, amikről beszéltünk. Meg nekem ott nagyon erős volt a falu, meg az egész trip ott a roma közösségbe meg a gyerekekkel a zenélés. (...) És így amit utána csinálunk, az meg egy ilyen laboratórium egy üvegházban, messze az igazi világtól.”<sup>31</sup>

A csapat összerázódását emelte ki a beszélgetésünkben Rákossal kapcsolatban Radu és Bogdan is, Adi pedig azt mondta, hogy jó lett volna, ha Rákoson két vagy akár három hetet töltünk el. Neki, aki éppen a projekt indulásakor lett apa, különösen nehezebbre esett belerázódni ebbe a másféle munkamódszerbe: „Ha lett

---

<sup>30</sup> Adorjáni Panna: Proiectul cu titlul de lucru „România (un veac de iubire și ură)”, 2018. március 5., publikálatlan kézirat

<sup>31</sup> Strukturált interjú Ötvös Kingával.

volna több időnk, a második hétre már kreatívabbak tudtunk volna lenni, pontosabban válaszolni, ötletekkel jönni.”<sup>32</sup>

Az idő mindegyik beszélgetésben előkerült, és utólag nekem úgy tűnik, hogy ez volt az alkotófolyamat egyik legélesebb problémája, amely azonban nem elválasztható a független színház finanszírozási struktúrájától és produkciós rendjétől. Raul így fejtette ki az idő kérdését:

„Egy hosszabb laboratóriumi időszakban, amikor nincs rajtad az a nyomás, hogy be kell fejezned a projektet, hogy éhen halsz, hogy elfogy a pénz, és hogy éhen hal a tér is, ahol dolgozol, vagyis amikor a körülmények lehetővé teszik a hat hónapos laboratóriumot, ami alatt hétszer lehet elmenni Rákossra, nem egyszer... ott másként állnak a dolgok. És az az energia lehetővé teszi, hogy relaxáltak legyünk, és közben egyre tűpontosabban fókuszáljunk arra, hogy mi az, ami minket csoportként érdekel.”<sup>33</sup>

Őt a Reactor koordinátoraként kérdeztem az időről, és ő azt mondta, hogy a jelenlegi finanszírozási keretekben egy ilyen projektet meg lehetett volna valósítani nem egy, hanem két pályázat keretében, az első pályázat lehetett volna a rezidencia, a második pedig szólhatott volna a tulajdonképpeni előadás létrehozásáról:

„De nekem úgy tűnik, hogy itt egy tágabb problémáról is van szó, arról, hogy mennyire ösztönzi [a támogató szerv] a kutatást, mennyire nyitottak a kísérletezésre, és hogy milyen típusú struktúrák engedhetik meg maguknak, hogy befektessenek a kísérletezésbe. (...) Emiatt eléggé egyhelyben állunk, ami a valóságos kockázatvállalást illeti a különféle formák és kutatások és folyamatok kipróbálásában.”<sup>34</sup>

Minden beszélgetésben kitértünk a munka második fázisára, amikor már nagyon erősen éreztük a nyomást, hogy összerakjuk az előadást. Ehhez az időszakhoz több minden kapcsolódik: a közelgő bemutató időpontja miatt a csapatedinamikában megjelenik a feszültség, illetve a fáradtság, amelynek eredményeképpen a csapat tagjai sorban megbetegszenek, a próbák pedig egyre nehezebben, egyre nagyobb késésekkel indulnak. A megbetegedésekre konkrétan senki nem emlékezett, az információt az akkori feljegyzéseimből halásztam elő, de Kinga

<sup>32</sup> Strukturált interjú Adi Tudorannal.

<sup>33</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával.

<sup>34</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

említi a nyomás kapcsán a hideget és a teret is mint nehezítő körülményt. A késésre adott reakciókból alapvetően kétféle hozzáállást érzékelttem: voltak, akik a késést szimptomatikusnak gondolták a rendelkezésre álló rövid időre és a csapat elfáradására, és voltak, akik a késésben látták a horizontális módszer egy lehetséges hátulütőjét, és a módszer használhatóságát vonták kérdőre.

