

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

DOKUMENTUMSZÍNHÁZI MUNKAMÓDSZEREK

Doktori Értekezés

Boronkay Soma

2018

Témavezető: Dr. Jákfalvi Magdolna, egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

Magyar nyelvű tézisek.....	2
Angol nyelvű tézisek.....	6
ALAPVETÉSEK.....	9
LESZÁMOLÁS A SZERZŐVEL.....	13
Verbatim színház.....	13
Újrahasznosított dokumentumok.....	15
Reenactment.....	16
LESZÁMOLÁS A SZEREPPÉL.....	19
A szerep nélküli színész.....	19
Az önazonos színész.....	20
Az expert színész.....	21
A kutatóút, mint munkamódszer.....	23
LESZÁMOLÁS A SZÍNÉSSZEL.....	25
Színházi alkotók a színpadon.....	25
Storytelling.....	27
Stand-up comedy.....	29
A mindennapok expertjei. A Rimini Protokoll színháza.....	30
Előadó jelenléte nélküli előadások.....	35
Hangjátékok.....	35
Telefon által közvetített előadások.....	36
Videoinstalláció.....	38
A magára hagyott néző.....	39
NORVÉG KEZDŐKNEK.....	41
A GIEßENI ISKOLA.....	44
KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	50
BIBLIOGRÁFIA.....	51
FÜGGELÉK.....	53
MŰALKOTÁS.....	56
Szakmai önéletrajz.....	57
Témavezetői javaslat.....	61
Eredetiségi nyilatkozat.....	62

Magyar nyelvű tézisek

A dolgozat témája

Dolgozatom központi témája a világ színházában az utóbbi évtizedekben egyre nagyobb jelentőséggel bíró színházi szemlélet, a dokumentumszínház és munkamódszereinek vizsgálata. Vizsgálódásaim három fő forrásból táplálkoznak: az általam látott dokumentumszínházi előadásokból, saját színházalkotói tapasztalataimból a dokumentumszínház területéről és a témában megjelent elemzésekből, tanulmányokból. Dolgozatom célja a szerteágazó dokumentumszínházi munkamódszerek rendszerezése. Ilyen jellegű áttekintésre külföldi példát sem igen találni, így egy hiánypótló vállalkozásról van szó. Mindemellett mivel a különböző munkamódszereket előadások leírásával mutatom be, így a dolgozat a magyar közönségnek és színházi alkotóknak betekintést ad olyanfajta színházi módszerekbe, melyek Magyarországra eddig nem igazán jutottak el. Mivel a dokumentumszínház a színház mibenlétét és a színház határait keresi, illetően módon a dolgozatom firtatja azt a kérdést is, hogy jelen korunkban mitől is színház a színház.

A dolgozat felépítése

Dolgozatom elején az *Alapvetések*ben kifejtem a dolgozat témáját és kutatásai módszereimet. Ebben a részben kifejtem továbbá, hogy mit is jelent a dokumentumszínház a 21. században, mely nem csupán dokumentumok használatát takarja színházi előadásokban, hanem színházi szemléletmód. Lényege a kiválasztott téma, mely köré szerveződik a színházi előadás, így egy dokumentumszínházi előadás elkészítése a téma kiválasztásával kezdődik. Általában a társadalmat érintő történelmi vagy szociológiai témát szoktak az alkotók kiválasztani. Ezt egy teoretikus és/vagy empirikus kutatási fázis követi. A teoretikus kutatás során az előadás alkotói a témával kapcsolatos szakirodalmat kutatják, míg az empirikus kutatás során pedig a témában jártas expertekkel készítene interjúkat. A kutatási fázist követi az előadás szöveggönyvének elkészítése. A legtöbb dokumentumszínházi előadás ilyen módon készül, de az előadók kiválasztása és a próbafolyamat eltérő lehet – ezeket a dolgozatom további részében mutatok be.

A dokumentumszínházi munkamódszerek rendszerezésekor az Eric Bentley-féle színházi minimáldefinícióból indultam ki, mely szerint A megszemélyesíti B-t, miközben C nézi. A kortárs dokumentumszínházi alkotók kifejezett törekvése előadásaikkal a színház határainak keresése. Éppen ezért aszerint csoportosítottam az előadások készítésének módszereit, hogy mennyire bontják le a Bentley-féle minimáldefiníciót.

Az első fejezetnek a címe *Leszámolás a szerzővel*. Itt olyan előadásokról számolok be, melyekben a színészek szerepet vesznek fel, és klasszikus színházi keretek között adják elő a szerkesztő(k) által (különböző forrású szövegekből) összeállított, az előadás kiválasztott témáját körüljáró szövegeket. Tehát ezen előadásszövegek nem szépirodalmi szándékkal készült szövegek, hanem a téma bemutatását szolgálják. Viszont ezek is, mint a dokumentumszínházi előadások szövegei általában kifejezetten előadásszövegek, nem kiadásra szánt drámai szövegek, melyek bárhol és bárkikkel előadhatóak. Ide tartoznak például a Magyarországon is ismert verbatim színházi előadások, illetve a reenactment is, mely egy megtörtént esemény újrajátszása.

A következő fejezet a *Leszámolás a szereppel*, melyben olyan előadásokról esik szó, ahol a Bentley-féle minimáldefinícióból a B, a megszemélyesítés elmarad. Ez abban az esetben lehetséges, ha nincs eljátszható szerep, például az előadó először találkozik az elmondandó szövegével. Illetve lehetséges akkor is, ha a színész önmagát alakítja, egyes szám első személyben – ilyenkor látszólag nincsen szerepfelvétel, mint például az önálló estek esetében. Az utóbbi években egyre elterjedtebb az a módszer, hogy a kiválasztott témához életük illetve tapasztalataik révén kapcsolódni tudó színészeket keresnek meg az előadás készítői. Több ilyen jellegű előadást készített például *Yael Ronen* izraeli és palesztin színészekkel a közéleti helyzetről.

A harmadik fejezet a *Leszámolás a színésszel*. Ebben a fejezetben olyan előadásokat hozok példának, melyekben nem színészek szerepelnek, hanem színházi alkotók vagy színházban addig még sosem szereplő emberek. Több olyan performance-csoport is van (például a *She She Pop* és a *Gob Squad*), melyek nem színészekből, hanem színházi szakemberekből állnak, akik az általuk kiválasztott témát a saját történeteikkel, önmaguk viszik színre. Náluk világszerte (és Magyarországon is) ismertebb a *Rimini Protokoll*, akik a téma kiválasztása után a témában jártas expertekkel játszatják el saját történeteiket. Legújabb előadásaikban pedig már az expertek fizikai jelenléte sem szükséges, csupán különböző technikai közvetítőeszközök segítségével hoznak létre installációkat az adott témában, így a fejezet végén beszámolok hangjátékokról, telefon általközvetített előadásokról, videojátékokról. Illetve a Rimini Protokoll készített olyan előadást is, melyben csak nézők szerepelnek.

Ezekben az esetekben a Bentley-féle minimáldefinícióból az A, az előadó is elmarad, így marad csak a C, a néző – akinek a befogadói élménye dönti el, hogy valamit színházként interpretál vagy sem.

Az utóbbi évtizedek meghatározó német (dokumentum)színházi alkotói közül sokan ugyanarra a színházi képzésre jártak, ezért fontosnak érzem, hogy a disszertációmban ismertessem a gießeni Justus Liebig Egyetem Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Alkalmazott Színháztudományi Intézet) szakját, mely egy alternatíva az évszázadok óta fennálló színházi képzésekhez képest. A *Gießeni iskola* című fejezetben bemutatom az ottani tanítási metódust, mely érdekes lehet a Színház- és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak és oktatóinak is, hiszen mindig hasznos megtudni, hogy milyen oktatás zajlik egy másik egyetemen.

Norvég kezdőknek

A *Norvég kezdőknek* című előadás a doktori disszertációm részét képező műalkotás. Legelőször 2017. szeptember 9-én tartottam meg, a Blaha Lujza téren lévő Effy Nyelvstúdióban. Az előadásra előzetes regisztráció utána maximum 12 fő jöhet el. Az előadás témája Norvégia és a norvég nyelv. Az előadás formai keretét a nyelvéra adja, ezért az kétszer 45 percig, azaz kilencven percig tart. Az előadás teljes mértékben sajátom: a koncepció kitalálásától a kivitelezésig és a kellékekig mindent egyedül én csinállok, és én vagyok a performer is – mint a norvégoktatás expertje vagyok jelen.

A *Norvég kezdőknek* első fele egy klasszikusabb színházi és tanórai helyzet, ahol a performer frontális előadói pozíciót vesz fel, átadja tapasztalatát és tudását a norvég nyelvről. Ez a rész is interaktív: az előadás elején elmondom a nézőknek, hogy bármikor kérdezhetnek, hozzászólhatnak – ez rendszerint elő is fordul. Éppen ezért az előadásnak nincs egy fix szövegkönyve, csupán egy vázlata. Eddig összesen hét előadás volt, melyet 68 befogadó látott, és mindegyik előadás más és más volt.

Az előadás második fele egy tanórai helyzet, mely során a befogadók norvégul kezdenek tanulni, megismerkednek az ábécével, a norvég kiejtéssel és különböző szavakkal. Itt olyan klasszikus nyelvórai helyzetek fordulnak elő, mint a hallott szöveg ismétlése, a tankönyvi szöveg hangos felolvasása a befogadók által – melyek önálló színházi helyzetek.

A *Norvég kezdőknek* egy legelső norvég tanóra interaktív reenactment-je, melyben az előadó fix és saját maga a reenactment alapja (ahogy minden tanár), de a befogadók mindig mások.

Az előadás lecture performance-nak is tekinthető, mely a pedagógiai szituációt ötvözi a performansz-művészet elemeivel.

Az előadással a színház határterületét kerestem, hogy mitől tekintünk színháznak valamit. A *Norvég kezdőknek* estében nincsen egy szervező színházi intézmény, nem kell rá jegyet venni, nincsen színpad, nincsen rendező, színész stb. – tehát klasszikus értelemben véve nem színházi előadás, én mégis dokumentumszínházi előadásnak tekintem. De sokkal érdekesebb a befogadói pozíció, hiszen ahogyan disszertációmban rávilágítottam, manapság a befogadói pozíció dönti el, hogy valamit színházként értelmezhető-e vagy sem. A *Norvég kezdőknek* esetében mindkettőre volt példa. Az előadás utáni spontán beszélgetésen volt olyan, hogy valaki megkérdezte, hogy hol lehet a norvégkurzusra beiratkozni, más valaki pedig színházi katarziszról számolt be. Úgy érzem, hogyha számomra fontos témákról tudok előadásokat készíteni, melyek során sikerül a befogadókat elgondolkodtatni a témáról, illetve arról, hogy mi is a színház, akkor igenis van helye a dokumentumszínháznak a magyar színházi közegben.

Angol nyelvű tézisek

The subject of the thesis

My thesis examines documentary theatre and its methods, a perspective that became more and more important in the past decades. My study is based on three main sources: documentary theatre plays I attended, my own experience of making documentary theatre, and essays and papers on this topic. My objective is to systemise the countless methods of documentary theatre. A summary of this kind cannot be found in available literature, therefore I find this is a niche piece of work. Also, having presented these methods through the description of actual plays, this paper shows such methods to both the Hungarian audience and professionals that have not yet reached Hungary. Since documentary theatre looks for the essence and the limits of theatre, my paper also proposes the question: what makes theatre *theatre* in today's age.

The structure of the thesis

My paper starts with the section called '*Basics*' in which I identify the subject and my research methods. I also explain the meaning of documentary theatre in the 21st century, which is not only using documents in plays but is also a theatrical approach. Its essence is the selected theme around which the actual play is organised. Usually creators reflect to the historical or sociological aspects of current events affecting our society. This is followed by a theoretical and/or empirical research. While the theoretical research means that creators of the play research related literature, the empirical research consists of interviews conducted by the creators with relevant experts. The research phase is followed by the preparation of the script of the play. Most documentary theatre performances are prepared through this process, but selecting the actors or the process of rehearsal might differ - I will present these later.

During the systemisation of documentary theatre methods I used the minimal definition of theatre proposed by Eric Bentley as a starting point, according to which "A impersonates B while C looks on". Contemporary creators of documentary theatre aim at finding the limits of theatre. Having this in mind, I grouped the methods according to their distance from the minimal definition of Bentley.

The first chapter is called '*Showdown with the author*'. I present plays which are set in a conventional theatrical environment, in which actors are impersonating characters, presenting technical texts (from various sources), curated by the editors. Therefore the purpose of these texts is to present the topic and the literary value of them is non-essential. However, these texts - as usually other texts of documentary theatre - are texts of the specific performance, and not theatrical texts to be published and reused whenever and with whoever. E.g. verbatim theatre known in Hungary as well, or reenactments, reenacting true events.

The next chapter is '*Showdown with the role*', in which I examine plays where, from the minimal definition of Bentley, the impersonation (B) is missing. This is only possible if there is no role to be impersonated, e.g. the performer sees the text for the very first time performing. It's also possible if the performer 'impersonates' himself, in first-person, singular - in these cases virtually there is no impersonation like during one man shows. The past years it has become more popular to find performers who have a connection to the selected theme, e.g. Yael Ronen made a number of performances about the Middle East with Israeli and Palestinian actors.

The third chapter is '*Showdown with the actor*'. In this chapter I describe plays where there are no actors, only the creators or civilians without theatrical experience. There are a number of performance groups (eg. *She She Pop* and *Gob Squad*) where performers are theatre professionals and not actors, and they stage the selected topics themselves. One of the most well-known group is *Rimini Protokoll*: after settling on the topic, they select experts to play the performance. Their latest performances don't even require these experts to be present, but they set up installations with various broadcasting media, therefore towards the end of the chapter I report on performances based on radio plays, phone calls, video games, and even a performance where only the audience is present. On these occasions the performer from the minimal definition of Bentley (A) is missing too, and only the audience (C) remains - therefore it's only their experience deciding on interpreting the performance as theatre or not.

Many of the past decades' most prominent documentary theatre creators studied on the same course, hence I'd like to present the course of Justus Liebig University's Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, which provides an alternative to the various, century-old drama educations. In the chapter called '*The school of Gießen*' I examine their teaching method, which I hope to be very valuable for the students and teachers of the University of Theatre and film arts in Budapest, because it is always interesting to find out about education in other institutions.

Norwegian for beginners

The performance called *Norwegian for beginners* is part of my doctoral dissertation. For the first time I held it 9th September 2017, in Effy Language Studio, on Blaha Lujza square. The maximum number of people attending was 12, previous registration required. The topic of the performance is Norway and Norwegian. The performance resembles a language class, therefore it lasts two times forty-five minutes, ninety minutes in total. The performance is entirely mine: from the concept to the execution, I do everything by myself, and I am the performer, as an expert of Norwegian education.

The first part is a more conventional theatrical and educational situation where the performer assumes a frontal position, shares his experience and knowledge about Norwegian, but even this part is interactive: the participants are encouraged to ask questions or share their thoughts - this happens regularly. For this very reason the performance doesn't have a script, just an outline. So far there were a total of 7 performances with 68 participants, and each of the performances was different.

The second half of the performance is a classic lecture situation, in which participants start to study Norwegian, the alphabet, pronunciation and a few words. They meet with common situations such as repeating a text after listening, reading out loud the textbook and these are theatrical situations in themselves.

The *Norwegian for beginners* is the interactive reenactment of the first lesson, in which the performer is the same and the base of the reenactment is himself (as all the teachers), but the recipients are each time different. This can be defined as a lecture performance, which fuses a pedagogical situation with performance art.

With the performance I was looking for the limits of theatre, and where does it start. In the case of *Norwegian for beginners* the organiser is not an art institution, there are no tickets, there no stage, director, actor etc - therefore it is not a conventional play, but I still consider it a documentary theatre piece. But the position of the recipient is even more interesting, because it's them deciding if this can be interpreted as theatre or not. In this case there was example for both. During the discussion after the play somebody asked if they can sign up for the Norwegian course, others had cathartic theatric experience. I think there is a place for documentary theatre in the Hungarian scene, especially if I can create performances about topics that are important to me, and make the recipients think about the theme or what is theatre.

ALAPVETÉSEK

Disszertációm célja a Thomas Irmer által „új dokumentarista színháznak”¹ nevezett színházi jelenségek munkamódszereinek ismertetése és rendszerezése. Ezen jelenségek az utóbbi három évtizedben egyre nagyobb teret nyertek a színházi világban, így én is az ebben az időszakban létrejött előadásokat vizsgálom. Az 1990-es években megfigyelhető volt egy szemléletváltás a (dokumentum)színház világában, mely szerint a szerző egyre lényegtelenebbé válik, míg a téma viszont egyre fontosabb lesz.

Egy dokumentumszínházi előadás létrehozásakor az első és legfontosabb lépés a téma kiválasztása, mely után következhet a kutatási fázis, mely meghatározza a későbbi előadás stílusát is. Kétféle kutatási módszer lehetséges: a teoretikus és az empirikus. A kutatásnak mindig van egy teoretikus része, a szekunderirodalom tanulmányozása, azaz a kiválasztott témáról szóló cikkek, tanulmányok, háttéranyagok átolvasása. Ezen kívül gyakran van empirikus kutatási fázis is, mikor a kiválasztott témában jártas experteket keresnek fel az előadás elkészítői, és velük készítenek interjúkat. Ez a két fő kutatási módszer gyakran egymásra építkezik, de az is elképzelhető, hogy csak teoretikus vagy csak empirikus kutatási fázis van.

