

A felfedezés folyamata. A színházi *devising* megközelítési kísérletei

KORSÓS NOÉMI

Alison ODDEY. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. London and New York: Routledge, 1994. 254 p.

Deirde HEDDON, Jane MILLING. *Devising Performance. A Critical History*. New York: Palgrave, 2006, 2016. 272 p.

Köztudott, hogy a *devised* színház csak az utóbbi évtizedben lett része a hazai színház-tudományi diskurzusnak, holott a fogalom már a kilencvenes években megjelent az elsősorban angol nyelvű szakirodalomban.¹ A körülírására tett kísérletek olyan sajátosságokat jelölnek ki, mint a „*hagyományostól* eltérő, komplex színházi előadás” létrehozása,² amelyben „egyenrangú kifejezőeszközként jelenik meg a színpadon a zene, a látvány, a történet, a beszéd”.³ Olyan módszerként is leírható, melyben az „alkotási folyamatot valamennyi résztvevő formálhatja”,⁴ s ennek során „a hagyományos színházi hierarchia (szöveg – színész – rendező) megtö-

rik”,⁵ így automatikusan törekvései közé tartozik, hogy a közönség más szemszögből tekintsen erre a diszpozitívumra.⁶ A terminust olykor kollektív színházként vagy közös alkotásként magyaráítják.⁷ Be kell azonban látnunk, hogy az így születő fogalmak egyre terheltebbé, félreérthetőbbé, de legalábbis elméletileg problematikusává válnak, hiszen a modern színház-tudomány tárgyaként meghatározott előadás szinte valamennyi definíciójának részét képezi a nézők és játékosok együttes jelenlétéből adódó alkotói és befogadói mechanizmusok kollektív állapota.⁸

Alison Oddey ma már klasszikusnak számító *Devising Theatre* című összefoglaló jellegű és gyakorlati ismereteket közvetítő tanulmánykötetében úgy törekszik a fogalomalkotásra, hogy rögzíti a színházcsinálás „*devised*” módjának jellemzőit. A szakirodalom másik alapműve, Deirde Heddon és Jane Milling *Devising performance* című munkája, párbeszédre lép Oddey könyvével, kiegészítve a különböző kísérletek szélesebb körű áttekintésével. A továbbiakban e két kanonizált munka javaslatainak és ellentmondásainak feltárásával igyekszem jelezni a fogalom meghatározásának lehetőségeit és kérdéseit.

¹ Hogy a két végletet szemléltessük: az első magyar nyelvű recenzió 2001-ben jelent meg a *Dramapedagógiai Magazin* 1. számában, 2021-ben viszont több írást is olvashatunk erről a *Színház* folyóirat februári és márciusi számának „Dramaturgia I.” és „Dramaturgia II.” című tematikus blokkjában.

² TRENCSENYI Katalin, „Kézikönyv a „*devised*” színházról”, *Dramapedagógiai Magazin* 21, 1. sz. (2001): 52–53, 52.

³ GÁSPÁR Ildikó, ARI-NAGY Barbara, GYARMATI Kata és KHALED-ABDO Szaida, „Ahogyan jó lenne dolgozni”, *Színház* 54, 3. sz. (2021), hozzáférés: 2021.07.01, <http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>

⁴ GÁSPÁR, „Ahogyan jó...”

⁵ TRENCSENYI, „Kézikönyv...”, 52.

⁶ TRENCSENYI, „Kézikönyv...”, 52.

⁷ TRENCSENYI, „Kézikönyv...”, 52.; ZSIGMOND Andrea, *A színház Erdélyből nézve: Egy fogalom keretezései* (Budapest: Corvinus Egyetem, PhD 2016), hozzáférés: 2021.01.18., <https://core.ac.uk/download/pdf/153150026.pdf>. 191.

⁸ JÁKFALVI Magdolna, „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 23–27.

A *devising* diskurzusának fontos jegye, hogy valamennyi kutató elhatárolódik az egységes definícióalkotás igényétől. Ehelyett a jelenségek megkülönböztető sajátosságait igyekeznek feltérképezni, valamint példákön keresztül vizsgálat tárgyává teszik azokat az alkotói gyakorlatokat, amelyek a domináns irodalmi színházi hagyománnyal szemben és saját marginalizáltságuk tudatában definiálják önmagukat.