Radu a késő felelősségre vonásához érezte volna szükségesnek egy hatalmi személy beavatkozását:

„Engem a legjobban az idegesített, hogy amiatt, hogy nem volt egy autoritás, nem volt, aki rászóljon arra, aki akár órákat késik. (...) Ugyanakkor azt éreztem, hogy nem helyezhetem magam a másik felé, de akkor hogy szabályozódik, hogy normalizálódik ez a dolog?”<sup>35</sup>

Oana számára a késés a nem egyenlő felelősségvállalásról szól a projektet illetően:

„És akkor azon gondolkodom, hogy ha egyenlően osztjuk le a szerepeket, akkor miért kell valakinek jobban tolni? (...) Azt szeretném, ha azzal a szabadsággal, ami együtt jár egy ilyen típusú munkával, egyenlő felelősségvállalás is társulna.”<sup>36</sup>

Raul úgy emlékszik a próbafolyamat második időszakára, mint amikor hosszasan vártunk egymásra a térben, majd mikor végre összegyűltünk, és megnyitottuk a próbát a szokásos hogy vagy-körrel,<sup>37</sup> senki nem mondott semmit, majd valahogy nagy nehezen mégis elkezdünk valamit, rendszerint a nulláról. Nulláról elkezdni számára nem föltétlenül jelent rosszat, már amennyiben ez nem a próbafolyamat utolsó két hetében történik: „Ez az érzés, hogy a nulláról kezdjük, ez pont abban a pillanatban jött, amikor volt ez a nyomás, [hogy mindjárt itt

---

<sup>35</sup> Strukturált interjú Radu Dogaruval.

<sup>36</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

<sup>37</sup> Ezt a bizonyos kezdést én hoztam be a folyamatba a terapeutám tanácsára, és a beszélgetésekből kiderült, hogy többnyire mindenki nagyon hasznosnak tartotta. A gyakorlat szerint a próbákat egy körrel indítjuk, amelyben mindenki elmondja, hogy érzi magát aznap, így kicsit jobban képbe kerülünk egymás hangulatával, érzékenységeivel, kihívásaival az adott napon. A résztvevők nem reagálnak az egyes megszólalásokra, csak figyelnek, meghallgatják a másikat. Érdekes módon erre a gyakorlatra aztán rátaláltam egy hetvenes években alakult amerikai feminista színházi kollektíva leírásában, ahol *feeling circle*-nek nevezik. Vö. Victoria LEWIS, „From Mao to the Feeling Circle. The Limits and Endurance of Collective Creation”, in *A history of collective creation*, szerk. SYSSOYEVA Kathryn Mederos és PROUDFIT Scott, 187-207 (New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013), 196.

a bemutató].”<sup>38</sup> Hermina felidézett egy kritikus pillanatot a késések kapcsán, amiről írásos feljegyzés is készült:

„[O]tt akkor az csattant le igazából, hogy már el voltunk fáradva, és akkor ezt mondták többen, hogy a szabadnapok hiánya miatt nincs energia, és akkor persze nincs, amiből építkezzen az ember is.”<sup>39</sup>

A beszélgetések során jutott eszembe, hogy a próbarend kialakítása szinte teljesen a csapaton kívül állt, és a Reactor egyéb projektjeitől és szokásrendjétől függett. Az alsórákosi nyári tábor és az október elsejétől induló tulajdonképpeni próbafolyamat között még volt elszórva pár próbanap, és ezek valamelyest enyhítették az idő rövidségét, a munkafolyamat viszont októbertől napi hatórás menetben indult, nagyon kevés szabadnappal,<sup>40</sup> a bemutatóra pedig november 12-én került sor, vagyis a tényleges próbaidőszakunk összesen hat hét volt. A siettetést érezte Petro is egy adott pillanatban a próbafolyamat során, de azt is, hogy ez az érzés nem egyszerre ért el mindenkit, és mindenki másként is reagált rá. Herminának már a folyamatban feltűnt, hogy strukturális problémáról is szó lehet: „Tehát nagyon kettős ez a dolog, hogy éreztem, hogy nem kéne legyen határidő, merthogy itt van egy labor, aminek van egy organikussága, és akkor ennek keresztbe tesz ez a dolog.”<sup>41</sup>