A kutatás után következik az előadásszöveg elkészítése. Fontos, hogy a dokumentumszínházi előadások szövegének elkészítésekor az elsődleges szempont a kiválasztott téma minél sokrétűbb prezentálása, és nem egy szépirodalmi nivójú szöveg létrehozása. Tehát a téma áll mindig a középpontban, és tulajdonképpen a szöveg egy eszköz a kiválasztott téma bemutatására. A kortárs dokumentumszínházi szövegeknek gyakran nincs is szerzője, hiszen szekunderirodalmi talált dokumentumokból, vagy interjúkból összeszerkesztett szövegekből állítják össze - konvencionális értelemben drámai szöveg sincsen. Ez egy fontos különbség még az 1960-as években jelentkező dokumentumdrámákhoz képest is. A szöveg detronizációja, a szerzői szerep felszámolása az egyik legfontosabb ismérve a kortárs dokumentumszínháznak. A szöveget az előadás alkotói (rendező, dramaturg, szereplők) állítják össze, írói öntudat nélkül. A legtöbb esetben a dokumentumszínházi előadások

¹ Irmer, Thomas: Az új dokumentarista színház első évtizede - Merre tovább? in: Szabó Attila, Tompa Andrea (szerk.) Újrahasznosított valóság a színpadon. Színház Melléklet, 2012/11, 2.

szövegek könyvei nyomtatásban nem jelennek meg, hiszen ezek a szövegek az előadással együtt képeznek egy egységet, nem újra és újra előadható drámai szöveggé íródnak. A kiadott szövegek sem reprezentálható szövegek (sokszor maga a közreadó kiköti, hogy a kiadott szöveget senki más nem adhatja elő),² hanem egy téma köré készült előadás lenyomatai. A legtöbb dokumentumszínházi előadás így jön létre, ez az előadás elkészítésének az alapja. Ami ezután következik az elég sokféle lehet, a dolgozatomban ezeket a különféle munkamódszereket részletezem. Mivel ez egy folyamatosan fejlődő és alakuló színházi irányzat, ezért ilyen átfogó, színházalkotói szempontú összegzés még nem igazán született róla, mint amire én a doktori dolgozatomban törekszem. Ez több kihívást is magában rejt, folyamatosan követni kell a világ színházának jelenségeit és a témában megjelenő tanulmányokat, melyek magyar fordításban eddig nem jelentek meg, így a dolgozatban szereplő idézetek – amennyiben a lábjegyzetben külön nem jelzem – saját fordításaim.

Magyarul eddig mindössze egy kiadvány foglalkozott részletesebben a dokumentumszínházzal, a Színház folyóirat 2012. novemberi melléklete, *Újrahasznosított valóság a színpadon* címmel. Ezért magyar terminus technicusok még nem alakultak ki, így a disszertációmban – a német példát követve – angol szakkifejezéseket használok, mint például a reenactment. Egy másik angol kifejezés, az expert magyarul leginkább a szakértőhöz áll közel, de ez a szó érzésem szerint félrevinné az olvasót, pláne a „szakértői színház” kifejezésnek lenne egy téves konnotációja. A magyar színházi zsargonban elterjedt a civil, mint terminológia használata, mely szerint vannak a „színháziak” és a „civiliek”. Ez diszkriminatív és szintén félrevisz, ezért ezt sem használom. A laikus sem egy jó szó, a Rimini Protokoll (róluk bővebben lásd a *Leszámolás a színésszel* című fejezetet) ezt írja a 2012-es, addigi munkásságukat és színházi nézeteiket összegző, szócikkekből álló ABCD című könyvükben a laikus címszóhoz: „A mi darabjainkban nem fordulnak elő. A saját életükről mesélni nem valamely képzést elvégzők kiváltsága. Ha a te életedről van szó, akkor te magad vagy a profi.”³ Ezért tehát maradok az expert használatánál.

A saját kutatási módszereimnek és rendszerezési metódusaimnak a megtalálásához nélkülözhetetlen a tapasztalatszerzés, mely két módon lehetséges. Az egyik, hogy minél több előadást kell, hogy megismerjek (élőben, felvételen megtekintve, illetve elemzéseket és kritikákat olvasva). Természetesen figyelemmel követem a magyar dokumentumszínházi előadásokat is, de mivel Magyarországon a dokumentumszínház eléggé alulreprezentált színházi műfaj, ezért külföldi, elsősorban a német nyelvterület dokumentumszínházi

² Például Renée Pollesch szövegei

³ Rimini Protokoll: ABCD. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012. 69.

előadásaira koncentrálok – ez tűnik a legszerteágazóbbnak és legtermékenyebbnek jelenleg, illetve a nyelvet is beszélem. A 2015/2016-os tanév tavaszi szemeszterét Erasmus-ösztöndíjjal Berlinben töltöttem, amikor a lehető legtöbb ott futó dokumentumszínházi előadást megnéztem és a vonatkozó szakirodalmat kutattam. De figyelemmel követem az angol, francia, USA-beli és egyéb országok dokumentumszínházi előadásait is. A disszertációmban fontos az általam látott előadások listája, hiszen ezek alapján állítok fel egy rendszert. Ezért a dolgozat nélkülözhetetlen kiegészítője egy melléklet az általam látott előadásokról.

A tapasztalatszerzés másik módja az empirikus tapasztalatszerzés, azaz a különféle dokumentumszínházi módszerek saját magam által való kipróbálása. Amikor csak lehetőségem adatik gyakorló dramaturgként próbálok a színházi munkáimba dokumentumszínházi szemléletet, módszert vinni, így saját tapasztalatot gyűjteni arról, hogy az egyes módszerek hogyan működnek (magyar közegben), melyek az előnyei és a hátrányai. Ily módon jött létre a *Norvég kezdőknek* című előadásom is, mely a doktori disszertációm részét képező műalkotás, ezért a disszertációmban egy külön fejezetben foglalkozok vele.

A dokumentumszínházi alkotók előadásaikkal a színház határait keresik, éppen ezért sok kérdést vetnek fel a befogadóknak és a többi színházi alkotóknak is. A *Norvég kezdőknek* előadással nekem is szándékom a színház határainak keresése, hogy a befogadóban felmerüljön, hogy mitől számít valami színháznak, hogy amit lát az színházi előadás-e egyáltalán. Úgy érzem, disszertációm akkor sikeres, ha a dokumentumszínházi munkamódszerekbe való betekintésen túl sok kérdést felvet az olvasóban, olyanokat is amelyekre nem ad választ, és amelyekre talán nem is adható egzakt válasz. Disszertációm célja egy kortárs színházi jelenség minél szélesebb megmutatása színházalkotói szempontból, és nem a példaként bemutatott előadások hatáselemzése. Ezért az előadások kapcsán – bennem is – felmerülő számtalan kérdésre nem térek ki. Nem vizsgálok olyan fontos kérdéseket, mint például a dokumentumszínházi előadások hitelessége; a valósághoz, az igazsághoz való viszonya; illetve az alkotói manipuláció.

Számos általam hivatkozott alkotó a gieseni Justus Liebig Universität *Angewandte Theaterwissenschaft* (alkalmazott színháztudomány) szakán végzett, ezért fontosnak tartom, hogy dolgozatomban írjak erről a színházi képzésről is, melynek kifejezett törekvése a színház határainak keresése, ahogyan több dokumentumszínházi alkotóra is igaz ez. Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a dokumentumszínházi előadások hogyan számolják fel az Eric Bentley-féle színházi minimáldefiníciót, mely szerint A megszemélyesíti B-t, miközben C nézi.⁴ (A

⁴ Bentley, Eric: A dráma élete (ford. Földényi F. László), Jelenkor, Pécs, 2005, 135.

színházi határainak keresése természetesen nem csak a dokumentumszínházi előadások sajátossága, de dolgozatomban ezeket vizsgálom). Ezért a dolgozatom a színházi konvenciók és a Bentley-féle minimáldefiníció felszámolása alapján három nagy fejezetre bomlik: *Leszámolás a szöveggel, Leszámolás a szereppel, Leszámolás a színésszel.*

LESZÁMOLÁS A SZERZŐVEL

Verbatim színház

Az angolszász színházi kultúrában az 1990-es évek elején megjelent egy új színházi forma, mely felszámolt a szépírói jelenlét szükségével. A verbatim latinul annyit tesz: „betű szerinti”, „szó szerint”. Már maga a név megmutatja ennek a munkamódszernek a lényegét: valamit szó szerint vesznek, szó szerint adnak elő.

A verbatim színház esetében a téma kiválasztása után az alkotók experteket keresnek fel, és velük beszélgetnek az adott témáról. Az expertek az adott témában jártas kutatók, tudósok, illetve az adott témában empirikus tapasztalattal rendelkező személyek. Tehát például a romagyilkosságokról szóló verbatim színházi előadás kapcsán a szociológusok és az áldozatok hozzátartozói ugyanúgy experteknek tekintendők, és a PanoDráma *Szóról szóra* című előadásának empirikus kutatási fázisában interjúztatták is őket.

Az interjúztatások után a rögzített interjúkból, beszélgetésekből szerkesztik meg az előadás szövegekönyvét, melyet végül színészek adnak elő (általában egy rendező által) megrendezve, színházi térben. Teljesen konvencionális, bevett színházi gyakorlatot követnek, melyre illik az Eric Bentley-féle színházi minimáldefiníció. A színészek nem saját nevükben beszélnek, hanem egy karaktert vesznek fel (mely az előadás témájától függően lehet ismert vagy ismeretlen a nézők számára). A verbatim színház tehát csak a drámai szöveggel és az szerzővel számol le.

Magyarországon ez a legelterjedtebb és leginkább elfogadott dokumentumszínházi munkamódszer. A PanoDráma nevű független színházat 2007-ben alapította Lengyel Anna dramaturg, produkcióik leggyakrabban verbatim színházi előadások. Legelső előadásuk, a *Szóról szóra* (2011, Trafó) már címében is hordozza a műfaji besorolást. Erről az alkotók a szórólapon így írtak:

„Az előadásban elhangzó szövegek a verbatim munka elveinek megfelelően eredeti anyagok, melyek hosszát és sorrendjét az alkotók határozzák meg anélkül, hogy e szövegeket a legcsekélyebb mértékben is stilizálnák vagy átírnák. Interjúztunk túlélőkkel, hozzátartozókkal, ügyészekkel, rendőrökkel, a helyi kisebbségi önkormányzat vezetőivel,

polgármesterekkel, de nagyban támaszkodunk a közszereplők publikus megnyilvánulásaira és a médiavisszhangra is.”⁵

A PanoDráma előadásaiban nem épít fel egy fiktív karakterhálót, az expertek neveit megtartják (vagy monogramokat használnak). Abban az esetben, ha a néző számára ismertek az expertek (például közszereplők), akkor külön élvezetet tud nyújtani a színészi játék: hogyan adja vissza az adott ismert embert a színész – használ-e karakterjegyeket, mimézist, próbálja-e utánozni a hangját, intonációját. Erre egy egyszerű példa, ha a német színpadon valaki ma a hasa előtt összeteszi két kezét úgy, hogy hüvelykujjait érinti össze, míg többi ujja lefele mutató háromszöget bezárva összezárul, akkor egyértelmű, hogy ő Angela Merkelt utánozza. A PanoDráma *A csodát magunktól kell várni* (2017, Trafó) című előadásában például Ballér Bianka úgy játssza el Gulyás Mártont, hogy semmilyen szinten nem próbálja meg utánozni. Ráadásul a karakter és a színész eltérő neme még inkább elidegenít - így a néző teljesen új megvilágításból láthatja Gulyás Mártont mint közszereplőt, és valóban: mindez az elhangzó szavakra irányítja a nézői figyelmet, egy új perspektívából megmutatva Gulyás szövegét.

Norvég álom címmel 2015-ben készítettem egy verbatim színházi szöveget, melyet a Reaktív felolvasó-színházi sorozat keretein belül a Trafóban fel is olvastak a Stúdió K színészei. A *Norvég álom* témája a Norvégiába kivándorló magyarok. Norvégtanár lévén sok ilyen történettel szembesültem, és néhány tanítványommal interjút készítettem. Ezeket az interjúkat Simányi Zsuzsanna és Kelemen Kristóf segítségével összeszerkesztettük, és így jött létre a verbatim előadás szövege, melyben végül az én személyes történetem is szerepel, mint a Norvégiába kiköltöző embereket tanító tanáré. Szerettünk volna minél több történetet megmutatni, pozitív és negatív kimenetelűt is; illetve minél több szakmát is bemutatni. Sok buszsofőr megy ki Norvégiába dolgozni, de sajnos egy buszsofőrrel sem tudtunk interjút készíteni, ezért a Norvégiába való kijutás nehézségeiről lévő háttértudásomat felhasználva írtam egy monológot egy elképzelt buszsofőréről, mely érzésem szerint kissé kilógott a többi szöveg közül (humorosan és hatásvadász módon lett megírva), de sehol sem tüntettük fel, hogy ez nem eredeti verbatim szöveg, így a befogadók azt is verbatim szöveggént interpretálták. Ez a példa azt is bizonyítja, hogy a dokumentumszínházi előadás hatása nem a szöveg valóságtartalmától függ.

⁵ <http://trafo.hu/hu-HU/szorol-szora> Utolsó letöltés: 2018. 04. 17.

Újrahasznosított dokumentumok

A szekunder-irodalomban való kutatói fázis eredménye is lehet egy verbatim előadás szöveggönyve. Ezen talált és újrahasznosított dokumentumok sokfélék lehetnek, témától függően: napló, levél, bírósági jegyzőkönyv, újságcikk, interjú, blogbejegyzés, comment, videó, kép, dokumentumfilm, stb.

Általában itt is van szerepfelvétel. Ennek feltétele, hogy a megtalált szöveg mögött legyen egy valós (vagy elképzelt) karakter, akit a színész el tud játszani. (A másik esettel, amikor nincs szerepfelvétel a *Leszámolás a szereppel* című fejezetben foglalkozom részletesen). Ilyen fajta előadás-készítési módszerre is találunk magyar példát. Nagyívű dokumentumszínházi projekt volt a budapesti Katona József Színház *Notóriusok*-sorozata (2007-2013), mely összesen nyolc előadáson keresztül mutatta be a huszadik századi magyar színháztörténetet. Itt egyértelmű volt a témakijelölés, mely köré szerveződtek az előadások (általában dramaturgok által összeállítva). A sorozatot adó nyolc előadásnak mind megvolt a maga központi témája, illetve figurája, amelyhez szekunder irodalmi szövegeket kerestek.

Sokféle alapanyagból dolgoztak a szövegek szerkesztői: például a *Meller-hadnagy* című est Meller Rózsi egykori Belvárosi Színházi szerző életét járta körül és két részre oszlott. Az előadás egyik része Meller Rózsi legnagyobb sikere, az *Írja hadnagy* című előadás volt, melyet Zsótér Sándor rendezett a Színház- és Filmművészeti Egyetemen tanuló osztályának. Az *Írja hadnagy* utáni rész pedig a szerző életét mutatta be. Ezt a részt én állítottam össze, kizárólag csak korabeli újságcikkeket használva. A központi téma a Meller Rózsi ellen 1933-ban elkövetett merénylet és annak a sajtóban kiváltott visszhangja volt - áttételesen a média manipulálhatósága, és manipulációi. A kritikusok szerint az előadás két része jól működött együtt, erősítette egymást:

„(...) a színészi akció és a nézői asszociációk relációjában jelentéssé váló scenográfia azonban nem csupán azt a hitünket ingatja meg, hogy a dokumentumokból kiolvasott pozitív tények hozzáférhetővé teszik a valóságot. Hanem olyan kreatív-interaktív atmoszférát stimulálnak, amely emberek és egyének csoportjainak performatív aktusai révén jön létre és változik meg, s amely a kollektív emlékezet egyik sajátossága.”⁶

⁶ Kiss Gabriella: Az újrajátszás emlékezete (Gondolatok a Katona József Színház *Notóriusok*-sorozatáról (2007-2013)), Alföld, 2013/8, 92.

A *Notóriusok-sorozat* ismert színháztörténeti eseményeket és személyeket mutat be, így adott, hogy a színészek szerepet játszanak – eljátsszák az adott történelmi személyiséget, gyakran vetített képek, illetve bejátszások előtt. Néha elég egy hanghordozás, egy gesztus, egy kellék vagy jelmez, amely megoldja a szerepfelvételt – hiszen a nézők közös tudatában benne van az adott jel, mint az eljátszott karakter attribútuma. Kiss Gabriella egy Philip Auslander szöveget idézve így összegzi a Katona József Színház Notóriusok-sorozatának dokumentarista munkamódszerét: „(...) elsődlegesnek tekinti a közvetlen jelen lévő néző számára előadott eseményt, s másodlagosnak azt a dokumentációt, amely csupán kiegészítő felvétele a saját elsődleges integritással rendelkező eseménynek.”⁷

Reenactment

Mi a helyzet viszont akkor, ha ez éppen fordítva van? Tehát Auslander-logikáját követve: ha az előadás elsődlegesnek tekinti a felhasznált dokumentációt, és másodlagosnak „a közvetlen jelen lévő néző számára előadott eseményt”. Ennek a munkamódszernek a neve: reenactment. A legtöbb tanulmány az első tudatos művészeti reenactment-nek a brit Jeremy Deller *The Battle of Orgreave*⁸ című performatív aktusát tekinti, amikor is Jeremy Deller az 1984-es orgreave-i tüntető bányászok és rendőrök közti „csatát” játszatta újra 2001-ben ugyanazon helyszínen, a korabeli dokumentumokat (fényképek, videók, ruhák, harci eszközök) és visszaemlékezéseket felhasználva. De Erika Fischer-Lichte az *Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte (Az ismétlés mint eredmény. A reenactment, mint a történelem elsajátítása)*⁹ című tanulmányában a középkori misztériumjátékokat és a Nyikolaj Jevreinov által Petrográdban 1920-ban levezényelt *A téli palota elfoglalása* című eseményét is reenactment-nek tekinti, ahogyan a számos országban divatos történelmi csaták újrajátszását is (korhű ruhákban természetesen).

A reenactment-et a színházban legkövetkezetesebb módon Milo Rau és az általa alapított International Institute of Political Murders használja. Ráadásul Rau konvencionális módon, az idő-tér-cselekmény hármas egységet betartva, a negyedik falat nem lebontva játszat el ismert

⁷ Kiss Gabriella im. 93.

⁸ Mike Figgis dokumentumfilmje az eseményről: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> (utolsó letöltés: 2018. 06. 20.)

⁹ megjelent: Roselt, Jens - Otto, Ulf (szerk.): Theater als Zeitmaschine, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012

történelmi eseményeket és személyiségeket színészekkel a színpadon. Ahogy ő mondja, mindez egy „hideg, laboratóriumi ismétlés”¹⁰.

