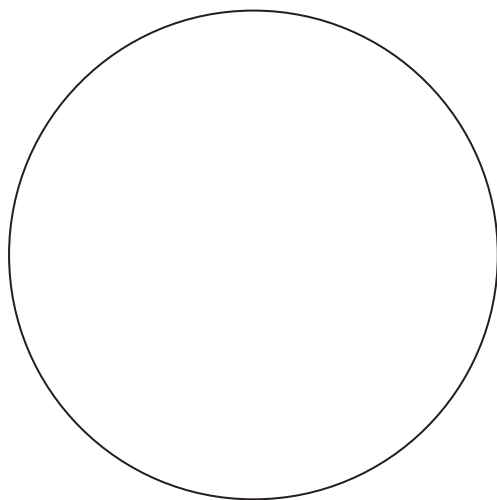
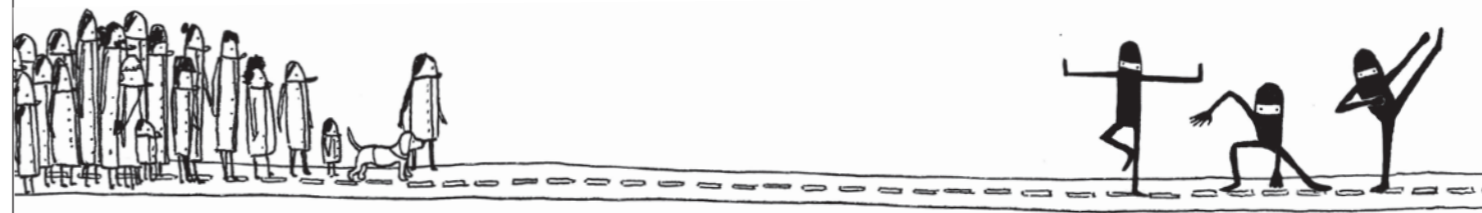


MIÉRT NEM AZ UTCÁN CSINÁLJUK?



INTERAKTÍV UTCASZÍNHÁZI KÉZIKÖNYV

Vida Cerkvenik Bren



MIÉRT NEM AZ UTCÁN CSINÁLJUK?

INTERAKTÍV UTCASZÍNHÁZI KÉZIKÖNYV

Vida Cerkvenik Bren

A 3. fejezet társszerzője: Samo Oleami

Illusztráció: Robin Klengel

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült:
Vida Cerkenik Bren: *Why Don't We Do It in the Road*
A Personal Guide to Outdoor Interactive Theatre
Kulturno umetniško društvo Ljud, Ljubljana, 2019

(Free copy)

A harmadik fejezet társszerzője Samo Oleami
Az illusztrációkat Robin Klengel készítette
Szerkesztette Jurij Bobič
Tervezte Katarina Zalar
Magyarra fordította Németh Nikolett Anna és Pintér Géza
Nyelvileg lektorálta Németh Nikolett Anna

TARTALOM

Előszó	6
Köszönetnyilvánítás	8
Fejezetek	
1 Színpad vagy utca	13
2 Kiút a dobozból	33
3 Az együttlét művészete (Társzerző: Samo Oleami)	47
4 A kulcs	57
5 Négy lépés egy utcaszínházi előadás felé	69
6 Hogyan lesz valakiből az utca nindzsája?	79
7 Tom tanácsa	87
8 Otthon gyakorolj, az utcán játssz!	97
9 Az utcaszínház, és azon túl	111
A szerzőkről	120
A LJUD	121
A RIOTE	121

ELŐSZÓ

A *Miért nem az utcán csináljuk?* mindenkihez szól:

... aki örömmel készít szabadtéri előadásokat,
... aki szeretne erről tanulni,
... akit érdekelnek e produkciók rejtett törvényszerűségei,
... illetve aki... nos... általában véve kíváncsi természetű.

Ez a könyv a színházi alkotómunka személyes tapasztalatai nyomán jött létre, amely az utcákon, tereken, parkokban, falvakban, buszokon, kórházakban, templomokban, sőt a hegyekben zajlott. Hozzá kell tenni, hogy e személyes tapasztalat szorosan kapcsolódik ahhoz a meggyőződéshez, miszerint a művészet közösségi alkotás eredménye. Az elmúlt évtizedben a szerző, Vida Cerkvénik Bren számos közösségi, művészeti folyamat központi szereplője volt. Rendezőként diplomázott, majd 2006-ban társalapítója lett a Ljud nemzetközi társulatnak. A közösség interaktív előadások és helyspecifikus projektek révén kezdte kutatni a művészi kifejezésmódok lehetőségeit a köztereken. Vida azóta körbeutazta a világ immár több, mint 30 országát a Ljuddal rendezőként, fellépőként és színházpedagógusként egyaránt.

Utazásai során ő és a csoportja, a „Ljuds” (emberek) sok hasonló gondolkodású művésszel találkozott, köztük előadókkal, rendezőkkel és színházpedagógusokkal, de nem hiányoztak a kritikusok, fesztiválszervezők vagy színháztudósok sem. Az ő ötleteik és tanácsaik gazdagították a szerző színházi szemléletét, amelyek visszaköszönnek majd e könyv lapjain is.

Milyen színház az, amiről Vida ír? Sokféle neve van: szabadtéri színház, utcaszínház, színház a köztereken, vagy ahogyan barátaink hívják Olaszországban, „teatro negli spazi aperti”, Németországban „theater im öffentlichen raum”,

Szlovéniában pedig „gledališče v javnem prostoru”. Ezenkívül egyéb címkével jelölhetjük: „interaktív”, „részvételi” vagy „immerzív”.

Ám ahelyett, hogy a címkére helyeznénk a hangsúlyt, Vida inkább arról a színházról ír, amely felé törekszük. Ez a színház:

1. a kőszínházak falain kívül, szabadtéren jön létre;
2. a közönséggel való interakció pillanatában születik meg.

Célja tehát, hogy egy efféle színház *érdekében* írjon könyvet, nem pedig bármi más *ellen*.

A *Miért nem az utcán csináljuk?* című, jelen kézikönyv nem azzal a céllal íródott, hogy a szabadtéri színjátszás átfogó ismertetője legyen. Nem áll módjában és szándékában, hogy e színház típus minden formáját, gyakorlatát és szempontját számba vegye. Épp ellenkezőleg, ez a könyv inkább egy személyes útmutató, amely egy sajátos nézőpontból világítja meg a tárgyalt témát. Célja, hogy inspirálja és kritikai gondolkodásra készítse az olvasót.

Annak az ötlete, hogy az elmúlt évtizedben összegyűlt gondolatok és tapasztalatok papírra kerüljenek, két éve merült fel, amikor a Ljud felkérést kapott a RIOTE (Rural Inclusive Outdoor Theatre Education – Vidéki, inkluzív, szabadtéri színházi oktatás) európai partnerségtől, hogy készítsen egy szabadtéri színházi alkotómunkáról szóló, gyakorlati kézikönyvet. A „Ljuds” élt a lehetőséggel, hogy megossza tudását és oktatói módszereit a RIOTE partnerekkel – vagyis olyan hasonló szemléletű csoportokkal Magyarországról, Olaszországból, Romániából és az Egyesült Királyságból, akik egyaránt szenvedélyes művelői az utcaszínháznak. Ennek a folyamatnak az eredményeként született meg az a könyv, amit az olvasó a kezében tart.

Vidd ezt magaddal „az útra”, és talán valahol, útközben találkozunk majd.

Jurij Bobič, a szerkesztő

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ez az írás egy közel tízéves, közös alkotói folyamatnak és hosszas eszmecserének a gyümölcse, ezért mindeneelőtt szeretnék tiszta szívemből köszönetet mondani azoknak, akik részesei voltak ennek a kalandnak: Mladen Bačić, Sanja Bačić Žmavc, Sebastien Fraboulet, Nika Gabrovšek, Jaša Jenull, David Kraševc, Majda Krivograd, Grega Močivnik, Matevž Pistotnik - Kuki, Jurij Torkar, Katarina Zalar stb.

A *Miért nem az utcán csináljuk?* egy közös munkafolyamat eredménye, ezért külön hálás vagyok Jurij Bobič barátomnak, a könyv kiváló szerkesztőjének, illetve Mr. Robinnak, az illusztrátornak összes javaslatukért, ötletükért, a bátorításért és a támogató türelmükért 2019 telén!

Külön köszönet illeti Sergi Estabanellt, Tom Gradert, Samo Oleamit és Sonja Vilčet is, akik nagyban hozzájárultak a könyv tartalmához, valamint Pintér Gézát és a RIOTE partnerséget, akik a lehetőséget biztosították.

Szeretnék továbbá köszönetet mondani Werner Schrempfnek, aki egészen a kezdetektől fogva támogatta a Ljud csoportot.

És köszönet természetesen a Beatlesnek is.

Vida Cerkenik Bren

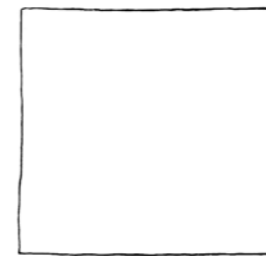
Figyelmeztetés: ez a könyv tele van másodkézből vett tudással. Nyugodtan add tovább!

ZORANNAK ÉS SURINAK

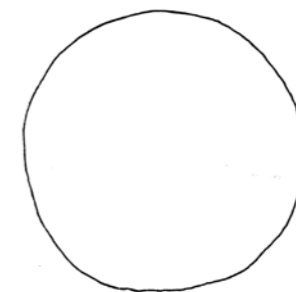
1 SZÍNPAD VAGY UTCA

Kedves olvasó,

A beszélgetésünket azzal szeretném kezdeni, hogy bemutassak két, egyszerű formát, amelyek gyakran fel fognak tűnni e könyv lapjain:



a négyzet



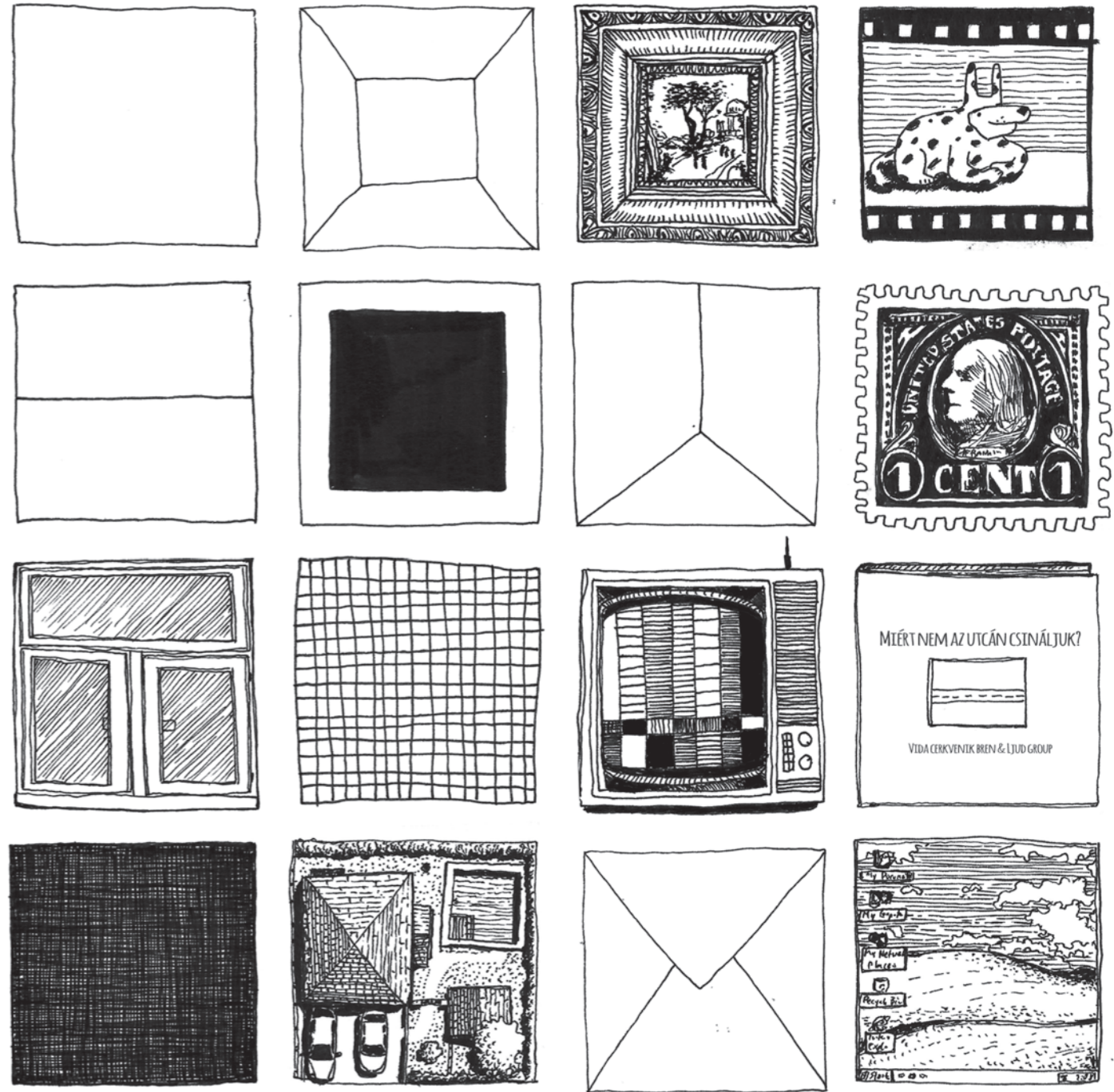
és

a kör.