Azt többnyire mindenki belátta, hogy a tény, hogy a projekt egy pályázat nyomán jött létre és nem önerőből, és hogy az emberek fizetést kaptak a munkájukért, pozitív értelemben befolyásolta az együttműködésünket, ahogyan a közös cél, az előadás létrehozása is segített átlendülni a próbafolyamat végén felgyülemelő feszültségeken és nehézségeken. Oana megállapította, hogy az utolsó periódus minden próbafolyamatban bizonytalanabb, és hogy számára a végtermék és annak a sikere jelentette „a visszatérést mindahhoz, ami a csapat számára tulajdonképpen a folyamat alatt lényeges volt”.<sup>42</sup> Adi kiemelte, hogy a vég, a kör bezárulása minden folyamatban fontos:

---

<sup>38</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával.

<sup>39</sup> Strukturált interjú Csala Herminával.

<sup>40</sup> Én úgy emlékeztem, hogy hat napot próbáltunk, és hetente volt egy szabadnapunk, de a határidőnaplót lapozgatva úgy tűnik, hogy nem voltak előre leszögezett szabadnapok, csak ha időközben úgy alakult, maradt el próba.

<sup>41</sup> Strukturált interjú Csala Herminával.

<sup>42</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

„az elejétől fogva tiszta volt, hogy van itt egy felelősség, és mindegy, hogy min megyünk keresztül, hogy milyen nézeteltéréseink vannak, vagy mennyire vagyunk energiátlanok és fáradtak, el kell érniük a végéhez”.<sup>43</sup>

Raul visszaemlékezett arra, amikor elkezdtük összerakni a meglévő anyagokat, és valósággal rácsodálkoztunk a dolgokra, amelyek működtek. Bogdan számára azonban az előadásnak sosincs vége: „És miért fontos, hogy legyen egy final product? (...) Egyébként szerintem az alkotás mindig tud változni, akkor is, ha egy színházi darabról beszélünk. Főként, amikor egy kísérlet.”<sup>44</sup>

### **Kulcsproblémák. Skill és/vagy dinamika**

Az időt, nyomást, feszültséget illető gondolatokat és benyomásokat érlelgetve úgy látom, hogy ami még hiányzott az időn kívül ebben a folyamatban, az a laborból a próbába, a közösen játszó csapatból a produkciós teambe való átvedlés dinamikájának és stratégiáinak tudatosítása. Ugyanis ez volt az a pont, ahol egyes csapattagok elbizonytalanodtak abban, hogy a horizontalitás és non-hierarchikusság valóban produktív.

A munka kezdeti fázisában a horizontalitás és az egyenlő felelősségvállalás a próbákért és a munka menetéért nem okozott az emlékek szerint problémát. Arra többnyire mindenki emlékszik, hogy ebben az időszakban rotációs rendszerben feleltünk a reggeli bemelegítőkért, a közös játékokért, vezettünk próbákat,<sup>45</sup> hoztunk feladatokat, ajánlatokat. Arra is mindenki emlékszik, hogy a próbákat a „hogy vagy?”-körrel indítottuk, és hogy az egyes ajánlatokat beszélgetések, viták, feedback követte.