Rau legelső ilyen reenactment-je 2009-ben a bukaresti Nemzeti Színházban a *Die letzten Tage der Ceaucescu (A Ceasescu-k utolsó napjai)* című előadása volt, amikor az Ceaucescu-per videóanyagát vitte színpadra román színészekkel, nagyon precízen lekövetve azt, ami a felvételeken látható. A díszlet és a jelmezek is teljesen megegyeztek a felvételen látottakkal. Kevés mozgásteret adott a színészeknek, hűen kellett másolniuk mindent a felvételtől. „Hogy az eljátszandó figura leghihetőbb megtestesítését elérjék, úgy játszanak, hogy a nézők számára a színész és figura közötti különbség eltűnik.”¹¹ – írja a színészi játékról Nicole Gronemeyer. Rau így érte el azt a hatást, hogy a nézőtérén ülő emberek, akik mind ismerték az eredeti videóanyagot, szinte panoptikumként újból átélhették, és véleményük lehetett róla – a történelmi eseményről, nem arról, amit a színészek vagy a rendező hozzátett. A legtöbb esetben az előadás végén percekig csendben ültek a nézők, nem kezdtek el tapsolni, meg se mozdultak.

Rau itt a reenactment-et verbatim színházi módszerrel vegyítette, ugyanis a másfél éves kutatómunka során expertekkel felvett interjúk szövegrészeit a színészekkel eljátszatta kamerák előtt, és ezen felvételek vetítésével kezdődött az előadás. Erről a munkamódszeréről így nyilatkozik: „az ember egy eseményt fizikailag újraépít, detektív módjára tanulmányoz, hogy azt megértse.”¹²

2011-ben a ruandai mézárálás rádióműsorának reenactment-jét rendezte meg *Hate Radio* címmel, melyet az azévi Theatertreffenre is beválogattak, majd 2017-ben a Trafóba is elhoztak. Itt a színpadkép egy felépített rádióstúdió, melynek oldalára az előadás elején és végén a mézárálásokat túlélő tuszikról készült fényképek láthatók, és a velük készült interjúkból hallhatóak részletek. Majd egy hűvű rádióadást követhettek a nézők fejhallgatókon keresztül, mely egy 1994-ben lement rádióadás reenactment-je. Színészi érdekes kérdés, hogy hogyan lehet előadni egy történelmi eseményt, figurát, melyről mindenkinek (a színésznek is) van véleménye, értékítélete. Hogyan lehet színpadon egy tömeggyilkolást támogató propagandabeszédet újraalkotni? Mi marad a mimézisen túl a színész feladata? Vajon a leghűebb másolat a legtökéletesebb színészi alakítás? Rau ezekre, az előadás

¹⁰ Roselt im. 79.

¹¹ Bossart, Rold (szerk.) *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institut of Political Murder* Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2013, 74.

¹² Bossart im. 146.

nézőjében felmerülő kérdésekre a következő választ adja az *Isméltés autentikussága* című esszéjében: „Azt teszik, amit már egyszer megtettek, nem többet, és főleg nem kevesebbet.”¹³ Rau ezen alkotói gondolatmenetet folytatva még tovább ment. 2012-ben *Breiviks Erklarung (Breivik magyarázata)* címmel a 2011-ben tömegmészárlást véghezvivő norvég terrorista Anders Behring Breivik szövegeit, bírósági beszédeit vitte színpadra egy török származású színésznő, Sascha Ö. Soydan interpretálásában. Ebben az esetben nem volt lehetséges a színész és szerep minél közelebb hozása, hiszen egy török nő játszott egy norvég férfit. Rau erről azt írja: „Egyértelműen minden arra volt feltéve, hogy Soydan és Breivik között semmilyen felcserélhetőség sem lehetséges.”¹⁴ Ebben az előadásban a feszültséget a rasszista, neonáci szövegek és a muzulmán származású színésznő jelenléte között feszülő ellentét adta. A reenactment munkamódszere Rau legújabb előadásaiban is jelen van. Például a 2017-es Theatertreffenre beválogatott *Five easy pieces* című, a belga Marc Dutroux által elkövetett pedofília és gyerekgyilkosságok köré épült, hét gyerekszereplővel megrendezett előadása saját statementje szerint „Öt mini-reenactment monológ”¹⁵. Rau reenactment-jeit Nicole Gronemeyer a már idézett tanulmányában olyan terminusokkal illeti, mint: „a realizmus új formája”, „a színpad második valósága” „miliónaturalizmus”¹⁶. Rau ezzel a fajta munkamódszerével arra törekszik, hogy a színész és szerepe között a lehető legkevesebb hézag, távolságtartás legyen, hogy a színész teljes szerepfelvétele jöhessen létre.

¹³ Jens Roselt, Ulf Otto (szerk.) *Theater als Zeitmaschine*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, 77.

¹⁴ *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institut of Political Murder* (szerk. Rold Bossart) Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2013, 155.

¹⁵ Milo Rau: *Die 120 tage von Sodom / Five easy pieces*, Verbrecher Verlag, 2017, 10.

¹⁶ *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institut of Political Murder* (szerk. Rold Bossart) Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2013, 73.

LESZÁMOLÁS A SZEREPPTEL

Ám mi van akkor, hogyha nincsen szükség semmilyen szerep felvételére, mert látszólag nincs is szerep. Ebben az esetben a Bentley-féle színházi minimáldefinícióból kiesik a B, tehát a megszemélyesítés tárgya. Ami marad az az A (az előadó) és a C (a befogadó). Nézzük meg milyen típusú előadások jöhetnek így létre.

A szerep nélküli színész

Két német színházi alkotó, Björn Auftrag és Stefanie Lorey által létrehozott produkciók az Auftrag : Lorey label alatt futnak. A 2005-ben a berlini Theater Hebbel am Ufer színházban a *WMF. Wiedersehen macht Freude (A viszontlátás örömet okoz)* előadásukban és a 2007-ben a Winter Festwochen keretein belül létrehozott *151 Meter über Meer. Selbstporträt einer Stadt (151 méterrel a tenger felett. Egy város önarcképe)* cím előadásukban is ugyanazzal a módszerrel dolgoznak. Az ő módszereiket legjobban Gerald Siegmund foglalta össze a gießeni képzés harmincadik évfordulójára kiadott könyvben *Ereignisse im Kopf der Zuschauer (Eredmények a nézők fejében)* címmel.¹⁷

Mindkét előadáshoz először az adott városban lakó embereket kérték fel, hogy meséljenek saját magukról, kinézetükről, életükről. A bécsi előadásban egy megadott útvonalat kellett az expertek bejárniuk, miközben szabadon beszélhettek bármiről. Az így létrejött hanganyagot az alkotópáros később válogatta, szerkesztette, megvágta. Eddig minden úgy zajlik, mint egy verbatim színházi előadásnál, ám Auftrag : Lorey esetében a megszerkesztett audioanyagot a színészek az előadás alatt, szereplés közben hallották először. Az előadás tere csupán asztalokból és székekből állt, minden asztalnál egy színész ült, vele szemben egy befogadó. A színészek fejhallgatón keresztül hallották a szerkesztett hanganyagot, amit szimultán kellett mondaniuk a velük szemben ülő befogadónak. Nem volt idő karakterépítésre, szerepfelvételre, hiszen ők maguk sem tudták, hogy milyen az a karakter és mit fog mondani. Gyakran az is elhangzott ezeken a felvételeken, hogy hogyan néznek ki a beszélők - amely

¹⁷ Siegmund, Gerald: *Ereignisse im Kopf der Zuschauer*, in Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012, 75-82.

nem feltétlenül egyezett a színész fizikai megjelenésével, nemével. Így a hallott szöveg (hang) és a közvetítő (test) teljesen szétválík. Siegmund ezt írja:

„Hiányzik a pszichológiai táplálék, amivel a színészek a figuráikat és beszédeiket motiválják, marad nekik csak a szöveg az egyetlen közvetítendő feladatnak és a hang, a hangzás és a hangmódok nüansznyi különbségeinek egész gazdagsága.”¹⁸

Auftrag : Lorey látszólag megtartja a színházi konvenciót, előadásaikban megvan az A és C közti különbség, a befogadó passzív megfigyelői szerepbe van kényszerítve egy intim térben. Viszont megtörik a Bentley-i színházi minimál-definíciót, hiszen a színésznek nem kell karaktert felvennie. „Színészek médiumok.”¹⁹ írja Siegmund.

Az önazonos színész

Vizsgáljuk meg, mi van abban az esetben, amikor a színész saját magát adja egy előadásban, arccal és névvel, egyes szám első személyben megszólalva.

Ennek egyik esete az önálló est, mely általában egyszemélyes előadás szokott lenni, egy ismert színésszel a középpontban. Ebben az esetben az előadás témája a színész maga: élete, színházi tapasztalata, családi háttere, stb. Az önálló estek része általában az anekdotázás, az éneklés, egykori (színházi) felvételek vetítése.

Carrie Fisher *Wishful drinking* című one-woman showjának a kezdőmondata: „Hello, Carrie Fisher vagyok, és igen, alkoholista”.²⁰ Ez az első mondat megadja az előadás témáját: Carrie Fisher; és hangütését is - melyről a San Francisco Chronicle ezt írta: „Leia hercegnő csak elmeséli élete történetét - annyira őszintén, kajánul, elragadóan, maróan és komikusan, ahogy csak ő tudja.”²¹ Az előadás végigveszi Fisher családi hátterét, magánéletét, szakmai életét és betegségeit is - számos dokumentumot felhasználva a családi képektől a Leie-hercegnő fejű PEZ-adagolóig. Kiemelném a *Wishful drinking* egy körülbelül negyed órás részét: egy vetítésvásznon megjelenik Carrie Fisher családfája a szüleitől a gyerekéig. Ezen a családfán

¹⁸ Siegmund, Gerald: Ereignisse im Kopf der Zuschauer, in Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012. 79.

¹⁹ Siegmund im. 79.

²⁰ Carrie Fisher: Wishful drinking (r. Tony Taccona), Geffen Playhouse, Los Angeles, 2006

²¹ <https://web.archive.org/web/20090803081644/http://www.sfgate.com:80/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2008/02/20/DD5OV53C7.DTL> Utolsó letöltés: 2018. 04. 07.

nem csak a szűk értelemben vett család van rajta, hanem szeretők, korábbi és későbbi házastársak is. Carrie Fisher rendkívüli humorra mutatja be az '50-es évek amerikai sztárjainak (Debbie Reynolds, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Eddie Fisher) életét és liezonjait (melynek summázata: „és akkor elvált”) - egy szokványos dokumentumszínházi gesztussal - saját családján keresztül.

A Madách Színház *Psota! Psota! Psota!* című előadása Psota Irén önálló estje szerepeiről, (színházi) életéről. Két önazonos színész szerepel az előadásban: az egyik az előadás témája, Psota Irén, a másik pedig Kautzky Armand, a „kutató színész”, aki szeretne minél többet megtudni az előadás témájáról, (előre rögzített) kérdések feltevésével. A néző Psota Irén miatt ült be megnézni ezt a szerkesztett színházi előadást, mely igazából egy anekdotákkal teli Psota-retrospektív, a híres színpadi szerepeinek furcsa reenactment-je, mely során az előadásokat csupán Psota verbális emlékezete és egy-egy dal eléneklése idézi meg (esetenként egy egy-előadásképet is kivetítenek).

A két one-woman show felveti a kérdést, hogy vajon ezek dokumentumszínházi előadások-e. Látszólag nem dokumentumszínházi célzattal létrejött előadásokról van szó, hanem olyan előadásokról, melyeknek témája egy nagyszerű színész élete, illetve nem elhanyagolható az előadás szórakoztató célja. Alkotói szempontból viszont egyértelmű, hogy dokumentumszínházi előadásokról van szó, hiszen egy adott témát jár körül (az adott színész személyiségét), a téma maga expertként van jelen a színpadon, önmagáról mond egy megszerkesztett szöveget és életét, korábbi szerepeit reenactment-eli.

Az expert színész

Vannak olyan előadások, melyeknél nem a színész személye a fő szervezőerő, hanem a személyes érintettség egy adott témában. Ekkor a színészek saját tapasztalataikat osztják meg a nézőkkel. Ezek kétséget kizáróan dokumentumszínházi előadások, melyeknél megtörténik az előadás témájának kijelölése, a témában jártas színészek felkeresése, végül az előadás szövegének összeállítása a színészek tapasztalataiból.

Kelemen Kristóf *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* című előadásában ezzel a munkamódszerrel kísérletezett. Az előadás két külön munkamódszert alkalmazva két részre oszlik. Az előadás első felében egy 1969-es Handke: *Közönséggyalázás* című műve alapján készült színműs színészvizsgára visszaemlékező érintettek verbatim módszerrel

összeállított szövegeit mondják a színészek. Az előadás második fele ettől markánsan eltér. Az ajánlóban ez szerepel: „Öt fiatal színész vallomása a Színművészetiről, pályakezdekről, önmaguk menedzseléséről, a konfrontálódás lehetőségeiről”²² A témakijelölés világos, az öt színészt a Színház- és Filmművészeti Egyetem színészképzése és a pályakezdés viszonyosságai kötik össze. Az előadás során saját nevükkel (és tanáraik, kollegáik nevével) mondják el tapasztalataikat a színházi világról hallgatóként, pályakezdő színészként. Fontos momentuma ez a magyar színháztörténetnek - mely mindig is ódzkodott a konkrétumoktól, a nevek kimondásától. Itt nevek hangoznak el, és minden elmondott történetet egy-egy színész a saját arcával vállal.

Milo Rau *Európa-trilógiájának* mindhárom részében olyan színészek szerepelnek, akik empirikus tapasztalattal tudnak kapcsolódni az adott témához. A trilógia első része a *Civil Wars (Polgárháborúk)* Rau első olyan jellegű munkája volt, ahol a színészek önmagukat adták, az ebben az előadásban kialakított színházesztétika figyelhető meg a trilógia többi darabjában, és az azt követő *Empire (Birodalom)* című Rau-előadásnál is: a színpadon egy hiperrealista lakásbelsőt látunk, ahol a színészek ülnek és mesélnek magukról, miközben fejük felett egy hatalmas kivetítőn a live camera által közvetített képen látjuk a beszélő szuperközelijét. A *Civil Wars*-ban például egy nappalit látunk, ahol „a négy előadó intim történetei a színpadon reflektálnak a politikára, melyből kibontakozik egy Európa-kép - korunk élő tablója.”²³ És reflektálnak saját színészi mivoltukra is, és olyan kérdéseket feszegetnek, mint „És a színház ma még mindig olyan alkalmas politikai médiuma a reflexiónak, mint korábban volt?”²⁴ A középső rész, a *The Dark Ages (Sötét idők)* is Európa közelmúltjáról szól a jelenben élők visszaemlékezéseivel - azt hogy hol vagyunk, nagyon hangsúlyozza a színpadképként szolgáló dolgozószoba közepére kifüggesztett Európa-térkép. Öt monológot hallunk Európa utóbbi évtizedeiről: háború, menekülés, tömegsírok, mészárlás - egy német, és négy kelet-európai színész történeteit. Igaz, egyikőjük nem színész, a mindennapokban tömegsírok áldozatainak beazonosítója. Az öt személyt, az öt monológot a téma, korunk Európája köti össze, még akkor is, ha: „a játzók között közvetlen interakció vagy dialógus nincs, kapcsolatuk mégis élő”.²⁵

Az Európa-trilógia harmadik része, a *Mitleid. Die Geschichte des Maschienengewehrs (Részvét. A gépfegyverek története)* több szempontból kilóg az Európa-trilógia esztétikájából,

²² <http://trafo.hu/hu-HU/3-mikozben> Utolsó letöltés: 2018. 04. 10.

²³ <http://international-institute.de/en/the-civil-wars/> Utolsó letöltés: 2018. 04. 10.

²⁴ <http://international-institute.de/en/the-civil-wars/> Utolsó letöltés: 2018. 04. 10.

²⁵ <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6182/milo-rau-international-institute-of-political-murder-the-dark-ages-holland-festival-amsterdam-2016/> Utolsó letöltés: 2018. 04. 18.

és túl is mutat azon. Az előadásban ugyanúgy ki van vetítve a beszélő feje, de a tér egy elvontabb tér: az egyik szereplő egy romhalmaz közepén áll és végig szemből látjuk, a másik szereplő egy asztalnál ül, és csak profilból látjuk (szuperközelijét a vásznon szemből). Az asztalnál ülő burundi származású színésznő francia nyelven a kamerába mosolyogva meséli el személyes történetét, hogy négy éves korában a szeme láttára mészárolták le szüleit, majd egy belga házaspár fogadta örökbe, így került Európába, ahol elvégezett egy európai színművészeti egyetemet – amire Afrikában talán sose lett volna esélye, ha a szülei nem halnak meg. A történet súlyát ellenpontozza a kedves és kellemes előadói stílus. Az előadás másik szereplője az egyik vezető német nyelvű színház, a berlini Schaubühne egyik vezető (svájci származású) színésznője, Ursula Lardi, aki mesél Afrikáról az ő nyugat-európai szemszögéből: hogy milyen volt érettségizett fiatalként megélni a kongói önkéntes munkát, majd milyen volt évtizedekkel később visszamenni Afrikába Milo Rauval a *Mitleid. Die Geschichte des Maschienengewehrs* előadáshoz anyagot gyűjteni és tapasztalatokat szerezni.

A kutatóút, mint munkamódszer

A kutatóút az előadást előkészítő kutatási fázis egyik fontos eleme lehet, mely során az alkotók a kiválasztott témával kapcsolatban empirikus tapasztalatokat szerezhettek - és így akár a témában nem érintett emberek is expertekké válhatnak azáltal, hogy a színpadon a kutatóút során szerzett élményeiket mondják el. A kutatóút sok dokumentumszínházi előadás eleme: a PanoDráma rendszeresen használja, a *Szóról szóra* című előadásuk ezzel a mondattal kezdődött: „Mi leutaztunk.”, de Kelemen Kristóf és Pálinkás Bence György *Magyar akác* című post-fact dokumentumszínházi előadásnak is része a kutatóút - igaz csak videón látjuk, az előadásba nem épül be.