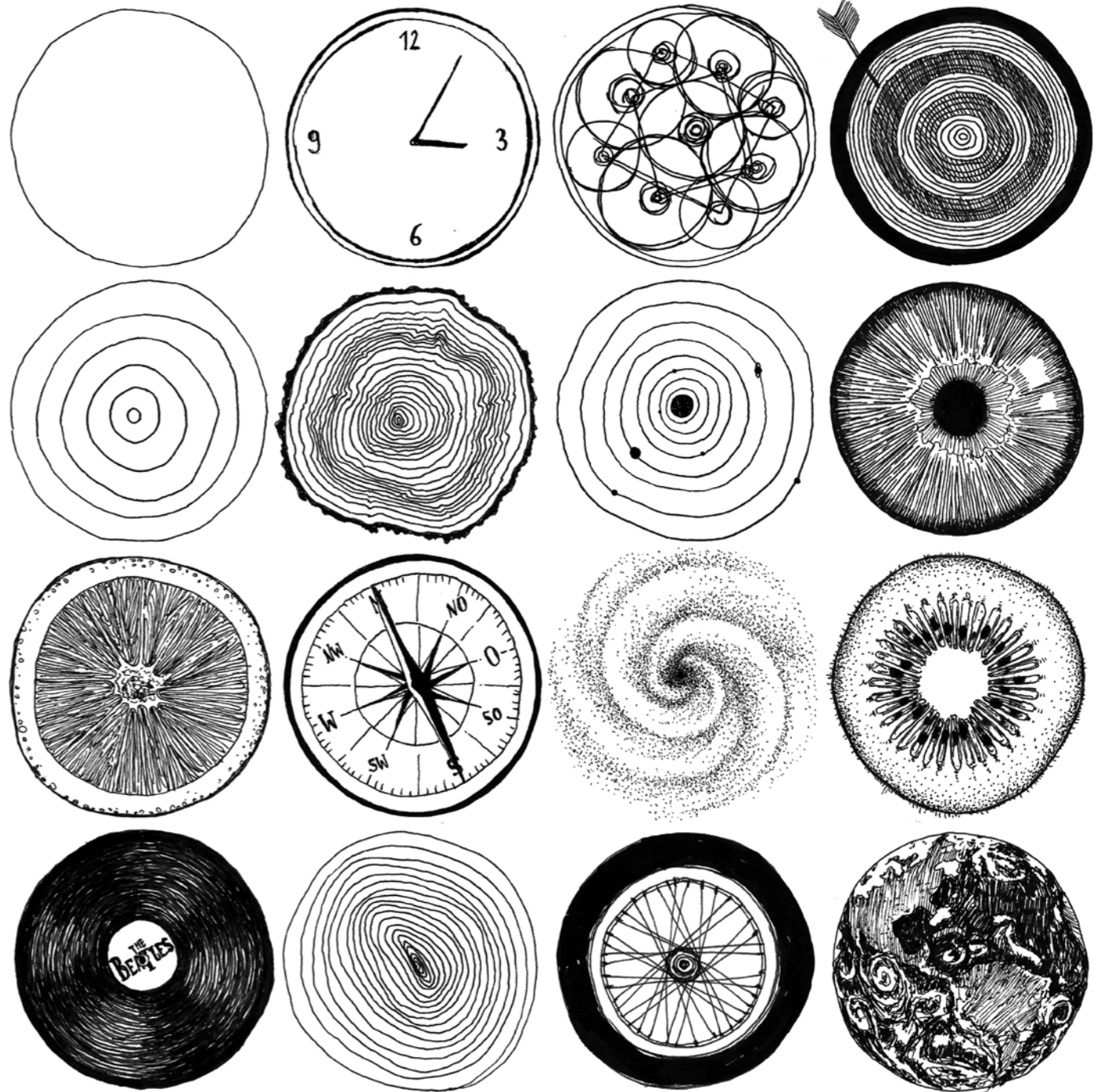
Úgy tekintek a négyzetekre, mint az ablakokra, amelyeken keresztül a rajtam kívülálló világot szemlélem. A négyzet arra irányítja a figyelmünket, ami a keretei között van, miközben minden mást kizár.

Egy négyzet megjelenítheti azt a keretet, amin keresztül a műalkotásokra tekintünk: egy festmény kerete, a számítógéped képernyője, egy könyv, a mozivászon vagy a színpad körüli falak.

A civilizációnk gondosan kidolgozott kereteket talált fel, amelyek közt van digitális és analóg egyaránt. Hozzászoktunk ahhoz, hogy a művészetet – ahogyan magát az életet is – kereteken át érzékeljük: fotókon, videókon, szelfiken és közösségi médiumokon keresztül.



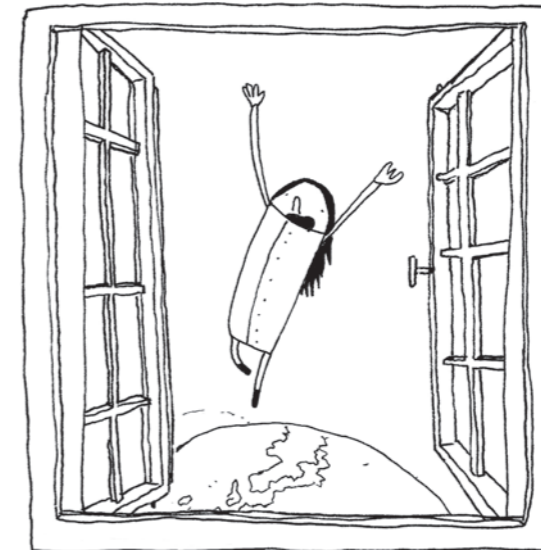
De ez
a könyv a
körökről fog
szólni!

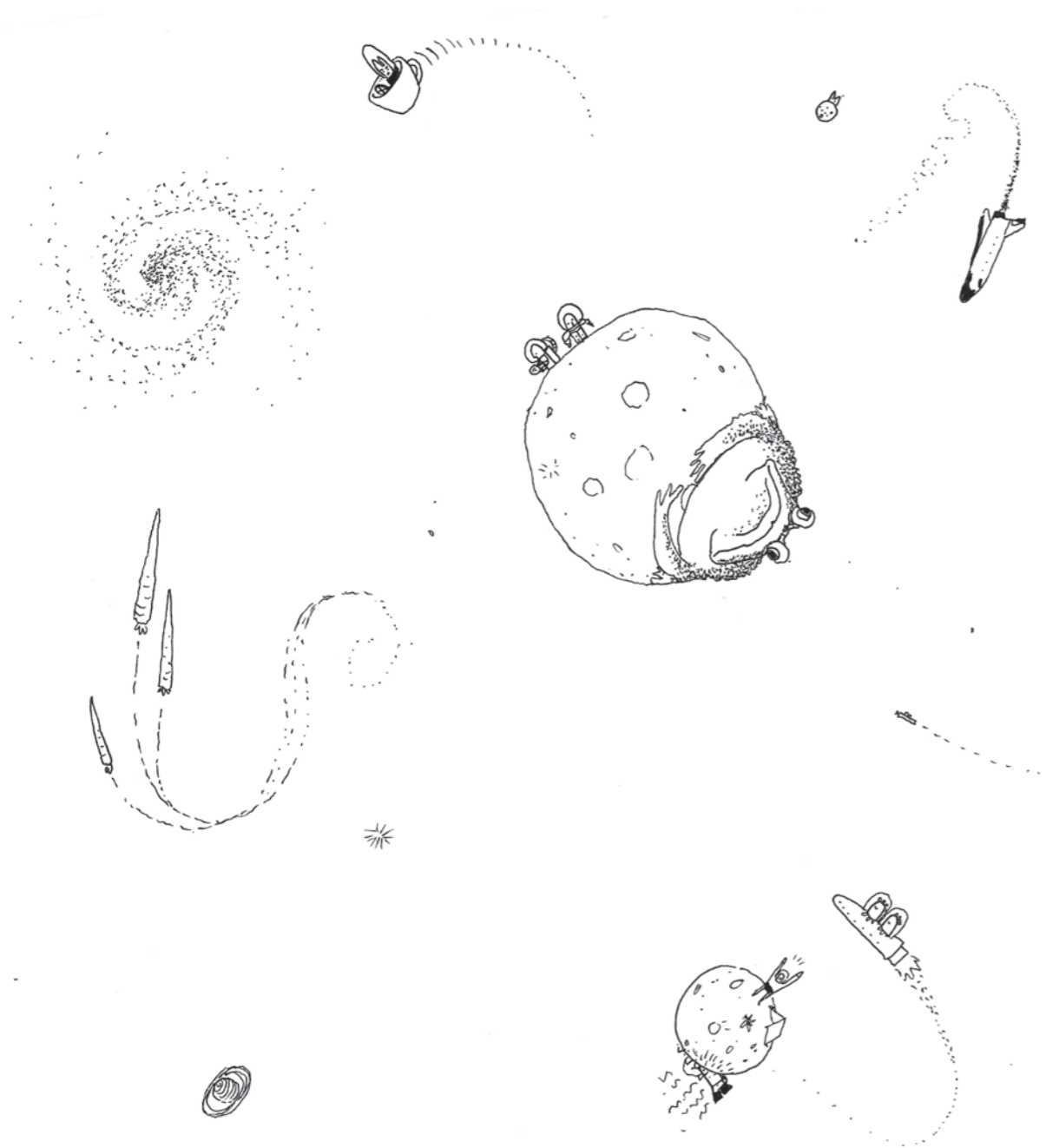


Ám mielőtt még elkezdenénk a körökről beszélni, el kell mondanunk néhány dolgot a négyzetekről.

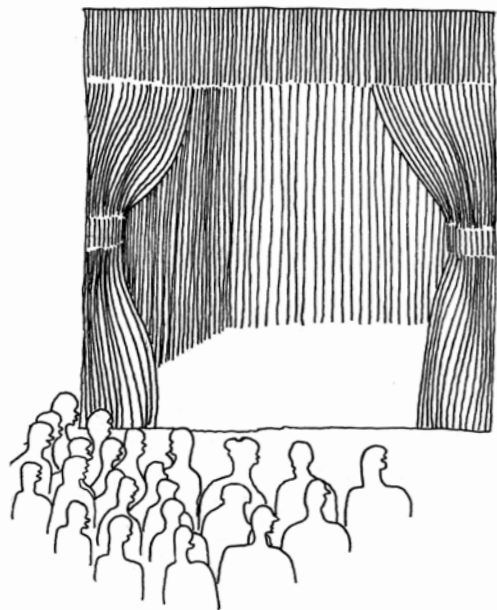
A négyzetek számos esetben hasznosak lehetnek. Ha például egy dobozt akarok rajzolni, először egy négyzetet rajzolok. Ha egy robotot tervezek, ugyancsak négyzetekkel kezdem. Ha pedig egy halászhálót szeretnék rajzolni, akkor sok-sok négyzetre lesz szükségem. Minden alkalommal, amikor valaminek keretet kell adnom, vagy el kell különítenem a dolgokat egymástól egy sajátos elrendezés érdekében, akkor négyzeteket használok.

A négyzetek jól működnek a termekben, azt jelentik: bent vagyunk.