Oddey 1994-ben megjelent szakkönyve például olyan csoportok produkcióinak elemzésén alapul, mint a *The People Show*, a *Trestle Theatre*, a *Belgrade Theatre-in-Education Company*, a *Red Ladder* és a *Welfare State International*.⁹ Közös vonás, hogy a „*devised* színház lehetőséget nyújtott a nem a szöveg irányította gondolatok kifejezésére [...] Lehetőséget kínált a díszlettervező vagy a koreográfus számára is, hogy előálljon egy koncepcióval, ami az előadás kiindulópontja lehet” (5). Viszont a tárgyalt alkotóközösségek egymástól különböző művészi, pedagógiai és politikai szándéka kidomborítja a tényt, hogy a *devised* színház széleskörű és sokszínű projekteket összefogó gyakorlatként írható le. A kötet utolsó fejezeteiben ezért saját tapasztalatait felhasználva, praktikus tanácsokkal látja el a módszerrel kísérletezni vágyókat.

A teoretikus négy meghatározó szempont mentén tartja körülhatárolhatónak, hogy mit értünk *devising* stratégiákon. Elsőként annak a ténynek a jelentőségét emeli ki, mely szerint ez esetben az alkotó közösség közösen találja meg a projekt létrehozásának eszközeit és módjait. Másodikként a kollaboráció feltételét állapítja meg, ugyanis véleménye szerint a *devised* színházi projektnek „másokkal való együttműködés” (3) során kell megvalósulnia. Oddey ugyanis olyan „felfe-

dezésként” (1) írja le a *devising* folyamatát, mely értékesíti az intuíciókat, a spontaneitást és a felhalmozódó kreatív ötleteket, így segítve elő „kultúránk, világunk, sőt saját magunk mélyebb megértését” (1). Vagyis együtt gondolkodásra hív, s ezért a produkció születésétől elválaszthatatlan az alkalmazkodás, a formálódás, a csoport kollektív létrehozása (1). Ebből következik a harmadik fontos szempont, mely szerint a projektet az alkotók vállaltan személyes nézetei, világlátása, személyes tapasztalatai határozzák meg (9). A világ eseményeibe oly módon avatkozik bele, hogy reflexió tárgyává teszi saját magunk és kultúránk megértésének, tapasztalatának töredékességét, és ez a reflexió (mert ez a negyedik szempont) egy művészeti alkotás létrehozásában testesül meg (3).

„Ennek a színházi formának a jelentősége az eklektikus folyamatban keresendő, mely megköveteli az újítást, találékonyságot, képzelőerőt, kockázatot és mindenekelőtt a csoport teljes elköteleződését a kibontakozó munka iránt. A *devising* alapvető eklektikussága azonban lehetetlenné teszi bármiféle egységes elmélet megfogalmazását arról, hogyan jön létre a *devised* színház, hiszen minden társulat és csoport egyedi módon dolgozik különböző szándékok, érdeklődés és megfontolások mentén.” (2-3)

A színház klasszikus irodalmi formáival szemben ez az alkotói stratégia tudatosan nem a szövegen keresztül, hanem egyéb médiumok felhasználásával tekint a kultúrára. Ily módon egy *devised* színházi projekt kiindulópontja éppúgy lehet egy improvizatív ötlet, egy kép, egy tárgy, egy zene, mint egy szöveg. Ez is az oka annak, hogy hangsúlyos a fizikalitás és az előadások vizuális dimenziója, valamint kiemelt szerepet kapnak a zenei és digitális bejátszások (19). Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a techni-

⁹ Alison ODDEY, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook* (London, New York: Routledge, 1994) (A továbbiakban a hivatkozott oldalszámokat a szövegben jelölöm – K.N.)

kai médiumok ezúttal nem az illúzió megteremtését szolgálják, hanem az alkotófolyamat eszközeként hasznosulnak. Másrészt a diszpozitívum leleplezését idézhetik elő (18), amikor a vizuális, fizikális és akusztikai hatás nemcsak kimozdítja a nézőt megszokott befogadói pozíciójából, hanem a megszokott megváltoztathatóságát láttatja (19). Ezzel párhuzamosan a *devised* színházcsinálók gyakran kollaborálnak más tudományterületek vagy társművészetek alkotóival, ami elősegít egy olyan „interart” kommunikációt, melynek során a művészeti ágak közelítenek egymáshoz, az alkotók pedig átlépik a műfaji határokat (18).