Az izraeli származású Yael Ronen több dokumentumszínházi előadást hozott létre nemzetközi csapattal. A *Third generation* (Harmadik generáció) című előadásában, melynek témája a palesztin-izraeli konfliktus, a Schaubühne német színészei mellett izraeli és palesztin színészek szerepelnek. A helyzet, hogy izraeli és palesztin színészek egy színpadon vannak ab ovo izgalmat rejt magában, a színészek közötti feszültségeket próbálták is megvillantani az előadásban. Az előadás előkészületeinek fontos része volt, amikor az előadás alkotói egy kisbuszba ülve bejárták az izraeli-palesztin határvidéket, így közösen szereztek tapasztalatokat a feldolgozandó témáról, miközben egymást is jobban megismerték. Ez a kutatóút adja *Third generation* dramaturgiai gerincét.

Hasonló módszerrel dolgozott Yael Ronen a berlini Maxim-Gorki-Theater *Common Ground* (*Közös alap*) című előadásában is, mely a délszláv háborút dolgozza fel. A *Common Ground*-ban kitűnő németiséggel beszélő délszláv származású színészek, egy angolul beszélő izraeli színésznő és egy német színész szerepel. Az előadás első negyed órája egy szokványos dokumentumszínházi elem: a színészek kronologikus sorrendben sorolják, hogy melyik évben mi történt a világban, fókuszálva a délszláv eseményekre. A rengeteg statisztika és adat a színpadról ordítva pár perc után elviselhetlenné és teljesen érdektelenné kezd válni, az ember már alig várja, hogy végre érjenek el a délszláv háború végéhez, amikor is történik egy nagy váltás - színpadképiles is. Abbamarad a zene, az ordítás, és a színészek személyes hangon szólalnak meg. Saját nevükön bemutatkoznak és elmondják, hogy milyen kötődésük van a délszláv háborúhoz, Jugoszláviához. Az egyik színésznő a háború elől menekült Németországba, de legtöbbjük már Németországban született, vagy a szüleik a háború elől menekültek oda, amikor ők még nagyon fiatalok voltak. Mindenki egyes szám első személyben beszél, szerepfelvétel nélkül. Az előadás előkészületei során az alkotók egy hetes tanulmányútra utaztak a helyszínre, exjugoszláv területekre. Ezen közös utazás alatt szerzett élmények reenactment-jei teszik ki az előadás második felét. A színészek beszélnek az utazás során feltörő saját élményeikről, egymáshoz való viszonyukról. A legidősebb színésznő, aki évtizedekig Jugoszláviában élt, megkeresi régi ismerőseit, egykori életének színtereit, és a változás, sorsával való szembesülés tragikusan hat rá. Egy fiatal színész nem tud az egész helyzettel mit kezdeni, identitásválságba kerül: német állampolgárként nem tud hogyan viszonyulni saját, ám mégis idegen gyökereihez. Egy másik színészt felzaklatnak a háború kegyetlenségei. Egy színésznő eltűnt apja nyomát próbálja megtalálni, egy másik színésznő apjáról kiderül, hogy embereket mészárolt. Egyre jobban megyünk bele a személyes történetekbe, tragédiákba. A háborúban résztvevők utáni generáció saját „turistaélményein” keresztül próbálja feltárni a háborút, egy nyári utazást megidézve a színpadon. Az előadás tartalmaz verbatim elemet is, amikor az előadásban egy idős nővel készült interjút kezdtek el vetíteni, majd egy idő után az egyik színésznő mondta a vetített nő szövegét, míg a többi színész saját magát alakítva kérdezgette az idős nőt játszó színésznőt. Yael Ronen És Kelemen Kristóf alkotásain keresztül is látható, hogy egy előadáson belül is lehet többféle dokumentumszínházi munkamódszert használni.

LESZÁMOLÁS A SZÍNÉSSZEL

Az Thomas Irmer által „új dokumentarista színháznak” nevezett színházi műfaj legismertebb formái azon előadások, melyekben nem színészek szerepelnek. Ha nem színészek, adódik a kérdés: hogy kik. A legismertebb „új dokumentarista színházi” csoport, a Rimini Protokoll szerint színész minden ember. ABCD című színházi ábécéskönyvükben ezt írták a társulat címszóhoz: „Olyan nagy, mint a világ népessége. Hét milliárd potenciális ember. Növekvő tendencia.”²⁶

Hogy ezt még cizellálni tudjam, három csoportot állítottam fel: színész, színházi alkotó, és színházi tapasztalattal nem rendelkező ember. A színész rendszeres színpadi gyakorlattal bíró személy. A színházi alkotó nem feltétlenül színész, hanem a színházi alkotófolyamatok rendszerinti résztvevője, akinek a színpadi beszédben nincs rendszeres gyakorlata (mint például a rendező, dramaturg, táncos, performer). Nézzük meg milyen előadások jönnek létre, ha színpadi alkotók lépnek színpadra.

Színházi alkotók a színpadon

A gießeni képzés sajátossága a közös képzés, így színészek híján a hallgatók egy-egy egyetemi projekt létrejöttében mint performerek is részt vállal(hat)nak, és ez a gyakorlat több ott végzett csoportosulásnál a későbbiekben is megmaradt. Az egyik ilyen legelső gießeni csoport a She She Pop, mely a honlapján így definiálja önmagát: „A She She Pop egy performance-kollektíva, amely a 90-es években a gießeni Alkalmazott Színháztudományi Intézetben lett megalapítva. (...) A csoport tagjai főként nők és kollektívában dolgoznak. A performerek színpadi eseményeik szerzőinek, dramaturgjainak és kivitelezőinek tekintik maguknak. A saját autobiográfiák bevonása elsősorban metódus, nem a munka célja.”²⁷

A She She Pop munkamódszere a saját autobiográfiák használata alapanyagként. Tehát ők saját maguk állnak a színpadon mint performerek, a saját sorsukkal és testükkel. Nem színészek - performerek, színházi alkotók. Gyakran vegyítik saját autobiográfiáikat drámai

²⁶ Rimini Protokoll: ABCD. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012. 31.

²⁷ <http://sheshipop.de/ueber-uns.html> (Utolsó letöltés: 2018. 04. 14.)

szövegekkel. Készítettek előadást a *Peer Gynt*ből, Csehov *Három nővéréből* 7 *Schwestern* (7 nővér) címmel, és a legnagyobb sikerüket a *Testament* című előadásukkal érték el, melyet a 2011-es Theatertreffen programjába is beválogattak. A *Testament* irodalmi alapja Shakespeare *Lear királya*. Az előadás úgy kezdődött, hogy bejöttek a She She Pop performerei a színpadra és elkezdték felolvasni Shakespeare művét, és amikor ahhoz a részhez jutottak még az első jelentben, hogy Lear bejön, a színpadra léptek a performerek apjai (egy kivétellel), mint expertek. Ettől kezdve apa-gyerek párokban rendeződve beszéltek a Lear király és az előadás fő témájáról: hogyan bánunk az apáinkkal, milyenek ma az apa-gyerek viszonyok. Shakespeare műve az előadás dramaturgia szervezőereje maradt a továbbiakban is, több részt felolvastak belőle szerepek szerint, és ezeket a részeket a performerek saját életükre is rávetítették. Például, azt a részt, mikor Lear a II. Felvonás 4. jelentében beállít Reagen lányához seregével. Az előadásban megmutatták, hogy mi történne, ha a performer apja egyik nap bejelentené, hogy minden cuccával átköltözik lányához. És egy táblára lerajzolta apja kertés házát és saját berlini lakását, melybe még az apja könyvespolcai sem férnének el – így hozva közel Reagen messzinek tűnő problémáját a mához. De ugyanilyen érzékletes példája ennek a témának az előadásból, amikor azt számolgtatják, hogy mennyibe kerül egy nagypapa. Mennyit fogyaszt egy hétre lebontva, és mennyi pénzt lehet rajta spórolni, ha például nem kell bébiszittert fogadni, mert a nagypapa vigyáz a gyerekekre. A She She Pop performerei teljes mértékben a saját életükből indulnak ki, így ugyanazok a elemek több előadásban is előfordulhatnak – például az egyetlen férfiperformer melegsége. Ahogy a *Testament* esetében is, a legtöbb előadásukban expertekkel együtt lépnek színpadra. A *Schubladen* (Fiókok) című előadás témája az egykori kelet- és nyugat-német női sorsok. Ebben az előadásban női párosok vannak: egy performer és egy színházi tapasztalattal nem rendelkező - egy kelet-német és egy nyugat-német ül egymással szemben, és különböző gyerekkori emlékeiket idézik fel, de arra is reflektálnak, hogy ez a kelet-nyugat megosztottság mennyire érződik a mai napig Németországban.

Kevés olyan magyar példát tudok felhozni, melyben színházi alkotók lépnek színpadra, szerepfelvétel nélkül. Erre egy példa a már említett *Norvég álom* című előadás, melyben a Boronkay Soma nevű megszólaló szövegrészeit én olvastam fel, illetve a *Norvég kezdőknek* című előadásban én, mint színházi alkotó performer vagyok jelen (erről lásd a *Norvég kezdőknek* című fejezetet). De a magyar színházi életben talán az egyik legemlékezetesebb ilyen példa Schilling Árpád jelenléte a Krétakör *Lúzer* című előadásában, mely úgy kezdődik, hogy Schilling Árpád kiáll a színpadra, és azt mondja: „Jó estét kívánok! Schilling Árpád vagyok. Én húsz évvel ezelőtt alapítottam egy szervezetet, amit Bertolt Brecht színműve után

Krétakörnek neveztem el.” Tehát önanonosan, egyes szám első személyben szólal meg, bemutatkozik, majd bemutat egy problémát, amely zavarja: a demokratikus jogokért való kiállítás hiányát a magyar emberekben. Végül erre jut: „Nekem elegendő van ebből a mismásolásból, ebből a nem kiállításból. És ezért én kilépek mindenféle szervezetből, minden szövetségből és társaságból, és már nem vagyok művész többé. Hanem itt állok önök előtt egyedül, mint egy memento. A szégyen szobra. És most arra kérem Önöket, hogy legyenek olyan bátrak, hogy akinek problémája van ezzel a hatalommal, az jöjjön le ide és írja rá a testemre.”²⁸ Ez a felszólalás tekinthető egy politikai tartalmú performatív akciónak, de Schilling Árpád személyes jelenléte minden kétséget kizáróan egy dokumentumszínházi elem.

Storytelling

A storytelling nem mesemondás, hanem történetmesélés, a színház legősibb, legalapvetőbb formája: egy ember egy történetet mesél el egy másiknak. A történet minél érzékletesebb átadására különféle színházi megoldások születtek az elmúlt évezredek során. A storytelling műfaja viszont a 21. században pont ez ellen megy és a fő célja a személyes történet elmesélésének lehetősége az átélő által. Ennek lehet terápiás célzata – disszertációmban ezt nem vizsgálom.

A storytelling az utóbbi években az angolszász független színházi kultúra egyik meghatározó ágazata lett. Az első storytelling fesztivált 1973-ban a Tennessee állambeli Jonesborough-ban tartották, melynek a kiinduló témája a mosómedve-vadászat volt.²⁹ Azóta számtalan különböző tematikájú storytelling fesztivál van szerte a világon, 2016-ban például az edinburghi Scottish International Storytelling Festival témája a *The Right to Dream* volt, a hispán kultúrvilággal a fókuszban. Egy ilyen storytelling fesztiválon a storytellereknek meghatározott idejük van (általában 30 vagy 40 perc) a történetük elmesélésére, rendszerint egy mikrofon előtt. Vannak open mic-szerű storytelling fesztiválok, ahova nem kell előzetes regisztráció, hanem bárki odamehet a mikrofonhoz és elmondhatja a történetét (általában maximum 15 percben). Ilyen nyaranta szokott lenni a bécsi Museumsquartier udvarán felállított ad hoc-színpadon.

²⁸ Az előadás megtekinthető: http://offforever.blog.hu/2016/11/24/kretakor_luzer_a_teljes_eloadas
Utolsó letöltés: 2018. 04. 15.

²⁹ <http://www.storytellingcenter.net/festival/history/> Utolsó letöltés: 2018. 04. 07.

Magyarországon a Közép-európai Egyetemen került megszervezésre néhány storytelling esemény. 2012-ben *A coming out monológok* a verbatim színház és a storytelling keveréke volt - voltak előadók, akik saját történetüket osztották meg, de voltak performerek is, akik az írásban beérkező coming-out történeteket dolgozták fel verbatim színházi formában. A Közép-európai Egyetemen 2013 óta minden évben Molnár Péter szervezésében zajlik a „*Hate Speech*” *Monologues* nevű esemény, melyről a honlapjukon ezt írják: „A ‘Hate Speech’ monológok mint részvételi színházi esemény, egy a CEU néhány művészeti és párbeszéd platformjai közül, ahol a hallgatók saját és akadémiai életükben tapasztalt előítéletekre és diszkriminációra reflektálnak.”³⁰ Itt a hallgatók előre felkészülnek a történetük előadására (mely lehet nonverbális is), és egy meghatározott napon, meghatározott sorrendben előadják egy előadóteremben, melyet jegy váltása nélkül bárki megnézhet.

Willam Yang kínai felmenőkkel rendelkező ausztrál fotóművész és performer, aki színdarabokat is ír. 1989-től ötvözte a történetírást és fotózást, és vetítésekkel egybekötött monológokból álló előadásokat készített (2018-ig szám szerint hetet) melyeknek a központi figurája ő maga volt. 1992-ben, édesanyja halálakor kezdett el utánajárni kínai felmenőinek és családjának - ebből született a *Blood links* című előadása, mely Yang családtörténete a dédszülők Kínából való elindulásától napjainkig tart, családi és saját fényképek felhasználásával. A díszlet mindössze egy vászon (ahol a megjelenő képeket látjuk) és egy mikrofonállvány, ahol Yang több mint egy órán át meséli családtörténetét. Olyan érzés az előadását nézni, mintha egy élő Spektrum-műsort látna az ember. A vizuális elemek (a képek) és az orális történet egybefonódott, együtt adott ki egy egész történetet. A képek gyakran csak illusztrálták az elhangzó szöveget, de volt, amikor az előadó reflektált a képre, a készítés körülményeire, személyes történetére a képpel kapcsolatban.

Ennél az előadásnál, ahogy az összes többi storytelling előadásnál is a legfontosabb az előadó személyes kötődése a történethez, ami pótolhatatlanná teszi az előadót (hiszen akkor verbatim színház lenne). A storytelling lényege nem a színházi megvalósítás, hanem a személyes történet átadása, nem szükségeltetik hozzá semmi más, csak az előadó személye.

³⁰ <https://www.ceu.edu/about/civic-engagement/hate-speech> Utolsó letöltés: 2018. 04. 07.

Stand-up comedy

A stand-up színházi műfaj, ez nem is kérdés - Budapesten például a Dumaszínház szervez stand-up előadásokat, melynek már a nevében is benne van, hogy színház. Igazából ez is egy storytelling műfaj, az (ismert) előadó saját személyéhez kötődő történeteket mesél a színpadon, színházi eszköztár különösebb használata nélkül. A stand-up elsődleges célja a szórakoztatás, melyben az előadó (látszólag) saját életének tapasztalatait adja elő humoros formában - gyakran az adja a humor forrását, hogy saját magáról illetve a történeteinek a szereplőiről dehonesztáló történeteket mesél. Erre hozok egy példát. Kovács András Péter *Ősök és utódok*³¹ című stand-upjának egyik első mondata: „Apám két dolgot csinált negyven éven keresztül: vállalati sofőr volt, meg masszív alkoholista.” Ha ezt összevetjük Carrie Fisher showjának első mondatával („Hello, Carrie Fisher vagyok, és igen, alkoholista”) érezhető a hozzáállásbeli különbség, ugyanarról a témáról, az alkoholizmusról. Mindkét előadó egy ismert ember. Fisher kiáll a színpadra és azzal indít, hogy igen, ő alkoholista. Kovács András Péter kiáll a színpadra és viccet csinál elhunyt apja alkoholizmusából. A két előadónak más a célja: Fisher állít valamit, míg Kovács szórakoztatni akar - mindegy milyen áron. Ahogyan a Fisher-shownál is megállapítottam, hogy az önálló est nem kifejezetten dokumentumszínházi műfaj, úgy a stand-up sem kifejezetten az, de jól lehet vele érzékeltetni a dokumentumszínház nehezen megfogható műfaji kereteit.

Vessük össze ezt a három családtörténet-feldolgozást: Fisherét, Kovácsét és Yangét. Fisher humorral és vitriollal mutatja be ismert családját, ezzel adva a legendáknak egy személyes, fisheri olvasatot. Itt az előadás-szervező téma Fisher személye. Kovács a saját ismeretlen családját és családi történeteit mondja el, hogy szórakoztassa a közönséget, mely az előadás elsődleges célja. Yang pedig személyes indíttatásból mutatja be családját, hogy megismerjük egy Ausztráliában letelepedő ismeretlen kínai család történetét - itt a cél a nézők tájékoztatása. Mindhárom esetben a felhasznált dokumentum az előadó családja volt, a célok és az előadást szervező témák viszont különbözőek voltak. A téma központiségén túl a dokumentumszínház ismérve, hogy célja a téma megmutatása, a tájékoztatás és az elgondolkodtatás. A dokumentumszínház célja nem lehet csak a szórakoztatás, így a stand-up nem igazán tekinthető dokumentumszínházi műfajnak.

³¹ Megtekinthető: <https://www.youtube.com/watch?v=L9jvIp-YzNU&t=602s> (utolsó letöltés:2018. 04. 15.)