Számomra a négyzet és a kör a színházi alkotás két eltérő módját adják:



beltéri



és szabadtéri .

Ezek a formák egyben az engem körülvevő világ eltérő észlelésmódjait is jelképezik. Két különböző szemléletmód tükröződik bennük, kétféle út a világ megértéséhez.

Az egyik passzív megfigyelésen keresztül történik biztonságos távolságból, amely a dolgok megértésére és elemzésére törekszik. A másik azonban tevékeny részvételen és közvetlen bevonódáson alapul, ami fizikai tapasztalattal jár. Itt azáltal keresem a világ értelmét, hogy beleengedem magamat, és a részesévé válok.

A kulcsszavak e két halmaza tömören vázolja mindezt:

ELLENŐRZÉS, KUKKOLÁS,
azonosulás, HIERARCHIA,
monológ, bemutatás,
egyértelműség.
terv, REPREZENTÁCIÓ,
szándék, **EREDMÉNY**,
PROMÓCIÓ, termék,
EGYÉNI NÉZŐ.

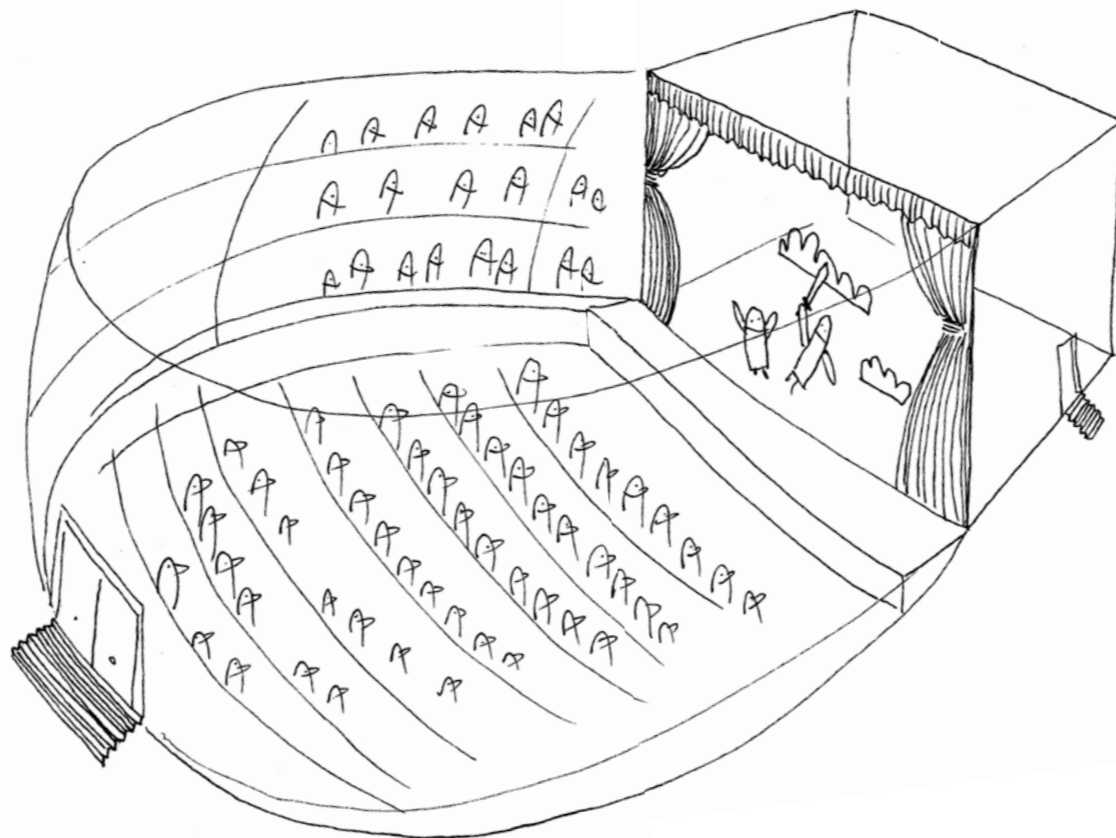
ELENGEDÉS,
RÉSZTVEVŐ,
bekapcsolódás, HORIZONTÁLIS
SZERVEZET, párbeszéd,
interakció, KÁOZOS
rögtönzés, ITT ÉS MOST,
spontaneitás, FOLYAMAT, BEVONÓDÁS,
csere, IDEIGLENES
KÖZÖSSÉG.

A négyzettel illusztrált megközelítés azt a színházi felfogást idézi, amely a XVIII-XIX. századból ered, és amely ma is tovább él a kortárs nemzeti kőszínházakban.

Az előadások az erre a célra kialakított épületekben kapnak helyet, ahol a színpad egy keretbe foglalt képhez hasonló.

Ezeket a színházakat az emberek két csoportja használja: a színészek és a nézők, akik itt egy kissé szokatlan módon gyűlnek össze. Habár a nézők azért jöttek, hogy a színészeket lássák, a színészek pedig azért, hogy fellépjenek a nézők előtt, semmiképpen sem akarnak szemtől szemben találkozni, különösen nem az előadás kezdete előtt. Ezért aztán a színházépületben minden esemény szimmetrikusan zajlik egy kettős rendszerben, amit az egyik oldalon a színész, a másik oldalon pedig a néző használ, elválasztva a középük ékelt látható és láthatatlan falakkal.

Nézőként az épület főbejáratán keresztül juthatsz a színházépületbe, míg színészként a művészbemjárót használod. A főbejáratától a nézők a jegypénztáron és a ruhatáron keresztül haladnak tovább, míg a színészek útja a művészbemjárón át a portáshoz vezet, majd innen



a színpad mögötti öltözőkhöz. Nézőként jegyet kell váltanod, hogy beléphess a színházba; színészként viszont fizetést kapsz a hó végén. A nézők borozgatnak a számukra fenntartott bárban, míg a színészek ugyanezzel kényeztetik magukat a színházbüfében fél áron. Különböző jelzések (például „bal”, „jobb”, „erkély”, „karzat” stb.) segítik a nézőt, hogy megtalálja az ülőhelyét. Az épület másik oldalán, a lépcsők és folyosók labirintusában világító nyilak és egyéb jelzések (például „színpad” vagy „csendet kérek”) óvják a színészt attól, hogy eltévedjen.

A színpadot és a nézőteret egy függöny választja el egymástól. Miután mindenki elfoglalta a helyét az előre meghatározott időpontban, kihunynak a fények, a függöny pedig felgördül, hogy feltárja a mögötte tátongó lyukat. Ezt nevezik **negyedik falnak**: egy láthatatlan határ, amit a körülötte lévő keret, vagyis a proszcéniumív tesz hangsúlyossá, mintegy a színházi előadás világára nyíló ablakként.¹

¹ Érdekesség, hogy a gázvilágítás feltalálása és elterjedése segítette elő ennek a színház típusnak a kialakulását a XIX. században. Ezt megelőzően a nézőtéri világítást nem kapcsolták le az előadás alatt, így a nézők flörtölhettek, beszélgethettek, vagy akár ihattak és ehetek is a darab közben.

Mindez a dramatikus színházi konvenció része,

amely lehetővé teszi, hogy a művész minél inkább ellenőrzése alatt tartsa a műalkotást.

Közben a néző sötétbe burkolózva ülhet egy kényelmes székben, megfélekezve arról, hogy egy nézőtéren van. Kukkolóvá válik.



Mintha csak otthonról kémelelnék az utcát egy ablakon (kereten) át, miközben a járókelők előtt rejtve maradunk.

“ A színpadot kémlelem. A köztem és az események közti távolság végig változatlan. A proscéniumív körvonalának köszönhetően, mintha egy ablakon keresztül figyelném a színpadon megjelenő, végtelennek tűnő tájat. Minél hosszabban bámulok keresztül ezen az ablakon a biztos távolból, annál kevésbé válik érzékelhetővé ez a távolság, míg nem teljesen eltűnik. Hirtelen a fejlemények középpontjában találok magamat, mintha láthatatlanul a föld fölött lebegnék a tér kellős közepén, örömmel vagy szenvedéssel telve. Ilyenkor egy madár szemével, 360°-ban látok, vagyis egyszerre az egész világot szemlélhetem. Később viszont, amikor e világ az előadással együtt a végéhez ér és a darabjaira hullik, én ismét ugyanabban a székben találok magamat baloldalt, a tizenhármas sor második ülésén, amely egész végig szelíden nyikorgott a súlyom alatt. Nem hagytam el ezt a helyet, mégis messziről térek ide vissza. Ez történik, amikor színházba megyek. ”

Meta Hočevar ²

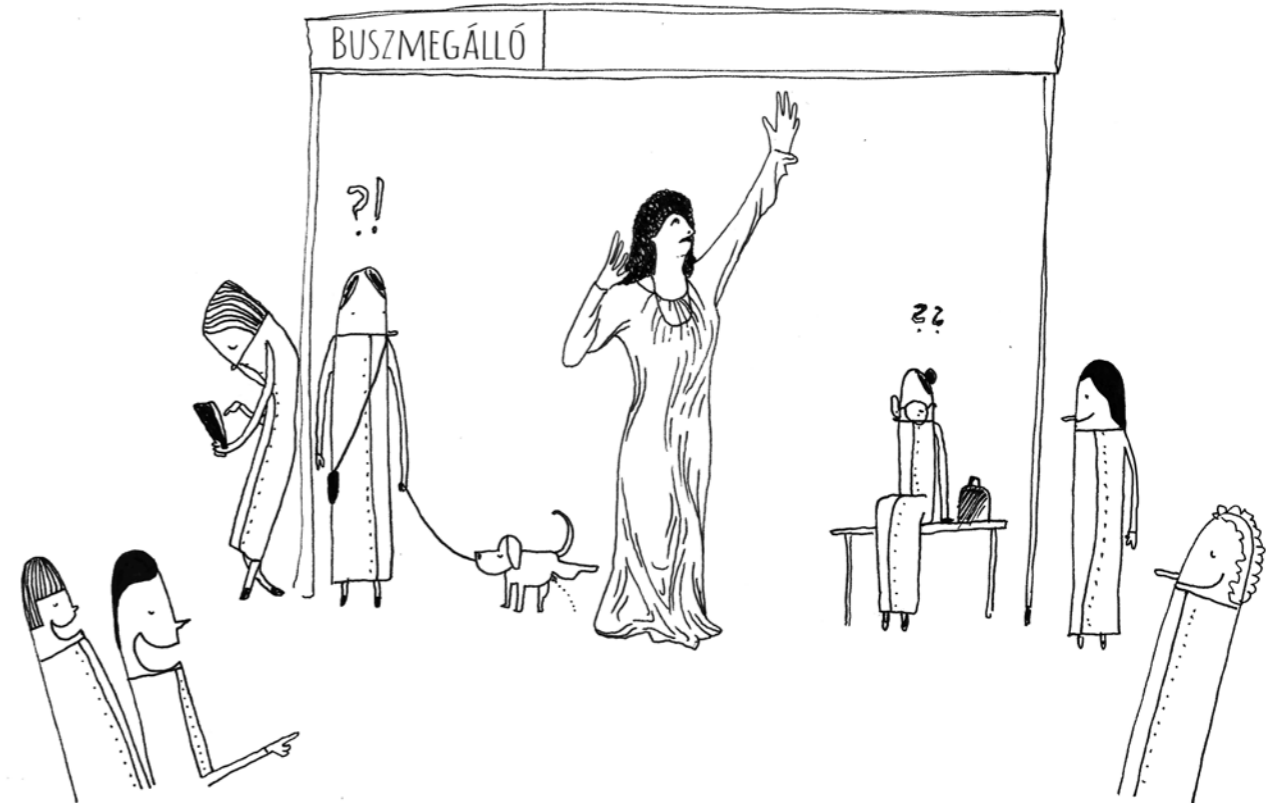
² Meta Hočevar, *Prostori igre* (Ljubljana Városi Színház, 1998), 24.

Képzeld el, amint egy híres színésznő, például Sarah Bernhardt kegyesen fellép a színpadra.

A közönség lélegzet-visszafojtva vár finom megjelenésére, a fénysugarak mohón követik kezének a lejtését, a színpad deszkái a lábait csókolják, ő pedig könnyedén lépdel a sötétség ködébe burkolózva. Kecsegtető vágyak és kétséges érzelmek egész világát hozza magával a színre. Szempilláinak a legapróbb rebbenései is elsöprő áradást keltenek a nézők szívében.