Kinga említette a próbafolyamat elején mindenki által összeállítandó álmolistát, amelyben azt írtuk le, hogy ki mit szeretne csinálni a majdani előadásban. Radu és Adi felidézte Petro feladatát, melynek keretében mindannyian leírtuk, hogy miért veszünk részt ebben a projektben – ezekből a szövegekből, a „miértjeinkből” szinte mindegyik bekerült a végső előadásba. Bogdan felidézte, amikor rituálékat hoztunk, Petro pedig arra emlékezett, hogy a folyamat elején nagyon sok személyes élményünket osztottuk meg egymással. Ugyancsak Petro emelte ki, hogy a próbanapok nagyon különböző dinamikával rendelkeztek aszerint, hogy mit csináltunk: közösen jameltünk, zenéltünk, szöveget írtunk és dolgoz-

---

<sup>43</sup> Strukturált interjú Adi Tudorannal.

<sup>44</sup> Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal.

<sup>45</sup> Petro úgy emlékszik, hogy teljes napokért voltunk felelősek, Herminának viszont az rémlik, hogy utólag fogalmazódott meg, hogy egy személy egy egész napot is vezethetett volna, nem csak egyes gyakorlatokat.

tunk fel, mozgásgyakorlatokat végeztünk, vagy már konkrétan próbáltuk a meg-lévő anyagot. Ezután következett az előadás összerakásának fázisa. Radu nem tudta felidézni, hogyan kapcsolódtak össze a dolgok, csak arra, hogy egy adott pillanatban volt egy lista lehetséges jelenetekkel az előadásból. Kingának úgy rémlett, hogy nagyon hosszadalmas folyamat volt, amíg kialakult az előadás struktúrája. Hermina úgy emlékszik, hogy először papíron raktuk össze az elő-adás menetét – ő ebbe az „analitikusabb” részbe nem nagyon tudott bekapcsolódni, csak amikor már kiprobáltuk, és tovább alakítottuk a struktúrát.

A végső formát illetően két momentumot szeretnék megemlíteni, amelyek szóba kerültek a beszélgetésekben is, és amelyek a horizontális kollaborációnk legalább két vakfoltját szemléltetik. Az első ilyen momentum Oana dala,<sup>46</sup> ami Oana emlékei szerint a próbafolyamat egy késői időszakában egyszer csak kikerült az előadásból. Oana, aki bizonytalan volt azt illetően, hogyan tud kreatívnak lenni az előadás körül kialakuló nyelvezetben, és aki a közös zenélésbe is nehezebben tudott bekapcsolódni, az új változatban igen marginális szerepet játszott az előadásban, ami nem felelt meg annak, hogy milyen intenzíven volt jelen ma-gában a munkafolyamatban:

„Továbbra is úgy gondolom, hogy az a pillanat [...] ott olyan textúrával rendelkezik, ami különbözik attól, ami addig [az előadásban] történik. Nem tudtam, hogy kinek kell eldöntenie, hogy benne maradjon vagy sem, de nagyon jól emlékszem, hogy egyik nap te mondtad, hogy jó volna visszatenni Oana pillanatát, és akkor mindenki mondta, hogy jó, én meg mondtam, hogy ok, we have a decision. De nem lehettem én, úgy éreztem, hogy nem lehettem én [az, aki dönt]. Érzelmileg, vagyis mert én ebből a bizonytalanságból dolgoztam, és szükségem volt a visszaigazolásra, hogy rendben van művészileg, amit hozok, és hogy rendben van a világom.”<sup>47</sup>

Az előadás egyik erényének tartotta például Raul azt, hogy mindenkinek van egy kis szelete benne, ahogyan Petro azt emelte ki, hogy neki az volt fontos, hogy lehetett technikai segítségként jelen, hiszen neki nem lett volna kényelmes per-formerként részt venni az előadásban. Oana pillanatának ki-, majd visszakerü-lése az előadásba – amire én sem emlékeztem volna, ha nem idézi fel a beszél-getésünkben – jelzi azt, hogy bár a struktúrára vonatkozó döntés (hogy

<sup>46</sup> Oana dalt írt a bákói származásáról, illetve a Kolozsvárral kapcsolatos benyomásairól. A dal szövege és a szekvencia leírása *Bákó* alcím alatt olvasható a performansz szövegében, amely a *Játéktér* folyóiratban jelent meg. Vö. „99,6%”, *Játéktér* 8, 2.sz. (2019): 81-103.