A mindennapok expertjei. A Rimini Protokoll színháza

Miriam Dreysse és Florian Malzacher *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (A mindennapok expertjei. A Rimini Protokoll színháza) címmel adta ki 2007-ben az első, a Rimini Protokoll hét éves működését tárgyaló szakkönyvet. Már maga a cím rávilágít, hogy a Rimini Protokoll neve egybeforr a szakértők szerepeltetésével a színpadon. A Rimini Protokoll egy label, mely három, a gießeni iskolában végzett színházi szakember munkáit jelöli. Jól jelzi a szak felépítését az is, hogy Helgard Kim Haug és Daniel Wetzel egy évfolyamba jártak, Stefan Kaegi fölöttük járt, ám később mégis együtt hozták létre a Rimini Protokollt, melyet legtöbbször író-rendező-teamként szoktak emlegetni. A Rimini Protokoll előadásait hol hárman együtt, hol ketten, hol csak az egyikük hozza létre.

„Már a *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel első közös munkája 2000 novemberében (még mielőtt a Rimini Protokoll nevet felvették volna) megmutatta majdnem az összes ismertetőjegyet, ami a munkáikat azóta összetéveszthetetlenül meghatározza, még ha variálják, csiszolgatják, hol redukálják, hol kibővítik: nem profi performerek mint saját életük, saját hétköznapjaik expertjei.”³² - írja Dreysse és Malzacher könyvük előszavában. Ugyanerről az előadásról az alkotók ezt írják:

„Első közös színházi előadásunk. Egy előadás, mint négy, nyolcvan év körüli hölgy Forma-1 futama. A Forma-1-boxokban a pilóták másodperceiről van szó, a GDA lakóotthonban, egyből a Mousonturm Művészetek Háza mellett, ahol az előadás létrejött, pár száz ember biztonságáról van szó (átlagéletkor: 84). Hogy a kerékcsere, vagy az asztaltól való felkelés: mindkét helyen stratégiák és biztonsági intézkedések vannak, hogy a lélekjelenlét optimalizálják és az életet védjék.”³³

Ugyan nem ez volt az első előadás, melyben szakértőket szerepeltettek (Kaegi egyik egyetemi vizsgaelőadásában egy tyúktenyésztő diákepeket mutogatva beszélt a szakmájáról: *Peter Heller spricht über Geflügelhaltung* - Peter Heller a szárnyastartásról beszél), de ennél az előadásnál már markánsan látható volt a színházesztétikájuk, mely a következőkből áll: kiválasztani egy társadalmilag érdekes témát, megtalálni hozzá a hétköznapi szakértőket, majd színházi kontextust találni a történeteiknek. Nézzük meg jobban ezt a három lépést.

³² Dreysse, Miriam, Malzacher Florian (szerk.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007., 8.

³³ Rimini Protokoll: ABCD. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012. 67..

1. A téma kiválasztása. A Rimini Protokoll a legkülönbözőbb témákat választja ki. Témáik általánosak, hogy minél több embert fedjenek le, hiszen minél specifikusabb a téma, annál kevesebb embert érdekel. Míg például a tyúktenyésztés kevés nézőt érint meg – a halál és az elmúlás minden nézőt. A halál visszatérő témája a Rimini Protokoll előadásoknak, ahogyan az identitáskeresés is – egy adott közösség identitástól (mi az a hely ahol élek, legyen az Európa a *Home visit...*, vagy a városom a *100%...* című előadás-lánc esetében) az egyén identitásáig (erre a legjobb példa a *Black tie* című előadás, ahol egy német szülők által adoptált dél-koreai lány keresi a saját identitását). Több előadásuknak témája a háború és a titkosszolgálat. Természetesen teljesen specifikus témáik is vannak, mint például az agykutatás a *Brain projects (Agy projektek)* című előadásukban, vagy a müezzinek helyzete a *Radio Muezzin (Müezzín rádió)* esetében. A Rimini Protokoll sose a múlt feldolgozását tűzi ki céljául, hanem témái mindig a jelen társadalmi jelenségeire reflektálnak. Amikor Karl Marx *A tőke* című írását (*Karl Marx: Das Kapital, Erster band - Karl Marx: A tőke, Első kötet*), vagy Adolf Hitler *Mein Kampf*-ját veszik elő (*Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1&2 - Adolf Hitler: Mein Kampf, 1. & 2. kötet*), nem a történelmiség gesztusa a szándékuk, hanem az adott mű toposzjellege és a ma kifejtett hatása.

2. Expertek. A téma kijelölése után következik a Rimini Protokoll esetében az expertek megkeresése, interjúztatása, majd a színpadra alkalmas expertek kiválasztása. Minél általánosabb a téma, annál több embert érinthet, annál nagyobb lehet a casting. Az expert a Rimini Protokoll előadások kulcsfigurája, lehet bármilyen érdekes a kiválasztott téma és a mondanivaló, ha az expert nem tudja jól átadni, akkor nem lesz átütő erejű. Egy jó expert katartikus színházi élményt tud okozni nézőinek - ezt tapasztalatból mondom. „Ők mint expertek (és elég tudatosan nem, mint laikusok) állnak a rendezések középpontjában, ők formálják az előadásokat a történeteikkel, szakmai vagy privát tudásukkal és nem-tudásukkal, tapasztalataikkal és személyiségükkel.”³⁴ - írja Dreyse és Malzacher. Az expertek száma és összetétele sosincs megkötve, előadástól függően változik. A *Black tie*-ban például két expert van, de a *100%...* előadásaiban 100 ember áll egyszerre a színpadon, leképezve az adott város összetételét. Ahogy a *Kreuzworträtsel Boxenstopp*-ban egy homogén csoport tagjai voltak az expertek, addig az *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1&2* esetében konfrontatívan szerepelt a színpadon neonáci, zsidó és kommunista. A *Brain projects*-nél például három expert van: egy agykutató, egy neuronkritikus és Lobna Allamii, aki az isztambuli Gezi-park egyik tüntetője volt 2013-ban, amikor egy rendőri füstbomba fején találta, és 25 napig volt kómában és

³⁴ Dreyse, Miriam, Malzacher Florian (szerk.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007. 9.

átesett két agyműtéten - és az ő állapotának stádiumain jól tudták demonstrálni az agy működését.

3. Dramaturgia. De a téma kijelölése és a megfelelő expertek megtalálása nem elegendő ahhoz, hogy színházi előadás jöjjön létre. Ehhez kell egy jól kitalált dramaturgia és színházi tér. A *Kreuzworträtsel Boxenstopp*ban például a témák konfrontációja a fő dramaturgiai szervezőelem. Két össze nem illő témát tesznek egymás mellé: az idősotthonban élő hölgyek mindennapjai, mint Forma-1-es verseny - ami humorforrásul is szolgálhat. A *Gesellschaftsmodell Großbaustelle (Staat 2)* (Társadalmi modell nagy építkezési terület (Állam 2)) előadásához egy építkezési területet építettek fel nyolc különböző állomással, ahol mindegyiken egy-egy expert mondott el egy 10 perces történetet, mely az építkezésekhez köthető, így a befogadó a téma nyolc különböző aspektusát tapasztalhatta meg a befektetőtől az ügyvédig. A *Hermann's Battle - Kleist von Rimini Protokoll* (Herrmann csatája - Kleist a Rimini Protokolltól) témája a háború, melynek ahány expert van, annyi aspektusát kapjuk a hackertől a jugoszláv háborút átélő néni az egyiptomi származású, de Németországban élő lányon át a gótmetálos énekesig, aki Kleist: *Hermann csatája* című darabjának sorait üvölti a mikrofonba. Ezeknél az előadásoknál a cél a téma minél szélesebb spektrumú körbejárása, ahol meghatározó szerepe van a megfelelő dramaturgia megtalálásának, mely „Egy dramaturgia, ami ahogy a szöveg is, a megtaláltból alakul, és ami ugyanakkor mindig a gondoskodás dramaturgiája, ami a performert védi, de erősíti is.”³⁵

Az expertek nem rendelkeznek színpadi tapasztalattal, de a próbák és a betanulások során szert tesznek némi rutinra az előadásokra. A Rimini Protokoll sokat utaztatja és játszatja az előadásait, a legtöbbször a *Black Tie*-t játszották, több mint százszor. Az sosem fordult elő, hogy egy meglévő előadás expertjét lecserélték volna az előadások során, hiszen az expertek köré szerveződik minden. De a „gondoskodás dramaturgiája” teljes körűen működik. Nem kérnek az expertektől kivitelezhetetlen dolgokat, hiszen az az előadás kárára válna. Az expertek hosszú szövegeket mondanak, és mivel nem színészekről van szó, nem várható el, hogy mindent pontosan megjegyezzenek. A *Kreuzworträtsel Boxenstopp* idős hölgyei papírról olvassák a szöveget, a mostani előadásoknál pedig monitorokkal vannak bebiztosítva az expertek, onnét követhetik a szöveget. A legtöbb természetesen az expert jelenlétén múlik, ahogy a színészeknél is. Ha egy expert a monitoron futó szöveget olvassa, az érdektelen marad a néző számára, ám ha jól át tudja adni a történetét, azt a befogadó is jobban élvezi.

³⁵ Dreyse, Miriam - Malzacher Florian (szerk.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007. 9.

Ezért kulcsfontosságú ilyen típusú előadásoknál a megfelelő expert megtalálása, még akkor is, ha nem neki van a legjobb története.

Igazságtalan lenne, ha csak Rimini Protokollos előadásokat hoznék példának az expertek szerepeltetésére, hiszen nem csak ők dolgoznak expertekkel. Az argentin Lola Arias dolgozott együtt a Rimini Protokollal (például az Airport Kids (Reptéri gyerekek) című előadásban). A Maxim-Gorki-Theaterben az *Atlas des Kommunismus (A kommunizmus atlasza)* című előadásának a témája egyértelmű - a kommunizmus. Nyolc expert (hét nő és egy férfi) tinitől a nyolcvanévesig mesél a kommunizmushoz való viszonyáról, és az életében a kommunizmus által betöltött szerepéről. Az *Atlas des Kommunismus* egy nagyon érzékletes előadás a múlttal való szembenézésről, a kommunizmus jelenéről, jövőjéről, hogy mennyire másként fogja fel a kommunizmus eszméit egy mai berlini egyetemista és a náci elöl Ausztráliába menekült zsidó, aki később önként tért vissza Németországba, hogy a kommunizmus eszméjéért kémmővé váljon. Érdekes volt szembesülni azzal, hogy azoknak, akik a kommunizmusban éltek és dolgoztak az életük ment tönkre a rendszerváltással és munkájuk megszűnésével - ahogyan Magyarországon is, itthon mégsem készült több mint két évtized alatt sem ezt a nagy társadalmi változást feldolgozó dokumentumszínházi előadás.

A *Hellelfein (Világos elefántcsont)* az alkotók megnevezése szerint doku-fikciós projekt berlini taxisofőrökkel. Jessica Glause és Olivia Wenzel előadása a Theater Aufbau Kreuzberg udvarán kezdődik egy verbatim színházi elemmel: egy nő elmondja, hogy ő egy taxisofőrt helyettesít, aki nem vállalta az előadásban való részvételt. Ezután a résztvevőknek különböző színű kártyákat oszt ki, ezek alapján kerülnek a nézők különböző taxikba. Miután mindenki beült, elindul a taxi, és a sofőr elkezd magáról mesélni. Öt sofőr – egy német és négy arab férfi, mindegyik 50 év feletti. Mindennapi rutinjukat látjuk: vezetnek és beszélgetnek az utasokkal. Aztán hamarosan leparkolnak, a nézők új taxiba kerülnek, majd egy parkolóház tetejére visznek, ahol a kurd sofőrök származásukról és Németországhoz való viszonyukról beszélnek, végül mindenkit visszavisznek a színház udvarára. Ez az előadás is többfajta dokumentumszínházi munkamódszert vegyít: van verbatim színházi elem, reenactment, expertek szerepelnek benne (az expertek van, amikor megszerkesztett szöveget mondanak, de a taxiban a nézők is szabadon kérdezhetnek, beszélgethetnek a sofőrökkel), és rávilágít egy teljesen hétköznapi helyzetben, a taxizásban rejlő performativitásra.

Magyarországon kevés olyan előadást látni, melyben expertek szerepelnek. Ennek több oka van. Az egyik, hogy ez a fajta színházi módszer nem annyira ismert. De ennél súlyosabb ok, hogy ez a színházesztétika egyáltalán nem támogatott - még a független színházi kereteket belül sem. A magyar színházi rendszer jegy- és eladásszám központú, ezért színészközpontú,

mindenki húzóneveket vár, hiszen arra ül be több a néző. Ám az expertek bizony nem húzónevek. Jelen körülmények között – amikor a magyar színházi élet egyre inkább színészközpontúvá válik, hiszen maguk az igazgatók és a rendezők is egyre gyakrabban színészek – sajnos nem is nagyon látom reálisnak az ilyen fajta színházi előadások létrejöttét. Ezért csak olyan magyar előadásokat tudok példának hozni, melyben expert is szerepel a színész(ek) mellett. Simányi Zsuzsannával készítettünk 2013-ban egy előadást a Fuga Budapesti Építészeti Központban Henrik Ibsen: *Solness építőmester* című műve alapján *Építsünk légvért!* címmel, melyben voltak színészek (Bakos Éva, Guary Szandra), színházi alkotó (Baráthy György, dramaturg) és expert (Madlena László, hajléktalan). Mindenki egy karaktert játszott, mely lehetőséget adott (fiktív) verbatim színházi elemekre, de Madlena Lászlónak volt egy bemutatkozása, melyben a nézőkkel szembe ülve saját hajléktalanságának megélést mondta el, melyet a vele készített interjúk alapján állítottunk össze. A próbafolyamat kezdete előtt minden szereplőt meginterjúztattunk, mely során az ő általa játszott karaktert érintő témákról beszélgettünk. Az interjúk során adott válaszokat felhasználtuk az előadás szövegének összeállításakor is, így állt össze Madlena László személyes története is.

A Tünet Együttes *Sóvirág - Avagy a létezés eufóriája* című előadásában Cuhorka Emese táncossal Fahidi Éva szerepel, „Egy 90 éves Auschwitz-Birkenau-túlélő és egy fiatal táncosnő duettje”.³⁶ Ketten - egy színházi alkotó és egy expert - táncolnak, kérdezzetik egymást és mesélnek privát életükről. A Mentőcsónak több társadalmi témáról készített interaktív színházi előadást, melyben szerepelnek színészek és expertek is. Ennek legösszetettebb példája a *Menekülj okosan*, mely a migráció kérdését egy fiktív világ jövőjébe téve mutatja meg, amikor a magyaroknak kell menekülniük. A menekülés során a nézők különböző, színészek által eljátszott jelenetekkel találkoznak, melyek végén közösen döntést kell hozniuk. Van egy expert játékvezető, Takács Emőke szociális munkás, aki a játék irányítása mellett háttérinformációkat, statisztikákat és a saját, menekültekkel való tapasztalatait is megosztja a nézőkkel. Az előadásban van egy másik expert, Rezaei Mohammed Amin, magyarul beszélő afgán menekült, aki saját élettapasztalatait meséli el, így hozva közel a befogadókhhoz egy Magyarországon nagyon érzékeny témát, melynek főleg iskolai és vidéki játszások során van haszna.

³⁶ <http://tunetegyuttes.hu/darab/sovirag> Utolsó letöltés: 2018. 04. 11.

Előadó jelenléte nélküli előadások

A következőkben olyan dokumentumszínházi előadásokat elemzek, melyekben fizikailag csak a nézők vannak jelen, tehát az előadó közvetítve van csak, vagy egyáltalán nincs is. Ezen előadások létrejöttében nagyon fontos szerepe van a technikai apparátusnak, melyet főleg a Rimini Protokoll a kezdetektől fogva használ, ezért az ő előadásait fogom példának hozni. Tartanám a technikai fejlődés sorrendjét, ezért a hangjátékoktól indulok a telefonos és videojátékokon át a játékszoftverekig.

Hangjátékok

A Rimini Protokoll már a kezdetektől fogva foglalkozott hangjátékokkal. Az elég jól felépített honlapjukon, a projektjeiket a következő kategóriákba sorolják: Színház, hangjáték, film, kiállítás, felolvasás, könyv, applikáció. Látható tehát, hogy a hangjátékok elég fontos szerepet töltenek be számukra. A hangjátékaik közül meg kell különböztetni azokat, melyek rádiók felkérésére a különböző expertekkel készült színházi előadásaik stúdióbeli hangfelvételei, és amely előadások eleve hangjátéknak készültek. Most csak ez utóbbiakról fogok foglalkozni, de azokon belül se mindegy, ugyanis például Stefan Kaegi legelső hangjátéka a *Warum Jodie Foster kein Wasser will (Miért nem szeretne Jodie Foster vizet)* egy „fiktív feature” a saját megnevezésük szerint, tehát nem tekinthető dokumentumszínházi előadásnak.

2010 óta elsősorban helyspecifikus hangjátékokat készítenek. Ezeket úgy kell elképzelni, hogy az ember mozog, és egy applikáció a GPS-pozícióját behatározva az adott pontra szóló hangfelvételt játssza le. Ennek a módszernek a legjobb példája a Berlinre készített *50 Aktenkilometer (50 Aktakilómeter)* című projekt, mely a Rimini Protokoll megnevezése szerint „egy bejárható Stasi-hangjáték”³⁷. Ez egy dokumentumszínházi előadás, melynek a témája a Stasi-múlt, annak nyomai és a jelenre kifejtett hatása - egy nagyon szép színházi megfogalmazása a történelmi múlttal való szembenézésnek. A Rimini Protokoll egy érzékeny, szinte tabutémához nyúlt, interjúkat készített szakértőkkel, történészekkel, a Stasi-múlt átlőivel, legyenek azok akár a Stasi munkatársai, vagy a Stasi működését elszenvedő

³⁷ <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/50-aktenkilometer> Utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

állampolgárok. Ezeken túl eredeti hangfelvételeket és felolvasott jelentéseket is hallhatunk. Úgy hozza közel ezt a tabutémát a befogadóhoz, hogy egy-egy hanganyagot az abban elhangzó helyszínhez köt. Tehát például a volt Stasi-főépület előtt meghallgathatjuk egy ott dolgozó titkárnő beszámolójában, hogy milyen is volt abban az épületben dolgozni, hogy nézett ki belülről, milyen volt az elrendezése. Egy utcakereszteződésben, hogy milyen volt egy disszidálásra készülő kelet-német állampolgárnak átélni egy rendőri igazoltatást. Nagy erővel bír, mikor a befogadó teljesen magára hagyva, a jelen valóságából kivágva személyes történeteket hallgat egy fülhallgatón keresztül, azon a helyen ahol a hallott történet több évtizeddel korábban megtörtént, de már teljesen más környezet található. A Rimini Protokoll közel 24 órányi anyagot dolgozott fel, és 50 kilométert lehet bejárni (innen van az előadás címe). Az előadáshoz készített applikáció a mai napig ingyen elérhető, ha az ember letölti az okoskészülékére, nyomon követheti, hogy milyen utat járt be, miket hallgathatott meg, hogy legközelebb más úton menjen. Ezt a projektet elkészítették Drezdában is, *10 Aktenkilometer Dresden* (10 Aktakilométer Drezda) címmel.