És most képzeld el őt, amint belép egy bárba, egy halpiacra, vagy esetleg...



Bárha a gesztusok, a bájos kezek és a szempillák, valamint az érzelmi töltet azonos marad, a talapzat nélkül – amit a színpad, a fények és a rajongók jelentenek – egy tragédia könnyen komédiába fordulhat.

Amikor először
felleptem szabadtéren, egy
kissé meglepett a fölém táruló égbolt
és a fejem felől hiányzó tető. Egy teljesen
sík, nyílt réten táncoltunk, ahol mindenütt a
horizont húzódott körülöttünk. Ennél tágasabb
 eget el sem tudnál képzelni! Ha Angliában valakinek
arról beszélsz, hogy egy szabadtéri előadáson
dolgozol, többnyire megkérdezik: „De mi
lesz, ha esik az eső?” Még sohasem
kérdték tőlem például azt, hogy
„Na és mit kezdesz majd a
végtelen égbolttal?”



Helen Aldrich, előadóművész³

³ Helen Aldrich, színésznő és a Broken Spectacle nevű, fizikai színházi társulat művészeti vezetője, amelynek székhelye Totnesben, az Egyesült Királyságban található. (Tagja a RIOTE partneri együttműködésnek.)



GYAKORLAT

Kedves olvasó, mielőtt továbblépsz a következő fejezetre, próbáld ki egy egyszerű gyakorlatot. (Elsőre talán együgyűnek tűnik, de meglepően érdekes tapasztalat lesz!)

1. Nézz keresztül a könyv fedőlapján lévő nyíláson.
2. Csukd be az egyik szemedet, majd kezd el lassan mozgatni a keretet. Közben figyelj a különböző képekre, amelyek a szemed elé kerülnek.
3. Mozogj a térben, és játssz a beállításokkal, kontrasztokkal, méretekkel, színekkel, motívumokkal és a fényekkel...

2 KIÚT A DOBOZBÓL

Mielőtt mélyebben elmerülnék a körökben, hadd szóljak néhány szót magamról.

Rendezői tanulmányaim alatt a Ljubljana Akadémián, idővel azt éreztem, hogy a színház többé már nem egy aktuális, társadalmi jelenség: „egy hely, ahol az emberek összegyűlnek, hogy termékeny vitáikból elképzelések szülessenek”, amely „lehetővé teszi, hogy az emberek részesei legyenek valaminek, ami képes kifejezni a saját társadalmuk különböző problémáit és ellentmondásait”⁴

Édesapám mesélte, hogy amikor fiatal volt a hetvenes évekbeli Jugoszláviában, bizonyos színházi előadásokról sokat beszéltek az emberek. Később azután több köteg színházkritikai írást és a szerkesztőknek címzett levelet találtam az iskolánk pincéjében, amelyek alátámasztották apám szavait.

⁴ Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond*, Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, Ljubljana, 2015, 154.

„HÚHA! Ez pont olyan volt, mintha egy színdarabban történt volna!” – kevéssé hallhattam volna ezt a mondatot a barátaimtól, amint az élet valamilyen meglepő, különös egybeesését ecsetelik.

Egy Shakespeare és Erzsébet korabeli kamaszról el tudom képzelni, amint felkiált...

...ugyanígy el tudom képzelni egy Viktoriánus úriemberről, amint így szól...



...A barátaim viszont értelemszerűen egy manapság elterjedt mondatot használnának: „NAHÁT, ez éppen úgy történt, ahogyan a filmekben szokott lenni!” Ez azt a benyomást keltette bennem, hogy korunkban a film lett A MÉDIUM.

A moziban a vetítövásznon helyettesíti a negyedik falat, amire például a „Titanicot” vetítik. Miközben nézem a filmet, egészen belemerülök, és még azt is elfelejtem, hogy hol vagyok. A vásznon megjelenő esemény a saját történetemmé válik. Sebesen utazom egyik vágástól a másikig: a Titanic fedélzetéről Kate Winslet kabinjába, Leonardo arcának közelijétől a hatalmas, végtelen tengerig, a külső és belső perspektívák között, időben pedig 1912-ből 1996-ba. Messzire utazom, miközben egy tapodtat sem mozdulok.

Minthogy a film egyre inkább sikeresen átvette és alkalmazta a dramatikus színház történet-elbeszélő technikáit és hatásmechanizmusait, számos XX. századi színházi reformer (Artaud, Appia, Brecht, Weill, The Living Theatre, hogy csak néhányat említsek) feltette magának a kérdést:

Mi az, amit a film nem tud, a színház viszont igen?
A színház alapvetően mindig itt és most zajlik. A nézők és az előadók egyazon téren és időn osztoznak, ezért minden előadás egyedi, valós időben – „élőben” – és a két fél interakciója által jön létre.

Így fogalmaztuk meg hasonló gondolkodású barátaimmal együtt azt, hogy melyek a színház előnyei a filmhez viszonyítva. Ahhoz, hogy „(újra) felfedezzük” a színházban rejlő lehetőségeket, szívvel-lélekkel erre koncentráltunk:

a színház mint játék,
rituálé és
társadalmi esemény.

Szerettünk volna kölcsönhatásba lépni a közönséggel az élet minél szélesebb területén és felszabadítani magunkat a kulturális intézmények formai kötöttségei alól, ezért úgy döntöttünk, hogy „útra kelünk”. Alapítottunk egy művészeti közösséget, amelyet Ljudnak (emberek) neveztünk el. Bár nem sokat tudtunk a szabadtéri szereplésről, fiatalos lelkesedéstől és idealizmustól hajtva nekiindultunk, hogy bejárjuk a bolygót az első utcai akciónkkal, az *Invázió* című produkcióval.

“ Minden akkor kezdődött, amikor többen összejöttünk egy kávéra, és valaki egyszer csak előjött a rózsaszín földönkívüliek ötletével: menedékkérők egy másik galaxisról, akik szeretnének kapcsolatot teremteni a föld lakóival, próbálnak társadalmilag asszimilálódni, habár fogalmuk sincs arról, hogy miként kellene viselkedniük ezen a bolygón. Senki sem gondolta volna, hogy ennek az ötletnek később ekkora sikere lesz, hogy beutazzuk általa az egész világot, és ennyiféle emberrel kerülhetünk kapcsolatba Fehéroroszország, Ausztrália, Izrael, Irán és Korea utcáin, csak néhány helyszínt említve. Mindez csodásan hangzik, nem igaz? Nos, számomra mindenképpen... de ez idő alatt azt is ki kellett találnunk, hogy miként tudunk fennmaradni a különböző kultúrák sűrű váltakozása által okozott káoszban, hogyan kezeljük a váratlan reakciókat, a repülőutakat, az állandó csomagolást, a hajnali ébresztőt, a véget nem érő testfestést, a csoporton belüli feszültségeket és a hosszan tartó kiesést Ljubljana „valós” életéből. Legfőképpen pedig választ kellett találnunk arra a kérdésre, hogy egyáltalán miért is csináljuk mindezt.⁵ ”

David Kraševac, az *Invázió* csoport tagja⁶

⁵ David Kraševac: „Invazije 2011”, Ana glasnica: Časopis za ulično umetnost, 2011. december 3. (Živa Petkovšek angol fordítása alapján) – Az idézet a cikk egy korai vázlatából származik.

⁶ Néhányan a rózsaszín földönkívüliek közül még ma, 11 évvel később is aktívan járják az utcákat.

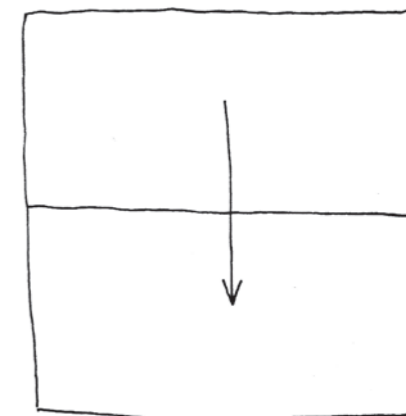
Az *Invázió* jelentette számomra az első lépést a belső „műhelyből” a káosz „dzsungelébe” – a zajos, beláthatatlan és elsöprő közterek világába. Az élet kínálta váratlan helyzetekben rendezőként és előadóként egyaránt szembesülnöm kellett az előzetes terveim és ötleteim törekenységével. Ezért idővel felhagytam azzal, hogy kötött jelenetekben gondolkozzak, és a stúdiószínházban jól működő, kifinomult felhangokat, vagy az egyéb perfekcionista eszközöket kutassam. Mindannyiunknak egy egészen másfajta kommunikációs logikát kellett megértenünk: meg kellett tanulnunk meghallani a környezetünket.

Kedves olvasó, ezen a ponton szeretnék visszavezetni a kör és a négyzet metaforájához. Úgy képzem, hogy azokban a helyzetekben, amelyeket a négyzetekhez és a keretekhez társítottam, az információ egyirányba – a keret egyik oldalától a másik felé – áramlik (az alábbi illusztráció szerint).

Bármi történjék is a kereten belül, az információként jut el a kívül elhelyezkedő megfigyelőhöz.

Gondolhatunk egy tudósra, aki egy ellenőrzött környezetben végzett kísérletet vizsgál, ...egy tanórát hallgató egyetemi diákra, ...egy klasszikus színházi előadás nézőjére.

Leegyszerűsítve így is nevezhetjük ezt az elrendezést:

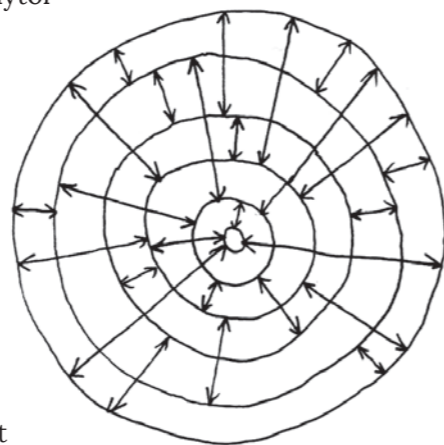


PREZENTÁCIÓ

Amint az utcára merészkedtünk, egy alapvetően más helyzettel szembesültünk, mint a színházban. Falak nélkül nem volt már semmi, ami megóvhatott volna bennünket a környezettől, így drasztikusan lecsökkent annak a lehetősége, hogy irányítsuk a nézők elé táruló látvány- és hangzásvilágot. A negyedik fal hiányában a köztünk és a nézők között húzódó határ elmosódott: a közönség aktív lett, reakcióik pedig az események legértékesebb és legérdekesebb részeivé váltak. Vagyis nagyon sok néző nemcsak ránk volt kíváncsi, hanem arra is, hogy a közönség más tagjai miként reagálnak a földönkívüliekre és azok provokációira.

Úgy alakult, hogy az Invázió előadásában sokféle társadalmi csoport tagjai vettek részt: a rózsaszín földönkívülieken túl a meglepett járókelők és fesztivállátogatók, izgatott tinédzserek – akik azzal a kérdéssel fordultak a földönkívüliekhez, hogy vajon az ő bolygójukon is kapitalista rendszer működik-e. Máskor egy részeg fiatal sörrel kínálta őket, vagy egy kislánytól tanultak újságot olvasni. Voltak városi csavargók és különcök, akik magukhoz hasonló kívülállót láttak az idegenekben, olyanokat, akik „nem tartoznak a nagy tömeghez”. Végül alkalmanként akadt legalább egy dühös idegengyűlölő is, aki inkább rendőrt hívott.

Ez az új és összetett helyzet nem illett bele a „négyzetbe” és a „prezentáció” logikájába (amire korábban utaltam). Ezért a kollégáimmal készítettünk egy egyszerű vázlatrajzot, amire csak így hivatkozunk:



INTERAKCIÓ

A négyzettel ellentétben a „cél tábla-diagram” az információ (vizuális, verbális, hangzó stb.) áramlását mutatja. Ez az áramlás:

1. sokrétű (sok egyidejű, különálló információcserét foglal magába, hiszen egyszerre több, mint két csoport vesz részt az akcióban);
2. kétirányú (valamennyi interakció esetén az információ mindkét irányba áramlik).