<sup>47</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

kivesszük a pillanatot, ami kissé kilóg a többihez képest) a végső termék szempontjából relevánsnak és adekvátnak tűnhet, ebben az esetben meghazudtolta volna a folyamatot (Oana erőteljes jelenlétét a közös munkában). Fontosabb volt, hogy az egész csapat menjen Oana pillanatával, és a tény, hogy úgy tűnik, Oanán kívül egyikünk sem emlékezett erre a részletre, jelzi, hogy valószínűleg ez is történt.

Annak kapcsán, hogy Oana miért nem érezte azt, hogy megvédheti a pillanatot, felidézünk egy másik döntést a folyamatból, amikor egy másik szekvencia kihúzása kapcsán Radu viszont meg tudta védeni az álláspontját. Radu mindenféleképpen el szeretett volna énekelni egy manele-dalt az előadásban, és meg is találta azt a dalt, ami szövegében illett a témánkhoz.<sup>48</sup> A csapatban vita alakult ki, hogy vajon nem kulturális kisajátítás-e elénekelni egy olyan dalt, ami mélyen a roma kultúrában gyökerezik. A vitában a legvehemensebben a manele felhasználása ellen Raul lépett fel, aki utólag úgy oldotta meg a helyzetet, hogy nem vett részt a dal eléneklésében:

„Továbbra is kétségeim vannak azt illetően, hogy rendben van-e, de szupernek érzem, hogy felállhatok, és nem kell együtt énekelnem a többiekkel, vagyis nagyon rendben vagyok azzal, hogy megtaláltam ezt a formát.”<sup>49</sup>

Volt egy másik vélemény, amit például Petro vagy Hermina vagy Oana képviselt, akik érezték, hogy problematikus a dal használata, de nem érezték feltétlenül ártalmasnak, ha benne marad az előadásban. Bogdan arról számolt be, hogy ő próbált nem belépni ebbe a vitába: „I chose not to be so vocal. (...) Lehet azért is, mert kevés volt akkor még az információm arról, hogy mit is jelent, amikor egy közösségnek a dalát színpadra viszed.”<sup>50</sup> Én magam is úgy érzem, hogy az előadás után vettem bele magam a témába, vagyis a vita pillanatában nem voltam eléggé informált ahhoz, hogy igazán részt vegyek a döntésben. Az információhiány ebben az esetben időhiányt is jelentett, ugyanis a próbafolyamat végén voltunk, ahogy azt Oana is felidézte: „Őszintén én úgy gondolom, hogy nem volt idő, a [manele] azért került be, mert nem volt idő megemészteni, elmélyíteni [a problémát], mert ott volt a nyomás, hogy tovább kell menni.”<sup>51</sup> Raduval a beszélgeté-

---

<sup>48</sup> A dal román nyelvű szövege és magyar nyelvű összefoglalója elolvasható *Közös éneklés* alcím alatt a performansz szövegében. Vö. „99,6%”.

<sup>49</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával.

<sup>50</sup> Strukturált interjú Bogdan Olarsonnal.

<sup>51</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

sünkben oda jutottunk, hogy a megfelelőbb megoldás az lett volna, ha sikerül az előadásba magába bevinni a vitát, az egyet nem értést:

„Azt hiszem, hogy az kontextualizálta volna a kulturális kisajátítás alkalmazását, és nem lett volna olyan problematikus [ez a pillanat], mint amilyen most. (...) Én emlékszem, hogy ez is egy kompromisszum volt, hogy nem írunk egy manelét, hanem felhasználunk egyet. És valahogy mindenki egyetértett, de aztán az emberek még gondolkodtak, és úgy érezték, hogy mégsem...”<sup>52</sup>

Ebben az esetben a többség döntött, ám a többség talán kevésbé volt érzékeny a kérdésre, aminek kapcsán döntést kellett hozni. Az időhiány pedig megnehezítette, hogy színházi megoldást találjunk annak színrevitelére, hogy mit jelent, amikor nem értünk egyet, amikor nincs közöttünk konszenzus.