A berlini Gorki Színház felkérésére készítette el Stefan Kaegi és Jörg Karrenbauer a *Remote X* című előadást, mely egy csoportos helyspecifikus hangjáték. Egy fejhallgatós csoport vándorol együtt egy város különböző pontjain keresztül egy robothang instrukcióit követve. Az előadás fő kérdései a „mesterséges intelligencia, Big Data, és a saját kiszámíthatóságunk”³⁸, illetve hogy „Kit követünk, amikor hagyjuk, hogy egy computer vezessen minket?”³⁹. Az előadás emellett rácsodálkoztat a hétköznapi, megszokott környezetünkre is, megmutatva a színház hétköznapiságát is, hogy például egy vasúti pályaudvar élete is tekinthető színházi előadásnak.

Telefon által közvetített előadások

„2005 elején Berlinben látható volt egy színházi munka, amely talán szoros értelemben véve egyáltalán nem színházi munka volt, és amelyről talán éppen azt kellene mondani, hogy *nem* látta az ember: egy előadás, amely igaz, hogy nem kínált látványos akciókat, meggyőző színészetet, virtuóz főszereplőket, megdöbbentő színpadképet, igazából senkit nem lehetett látni, az ember teljesen egyedül volt, de egy előadás, amely engem mégis jobban megérintett,

³⁸ <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x> Utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

³⁹ <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/remote-x> Utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

hosszabban érdekelt és mind művészileg, mind politikailag erősebben foglalkoztatott, mint sok azok közül, amiket az utóbbi években színpadon „láttam”.⁴⁰

Ezt a véleményt írta Heiner Goebbels a Rimini Protokoll *Call Cutta* című előadásáról. Ezen előadás során a néző a színházjegye helyett egy mobiltelefont kapott, ami hamarosan megcsörrent, és közel két órán keresztül a telefonba beszélő ember vezette végig a nézőt a városon, utasításokat adva és az adott helyszínek történeteit mesélve. Mindeközben kiderült, hogy a vonal túlsó végén egy indiai személy van, aki a egy calcuttai call centerben dolgozik és az a munkája, hogy álszemélyiséget felvéve emberekkel beszélget telefonon, hogy aztán termékeket adjon el nekik. Az előadás témája a call center agent-lét és az adott város helyi története, melyeket a call center-expert a telefonba elmond. Ez az előadás felveti a kérdést, hogy létrejöhet-e egy előadó-befogadó viszony telefonon keresztül.

Heiner Goebbels és a többi néző beszámolója alapján az előadás során egyértelműen kialakul egy kapcsolat a befogadó és a telefonáló között. Ennél az előadásnál az egyidejűség fennáll, de fizikai jelenlét nincsen – az agent a befogadót csak akkor látja, mikor az belenéz egy tükörbe (amit a call center agent egy térfigyelő kamerán keresztül lát).

„A klasszikus főszereplő nincs jelen. Egy előadó nélküli színház. Közbevetethetnénk, hogy a hang azért ott van. A hang teljesen egyértelműen a csábítás oka, de a főszereplő a néző maga.”⁴¹

A *Call Cutta*ban a hallás az egyetlen szemiotikai színházi elem. A nézőt teljesen az irányítja (fizikai és átvitt értelemben is), amit hall. A call centeres utasításokat ad, történeteket mesél, dalt énekel, imitálja az utca hangját, és a nézőnek csupán a hangból és a hang által elmondottakból megképződik egy (színházi) karakter. A néző csak a legvégén, egy computerszalón kirakatában látja integetni a calcuttai partnerét a boxában.

A beszámolók alapján az expert fizikai jelenlétének hiánya ellenére teljes színházi élményben volt része a nézőknek, katarzissal (például mikor a telefonáló megkérdezi, hogy lett-e már szerelmes telefonon? És amikor a call center agent bókol a nézőnek, hogy milyen szép hangja van). Ez az előadás bizonyítéka annak, hogy a színház-érzetünkhöz nincs szükség az előadó fizikai jelenlétére, hiszen csupán az egyidejűség (az, hogy valaki egyes szám első személyben hozzám beszél és reagál arra, ahogyan cselekszem), az előadó hangteste és a közvetett módon közvetlen előadó-néző viszony kiad színház-érzetet.

⁴⁰ Dreysse, Miriam, Malzacher Florian (szerk.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007. 118.

⁴¹ Dreysse, Miriam - Malzacher Florian (szerk.): *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007. 121.

Videoinstalláció

A video használata a német színházban már az 1960-as évektől ismert módszer, melynek elég nagy a szakirodalma is, például Erika Fischer-Lichte több könyvet írt róla. A live videonál (például Frank Castorf, Katie Mitchell, vagy Mundruczó Kornél előadásában) a díszletben játszó színészeket látjuk kivetítve, van jelenlét és egyidejűség: amit látok az élőben zajlik a színpadon, a kamera egy rendezői kifejezőeszköz csupán. Teljesen más a helyzet viszont egy videoinstallációnál, amely előre felvett videókat használ - itt nincs jelenlét és egyidejűség - egy előre felvett képet látunk. A Rimini Protokoll 2012-ben így írt egy készülő előadásukról: „Egy következő projektünkben azon vagyunk, hogy a színház formai törvényeit tovább oldjuk, melyben a nézők az előadókat nem nézik, hanem a helyükre lépnek, úgymond beléjük csúsznak. Milyen az, ha a publikum és az előadók egyáltalán nem ugyanazt a teret és időt osztják meg, hanem a videotechnika segítségével csak az ő perspektívájukat, mint az Outdoorsban? Milyen az, ha ők csak egy médiumon keresztül közvetítettek, ami nagy közelséget okoz, de virtuális marad? Egy váltott zuhany a direkt és közvetített találkozás között.”⁴²

Ehhez, a 2013-ban bemutatott *Situation Rooms* (Sztuációs szobák) című előadáshoz felépítettek egy nagy installációt („filmdíszletet”), melyben különböző terek vannak. Húsz ember egyszerre lép be a térbe, fejhallgatóval a fején, iPad-del a kezében, azt fogva és nézve halad végig az installáció különböző terein, egy előre kitalált és pontosan megszerkesztett útvonalon. Minden egyes térszegmensbe érkezve más-más kisfilmet lát. A kisfilmek egy témát járnak körül: a fegyverekhez való viszonyunkat. Összesen húsz kisfilmet állítottak össze a témában jártas experteiről (például sportoló, sajtófotós, katona, szír menekült, békeaktivista). A nézők egy adott térbe érkezve ezen filmek egyikét nézhetik az iPadjükön. Olykor keresztezik egymást, összehangolva és kiszámítva. Ebben az előadásban csak a nézők fizikai jelenléte van, akik alkalomadtán akarataikon kívül egy történet szereplőivé válnak, hiszen pont ott állnak és azt teszik, amit egy másik néző történetének egy szereplője tesz. Tehát egy közvetett előadói státusz van, nézői jelenléttel, ahol a néző egyszerre szereplő is. Például: egy berendezett afganisztáni ad-hoc orvosi szobában (ahol meleg van) az egyik néző (a gép instrukcióit követve) lefekszik a kezelőágyra, ő imitálja a beteget, míg egy másik néző (aki az iPadjén épp egy háborús övezetben szolgáló orvos történetét nézi) fölé hajol - így

⁴² Rimini Protokoll: ABCD. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012. 79-80.

alakítva az orvost. „Így a publikum lassacskán a filmdíszlet térbeli és történetbeli labirintusába keveredik; minden egyes néző egy komplexen kitalált multiperspektivikus „shooting” reenactmentjének részévé válik.”⁴³

A Rimini Protokoll saját megnevezése szerint ez az előadás egy „Ein Multi Player Video-Stück”⁴⁴, azaz egy Multi Player Video-Darab. A Rimini Protokoll olyan jellegű szándéka, hogy a színház formai törvényeit tovább oldják, sikerült. Az előadás bekerült a 2013-as Theatertreffen programjába, mint egy újfajta színházi formanyelv.

A *Nachlass - pièces sans personnes* (Hagyaték - személyek nélküli történetek, 2017) vegyíti a videó- és hangjátékokat. Ez az előadás szintén egy tabutémát, a halált járja körül. Dominic Huber felépített egy közös térből és nyolc kis térből álló installációt, ahol a kis térbe lépve megismerkedünk egy-egy ember történetével. Hallunk történetet egy idős pár eutanáziáról való terveiről, egy haldokló apáról - mindegyiket egy berendezett térben. Egy évtizedekig Afrikában dolgozó EU-nagykövetasszony beszámolóját munkájáról egy dobozokkal teli szobában lehet végighallgatni, a dobozokban a hagyatéka: személyes tárgyai, fényképei - a néző össze tudja rakni egy már halott ember életét visszaemlékezéseiből és abból, ami halála után megmaradt. Egy másik szobában egy reptéri minimecset installációja van, ahol egy képernyőn látjuk, ahogy egy idős török, Németországba menekült férfi elutazik Isztambulba megvásárolni a sírhelyét, és elrendezni mindent a temetése körül, még a temetési leplét is felpróbálva. Nyolc történet egy téma körül: mi marad utánunk a halál után. Egy igazi dokumentumszínházi előadás, a főszereplők jelenléte nélkül - érzékletessé téve így a halál után fellépő fizikai hiányt.

A magára hagyott néző

A *Hausbesuch Europa / Home visit Europe* (Európa házhoz megy) egy olyan előadás, melyben nincsenek szereplők, és nem színházi térben játszódik – tulajdonképpen egy társasjáték Európáról. Az előadást magánlakásokban tartják, bárki jelentkezhetett vendéglátónak, akinél elfér tizenkét ember, akik körbeülnek egy nagy Európa térképet. A vendéglátó először bemutatkozik, mesél magáról és a lakásról. Ezután kezdődik a játék, melyet egy gép irányít, utasításokat ad, melyet az asztal körül ülők olvasnak fel. Ők sem nem előadók, se nem nézők, leginkább mindkettő szerepet betöltik váltóruhanyban, ezért inkább

⁴³ <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/situation-rooms> Utolsó letöltés: 2018. 04. 12.

⁴⁴ <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/situation-rooms> utolsó letöltés: 2018. 04. 14.

résztevőnek nevezem őket. A résztvevőknek be kell jelölniük három helyet az asztalra helyezett térképen: ahol születtek, ahol huzamosabb ideig éltek külföldön, és egy helyet, ami különös fontossággal bír életükben (ezen helyszínek persze később szóba kerülnek). Így létrejön a 12 főből álló társadalmi csoport szociális hálójája. Az előadás célja ez: lenyomatot kapni a társadalomról. Az alkotók a résztvevők szociális érzékenységére, társadalmi helyzetére, politikai hovatartozására, Európához való viszonyára vonatkozó számos kérdést is feltesznek, melyekre egy okostelefonon kell válaszolni. Ezek után pedig a gép a résztvevők közül leginkább összepasszolókat 2-2 fős csoportokba rendezi, és elkezdődik egy valódi társasjáték, intellektuális kérdésekkel, taktikázásokkal, ahol a fődíj egy torta.

A *Home visit Europe* tulajdonképpen egy társadalmi társasjáték – kérdés hogy ez színházi előadásnak tekinthető-e. Látszólag semmi nem indokolja hogy az lenne: nem színházi térben vagyunk, nincsenek előadók, nincsen előre megírt szövegekönyv. A Rimini Protokoll itt jut legmesszebb a színház formai törvényeinek feloldásában: leszámol a szöveggel, a szereppel, a színésszel, és a színházi térrel is. Nem marad más, mint a résztvevők egy időben, egy térben való jelenléte. Ez lehetne talán a 21. századi színház minimáldefiníciója.

NORVÉG KEZDŐKNEK

A *Norvég kezdőknek* című előadásom⁴⁵ a disszertációmhoz tartozó műalkotás.

Legelőször 2017. szeptember 9-én tartottam meg, a Blaha Lujza téren lévő Effy Nyelvstúdióban. Az előadáson előzetes regisztráció után maximum 12 fő vehet részt. Az előadás témája Norvégia és a norvég nyelv. Az előadás formai keretét a nyelvtanóra adja, ezért az előadás kétszer negyvenöt percig, azaz kilencven percig tart. Az előadás teljes mértékben sajátom: a koncepció kitalálásától a kivitelezésig és a kellékekig mindent egyedül én csinállok, és én vagyok a performer is.

Korábbi színházi munkáim során dolgoztam verbatim színházi szövegekkel, színházi alkotókkal, de már szerettem volna kipróbálni milyen egy saját előadást létrehozni, ahol én, a norvég nyelvtanítás expertje vagyok az előadó. A kiindulási alap a legelső norvég nyelvtanóra volt, és azt alakítottam színházi előadássá. Az előadás struktúrája tulajdonképpen követi a legelső norvégórám struktúráját: bemutatkozás, Norvégia megismertetése, a speciális norvég nyelvi helyzet elmagyarázása, ismerkedés a tankönyvvel, ismerkedés a nyelvvvel a tankönyvi szövegek alapján.

Az előadás kezdete („Boronkay Soma vagyok, én fogom ezt a közel 90 perces órát tartani. Én az ELTE-re jártam skandinavisztika szakra, és öt éve tanítok norvég nyelvet”), mint a legtöbb dokumentumszínházi előadás, egy bemutatkozás, melyben igazolom magam és elhelyezem az előadás témáját.

Az előadás két szerkezeti egységre bomlik. Az első fele a saját tapasztalataim megosztása Norvégiáról, a norvég nyelvről és a norvégtanításról. Ez a rész egy klasszikusabb dokumentumszínházi és tanórai helyzet, melyben az expert kiáll a nézők elé és beavatja őket az előadás tárgyát képező témába. Itt egy frontális előadói pozíció találkozik egy passzívabb befogadói helyzettel, habár már az előadás elején leszögezem, hogy bármikor lehet kérdést feltenni, megjegyzéseket hozzáfűzni - ami a legtöbb előadáson meg is történik.

Az előadás második felében a nézők megismerkednek a norvég nyelv alapjaival: az ábécével, a norvég betűkészlettel, a különféle dialektusokkal, és különböző szavakkal, nyelvtani és kiejtésbeli szabályokkal. Itt olyan klasszikus nyelvtanórai helyzetek fordulnak elő, mint a hallott

⁴⁵ Megtekinthető: <https://youtu.be/q3hpub7cYvs> (Utolsó letöltés: 2018. 06. 20.)

szöveg ismétlése, a tankönyvi szöveg hangos felolvasása a befogadók által – melyek önálló színházi helyzetek. Ez a rész interaktívabb, melyben az előadó hátrébb kerül.

A *Norvég kezdőknek* bizonyos szempontból egy reenactment, egy az expert életében sokszor előforduló hétköznapi cselekedet, a tanítás aktusának ismétlése. De ugyanakkor lecture performance is, mivel az oktatást vegyíti performatív elemekkel, illetve az oktatásban rejlő performativitást mutatja meg

Az előadás elkészítésénél célkitűzésem volt a színház határait feszegető dokumentumszínházi előadás létrehozása. Az előadással az elsődleges célom a színház határainak keresése volt. Hogy mi számít még színháznak, hogy ez az előadás színháznak számít-e a befogadó számára. Törekedtem arra, hogy minden színházi konvenciót lebontsak: nincs előre megírt (irodalmi) szöveg, nincs színész, nincs színpad, nincs díszlet, nincsen szervező intézmény, nincsen plakát, nincsen jegy. Tehát külsőleg semmi nem indokolná, hogy a *Norvég kezdőknek* színházi előadás lenne, szerintem mégis az. A nyelvóra maga egy színházi előadás: vannak befogadók, előadók (a kettő nem fix, hanem az óra során folyamatosan váltakozó), a nyelvkönyvek legtöbbje dialógusokat tartalmaz, melyet a résztvevők olvasnak fel – mint egy drámai szöveget. Az előadást facebook-on keresztül szervezem én magam, a következő leírással:

“Norvég kezdőknek – dokumentumszínházi előadás

Ismeretlen emberek csoportja összegyűlik egy megadott időpontban, egy megadott helyszínen. Ugyanaz a cél vezérli őket: minél többet megtudni a norvég nyelvről. 90 percük van minderre. 90 perc sok idő.

90 perc alatt az ember elrepül Budapestről Norvégiába.

90 perc alatt az ember megismerhet egy másik világot, kultúrát, embert.

90 perc alatt az ember számos információt oszthat meg magáról.

90 perc alatt az ember megnéz egy dokumentumszínházi előadást.

Előadó: Boronkay Soma

Koncepció: Boronkay Soma

Az előadás hagyományos nyelviskolai keretek között zajlik, az Effy nyelvtúdióban.

Az előadáson korlátozott számú néző vehet részt, így a részvétel előzetes jelentkezéshez kötött.

Az előadásra jelentkezni a norvegkezdoknek@gmail.com címen lehet.

Az előadáson való részvétel ingyenes, hozzájárulást elfogadunk.”