2021-ben talán már nem meglepő, de a kilencvenes évek színházstudományi diskurzusában újszerű jelenség volt a tervezés és a gondos időbeosztás teoretizálása. A módszer ugyanis lehetővé teszi a résztvevők számára, hogy maguk állapítsák meg az előadás próbafolyamatának hosszát és fázisait, mi több: ennek módja a *devised* színház talán legfontosabb megkülönböztető jegye (11). A kőszínházi üzemtől eltérően, néhány hét vagy hónap helyett akár egy vagy több évet is szánhatnak egy projektre, amelynek fontos és adott esetben nagyon hosszú részét kell, hogy képezze a „kutatói fázis”: az ötletek megfogalmazása, kidolgozása, értekezések, viták, workshopok, improvizációk, látványvilággal való kísérletezés vagy egy író bevonása (12), miközben természetesen tartaniuk kell magukat a projekt befejezésére kitűzött határidőhöz is. Explicit alkotói (és nem üzemszerű) döntésen múlik az előadás hossza is. A *performance art* ismeretében kevésbé meglepő, hogy például az angliai gyakorlatban egy színházi nevelési projekt olykor egy egész napos eseményt is jelenthet. Az viszont új szempontokkal gazdagítja az előadás dramaturgiájának elemzését, hogy a megrendezettség *devised* ritmusát hogyan határozzák meg az előre kalkulált hangsúlyeltolódások, spontán változtatások. Oddey javaslata szerint a *devised* színház meghatározása során ezért is érdemes a művészeti,

kulturális és társadalmi szempontok figyelembevételén túl a folyamat gazdasági szükségleteire is kitérni, hiszen az ütemezés szabadságfokát sokszor a produkció költségvetése és különleges (sokszor a kutatási projektekéhez hasonló) forrásai befolyásolják (13).

Mivel így módon a *devised* módszer törvényszerűen beleíródik a különböző országok különböző kultúrpolitikai gyakorlatainak hálójába (23), nem meglepő, hogy a színházcsinálók kritikai vizsgálat alá vonják az eddig „öröknek tekintett” munkamódszereket, s ennek kapcsán újra tudják gondolni az alkotói és befogadói szerep mibenlétét, hierarchikus strukturálódásának mintázatait. Sok alkotócsoport éppen azért kezdett el a részvételiség kollektív gyakorlataival kísérletezni, mert a polgári (illúzió)színházra vagy a rendezői színházra jellemző alá- és fölérendeltségi viszonyokkal szemben határozták meg magukat (8-9). A *devised* színházak olyan politikai légkörben alakultak ki, mely a demokrácia megvalósulását tűzte ki célul, s ennek okán az alkotók szakítani kívántak a hagyományos hierarchikus, patriarchális színházi berendezkedéssel (8). Azonban Alison Oddey kijelenti, hogy „a 1990-es évek kulturális környezetében a *devising* terminusa kevésbé radikális tartalommal bír, a hangsúly a készségek megosztására, a szakértelemre, a specifikus szerepekre, a fokozódó felelősségmegosztásra tolódott [...], valamint jellegzetesebbé vált a hierarchikusabb társulati struktúra” (9).

Mindazonáltal a 1960-as években elinduló színházi nevelési mozgalmak annyiban *devised* elvekre épültek, hogy törekvéseik értelmezhetők a társadalmi-közösségi intervenció célja felől.¹⁰ A programok során a közönség új nézőpontokat ismerhet meg, részt vehet a

¹⁰ Ezért sem véletlen, hogy a CZIBOLY Ádám szerkesztette *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyvben* (Budapest: InSite Drama, 2017) az „alkalmazott színház” a terminológia egyik ernyőfogalmaként szerepel (154–155).

döntésekben, és alakíthatja a cselekmény menetét (123). Oddey kötetében külön fejezetet szentel a *devised* stratégiáján alapuló, társadalmilag elkötelezett színházi nevelési programoknak. A módszer kiválasztását sok esetben a specifikus közönség megszólítása indokolja. A nézők részvételével megvalósuló *devising* folyamatok lehetőséget teremtenek az adott közösséget érintő problémák tárgyalására, valamint a színházba nem járó közönség megszólítására is. A folyamatban részt vevők számára saját szerepeik és lehetőségeik újraértelmezését jelenti, hiszen a stratégiák az önmegértés és a politikusság fejlesztését szolgálják (20).