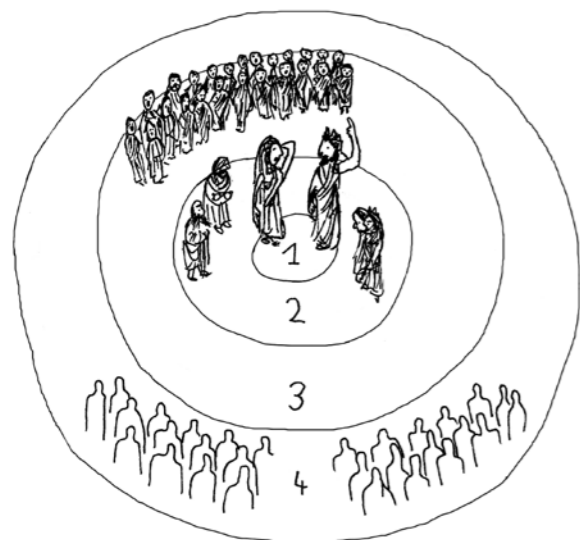
Hasonlóan a bolygók keringéséhez eltérő pályáikon, egyes csoportok közelebb helyezkednek el az „események központjához”, míg mások távolabb kerülnek. Habár az éppen zajló események megértési szintje és a bevonódás mértéke csoportonként eltérő lehet, mindannyian kölcsönhatásban állnak egymással.

Az interakciók során nehezen lehet nyomon követni az információáramlás útját, a közvetített tartalmakat pedig lehetetlen ellenőrzés alatt tartani. A kommunikáció közös magja – amelyet a „cél tábla-diagram” középpontja jelképezett az előző oldalon – mégis automatikusan megképződik, valahányszor az emberek egy csoportja átadja magát egy közös, képzeleti, érzelmi vagy fizikai tevékenységnek.



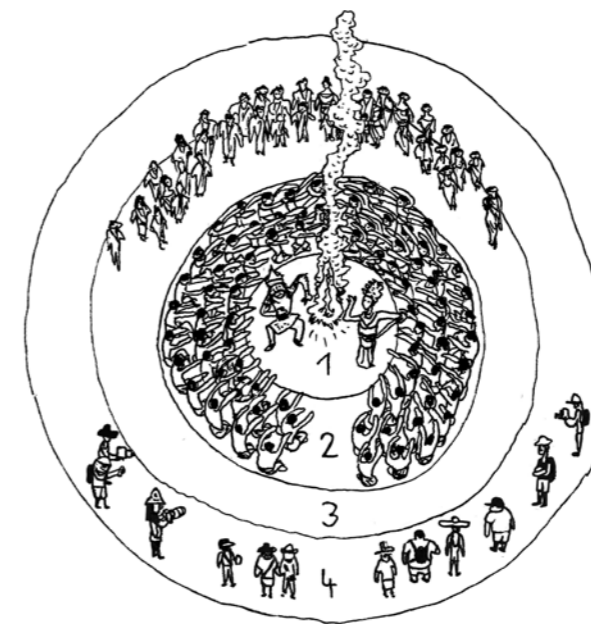
A kezdeti időszakban a Ljud társulatával elsősorban a köztereken zajló interaktív, fizikai színházi formákra koncentráltunk. Munkánk jelentős részét az európai színház rituális gyökerein túl nagyban inspirálták más, színházi tradíciók is, mint például a koreai népi opera (pansori), a Bali-szigeti színház vagy a japán butoh tánc. Ezek a hagyományok és technikák ihlették azt a körkörös, koncentrikus térszerkezetet is, amelyet az előadásaink körül igyekeztünk megteremteni.

ANTIK GÖRÖG SZÍNHÁZ



- 1 FŐHŐS ÉS ELLENLÁBAS
(két szembenálló erő megjelenítése)
- 2 TOVÁBBI KARAKTEREK
- 3 KÓRUS
(a polisz lakosainak megjelenítése; az ókori görög színház korai szakaszában leginkább maga a közönség töltötte be ezt a szerepet)
- 4 A KÖZÖNSÉG

BALI-SZIGETI SZÍNHÁZ / TÁNC⁷

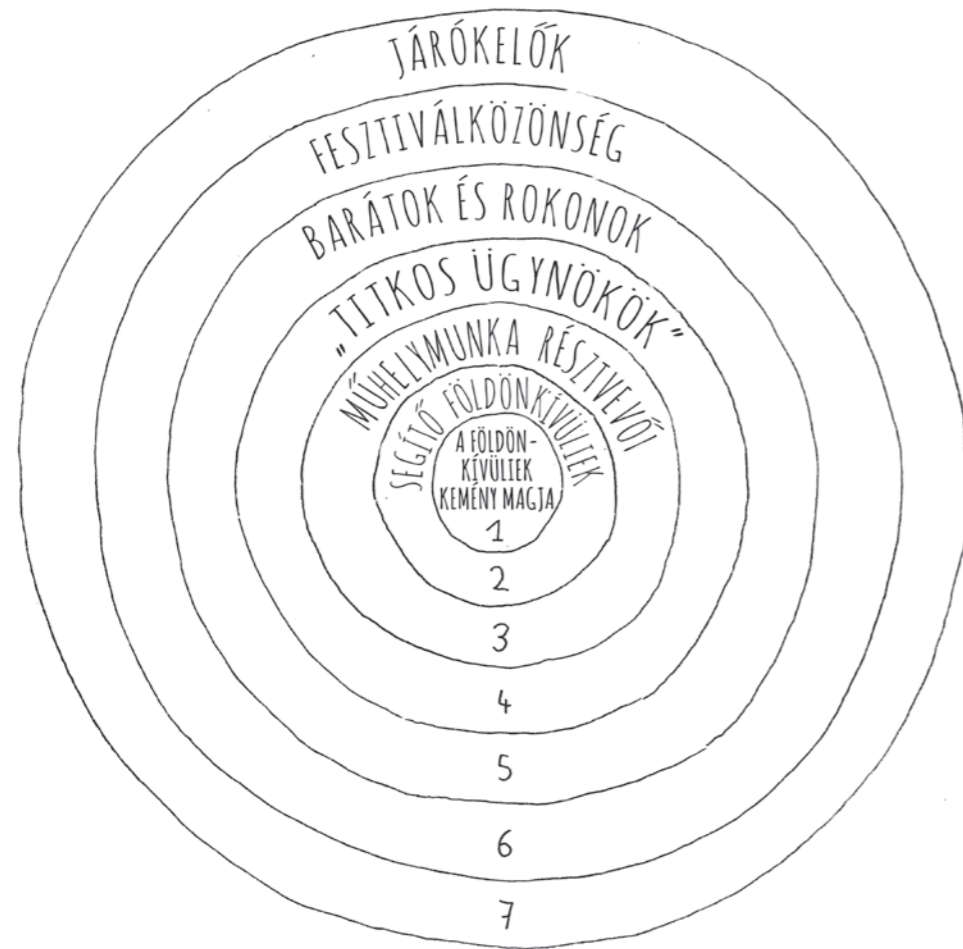


- 1 SZÓLISTA, PAP
(alkalmanként egy-egy jelenetet játszanak a hindu mitológiából)
- 2 KÓRUS
(az aktuális táncoknak megfelelően fiatal fiúk vagy lányok alkotta, 50-150 fős csoport)
- 3 HELYI KÖZÖNSÉG
(ismervén a helyi hagyományokat és történeteket, az előadás egyes szakaszait énekkel kísérik)
- 4 TURISTÁK

⁷ A Bali szigetén fellelt számos, különböző táncos és színházi hagyomány több, nyugati művészt is megihletett az elmúlt évszázadban. Az elsők közt volt Antonin Artaud, aki a *Le Théâtre et son Double* (Színház és hasonmása) című művében ír erről.

A Ljud társulatában lenyűgözőnek találtuk az (amatőr) kórus szerepét és a közönség aktív részvételét az előadásban. Ennek egy hasonló formája – bár tartalmában és hangulatában nagyon eltérő – fellelhető a nyugati kultúránkban is, mégpedig a római katolikus szentmisén. Itt a gyülekezetnek, formáját tekintve a kóruséhoz hasonló, aktív szerepe van például akkor, amikor a hívek az adott részeknél közösen felállnak, imádkoznak, majd együtt kimondják: „Ámen!” Egy véletlenszerűen érkező turista, aki éppen csak arra jár, hogy bepillantson a templomba, talán nem ismeri a szertartás menetét, így a misét egy egészen másféle szemszögből szemléli.

AZ INVÁZIÓ



- 1 A földönkívüliek belső magját az Invázió megvalósításához szükséges csoport alkotja.
- 2 Az úgynevezett segítő földönkívüliek azok, akik lehetőség szerint csatlakoztak hozzánk a turnék során.
- 3 Műhelymunka résztvevői: a turnéink során ingyenes tréningeket tartottunk, ezáltal a helyieket is be tudtuk vonni a közös szereplésbe.
- 4 „Titkos ügynökök”: megkértünk néhány helybélit, hogy keveredjenek el a közönségben, és egy adott pillanatban lepjék meg őket egy előkészített akcióval.
- 5 A műhelymunka résztvevőinek a barátai és rokonai tartoznak ide, akik eljöttek, hogy lássák a szeretteik fellépését.
- 6 A fesztiválózó közönség egy meghirdetett időpontra érkezett.
- 7 A járókelőknek – a Bali-szigeti turistákhoz hasonlóan – fogalmuk sincs arról, hogy éppen mi történik.

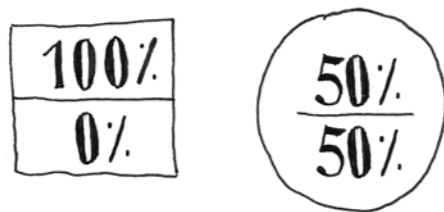
Az *Invázió* végső művészi hatása, illetve minden változatának végső „üzenete” különféle tényezők összjátékától függött: mi magunktól mint előadóktól, a helyi résztvevőktől, a fesztivál vagy az előadás adott helyszínének a jellegétől, a sajtó jelenlététől, valamint a helyi társadalmi-politikai hangulattól stb.

Fehéroroszországban a Lenin-szobor orrán függeszkedő idegeneket hősként ünnepelték. Szegeden idegenellenes és homofób reakciókat váltottak ki, mintegy két részre osztva a közönséget. Néhány olasz és francia városban az idegenekre úgy

tekintettek, mint egy újabb karneváli látványosságra. A ljubljanoi állatkertbe zárva magukat a bebörtönzés problémáját hívták elő. Norvégiában gyerekek próbálták megtanítani őket arra, hogy a boltokból nem szabad „csak úgy” elvenni a tárgyakat. Grazban egyesek annyira megnyíltak a rózsaszín lények előtt, hogy feltárták magányukat, és megengedték, hogy megérintsék, sőt megcsókolják őket. Egy idősebb férfi még az otthonába is elvitt magával egy idegent, hogy megmutassa neki a családi fényképalbumát.

Ám ha a művészi tartalom a prezentáció helyett az interakcióban bontakozik ki, és ha annak a legértékesebb elemeit az aktív nézők reakciói és kezdeményezései adják, akkor tulajdonképpen ki a szerzője a műalkotásnak: a művész vagy a közönség?

Az érvelés kedvéért tegyük fel, hogy az eseményért mindkét fél felelős, és egyaránt hozzájárul a végső eredményhez, a műalkotás üzenetéhez vagy tartalmához. Mondjuk azt, hogy ötven-ötven százalékban osztoznak az esemény alakításán, majd állítsuk ezt szembe a száz-nulla százalék arányban megosztó konvencionális, dramatikus színházi „prezentáció” esetével.

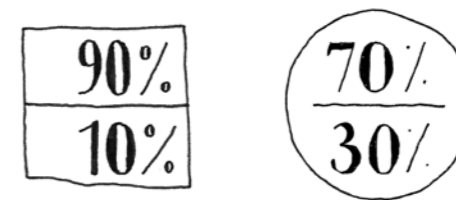


Természetesen itt általánosításról van szó, ami túl egyszerű ahhoz, hogy igaz legyen. Van – és fontos is, hogy legyen – különbség a felelősség megosztásának mértékében a művész és a néző között. A művész az esemény kezdeményezője, míg a nézőt a művész invitálja a közös részvételre. Még egy szélsőségesen nyitott interakcióban

is – ahol a közönség távol áll a „kukkoló” szerepétől, mivel közvetlenül hatással van a találkozás kimenetelére, vagyis döntően meghatározza annak teljes irányát – a felelősség súlya elsősorban az előadó vállát nyomja.