A döntéshozatal, ami az emlékek szerint kizárólag beszéd által,<sup>53</sup> közösen történt, időigényes, nehézkes folyamat, és a döntéshozatalhoz és egyéb viták megoldásához kapcsolódó beszélgetések fontos részét képezték a folyamatnak. Amikor a tulajdonképpeni próbálás, feedback, vita, beszélgetés egyensúlyáról kérdeztem az alkotótársakat, meglepetésemre a többség úgy érezte, hogy nem volt nagyon túlsúlyban a folyamatban a beszélgetés,<sup>54</sup> vagy hogy érthető és várható egy ilyen típusú módszerben, hogy mindenki szót kap, bármikor szót kérhet, és hogy minden szempontot meghallgatunk és közösen megrágunk. Ennek kapcsán és tágabban az egész módszerre nézve is több beszélgetésben visszatértek a készség, skill, technika kifejezések. Hermina az önszabályozást emelte ki:

„Tehát az ember magát nem tudja megfelelően szabályozni, persze, hogy számít, hogy egy nap ha több beszélgetés van, akkor minél lényegre-

<sup>52</sup> Strukturált interjú Radu Dogaruval.

<sup>53</sup> Senki nem emlékezett arra, hogy a próbafolyamat elején elkészített személyes listák alapján meghatároztunk témákat, amelyekre aztán szavaztunk. Ez a szavazat kiadott egy skálát, a csoport által közösen megszavazott témák toplistáját: 1. identitás, 2. keveredés, 3. együttélés, 4. szeretet, 5. a mi csoportunk (a mi együttélésünk), 6. otthon, 7. gyűlölet, 8. sérülékenység, 9. utópia, 10. nyelv, 11. család, 12. kisebbség, 13. történelem, 14. különböző kultúrák, 15. ki volt először itt Erdélyben az isten szerelmére??? A szavazás eredményét fotó formájában őriztem meg, a toplistát innen másoltam be. Utólag érdekes megnézni, hogy mennyire sikerült a toplistára szerint súlyoznunk az előadás anyagát.

<sup>54</sup> Kivételt képez Radu, aki úgy érezte, hogy a próba flow-ját elnehezítik néha a hosszúra nyúló beszélgetések, és aki többször is úgy érezte, hogy már megértette, amit meg kellett értenie, illetve Raul, akinek a saját ritmusához jobban talált volna, ha többször és többféleképpen próbálunk ki dolgokat, és azokat beszéljük meg utólag.

törőbben fogalmazzon az ember, vagy nem is tudom. Kéne tudjon működni, csakhogy ez egy készség, amit nem lehet a szemére vetni ugye senkinek.”<sup>55</sup>

Radu a fegyelem fontosságára hívta fel a figyelmemet:

„Fegyelem kell, tehát szerintem bárki megtanulhat így dolgozni. (...) Nekem úgy tűnik, hogy egy skillről van szó, amire szert lehet tenni, és akkor lehet így dolgozni, főleg ha ugyanaz a csoport, és akkor megtanulsz bizonyos dinamikákat is.”<sup>56</sup>

Amikor a résztvevő egyének ágenciájáról kérdeztem, Kinga arra mutatott rá, hogy ez a módszer

„nem arról szól, hogy mennyire vagy szabad. Hogy nem szabadság, hanem egy másik forma, aminek más a technikája, amit ugyanúgy meg kell tanulni. (...) Azt hiszem, hogy így közben megtanultam azt, hogy mi a mozgatórugója, hogy így beletenni meg kivenni. Ez a folyamatos csere meg rugalmasság.”<sup>57</sup>