Oddey külön fejezetet szentel a helyszín-specifikus *devised* előadások tárgyalásának, amikor az alkotók a konvencionális színházi terek elhagyása mellett döntenek, és ez bizonyos esetekben a projekt kiindulópontjává válik (17). Talán ezek a példák szemléltetik a legjobban azt a közösen vállalt kockázatot, ami az interakciók révén fejlesztett alkotás iránti elköteleződés sajátja (13). S ez az a tézis, amelyet Deirde Heddon és Jane Milling tíz évvel később publikált kötete egyfelől további társulatok, előadások, gyakorlatok vizsgálata révén árnyal, másfelől történetiségében mutatja be Oddey megállapításait.¹¹

A színháztörténet-írás szempontjából fontos lépés, hogy a 2006-os munka a II. világháború utáni színházi események kontextusába helyezi, vagyis hatástörténetileg vizsgálja a *devising* jelenségét. Nem törekszik átfogó kialakulás- és fejlődéstörténet megírására, hanem a történeti példák és kortárs gyakorlatok retorikájában illetve törekvéseiben bekövetkező legfontosabb változásokat vizsgálja (4). Felveti a kérdést, hogy mennyiben tekinthető a *devising* a színházcsinálás egyik legősibb formájának, illetve a

commedia dell'arte reneszánszának (10). A huszadik századi példák sokszínűsége pedig azt a tézist készíti elő, mely szerint a *devised* színház nem egységes módszer, hanem alkotói stratégiák összesége, ami olyan különböző színházi területeket köt össze, mint a közösségi színház, a *performance art* vagy a politikai színház (1).

Ezért is fontos leszögezni, hogy Heddon és Milling a vizsgált példákon keresztül azzal egészítik ki Oddey tézisét (mely szerint a *devised* színház lényege az alkotófolyamat módjában keresendő), hogy kritériummá teszi az *apriori* irodalmi alapanyag, a szövegvizsgálat hiányát:

„a [*devising*] kifejezés azt sugallhatja, hogy bár a szövegvizsgálat nem *devising* folyamat eredménye, a performansz még akkor is egyértelműen az, ha létező szöveget használ kiindulópontnak. Ez a megközelítés szerintünk túlságosan tág. Ebben a tanulmányban olyan színházi társulatokat vizsgálunk, akik úgy írják le saját »*devising*« vagy »kollaboratív« alkotófolyamataikat, mint amelyek nem használnak fel [...] olyan írásban rögzített dráma- vagy előadászöveget, amely a társulati munka előtt *apriori* létezett volna.” (3)

Ugyanakkor ez nem akadályozza annak, hogy a *devising* egy textusból (rövid történetekből, versekből, regényekből, idézetekből, talált szövegekből, dokumentumokból) induljon ki (6). Ráadásul az általuk elemzett alkotófolyamatok azt igazolják, hogy a verbalitás általában fontos részét képezi az előadásoknak. A példák ily módon az előadás textuális dimenziójának megteremtésére, formálására irányuló írói stratégiákra, annak kollektívizálhatóságára irányítja a figyelmet. Heddon és Milling hangsúlyozza, hogy a *devising* gyakorlatok nem tekinthetők irodalomellenesnek, azonban önmeghatározásuk fontos része, hogy arcot és hangot akarnak adni az

¹¹ Deirde HEDDON and Jane MILLING, *Devising Performance. A Critical History* (New York: Palgrave, 2006, 2016) (A továbbiakban a hivatkozott oldalszámokat a szövegben jelölöm – K.N.)

adott diszpozitívum által elfojtott, a kulturális kánonon kívüli narratíváknak.

Ez a tanulmánykötet egyértelművé teszi, hogy a *devising* stratégiák 1994 és 2006 között az angolszász színházi kultúra meghatározó elemeivé váltak, s immár nem feltétlenül az alternatív szféra részeként, hiszen az általuk vizsgált színházi nevelési programok és közösségi színházi projektek regionális önkormányzati vagy központosított kezdeményezett tervek voltak. Ebből a tényből is adódik, hogy két szempontból változtatnak, egy szempontból pedig finomítanak Oddey feltételrendszerén.