További tényezőket is számba kell vennünk: a hagyományos értelemben vett nézőről, olvasóról vagy hallgatóról is kijelenthető az, hogy biztosan hatást gyakorol a műalkotás befogadására. Ez a hatás (legalábbis a színház esetében) függ a befogadó fizikai jelenlététől, valamint az előzetes tudása és tapasztalata szerinti értelmezésétől.⁸ A tény az, hogy még a konvencionális, dramatikus színházról is sokkal inkább tételezhető az információ ellentétes irányú keringése, mintsem egyirányú, a színpadtól a közönség felé történő információáramlásról beszélhetnénk. A színpadon játszó színészek érzékelik a nézőtér hangulatát. Néha kivárik a nézők nevetését, mielőtt továbbmennének a következő sorukra, illetve a közönség többségéhez hasonlóan ők sem veszik jó néven azt, ha valaki hangosan horkol vagy köhécsel az előadás alatt.

Mindezt számításba véve, módosíthatjuk a felelősségmegosztás rátáit, például így:



⁸ Egyes performansz- és művészetelméleti szakemberek ennél sokkal messzebbre mennek, amikor nemcsak azt állítják, hogy a közönség hat a befogadásra, hanem a közönséget magával a recepcióval azonosítják. Efelől nézve még egy konvencionális, dramatikus színházi helyzetben is irányíthatatlanná válik a befogadó felé kommunikált tartalom.

Vagy talán így: $\frac{73\%}{27\%}$ vagy $\frac{68\%}{32\%}$ vagy $\frac{78.16\%}{21.84\%}$

Azonban a számok pontosítása nélkül is világosan kirajzolódik a két eset közti különbség. A szabadtéri, interaktív színház művésze nagyobb mértékben törekszik arra, hogy a közönsége közvetlen hatással legyen a kialakuló munkára, mint a hagyományos, beltéri színház alkotója.⁹ E hatás egyaránt magába foglalja a befogadás, illetve a művészi tartalom (együtt-)alkotásának a szintjeit is.

A részvételi művészet esetében a művész feladata már nem korlátozódik egy bizonyos tartalom bemutatására (elemzés, megítélés, megmutatás, kifejezés, magyarázat és tanítás), hanem abban áll, hogy egy olyan élményt tegyen lehetővé, amelyben mind a közönség, mind maga a művész részt tud venni.

⁹ Amikor a beltéri színházra utalok, akkor a konvencionális, előre megírt színdarabokat játszó kőszínházakra gondolok. Sok más előadói hagyomány képviselői is ezekben, vagy ezekhez hasonló épületekben kapnak teret: improvizációs színház, kortárs tánc, bohócjáték, újcirkusz vagy bábszínház, hogy csak néhányat említsünk. Az interaktív utcaszínházhoz hasonlóan ezek a formációk is alkalmazzák a közönség bevonásának egyes modelljeit, amelyek nagyban különböznek a dramatikus színházi gyakorlattól.

Másfelől találkozhatunk olyan előadásokkal, amelyek bár szabadtéren kerülnek bemutatásra, alkotásmódjuk a dramatikus színház konvencióit követik. (Bizonyos esetekben ezeket közvetlenül a kőszínházakból emelik át a város közepén felállított hatalmas színpadra).

Természetesen az összkép sokkal árnyaltabb és összetettebb annál, mintsem könnyen meghúzhatnánk a határvonalat. „Mérhetnének” például, hogy egy előadásban milyen mértékben használnak improvizációt, vagy azt, hogy lefolyása mennyiben függ a közönség aktív részvételétől. Azonban e könyv igényeinek egy egyszerűsített felosztás is megfelel.

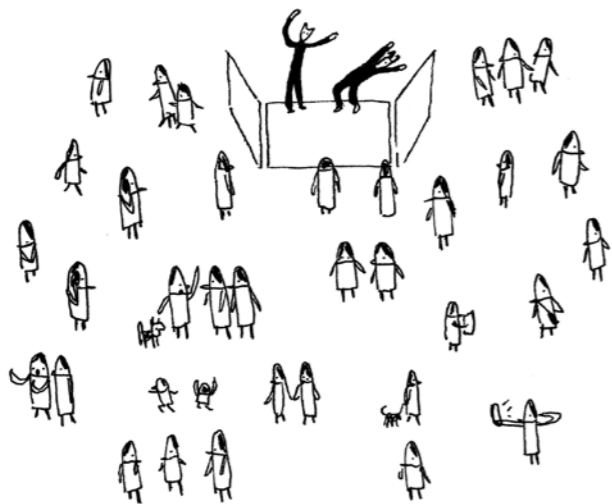
3 AZ EGYÜTTLÉT MŰVÉSZETE (A FEJEZET TÁRSSZERZŐJE: SAMO OLEAMI)

„Egy beltéri színház nézőjeként mindig vagy madártávlatból, vagy egy giliszta szemszögéből látjuk a darabot.” Goro Osojnik szavait vehetjük szó szerint is, hiszen a beltéri színházak építészetileg vagy felülről (az erkélyről), vagy alulról (a nézőtérrel) emelik ki a színpadi látványt. Ám érthetjük metaforikusan is mindezt: Gulliverhez hasonlóan, nézőként mi sem fogunk soha a színészek játékvilágához tartozni, azt mindig kisebbnek vagy nagyobbak fogjuk látni önmagunknál. Lehetsz a kritikusa, vagy a csodálója az eseményeknek. Felveheted egy mások sorsát boncolgató távoli istenség pozícióját, vagy netán a színészeket istenítő csúszómászóét, amint arról ábrándozik, hogy a játszók helyébe lépjen. „Míg ellenben az utcán mindig szemtől szemben, az ember szintjén találkozol az előadókkal” - ahogy Goro mondaná.¹⁰

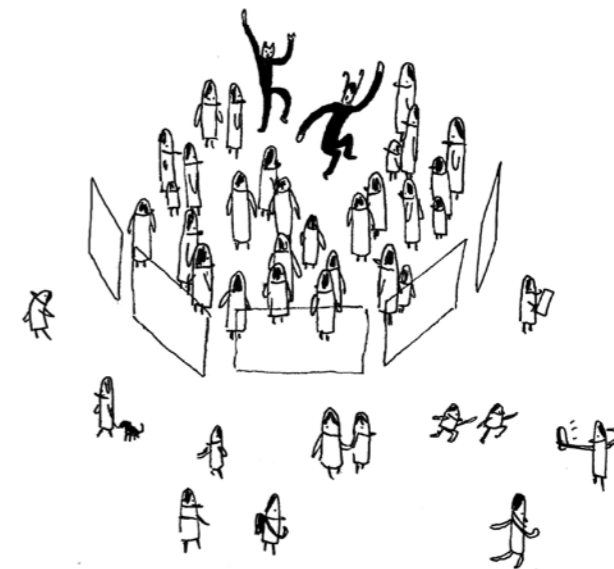
¹⁰ Emlékezetből idézett szöveg. Goro Osojnik az utcaszínház egyik úttörője Szlovéniában. Előadóként, íróként és rendezőként egyaránt tevékeny. Az Ana Monro Színház egyik alapító tagja, illetve az Ana Desetnica Utcaiszínházi Fesztivál igazgatója.

Az utcán a színpad nem ér véget ott, ahol a közönség kezdődik, csak ott ér véget, ahol már közönség sincsen.

A konvencionális, prózai színház művészi stratégiái korlátot emelnek az előadók és a közönség közé, ezáltal pedig inkább megosztanak, mintsem egységet teremtenek. Ha az utcai előadók egy erős, negyedik falat állítanak, akkor elválasztják magukat a közönségtől, amint azt az alábbi ábra mutatja...



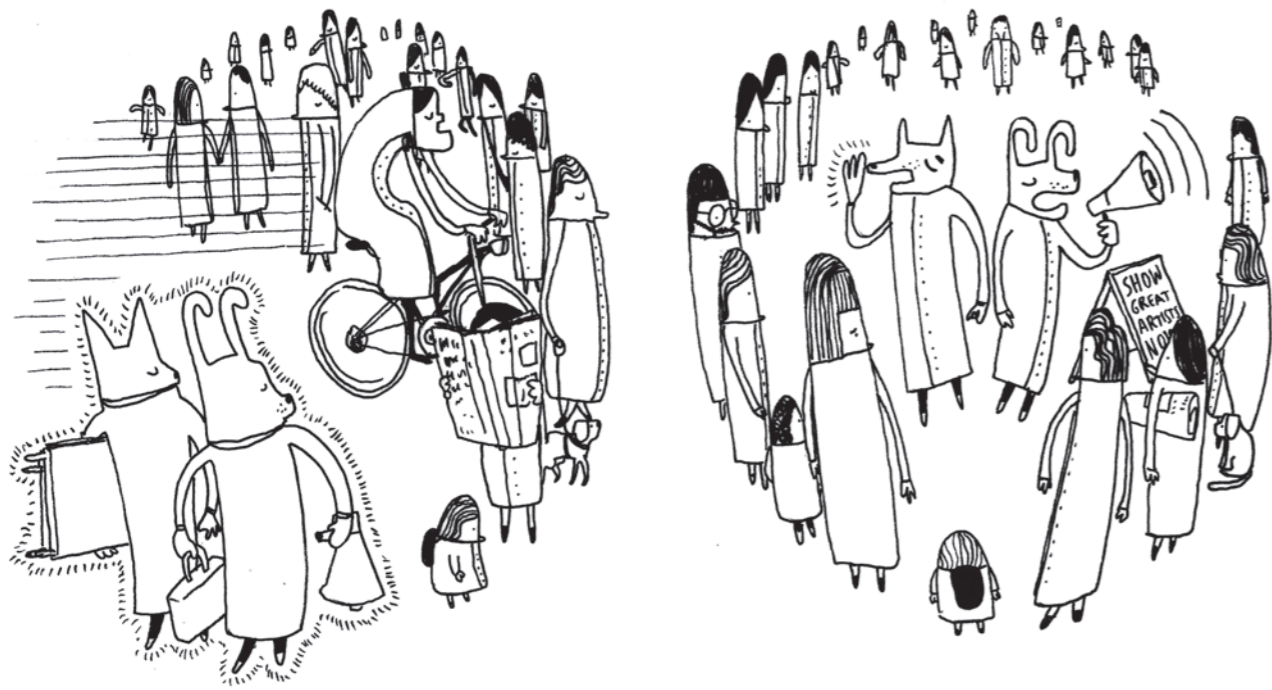
...miközben inkább a közönséget kellene elszigetelniük az utca környezetétől annak érdekében, hogy a nézőket szervesen be tudják vonni az előadásba:



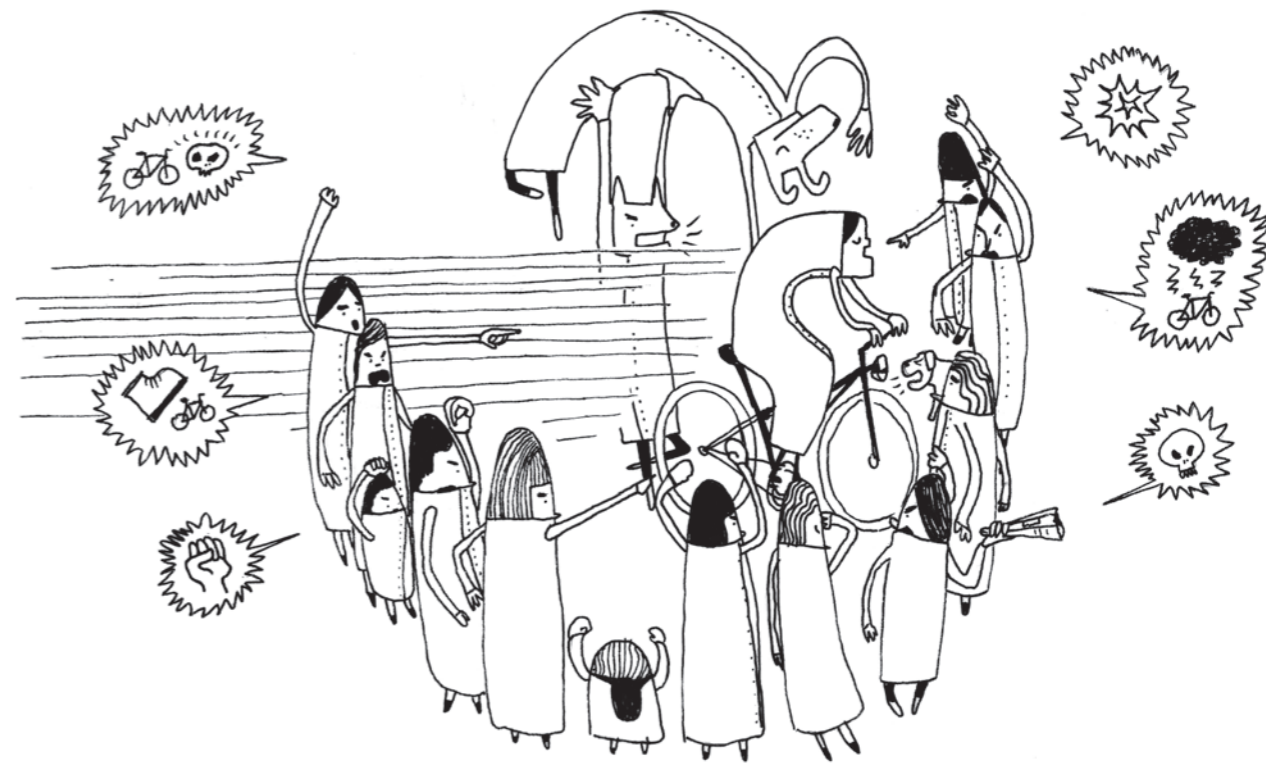
A színházi színészekkel ellentétben – akik úgy tesznek, mintha nem egy színpadon lennének – az utcai előadóknak nem kell azt a látszatot kelteniük, hogy nem az utcán vannak. A közönségről sem kell tudatosan megfélemlíteniük, hiszen a céljuk éppen az, hogy a nézőket is behívják a játékba.