Egyfelől tehát vannak bizonyos készségek, amelyek segíthetnek a folyamat különböző fázisaiban, döntéshozatalban, vitákban, másfelől van egy dinamika, egy állandó mozgás a csapatban, amelynek a tudatosítása és hasznosítása ugyanolyan értékes lehet. A technikákat el lehet sajátítani, a csapat dinamikáját viszont meg kell ismerni, a Kinga által a folyamat során is többször emlegetett ki- és belépéseket valahogyan mégis csak érzéssel lehet csinálni, és az talán nem csak technikai kérdés, hogy ki mennyire mer bizonyos folyamatokra ráhatni, közbelépni, tiltakozni. A csapat legtöbb tagja emlékszik arra, amikor Petro vagy Raul megpróbált irányítani bizonyos folyamatokat. Petro ennek kapcsán felidézte, hogy a kezdeti időszakban, amikor dramaturgként lépett fel, ez jótékony hatással volt a folyamatra, de amikor rutinos színházcsinálóként próbált a folyamat vége felé nyomást gyakorolni, nem annyira volt sikeres a közbelépése. Oana pillanatának visszaemlésekor én voltam az, aki szót emeltem, és a csapat elfogadta az ajánlatomat, ahogyan Kinga számára igazán fontos volt, hogy a performansz kezdőgyakorlatát, a „nézést” jól megcsináljuk, amin saját elmondása szerint legszívesebben egy fél évet dolgozott volna. Talán valami ilyen felelősség-

---

<sup>55</sup> Strukturált interjú Csala Herminával.

<sup>56</sup> Strukturált interjú Radu Dogaruval.

<sup>57</sup> Strukturált interjú Ötvös Kingával.

vállalásra utalt Raul, és pontosan ez a felelősségvállalás – akár a saját véleményünkért, egy számunkra fontos dologért vagy egy a koncepció szempontjából kardinális momentumért – az, ami a legnagyobb kihívás a módszerben, és amivel kapcsolatosan nehéz eldönteni, hogy rá kell érezni, előre le kell beszélni, vagy időközben kell közösen megtalálni.

Raul, aki a projektbe nagyon optimistán lépett be, és aki ugyanakkor ezzel a projekttel utolsó esélyt adott a kollektív alkotásnak, utólag úgy érezte, hogy ha ilyesmibe váгна, akkor szeretné a szakmák szerinti felosztást megőrizni. Ideális esetben a tagok egyszer csak felelősséget vállalnak az előadás bizonyos részeiért, de szerinte ehhez az a bizonyos együtt induló kollektíva szükséges:

„Tehát ez a projekt után azt hiszem, megéreztem annak a kollektívának a hiányát, ami soha nem létezett. Megmaradtam azzal a szomorúsággal, hogy soha nem létezett és hogy nem is létezik. És ugyanakkor azzal a megoldással is, hogy nem akarom föltétlenül erőltetni a dolgokat. Nem akarom mindenáron és föltétlenül létrehozni ezt az élményt.”<sup>58</sup>

Oana úgy érezte, hogy a laboratóriumi időszak alatt nem alakult ki a közös munkarend ahhoz, hogy ténylegesen funkcionális legyen az általunk kipróbált módszer:

„Ha létrejön egy egység és egyfajta közös munkastílus, akkor bármennyit lehet dolgozni ebben a formában. De úgy gondolom, hogy mi inkább arra fókuszáltunk, hogy művészileg, az előadás kapcsán csatlakozzunk egymáshoz, nem annyira szakmailag.”<sup>59</sup>