Egyfelől kitágítják a *devised* színház jelenségejét azáltal, hogy elvetik Oddey szempontját mely szerint kizárólag kollaboratív folyamatok során valósulhat meg:

„A *devised* performansznak nem kell szükségszerűen közreműködőket bevonnia. [...] A *devising* gyakorlatok körének ily módú kiterjesztése jóval szélesebb területet eredményez annál, mint amennyit itt áttekinthetünk. Ennélfogva szándékosan fókuszálunk a kollaboratív alkotásra, és ezért kerül a hangsúly az alkotócsoporthoz, szemben az individuális alkotókkal. Ez a döntés óhatatlanul hiányossá teszi a tanulmányunkat, különösen a performansz-művészet terén, ami bár kétségtelenül *devised* munkák gyűjtőfogalma, jellemzően individuális művészek alkotásai.” (3)

Másfelől, bár vizsgálatuk látókörén kívül marad, nem zárják ki a *devised* fogalom köréből azokat a projekteket sem, amelyek végeredményként nem születik művészi produktum. Javaslatukat azzal indokolják, hogy vannak olyan (például a színészképzésben, terápiában alkalmazott) *devised* technikák, melyeknek az eredménye nem a produktumban keresendő (8). Továbbá kötetükben kiemelik és történeti vizsgálat tárgyává teszik az improvizáció *devised* gyakorlatait.

Rámutatnak, hogy az improvizáció kultúráról és kortól függetlenül mindig is jellemzője volt a néphagyománynak és az előadóművészeti tevékenységeknek (10), azonban szerepe és felhasználásának módjai az elmúlt évszázadban sokat változtak (9).

A két tanulmánykötet szerzői egyetértenek abban, hogy a *devised* színház nem műfajként vagy speciális esztétikai minőségként határozható meg. A kötetek a legszemléletesebbé akkor válnak, mikor példák mentén világítják meg a fogalmat, és a terminust körülhatároló szempontok megállapítása után az alkotófolyamatok bemutatása során árnyalják is azokat. A jelenség kutatását nehezíti a dokumentáció hiánya, pontosabban az a tény, hogy „nem lehet sem a performanszot, sem a *devising* vagy kollaboratív munkafolyamatot teljes egészében rekonstruálni” (22), vagy legalábbis hatványozottan veti fel az előadáselemzés klasszikus módszereinek és a néző-résztevő előadás-elemző magatartásának viszonyával kapcsolatos kérdéseket. S a tanulmányok épp azért alkotnak részletes képet a *devised* színház gyakorlatáról, mert sikerül fénytörésbe állítaniuk a fogalom kapcsán felmerülő fontos dilemmákat, melyek a későbbi kutatások, viták alapjául szolgálhatnak.¹²

¹² Pl. Jess THORPE and Tashi GORE, *A Beginner's Guide to Devising Theatre* (London, Methuen, 2019); Emma GOVEN, Helen NICHOLSON and Katie NORMINGTON, *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practises* (London, New York, Routledge, 2007); Magda ROMANSKA, ed., *The Routledge Companion to Dramaturgy* (Abingdon, Routledge, 2015).

Bibliográfia

- CZIBOLY Ádám, szerk. *Színházi nevelés és színházipedagógia kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- GÁSPÁR Ildikó, ARI-NAGY Barbara, GYARMATI Kata és KHALED-ABDO Szaida. „Ahogyan jó lenne dolgozni”. *Színház* 54, 3. sz. (2021), hozzáférés: 2021.07.01, <http://szinhaz.net/2021/03/25/2021-marcius/>
- GOVEN, Emma, NICHOLSON, Helen and NORMINGTON, Katie. *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practises*. London, New York: Routledge, 2007.
- HEDDON, Deirde and MILLING, Jane. *Devising Performance. A Critical History*. New York: Palgrave, 2006, 2016.
- JÁKFALVI Magdolna. „A színházi előadás fogalma a digitális média korában”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 23–27.
- ODDEY, Alison. *Devising theatre: A practical and theoretical handbook*. London, New York: Routledge, 1994.
- ROMANSKA, Magda, ed. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Abingdon: Routledge, 2015.
- THORPE, Jess and GORE, Tashi. *A Beginner's Guide to Devising Theatre*. London: Methuen, 2019.
- TRENCSENYI Katalin. „Kézikönyv a „devised” színházról”. *Drámapedagógiai Magazin* 21, 1. sz. (2001): 52–53.
- ZSIGMOND Andrea. *A színház Erdélyből nézve: Egy fogalom keretezései*. Budapest: Corvinus Egyetem, PhD, 2016, hozzáférés: 2021.01.18. <https://core.ac.uk/download/pdf/153150026.pdf>