Annak ellenére, hogy az előadás leírásában egyértelműen szerepel, hogy ez egy dokumentumszínházi előadás, a nézői reakciók sokfélék. Meg kell jegyeznem, hogy az eddigi hat előadást összesen 68 befogadó látta, jelentős részük az ismerőseim, de voltak számomra ismeretlen nézők is. Mindegyik előadás aktív nézői figyelemmel zajlott, interaktív volt, voltak kérdések és megjegyzések, melyeknek direkt teret hagytam az előadásban, ezért mindegyik előadás más és más ilyen szempontból is. Pont emiatt nincs egy fix, előre megírt és betanult szöveg. Az előadás végén spontán beszélgetések során általában el szokott hangozni a „Mi volt a cél ezzel?” vagy az „Akkor ez színház?” kérdés, amit én vissza szoktam fordítani a kérdezőnek, amire általában egy vonakodó igen szokott lenni a válasz. Egyszer egy néző az előadás végén megkérdezte, hogy hol lehet beiratkozni a nyelvkurzusra. Ekkor úgy éreztem, sikert értem el, hiszen ő valóban mindent átélt és elhitte, hogy ez egy demonstratív nyelvóra. Volt olyan visszajelzés, ami teljes színházi élményről számolt be, katarzissal és érzelmi involválódással. Ez is bizonyítja, hogy mennyire a befogadói élményen múlik az, hogy egy eseményt színházként élünk-e meg vagy sem.

A GIEßENI ISKOLA

A gießeni iskola (Gießener Schule) megnevezés alatt a gießeni Justus Liebig Univeristät *Angewandte Theaterwissenschaft* (alkalmazott színháztudomány) szakát értetjük. A szak vezetésére 1982-ben a lengyel származású Andrzej Wirth-et kérték fel, aki filozófia szakon végzett Łódz-ban, utána műfordítóként működött (főleg kortárs német szövegeket, illetve Horatius és Lukrécius munkáit fordította), mindemellett az egyik legmeghatározóbb lengyel színházkritikussá vált Jan Kott-tal együtt. Láttá még Bertolt Brechtet rendezni, majd a hatvanas évek elején az USA-ban tanított, ahol Richard Schechner és Robert Wilson korai munkásságának aktív szemlélője volt. Wirth teljesen outsiderként indította el a szakot: se nem színházi alkotó, se nem színháztörténész. Kívülállóságával, és a fentiekben leírt színházi élményeivel arra vállalkozott a nyolcvanas években, hogy a több évszázados német színház(tanítás)i konvenciók ellenében indítson el egy képzést, melyet Helga Finter így összegez:

„Nagyszabású célja az volt, hogy a színház elméletét és gyakorlatát integrálja, hogy újfajta színházcsinálókát és színháztudósokat teremtsen, akikben a brechti művész mint tudós, illetve a tudós mint művész utópia összekötődik az amerikai hetvenes évek esztétikájával, amely szerint a színpad scenikai folyamatok helye, és célja az esztétikai észlelést in actu elemezni és a nézőket az előadás co-producereivé tenni”⁴⁶

Ez a szemlélet nem teljesen idegen a felsőoktatástól, az egyik előképe az USA-beli Drama Departments, de hasonló szakot találhatunk „Creative Arts” néven a University of Nottingham-en is. Németajkú területen a gießeni intézet volt az első, mely az elméleti és a gyakorlati színházi oktatást nem választotta szét.

A nyolcvanas években az uralkodó német színházesztétika válsága és kiüresedése egyértelműen látszódt. Helga Finter írja a szakról a fennállásnak harmincadik évében kiadott tanulmánykötetben, hogy német színháztörténetben volt egy „nagyapapa”-generáció a II. világháború utáni időben, akiknél Kelet-Németországban a szöveghű előadásmód dívott,

⁴⁶ Finter, Helga: Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis – Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991-2008, in Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012, 22. (fordította: Boronkay Soma)

Nyugaton inkább a brechti rendezési modell. Ezután jött az „apák” generációja a hetvenes, nyolcvanas években, akikre a historikus avantgárd, a nemzetközi posztdramatikus szövegek és a beszédshíház (Sprechtheater) színházi közízlésbe emelése volt a jellemző. Az újabb generációk ezeken túllépve a színház jelen társadalomban betöltött funkcióját keresték – ők voltak az első gießeni generáció.⁴⁷

Wirth színházelméleti alapokkal tisztában levő, a színházat megújítani képes embereket akart képezni, szándéka a színházról való másfajta gondolkodás elindítása volt.⁴⁸ Ehhez nélkülözhetetlen volt a gyakorlati képzés mellett egy nagyon erős és strukturált elméleti képzés Hans-Thies Lehmann vezetésével, aki színház alatt nem csak a konvencionális állami színházakat értette, mint ahogy az később a színházi közbeszédet meghatározó, a posztdramatikus színházelméletét tartalmazó könyvében is olvasható.⁴⁹

Helga Fintert 1991-ben az intézet második professzorátusát kapta meg, azóta két professzor (egy gyakorlati és egy elméleti) vezeti az intézetet. Finter főleg az artaud-i avantgárd, a wilsoni színházesztétika és a színház társadalmi szerepe köré szervezte az elméleti képzést. 1993-tól 1997-ig Gabriele Brandstetter táncesztéta vezette a performansz- és táncképzéseket. 1999 nyári szemeszterétől Heiner Goebbels vett át a gyakorlati professzorátust, amit a mai napig vezet. Goebbels nyitott az új médiumok felé, hang- és videóstúdióval bővült az Intézet, ami a képzésen is meglátszódott: a fény- és hangtervezés és a zeneoktatás bekerült a tananyagba. Az elméleti professzorátus 2011 óta Gerald Siegmund vezeti, aki az Intézet gazdasági igazgatója is. 2012-ben az Intézet egy harmadik, a táncudományi professzorátussal bővült, amelyet a szlovén Bojana Kunst kapott meg. A három professzorátus mellett van egy negyedik is, egy művészeti vendégprofesszor státusz, amelyet a kezdetektől fogva egy-egy szemeszterre a színházelmélet- és gyakorlat legnevesebb alkotói kapnak meg. Tanított többek között Heiner Müller, George Tabori, Robert Wilson, Eugenio Barba, Hans-Peter Kuhn (Wilson hangdesignere), André Wilms, SIGNA, Marina Abramovic, Jérôme Bel, Richard Schechner, Patrice Pavis, Antal Csaba, Salamon Eszter.⁵⁰

⁴⁷ Finter, Helga: Ästhetische Erfahrung als kritische Praxis – Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen 1991-2008, in Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012, 28-29.o

⁴⁸ Finter, i. m. 23.

⁴⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház*. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

⁵⁰ A vendégprofesszorok listája itt érhető el: https://www.inst.uni-giessen.de/theater/de/institut/gastprofessor_innen Utolsó letöltés: 2018. 06. 10.

A bolognai rendszer bevezetése a szakot is érintette: a 2007/2008-as tanév téli szemeszterében szétvált BA és MA képzésre. Majd egy tanévvel később bővült egy újabb, angol nyelvű MA-képzéssel: koreográfia és performansz (Choreographie and Performance). A BA-szakra (melynek maradt Angewandte Theaterwissenschaft a neve) évente 25 embert vesznek fel, és nem választják külön szakirányokra a képzést, nincs külön rendező, dramaturg, színész, táncos, koreográfus, díszlet-, jelmez-, hang-, vagy fénytervező, se kritikus, szakíró, kutató, színháztudós stb. szak – mindenki ugyanazt az elméleti és gyakorlati képzést kapja – már ezzel elindítva a diákokban egyfajta (színházi) látásmódot. Goebbels több helyen említi⁵¹, hogy a fiatalok a gimnáziumból kikerülve még nem képesek eldönteni, hogy melyik színházi irány is érdekli igazán őket - tapasztalat és tudás hiányában. Gießenben beleláthatnak a színházi működésbe, és maguk dönthetik el később, hogy melyik irányba induljanak el.

„Az Angewandte Theaterwissenschaft szakról nemcsak egy-egy esztétikai áramlatba nehezen beilleszthető színházcsinálók jöttek ki, hanem számos operadramaturg és -rendező, filmkészítők és videóművészek, fesztiváligazgatók és -kurátorok, kiadóalapítók, tudósok, akik ma itthoni és külföldi egyetemeken kutatnak és tanítanak.” – összegzi Helga Finter.⁵²

A Intézethez fontos részét képezi a két próbaterem. Itt zajlanak a próbák és a gyakorlati órák. Ezek a terek a publikum számára nem nyilvánosak, nem előadásokat hoznak létre a hallgatók, hanem a kísérletezéseik helyszínei. (Ezen kívül az Intézethez tartozik több videó- és hangstúdiók, illetve egy több ezer darabból álló médiatár is.) Az egyetemi vizsgák sem nyilvánosak, csak az MA-képzés megszerzéséhez szükséges a közönség előtti előadás létrehozása. Az Intézet zártsága ellenére a hallgatók több fórumon is meg tudnak mutatkozni. 1984 óta szervezik meg minden évben a *Diskurs (Diskursus)* nevű fesztivált, mely a mai napra kinőtte az Intézet kereteit, és egy nemzetközi hírű performatív művészeti fesztivállá lett, ahol meghívott előadók mutatják be alkotásaikat és tartanak előadásokat. Minden nyári szemeszterben megrendezik a *Theatermaschine (Színházi gépezet)* nevű többnapos fesztivált, mely a gießeni hallgatók bemutatkozási felülete, színházi előadásokkal, performanszokkal, zenével, tánccal, beszélgetésekkel, szervezett vitákkal. Ezen kívül az Universität Hildesheim Szenische Künste szakával közösen immáron tíz éve hol Gießenben, hol Hildesheimban megszervezik az *Instant Festivalt*, mely a két szak hallgatóinak élménycseréje.

⁵¹ Goebbels, Heiner: Forschung oder Handwerk? IN Heart of the city, Theater der zeit, 2011

⁵² Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012, 26. (fordította: Boronkay Soma)

Az Intézet elindulására jellemző volt egy, az uralkodó színházi ízléssel szembehelyezkedő kritikus álláspont. Talán ez a leggyakoribb jelző, amit a gießeni iskolához kötnek: kritikus. És ezt nem csak az ott tanító tanárok és a szakot elvégzők színházesztétikájára igaz, hanem társadalom- és politikaszemléletére is. (Hozzáteszem: minden ott tanító professzor tagadja, hogy a gießeni egyetemen a politikai színház bármilyen szinten terepet kapna). Helga Finter így összegzi az Angewandte Theaterwissenschaft szak lényegét: „ma, a gießeni tanulók és végzetek színpadi projektjei alapján a kritikai színház aspektusait öt pontban kell tárgyalni.”⁵³ Ez az öt pont:

1. A színház mint fórum
2. A médiaidentitás mássága
3. Megrendezett valóság és a valóság színházisága
4. A színház és a digitális imaginárius
5. Nyelv- és beszédkritika

Látható, hogy a képzésben fontos szerepet kapnak a médiák. Az Intézet indítása egy kísérlet volt a színház megújítására egy olyan korszakban, amikor a különböző médiák megjelenései mögött a színház egyre jobban lemaradt. 1982-ben ez a médium elsősorban a rádió és televízió volt, a szappanoperákkal és talk-show-kal, míg a 2000-es évektől inkább már az internet, majd a virtuális világ lett a színház első számú kihívója. A gießeni iskola használja és integrálja ezeket, ez jól látható az ott végzetek munkáin, például Renée Pollesch színházi szappanoperái, vagy a 2000-ben létrejött *www slums* című előadása, mely az internetes kommunikációról szól az ott fellelhető szövegeket felhasználva. De a Gob Squad, a She She Pop, a Rimini Protokoll minden előadásában megfigyelhető a legújabb technikai eszközök használata, újfajta kommunikációs csatornákat tesznek a színház eszközeivé. Nem versengeni próbálnak vele, hanem az előnyeit kihasználni és színházi formákba integrálni.

Helga Finter hangsúlyozza, hogy: „Azt a vita- és beszélgetéskultúrát, amire a mai német színház törekszik, Gießenben már a nyolcvanas évektől gyakorolják és fejlesztik.”⁵⁴ Ehhez hozzájárulnak a már említett fesztiválok és az ott megszervezett vitafórumok, illetve az a gyakorlat, hogy az egyes alkotások Intézeten belüli bemutatásakor a hallgatók és a tanárok szabadon hozzászólnak, véleményezik a látottakat. Mindehhez hozzájárul még az a gießeni

⁵³ Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012, 27. (fordította: Boronkay Soma)

⁵⁴ Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft, Alexander Verlag Berlin, Köln, 2012. 32. (fordító: Boronkay Soma)

légkör, ahol nem az egyes előadókra és hallgatókra fókuszálnak, hanem nagyon gyakori a csapatmunka. Goebbels erről így fogalmaz: „A színpadi projektek adják az első lehetőséget a csapatmunka kipróbálására, ami annyira jellemző az Intézet tanulóira, és az alumnik rendezői kollektívájára is gyakran érvényes. (...) És a projektekben egyértelmű, hogy a közös munka pont nemcsak egy erőteljes intézménykritikai kérdés, hanem szociális kérdés, erkölcsi kérdés, az egymással és az anyaggal való bánásmód kérdése is. Ugyanakkor a produkció mindig is egy esztétikai sokszólamúságnak felel meg, egy sokszólamú közönség sokszólamú perspektíváinak érzékelésének.”⁵⁵

Miriam Dreysse a szakról szóló könyv *Multiple Autorschaften* (Többszörös szerzőségek) című tanulmányában is felhívja a figyelmet, hogy a 90-es években végzett hallgatókra jellemző volt, hogy kollektívákba tömörülve hoztak létre előadásokat. Ezen kollektívák közül a legmeghatározóbbak: Auftrag: Lorey, Gob Squad, Herbordt/Mohren, Hoffman & Lindholm, Monster Truck, Rimini Protokoll, She She Pop, Showcase Beat le Mot. Mindezzel feloldják a konzervatív performer-néző felosztást, a határok folyamatosan elmosódnak, így tud létrejönni az a Finter által „A színház, mint fórum”-nak hívott forma, melynek legjelesebb képviselője a Rimini Protokoll. A gießeni Intézet elmúlt három évtizedes munkáját leginkább az mutatja, hogy az Intézethez köthető alkotók teljes mértékben kitolták a színház határait – ilyen szempontból képesek voltak egy, a televízió és az internet mellett elhalóban lévő műfajt újjáéleszteni. Mindez lehetetlen lett volna olyan újító szellemiségű színházelméleti gondolkodók nélkül, mint Hans-Thies Lehmann és Helga Finter. Finter például 1985-ben így ír a dráma műfajáról: „A dráma immár nem olyan cselekvő személyek története, akiknek tettei lélektani, társadalmi okokra vezethetők vissza, illetve adott valóságkritériumokkal motiválhatóak. A dráma azokba a jelrendszerekbe helyeződik át, amelyek alakokat, teret, időt és cselekvési folyamatot generálnak, és így mindent a drámai alkotóelemek dekonstrukciójának drámájává válik.”⁵⁶ Az ilyen szemléletű színházi felfogás és oktatás mellett nem csoda, hogy a gießeni iskola növendékei gyakran szétszedik a különböző észleléseket. Nagy hangsúlyt kap – főleg Henrich Goebbels professzorsága óta a hang, mint médium vizsgálata, a nyelv, mint zene, a különböző nyelvi rétegek vizsgálata intonáció, hangszín szerint. Mindehhez kapcsolódnak a videóinstallációk (melyekkel a Gob Squad a mai

⁵⁵ Matzke im. 58-59. (fordító: Boronkay Soma)

⁵⁶ Finter, Helga: A posztmodern színház kamera-látása (ford. Kiss Gabriella), <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm> Utolsó letöltés: 2018. 04. 22.

napig előszeretettel kísérletezik), videó- és hangjátékok (a Rimini Protokoll több előadása például), megrendezett koncertek, fényrendezések, élő videojátékok.

Eric Bentley színházi minimáldefiníciójának szétszedésével odáig jutnak a gießeni iskola hallgatói és a dokumentumszínházi alkotói, hogy nem csak a B szerep szüntetik meg, hanem a szereplő A személyt is. Legegyszerűbb módon a hang- és videojátékokkal, ahol az A helyét egy hang, vagy egy virtuális lény veszi át. De nagyon sok dokumentumszínházi előadásnál fontos kérdés a reprodukció és az ismételhetőség is. A Gob Squad, Rimini Protokoll is rendszeresen kísérletezik azzal, hogy egy új entitást hoz létre, még hozzá úgy, hogy a nézők fülhallgatókon keresztül kapnak utasításokat, és azokat végrehajtva vesznek részt/cselekednek az előadásban. Így az utóbbi években még tovább redukálták a színház minimáldefinícióját, melyhez manapság úgy néz ki, hogy csak egy adóra (mely nem feltétlenül kell, hogy élőlény legyen) és egy befogadóra van szükség. A színház minimáldefiníciója ma már csak a befogadó.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálás köszönettel tartozom témavezetőmnek, dr- Jákfalvi Magdolnának, aki a Doktori Iskolában töltött éveim alatt végig bíztatott, és támogatott, és akinek segítségével nem tudtam volna elkészíteni a doktori disszertációm.

Köszönöm szépen dr. Karsai György, dr. Tóth Miklós és dr. Upor László hasznos és előrevívő észrevételeit és tanácsait, melyekkel a Doktori szigorlat és a Házi védés során láttak el.

Köszönöm szépen dr. Kuti Edit rengeteg segítségét, szervezését, és határidőkre való figyelmeztetését.