Minél tovább figyelik az embereket az akciókat, annál többet tesznek hozzá maguk is, így aztán egyre inkább bevonódnak a történetbe. Mindez csak fokozza azon helyzetek komikumát, amikor a környezet váratlanul közbeszól. Az egymással megosztott tudás az előadás során egy átmeneti közösséget formál a nézők tagjaiból – így maguk is „a tréfa” részeseivé válnak.

Egy biciklista általában nem kelt különösebb feltűnést, amikor keresztülvág a városon...



... könnyen népharagba torkolhat azonban, ha ugyanez a biciklista a szokott útvonalán halad át, ahol idő közben egy rögtönzött „színtér” és egy átmeneti közösség alakult ki.



MÉG A FORGALOM IS MEGTORPANT A RENDKÍVÜLI, UTCASZÍNHÁZI ELŐADÁS HATÁSÁRA

A hasukat fogták a nevetéstől a nézők és az egyszerű járókelők Murmuyo és Metrayeta, chilei bohóckarakterek igazán szokatlan előadásán, miközben az autósok – akik a satirikus, olykor abszurdba hajló esemény céltábláivá váltak – inkább dühkitöréssel, vagy legalábbis zúgolódással reagáltak. Az egyórás bolondozás ugyanis forgalmi dugókat okozott szerte a városközpontban. A bohócok hemperegtek az utcán, körbeugrálták a főtéri körforgalmat, hirtelen beugrottak a megállított autókba, egy szempillantás alatt „elloptak” valamit, vagy kiráncigálták valamelyik utast. Máskor felültek a motorosok mögé,

hogyan körbe-körbe utazzanak velük, vagy megkopogtatták a sisakjaikat. Azután a lányoknak udvaroltak, felkapaszkodtak a buszokra, és mindezt tetézve még rendőrségi büntetést is kaptak. Az a lehangolt sofőr pedig, aki láthatóan nem találta viccesnek a csíntevéseket, a közönséggel találta szembe magát. Így járt az a rendőr és rendőrnő is, akik elképesztő gyorsasággal érkeztek a helyszínre, bár a szervezőkkel történt egyeztetés után, végül a körforgalomban kialakult káosz ellenére sem intézkedtek. Megbotránkoztató, elképesztően vidám, eszeveszett és szinte elképzelhetetlen élmény volt.¹¹

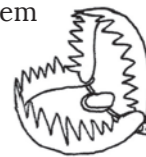
¹¹ Idézet egy újságcikkből: „Nori performance ustavil promet”, Večer, 2013. július 4., 24. – (Sunčan Stone angol fordítása alapján).

Szabadtéren a közönség és a színészek egymásra vannak utalva – szükségük van egymásra ahhoz, hogy az utcáról az (utca)színház terébe lépjenek.

A színészek vezetik a közönséget. Ez akkor működhet jól, ha a közönség aktívan és szívesen követi az előadókat. Így a színészeknek különösen figyelniük kell arra, hogy a nézők biztosan a nyomukban legyenek, elegendő idejük legyen felzárkózni, és együtt maradjanak.

CSAPDA

Ha rövid idő alatt túl sok szöveges/narratív információt akarunk közvetíteni, az összezavarhatja vagy elidegenítheti a közönséget. Utcai környezetben gyakran előfordul, hogy a közönség nem képes minden egyes elhangzott szót megérteni, nemhogy zavartalanul tűnődhetne azon, amit hallott. Általános eset az is, hogy egy néző a játék közben csatlakozik a közönséghez és/vagy hagyja el azt, ami tovább nehezíti a történet részletes követhetőségét.



Az utcán sokkal inkább arra helyeződik a hangsúly, ami történik, illetve amerre az esemény tart, és kevésbé arra, hogy miért történik valami (például: a háttértörténet, vagy a főszereplők belső motivációi). Ahogyan Craig Weston mondta:

„Az utcán nem attól leszel doktor, hogy egy középosztálybeli, diplomás karaktert játszol, akinek van egy rendelője és egy nővérkével csalja a feleségét. Az utcán azért leszel doktor, mert fehér köpenyt viselsz.”¹²

Mivel a nyilvános tereket elsősorban nem művészeti célokra szánták, amikor az utcai alkotók átmenetileg egy művészeti helyszínt hoznak ott létre (vagy egyszerűen egy kitalált cselekmény színterét látják benne), mindenkivel „egyeztetniük kell”, aki az adott tér használója. Ha rá akarják venni a járókelőket arra, hogy egy másik szemszögből lássák a világot, akkor az első lépésük a kapcsolatfelvétel lesz. A nyilvános közeg kiszámíthatatlansága reakcióra és alkalmazkodásra készíti a művészeket a körülvevő dolgok alakulása szerint, vagyis arra kell törekedniük, hogy együtt lélegezzenek a környezetükkel. Ezért bármely utcaszínész számára elengedhetetlenek az improvizáció és az interakció művészi eszközei.

Az előadók és a nézők azonos kiindulópontja az itt és most – ugyanazt a teret osztják meg egymással ugyanabban az időben. Talán más, közös dolgok is összekötik őket, mint például a nyelv, a kulturális értékek vagy a humoruk. Ám ami egészen biztos: ha eléggé közel kerülnek egymáshoz, akkor elkerülhetetlen az érintkezés, hogyha pedig egymás szemébe néznek, akkor szükségszerűen szemkontaktust teremtenek.

A szemkontaktus az egyik legerőteljesebb módja az interakciónak. Rendkívül intim, feltárulkozó, bátorító, bizalomépítő és kapcsolatteremtő élmény lehet, ha valakivel fenntartjuk a szemkontaktust. Úgy tűnik, az összetartozás érzése az előfeltételét képezi annak, hogy egy utcai akció sikeresen kibontakozhasson egy forgalmas környezetben. Ez nem feltétlenül jelent egységes víziót, egyetértést vagy egymás iránt táplált érzelmeket, sokkal inkább a másokkal azonos térben és időben való közös létezésből adódik.

¹² Emlékeztetből idézve. Craig Weston egy utcai előadóművész, pedagógus és író, valamint „A Primitívek”, belga színházi csoport társalapítója. A társulat elhivatott aziránt, hogy széles közönséghez eljuttassa a színházi munkáit, amelyek az egész világot bejárták az elmúlt húsz évben.

Személy szerint még ennél is messzebbre mennék. Azt mondanám, hogy ez az alapvető emberi kapcsolódás az előadók és a nézők között, egyben nélkülözhetetlen feltétele és egyetemes mélységű üzenete is bármely utcai akciónak.

Renzo Vescovi, színházi rendező ekképpen fogalmazott: „Egyfajta nullszinten találod magadat a közönséggel együtt – ami előtted áll, az egy tiszta, emberi tapasztalás. Eliot szavait idézve, a közönség tudja, hogy »az emberek megszületnek, élnek és szeretik egymást«. Ez alkotja az érzelmek alapismeretét. [...] A kulturális háttérismeret nem nélkülözhetetlen, hiszen vannak alapvető érzések, amelyek ártatlanul és közvetlenül szólnak a közönség szívéhez.”¹³

¹³ Idézet Alessandra Proietti egy publikálatlan értekezéséből, 2002. május 15. Renzo Vescovi színházi rendezőként dolgozott, alapítója és művészeti igazgatója volt a TTB – Teatro tasabile di Bergarno – színháznak 1973-tól egészen a 2005-ben bekövetkezett haláláig. A bergamói (Olaszország) székhelyű TTB társulata több mint 45 éve játszik világszerte, a köztéren. (Tagja a RIOTE partneri együttműködésnek.)



GYAKORLAT

Sétálj végig egy forgalmas utcán, és próbálj minden szembejövővel szemkontaktust teremteni. Ne bámuld ugyanazt a személyt túl sokáig, nehogy kényelmetlenül érezze magát. Váltás át inkább egy másik személyre. Próbáld kivárni azonban, hogy ne te fordulj el elsőként.

Figyeld meg a saját érzéseidet és az emberek reakcióit.

Próbálj meg mosolyogni, miközben ezt csinálod. Törekedj arra, hogy barátságos, megnyugtató üzenetet közvetíts, és tudasd az emberekkel, hogy a szándékod ártalmatlan, csupán játékos vagy, nem pedig őrült.

Próbálj szavakat, vagy egy gesztust hozzátenni a szemkontaktushoz. (Mondhatod például, hogy „Szia!” vagy „Jó napot!”; az integetés vagy a kalapemelés klasszikus mozzanatok, de hagyatkozhatasz a saját impulzusaidra is.)

4 A KULCS

A konvencionális, dramatikus színházban a játék tisztán elkülönül a valóságtól. Azonban amint elhagyjuk a színház épületét, a fikció és a mindennapi élet közötti különbség elmosódik. Hogyan biztosíthatják tehát a színészek, hogy a közönségük a „fedélzeten” legyen, velük együtt játsszon a történetben, és kövesse őket az általuk előhívott, képzeletbeli környezetbe? Sőt mi több, miként érhetik el, hogy a publikum magára öltse a rá osztott szerepet?

Habár az utcai előadóművész – hívjuk őt most Jancsinak – nem tesz úgy az előadás közben, mintha nem az utcán lenne, vagy mintha nem lenne körülötte közönség, mindazonáltal kilép a hétköznapi viselkedésből, és a megszokottól eltérő módon szeli át a várost. Képzelete segítségével értelmezi az utcai helyzeteket, és egy különös realitást hív életre. A valóság ezen átalakulását a színész által játszott karakter hozza létre, így azt is mondhatjuk, hogy úgy tesz, mintha ő nem Jancsi volna, hanem „egy kalóz, aki az elveszett hajóját keresi”. A valóság eltolódása ugyanakkor más módon is megtörténhet, ha mondjuk az utca képe átalakul valami mássá.

Például a *Kud Ljud Járókelők, szabadtéri ready-made galéria*¹⁴ című előadásában Jancsi nem játszik másik karaktert. Ehelyett inkább úgy tesz, mintha egy kortárs művészeti galériában lenne, az őt körülvevő utcai környezet elemei pedig az ott lévő műalkotásokat testesítenék meg.

A színház beavatkozása a közterek életébe nem mindig egy „színházi előadás” keretében történik. Ehelyett formát ölthet akár, mint idegenek inváziója, egy film díszlete, egy nem létező termék promóciós kampánya, egy demonstráció a rénszarvasok jogaiért, egy temetési felvonulás vagy egy elképzelt esküvő.