Valami hasonlóra utalt Petro is, amikor a nézeteltérésekből, különbségekből adódó frusztrációkról és a tehetetlenség érzéséről számolt be: „Ha azt kéne elmondanom, hogy mi volt a negatív a folyamatunkban, akkor ezt mondanám, hogy mi tulajdonképpen nem jutottunk el egy közös nyelvig (...) az eljárásunkat illetően.”<sup>60</sup> A rendező által vezetett próbafolyamatokban a rendező diktálja az eljárás nyelvét, és ő hozza meg a kritikus pillanatokban a döntéseket is. A mi horizontális felállásunkban viszont míg az előadás a maga nemében pontosan a közös nyelv kereséséről szólt, az előadás létrehozása sem lehetett más, mint a közös munkanyelv keresése. Hogy ehhez a közös nyelvhez nem sikerült eljutni,

<sup>58</sup> Strukturált interjú Raul Coldeával.

<sup>59</sup> Strukturált interjú Oana Mardaréval.

<sup>60</sup> Strukturált interjú Petro Ionescuval.

egyszerre következik a rendelkezésre álló kevés időből, a rugalmatlan keretekből, amelyek a közös munkát szervezték, a közös döntéshozatalhoz szükséges készségek hiányosságaiából, és a rendezői színházi hagyomány beidegződéseiből.

A magam részéről fontosnak tartottam belátni, hogy a meghívás gesztusa minden jó szándék ellenére beindíthatott bizonyos automatizmusokat a folyamatot illetően. A felkéréskor megkérhettem volna a résztvevőket arra, hogy listát írjanak, de ne arról, hogy mit szeretnének az előadásban csinálni, hanem arról, hogy hogyan képzelik el mindezeket a folyamatokat a közös munkában. Írhattunk volna szerződést, előre leszögezhetjük volna az igényeinket, egyeztetettük volna előzőleg a munkanyelveinket, elveinket és értékeinket. Ehelyett mi megpróbáltunk minderre közösen és időközben rájönni. Legalábbis nekem mindez így rémlik, és a magam részéről ez annak tudható be, hogy nem voltam tisztában azzal, hogy milyen vakfoltjaim vannak az előzetes színházcsinálói tapasztalataim miatt. A folyamatunk tehát végső soron talán ezt mutatja be, hogy milyen a közös nyelv megkereséséért folytatott út.

Tetszett, ahogy ezt Petro megfogalmazta:

„Nekem úgy tűnik, hogy az előadás tulajdonképpen ezt is mutatja meg, hogy ez a pár ember megpróbálta [megtalálni ezt a közös nyelvet], és hogy a következtetés az, hogy nagyon nehéz (...), de hogy megpróbáltunk mindent, amit meg tudtunk próbálni.”<sup>61</sup>

### **Bibliográfia:**

„99,6%”. *Játéktér* 8, 2 (2019): 81-103.

ADORJÁNI, Panna és KRICSFALUSI, Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?” *Színház* 53, 3 (2020): 2-6.

BRUBAKER, Rogers, szerk. *Nationalist politics and everyday ethnicity in a Transylvanian town*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

GRECEA, Olivia. *Teatrul devised: (creația teatrală colectivă); utopie, instrument și teatru politic*, 2017.

HEDDON, Deirdre és MILLING, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

LEWIS, Victoria. „From Mao to the Feeling Circle. The Limits and Endurance of Collective Creation”. In *A history of collective creation*, szerkesztette

---

<sup>61</sup> Strukturált interjú Petro Ionescuval.

- Kathryn Mederos SYSSOYEVA és Scott PROUDFIT, 187–207. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2013.
- MERMIKIDES, Alex. „Collective Creation and the “Creative Industries”. The British Context”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerkesztette Scott PROUDFIT és Kathryn MEDEROS SYSSOYEVA, 51-70. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ODDEY, Alison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London & New York: Routledge, 1994.
- SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. „Introduction. Toward a New History of Collective Creation”. In *Collective Creation in Contemporary Performance*, szerkesztette Scott PROUDFIT és Kathryn Mederos SYSSOYEVA, 1–11. New York: Palgrave Macmillan, 2013.