BIBLIOGRÁFIA

- Bossart, Rold (szerk.) Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institut of Political Murder Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2013
- Cantrell, Tom: Acting in Documentary Theater. London, Macmillan Education UK, 2013.
- Carlson, Marvin: Theories of the Theater. Ithaca and London, Cornell UP, 1993.
- Dreysse, Miriam - Malzacher Florian (szerk.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2007.
- Filewod, Alen D.: Collective encounters : documentary theatre in English Canada. Toronto, University of Toronto Press, 1987.
- Fisher Dawson, Gary: Documentary theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form, and stagecraft. Santa Barbara, Praeger, 1999.
- Forsyth, A., Megson, C. (szerk.) Get real : documentary theatre past and present. London, Palgrave MacMillan UK, 2009.
- Gob Squad Lesebuch. Gob Squad, 2010.
- Goebbels, Heiner: Ästhetik des Abwesenheit. Texte zum Theater. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012.
- Kiss Gabriella: Az újrajátszás emlékezete (Gondolatok a Katona József Színház Notóriusok-sorozatáról (2007-2013)), IN. Alföld, 2013/8, 92.
- Lehmann, Hans-Thies: Posztdramatikus színház. (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor), Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Mackert, Josef; Goebbels, Heiner und Mundel, Barbara (szerk.): Heart of the city : Recherchen zum Stadttheater der Zukunft , Berlin, Theater der Zeit, 2011.
- Martin, Carol: The dramaturgy of the real on the world stage. New York, Palgrave MacMillan, 2010.
- Matzke, Annemarie M. (szerk.): Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Zürich, New York, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005
- Matzke, Annemarie M.: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2005.
- Matzke, Annemarie - Weiler, Christel - Wortelkamp, Isa (szerk.): Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2012.

Nikitin, Boris - Schlewit, Carena - Brenk, Tobias (szerk.) Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2014.

Piscator, Erwin: Das politische Theater. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979.

Raddatz, Frank M.: Brecht frißt Brecht, Leipzig, Henschel Verlag, 2007.

Rau, Milo: Die 120 tage von Sodom / Five easy pieces. Berlin, Verbrecher Verlag, 2017.

Rau, Milo: Hate Radio. Berlin, Verbrecher Verlag, 2013.

Rau, Milo: Die Europa Trilogie / The Europe Trilogy. Berlin, Verbrecher Verlag, 2016.

Rimini Protokoll: ABCD. Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2012.

Roselt, Jens - Otto, Ulf (szerk.): Theater als Zeitmaschine Transcript Verlag, Bielefeld, 2012.

Stumpf, Berit - Pattern Sean: Live is life. in: Hörnigk, Therese, Masuch, Bettina, Raddatz, Frank M. (szerk.): TheaterKulturVision, Berlin, Theater der Zeit, 1998.

Szanto, George H.: Theater and Propaganda. Austin, University of Texas Press, 1978.

Szabó Attila, Tompa Andrea (szerk.) Újrahasznosított valóság a színpadon. Színház Melléklet, 2012/11

Weiss, Peter: Rapporte 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1971.

FÜGGELÉK

Általam látott dokumentumszínházi előadások

(lezárva: 2018. 04. 20.)

174/B - Az igazság szolgálói (r. Panodráma), 2013. 02. 01. 20:00, Trafó, Budapest
50 Aktenkilometer (r. Rimini Protokoll), 2011. 06. 13. 18:00, Hebbel am Ufer, Berlin
50 Shades of Grey (r. She She Pop), 2017.05.13. 19:00, Hebbel am Ufer, Berlin
A csodát magunktól kell várni (r. Pass Andrea), 2017. 09. 05. 20:00, Trafó, Budapest
Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1&2 (r. Rimini Protokoll), 2016.12.19. 19:00, Hebbel am Ufer, Berlin
Atlas Budapest (r. CasaBranca), 2014. 09. 04. 17:00, Mu Színház, Budapest
Atlas der Kommunismus (r. Lola Arias), 2017. 04.16. 19:30, Gorki, Berlin
Az év, amikor (r. Lola Arias), 2013. 11. 14. 20:00, Trafó, Budapest
Between the Lines. Briefe aus
Bissau-Guinea (r. Auftrag : Lorey), 2017. 11. 24. 20:00, Deutsches Theater, Berlin
Black tie (r. Rimini Protokoll), 2009. 05. 30. 20:00, brut im Künstlerhaus, Bécs
Blood links (r. William Yang) 2016. 03. 03. 20:00, Trafó, Budapest
Brain Projects (r. Rimini Protokoll), 2016. 12. 01. 19:30, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg
Coming out monológok, 2012, június 2. 20:00, CEU, Budapest
Common Ground (r. Yael Ronen), 2014. 09. 29. 19:30, Gorki, Berlin
Die Asyl-dialoge (r. Bühne für Menschenrechte), 2015. 03. 01. 19:30 - Heimathafen Neukölln
Die letzten Zeugen (r. Matthias Hartmann), 2013. 12. 05. 20:00, Burgtheater, Bécs
Diggerdrájver (r. Bagossy László), 2018. 03. 11. 19:30, Örkény István Színház, Budapest
Dritte Generation (r. Yael Ronen), 2015. 07. 09. 20:30, Schaubühne, Berlin
Egy óra tizenhét (r. Teatr.doc), 2011. 12. 02. 20:00, Trafó, Budapest
Eine Schlepeproper (r. Andcompany and co), 2014. 10. 11. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin
Frühlingsopfer (r. She She Pop), 2014. 06. 10. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin
Gesellschaftsmodell Großbaustelle. Staat 2 (r. Rimini Protokoll), 2018. 03. 03. 20:00, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Gob Squad's Kitchen (r. Gob Squad), 2013. 10. 29. 20:00, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

Hate Radio (r. Milo Rau), 2017. 04. 22. 20:00, Trafó, Budapest

Hausbesuch Europa (r. Rimini Protokoll), 2015. 05. 19. 17:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Hellelfenbein, (r. Jessica Glause, Olivia Wenzel), 2015. 05. 28., 21:00, Theater Aufbau Kreuzberg, Berlin

Hermanns Battle (r. Rimini Protokoll), 2011. 11. 18. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Lesbos -Blackbox Europe (r. Gernot Grunewald), 2017. 07. 05. 19:30, Deutsches Theater, Berlin

Lúzer (r. Schilling Árpád), 2015. 11. 05., Trafó, Budapest

Magyar akác (r. Kelemen Kristóf, Pálinkás Bence), 2017. 09. 20 20:00, Trafó, Budapest

Meller-hadnagy 2011. 02. 21. 19:00, Katona József Színház, Budapest

Menekülj okosan (r. Fábrián Gábor), 2018. 03. 08. 19.30, Jurányi ház, Budapest

Miközben ezt a címet olvassák mi magukról beszélünk (r. Kelemen Kristóf), 2016.12.09. 18.00, Trafó, Budapest

Mitleid (r. Milo Rau), 2017.01.04 20:00, Schaubühne, Berlin

Not my revolution, if... (andcompany&CO), 2016. 11. 28. 20:00, Hebbel am Ufer 1

Pira - Bella (r. Szabó Máté), 2018. 01. 04. 19:30, Mozsár Műhely, Budapest

Piros rózsák beszélgetnek (r. Nádasdy Ádám), 2018. 01. 31. 19:30, Örkény István Színház, Budapest

Radio Müezzín (r. Rimini Protokoll), 2010. 10. 15. 20:00, Trafó, Budapest

Remote Mitte (r. Rimini Protokoll), 2016. 09. 07. 16:00, Gorki, Berlin

Rima Kamel (r. Rabih Mroué), 2017.05.20. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Roma Armeé (r. Yael Ronen), 2017. 11. 26. 19:30, Gorki, Berlin

Schubladen (r. She She pop), 2015. 06. 29. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Situation Rooms, (r. Rimini Protokoll), 2016. 12. 30 21:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Sóvirág (r. Szabó Réka), 2017. 12. 29. 19:30, Vígszínház, Budapest

Stolpersteine Staatstheater (r. Hans-Werner Kroesinger), 2017. 11. 25. 15:00, Gorki, Berlin

Szociopoly (r. Mentőcsónak Egység), 2017. 02. 03. 19:00, Jurányi, Budapest

Szóról szóra (PanoDráma), 2011. 03. 11. 20:00, Trafó, Budapest

Testament (r. She She Pop), 2011. 04. 05. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Top Secret International. Staat 1 (r. Rimini Protokoll), 2016.12.14. 14:30, Münchner Kamerspiele, Glyptothek, München

Träumende Kollektive. Tastende Schafe. Staat 3, (r. Rimini Protokoll), 2018. 03. 04. 16:00,
Haus der Kulturen der Welt, Berlin

TTT (r. Panodráma), 2014. 02. 11. 20:00 - Hátsó Kapu, Budapest

Vándorlásra születve / The journey / Drom (r. Brina Stinehelfer), 2017.04.12. 19:00, Átrium,
Budapest

Western Society (r. Gob Squad), 2015. 01. 19. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

Woe (r. Káldor Edit), 2013. 10. 25. 20:00, Hebbel am Ufer, Berlin

MŰALKOTÁS

Norvég kezdőknek

/dokumentumszínházi előadás/

Ismeretlen emberek csoportja összegyűlik egy megadott időpontban, egy megadott helyszínen. Ugyanaz a cél vezérli őket: minél többet megtudni a norvég nyelvről. 90 percük van minderre. 90 perc sok idő.

90 perc alatt az ember elrepül Budapestről Norvégiába.

90 perc alatt az ember megismerhet egy másik világot, kultúrát, embert.

90 perc alatt az ember számos információt oszthat meg magáról.

90 perc alatt az ember megnéz egy dokumentumszínházi előadást.

Előadó: Boronkay Soma

Koncepció: Boronkay Soma

Bemutató dátuma: 2017. szeptember 09.

Megtekinthető: <https://youtu.be/q3hpub7cYvs>

Szakmai önéletrajz

Név: Boronkay Soma

Születési idő, hely: 1987. 10. 28., Zalaegerszeg

Állampolgárság: magyar

Cím: 8923 Nemesapáti, Rákóczi utca 20.

Telefon: 06-30-284-66-29

E-mail: bysoma@gmail.com

Skype: bysoma

Tanulmányok:

1994-1998: Eötvös József Általános Iskola, Zalaegerszeg

1998-2006: Zrínyi Miklós Gimnázium, Zalaegerszeg

2006 - 2009: Eötvös József Collegium – bentlakó hallgató

2006-: Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Germanisztika
(Skandinavisztika – norvég szak)

2007-2012: Színház- és Filmművészeti Egyetem - színházi dramaturg szak

2012-: Színház- és Filmművészeti Egyetem – Doktori Iskola (Doktori dolgozat címe: A
(személyes) történetek elbeszélési lehetőségei a dokumentumszínházban)

Versenyeredmények:

Magyar irodalom Országos Középiskolai Tanulmányi Verseny 7. helyezés (2005/2006-os tanév)

Földrajz Országos Középiskolai Tanulmányi Verseny 25. helyezés (2005/2006-os tanév)

dr. Boleratzky Gyula történelmi pályázat, I. hely (2005)

dr. Vida Sándor filozófiai pályázat, I. hely (2005, 2006)

Keresztury Dezső irodalmi díj (2006)

Konferencián való részvétel:

VIII. Eötvös Konferencia(2007): *Nádas Péter Norvégiában*

IX. Eötvös Konferencia (2008): *Kortárs magyar írók Berlin-élménye*

Skandináv irodalmak története Konferencia (2008): *Bergman és Nádas apa-fiú dialógusai*

Az írói szerep a szövegen belül és a szövegen kívül – Knut Hamsun születésének 150. évfordulója (2009): *Én a színpadon - Az Éhség című regény adaptálási lehetőségei*
Esztétika-Etika-Politika Konferencia (2012): *Átpolitizált brechti színháztörténet*
Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhitek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színháztörténetben (2013): „*A magyar Brechtet keressük*”
7th International Conference of Doctoral Studies in Theatre Practice and Theory Current Challenges in Doctoral Theatre Research, Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts (DIFA JAMU), Brno (2015): *A dokumentumszínház új útjai*
Színház- és Néző – Színháztudományi konferencia (2018): *A magyára hagyott néző*

Ösztöndíjak:

15. Internationale Schillertage, Mannheim, 2009. 06. 19-27.
SiU-Semesterstipend, Kristiansand, 2010 tavaszi félév
Erasmus szakmai gyakorlat-ösztöndíj, Berlin, 2011 május-szeptember
Collegium Hungaricum kutatói ösztöndíj, Bécs, 2013. December
Erasmus tanulmányi ösztöndíj, Freie Universität, Berlin, 2015 március-augusztus

Publikációk:

Mondatlabirintus a szerelemről minden variációban (Nádas Péter: Emlékiratok könyvének norvég kritikáiból) - *Élet és irodalom*, 2007. október (42. szám)
Dermesztő röhej - *Színház*, 2009. május
Színházteremtő Don Carlos – *Magyar Filológiai Közlöny*, 2010/2.
„*Megalapoznám szakírói tekintélyemet*”. Három monológ Ruszt József
Színészdramaturgiájáról - *Jelenkor* 2011. június
Meller Rózsi. Esettanulmány – A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása (szerk. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2011
Ruszt József, Don Carlos, 1974 – A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása (szerk. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2011
Az új Sosánna, IN: *Ne légy láthatatlan*, Queer Kiadó, Budapest, 2012. 28-32.
Másnap, IN: *Ne légy láthatatlan*, Queer Kiadó, Budapest, 2012. 78-81.
Bertolt Brecht: A sárgarézvásár (1939-1941 közötti szövegek), fordította: Boronkay Soma, Balassi Kiadó, 2013

Írói jelenlét a www.revizoronline.com, www.prae.hu, intenzivosztaly.blog.hu oldalakon

Nyelvtudás:

2004: angol, középfok, c, szint

2005: német, középfok, c szint

2007: norvég nyelvi alapvizsga

Szakmai tapasztalat:

DRAMATURGKÉNT

- Dorota Maslowska: *Két lengyelül beszélő szegény román* (rendező: Kovács Dániel), Katona József Színház, Kamra, 2010. október 14.
- *Meller-hadnagy* (rendező: Máté Gábor) Katona József Színház, Sufni, 2010. december 9.
- Christopher Hampton: *Teljes napfogyatkozás* (rendező: Léner András) Budapesti Kamaraszínház, 2011. február 19.
- Flaubert-Forgách: *Dilettánsok* (rendező: Ascher Tamás) Katona József Színház, 2011. április 29.
- Tasnádi István: *Kokainfutár* (rendező: Kovács Dániel) Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 2011. október 01.
- Kovács-Vinnai-Máté-Matkó-Kákonyi: *Virágos Magyarország* (rendező: Kovács Dániel), Katona József Színház, Kamra, 2012. április 26.
- Mark Ravenhill: *Állampolgári ismeretek* (rendező: Tengely Gábor) Zsámbéki Színházi Bázis, 2013. augusztus 15.
- Gulyás Márton: *Korrupció* (rendező: Gulyás Márton) Krétakör, 2013. október 07.
- Boronkay Soma-Simányi Zsuzsanna: *Építsünk légvárat* (rendező: Simányi Zsuzsanna) FUGA, 2013. október 11.
- Boronkay Soma: *A ludas* (rendező: Tengely Gábor) Zsámbéki Nyári Színház, 2014. Augusztus 19.
- Rendezőasszisztens Vegard Vinge mellett 2014. szeptember-december
- Boronkay Soma- Dömötör András: *Opfer* (rendező: Dömötör András), The Lost Ring, Deutsches Theater, 2015. 09.03.
- *Hol utca hány* (rendező: Tengely Gábor) Ódry Színpad, 2016. március 08.

- Wéber Kata és a társulat: *Látszatélet* (rendező: Mundruczó Kornél), Proton Színház, 2016. május 20., Wiener Festwochen

FORDÍTÓKÉNT

- Henrik Ibsen: *Kísértetek* (rendező: Zsótér Sándor) - nyersfordítás, Weöres Sándor Színház, Szombathely, 2016. szeptember 30.
- Henrik Ibsen: *Gabler Hedda* (rendező: Zsótér Sándor) - nyersfordítás, Katona József Színház, Kecskemét, 2017. február 17.

ELŐADÓKÉNT

- *SexyMF*, Berlin, HAU, 2015. Április 24-25.
- *Norvég kezdőknek*, saját előadás, Effy Stúdió, 2017. szeptember 09.

Elismerő oklevél a Nemzeti Színház „Romagyilkosságok” dokumentumdráma-pályázatán

Kutatómunka:

- Meller Rózsi írói munkássága
- Schiller *Don Carlos*, magyarországi recepció
- Halász Péter *Hatalom, pénz, hírnév, szépség, szeretet* című előadássorozatának archiválása és kutatása
- Brecht magyarországi recepciója
- Dokumentumszínház munkamódszerei

Témavezetői javaslat

Boronkay Soma doktori disszertációjának nyilvános védéséhez

Boronkay Soma gyakorló dramaturg, színházi preferenciái, munkái a dokumentumszínházi kutatásokban tették ismertté a nevét. A színház a közösség nyilvános tere, ahol a megszólalás felelősség és kötelesség. Ez a kiindulási és értelmezői attitűdje annak a színházi formának, melyről a doktori dolgozat szól.

A kortárs dokumentumszínházi szemléletmód összegzése kihívás. A jelenben zajló dramaturgiai forradalom, mely nem egyszerűen eltávolodik a dramatikus szövegtől, de mind a szövegkohéziótól, mind a dialógustól, mind az arisztotelészi ismérvektől messze kerül – a dolgozatban szinte definiálja magát. Talált mondatok, talált terek és talált színészek létrehozta esemény megragadása a DLA-dolgozat tárgya.

Ez a kutatás igazi DLA-munka, olvasása, megértése a „*Norvég kezdőknek*” című pályamű felől javasolt.

Budapest, 2018. június 20.



Jákfalvi Magdolna

Eredetiségi nyilatkozat



SZÍNHÁZ- ÉS
FILMMŰVÉSZETI
EGYETEM

DOKTORI ISKOLA

SZFE Doktori Szabályzat 13. sz. melléklet

EREDETISÉGI NYILATKOZAT az értekezés benyújtásakor

Alulírott BORONKAY SOMA Doktorandusz büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy a jelen nyilatkozat keletkezését megelőző két éven belül sikertelenül lezárt doktori eljárásom nem volt.

A doktori értekezésem (mind az értekezés szövege, mind a művészeti alkotás) saját, önálló munkám; az abban hivatkozott szakirodalom felhasználása a forráskezelés szabályai szerint történt. Tudomásul veszem, hogy plágiumnak számít szövszerű idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül; tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül; más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén doktori értekezésem visszautasításra kerül. Kijelentem továbbá, hogy doktori értekezésem nyomtatott és elektronikus példányai szövegükben, tartalmukban megegyeznek.

Budapest, 2018. június 20.

.....

aláírás