E tekintetben hasznosabbnak tartom, ha az utcai előadásra inkább játékként (úgy mint társasjáték) tekintünk, mintsem színdarabként. A közönséggel ezért mindenekelőtt meg kell ismertetni a játékot és játékszabályokat annak érdekében, hogy részt tudjon venni benne. A könnyebb megértés érdekében ezt az ismeretet, vagyis „szabályokat” a „játék kulcsának” fogom nevezni. A „kulcs” átadásával az előadó egyben lehetőséget ad a nézőknek arra, hogy az utcai környezetet maguk körül egy új perspektívából szemlélhessék. Ez a „kulcs” ajtót nyit egy párhuzamos valóságra, ahol a közönség csatlakozhat a „játék varázköréhez”.¹⁵ A „kulcs” helyettesíti az ismert, drámai konvenciót, amely meghatározza, hogy mi tartozik bele a színházi játékba, és mi nem. Egyfajta új jelentéssel ruházza fel az előadókat, a cselekményeiket és a környezetüket, valamint újfajta módon határozza meg a nézőket.

¹⁴ A *Járókelők, szabadtéri ready-made galéria* a Ljud-társulat egyik projektje. Az alkotók a ready-made (készen talált) képzőművészeti fogalmát tágítják ki azáltal, hogy a városi közterek hétköznapi elemeit műalkotásokká avatják. Egyszerűen elnevezik, vagy művészeti koncepciókkal ruházzák fel őket, és ezáltal egy kortárs művészeti galéria képelt világát emelik köréjük. 2010-ben mutatták be először a projektet, azóta pedig bejárta a világot.

¹⁵ „A játék varázköre” kifejezés Johan Huizinga, holland kultúrtörténész és teoretikus *Homo Ludens* című könyvéből (1938) származik. A könyv a játékos elemnek a társadalomban és a kultúrában betöltött fontos szerepét tárgyalja, és jelentős helyet foglal el a játékelmélet történetében.

Néhány évvel ezelőtt, amikor egy szabadtéri, művészeti fesztiválon jártam, belefutottam egy mező kellős közepén felhúzott „kapolnába”. A bejárat fölött elhelyezett „Szerelem Kapolnája” felirat és a befelé áramló emberek felkeltették az én érdeklődésemet is, így csatlakoztam hozzájuk. Amint beléptem, váratlanul egy esküvői ruhát húztak rám, és én lettem arra a napra a menyasszony. Virágokat adtak a kezembe, fogadtam a gratulációkat, és csak mentem tovább, nem gondolva azzal, hogy mi fog ezután történni. A közönség kétoldalt sorakozott, és mindenki benne volt a játékban a rá osztott szerep szerint. A folyosó végén egy vőlegény várt rám, aki éppolyan ártatlanul került oda, mint én, majd összeadott minket egy plébános. Az emberek énekeltek és ünnepeltek, mindenki jókedvűen csatlakozott az eseményhez. Így mentem „feleségül” egy idegenhez a Szerelem Kapolnájában.



Sarah Peterkin, néző¹⁶

¹⁶ Sarah Peterkin beszámolója a Szerelem Kapolnájában tett látogatásáról, amely része volt a *Lost Vagueness* (Elveszett bizonytalanság) című kabarészínházi eseménynek a Glastonbury Fesztiválon. Sarah Peterkin a Take Art nevű szervezeten belül a Rural Touring Service (Vidékjáró Szolgálat) igazgatója. A Take Art elhivatott azért, hogy művészeti programokat szervezzen Somerset (UK) falvaiban és vidéki közösségeiben. (A szervezet szintén tagja a RIOTE partnerségnek.)

Az *Invázió* című előadás kapcsán – amit a második fejezetben tárgyaltunk – a játék kulcsát ekképpen írhatnánk le: „Játsszunk földönkívülieket és földlakókat!” Esetünkben az idegenek barátságosak, de nincsenek tisztában a földi viselkedés szabályaival. Szeretnék azokat megtanulni, hogy beilleszkedhessenek. A közönség szerepe – mint földlakók –, hogy megtanítsák és befogadják az idegeneket.

A tisztán és világosan közvetített kulcs teszi lehetővé a közönség számára, hogy belépjen a játékba.

A járókelők, akik később csatlakoznak a nézőkhöz, eleinte talán csodálkozva figyelik, hogy mi történik, ám amint rálelnek az események kulcsára, ők is megértik a folyamatot. Belekerülnek a játékba, ezzel pedig szintén a csoport részévé válnak. Az is előfordulhat, hogy egyes nézők akár átveszik a kezdeményezést (a kulccsal együtt), és a saját ötleteiket, megjegyzéseiket vagy kitalált történeteiket adják hozzá „a játék párhuzamos valóságához”, behelyezkedve a rájuk osztott szerepekbe.

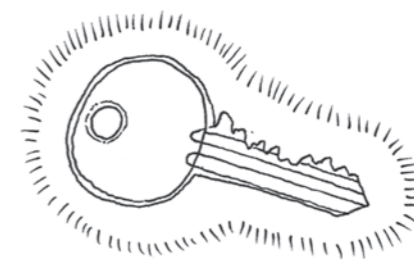
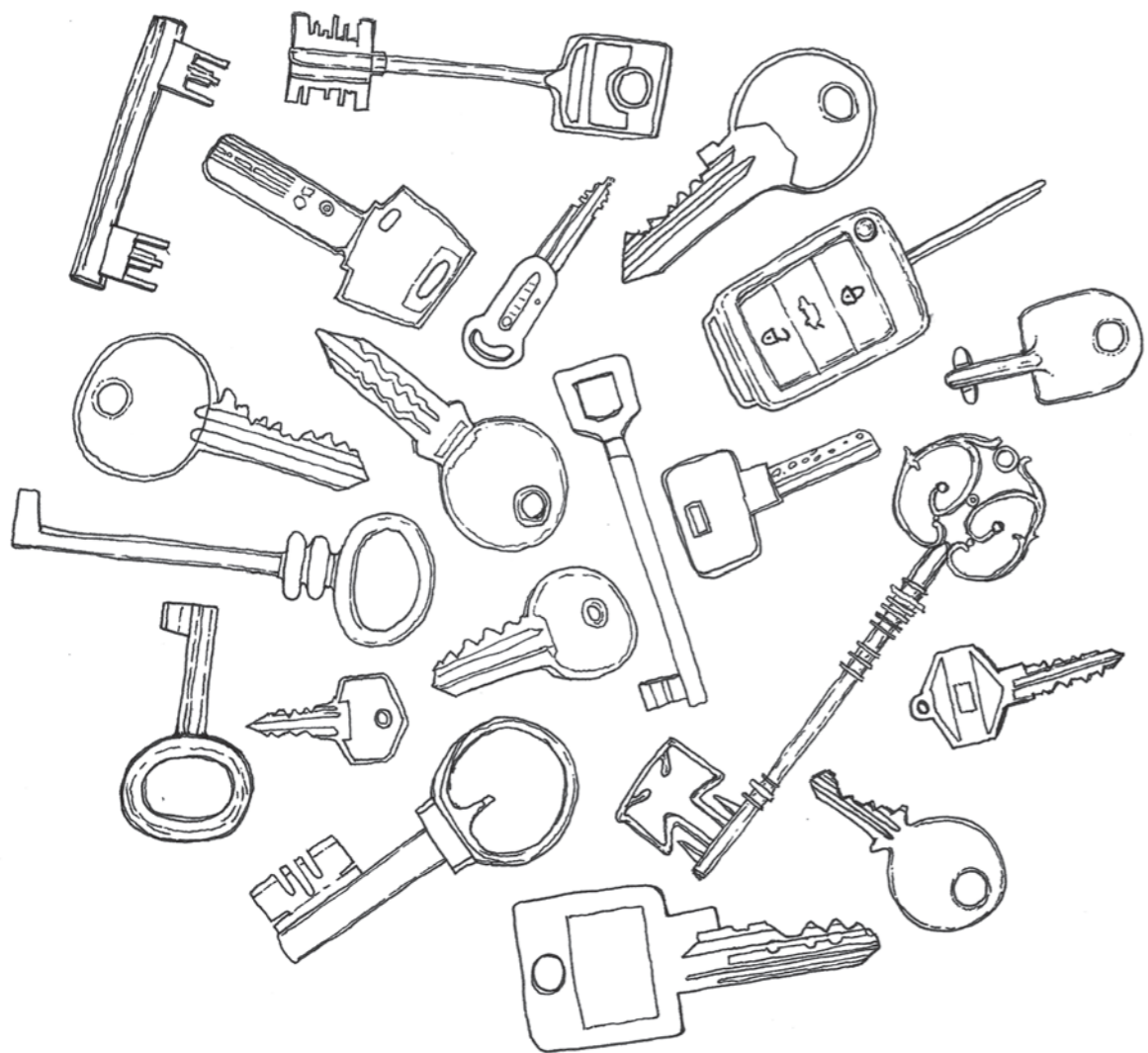
Sok különféle kulcs és rengeteg ötlet adódhat egy utcai improvizáció, vagy egy új utcai előadás készítése során. Azonban míg a többretegű kulcsok használata a beltéri színházban gazdagíthatja az előadást, hiszen a darab összetettebb olvasatát teszi lehetővé, addig az utcai környezetben a bonyolult „kulccsomók” alkalmazása a legnagyobb valószínűséggel zavarhoz vezet.

CSAPDA

Ismerős az a helyzet, amikor egy zárt ajtó előtt állsz a kezdedben egy hatalmas kulccsomóval, és nem tudod, melyik kulcs illik a zárba? Éppen így érezheti magát egy interaktív utcai előadás nézője is abban a helyzetben, amikor az előadó belevezeti őt egy interakcióba, de nem nyújt elegendő információt az ajánlott játékról, a kommunikációja bizonytalan vagy zavaros, illetve ami még rosszabb, ellentmondásba keveredik saját magával.

Tartsuk észben, hogy a járókelők valószínűleg nem számítanak rá, hogy egy utcai előadással találják szembe magukat. Miután azonban beleütköztek ebbe, ott állnak az ismert viselkedési konvenciók nélkül. A sokféle kulcs jó eséllyel elidegeníti az előadót, és zavarba hozza a közönséget. Tehát ha egyszer döntöttél egy kulcs mellett, ami működik, akkor már félúton jársz a siker felé.





Nézzünk meg egy lehetséges módszert arra, hogy miként találjunk egyszerű kulcsot egy készülő utcai előadáshoz. A stratégia Sergi Estebanelltől származik, aki előadóművészként, rendezőként és mentorként gyakran kapcsolatba került a Ljuddal.¹⁷ Sergi azt javasolja, hogy amikor előadóként kulcsot keresünk, a következő kérdéseket tegyük fel magunknak:

1. Kik vagyunk mi?
2. Mi a küldetésünk?
3. Hogyan szerveződünk?

Az első és a második kérdésre adott válaszok irányt mutatnak a jelmezekre és a kellékekre vonatkozóan, valamint a színészeknek a környezethez való hozzáállását tekintve. Ezek azok a kérdések, amelyeket a közönség és a járókelők is feltesznek majd magunknak, amint az utcai előadás nézőivé válnak.

A Kamcsatka¹⁸ esetében, amely egy jól ismert utcaszínházi előadás Sergi részvételével, a következő lehetne e két kérdésre adott válasz:

¹⁷ Sergi Estebanell – rendező, producer és színész – számos olyan társulatban dolgozik, amelyek az utcaszínházra és a helyspecifikus előadásokra specializálódtak. Ezenkívül tapasztalt bohóc-trénerként és utcaszínházi mentorként is aktív szerepet játszott Európában.

¹⁸ A Kamcsatka egy különböző nemzetiségű és szakmai hátterű tagokból álló, művészi társulás. 2006-ban intenzív, csoportos, utcai, improvizációs tréningbe kezdtek, valamint Adrian Schvarzstein művészeti irányítása alatt a bevándorlás témáját kutatták. 2007-ben mutatták be először a Kamcsatka című előadásukat, amely azóta nemzetközi siker lett.

1. Kik ők? Kamcsatkából érkezett külföldiek.

2. Mi a küldetésük? Új otthont keresnek.

Ez a kulcs azt jelenti, hogy a közönség a helyi lakosság „szerepét játssza”, akik reagálnak az újonnan érkezőkre, amint céltalanul sétálgatnak az összes holmijukat rejtő bőröndjeikkel elveszett rokonaikat keresve, és nem tudva, hogy kihez forduljanak.

Elképzelhetünk egy olyan utcai előadást is, amelynek a közönsége éppen egy beltéri előadás nézőinek „a szerepét játssza”: például mint „színházi közönség”, „operahallgatóság”, „cirkuszi közönség” vagy „egy kabaré nézői”.

Ilyen esetekben például a következő válaszokat adhatnánk a kérdésekre:

1. Kik ők? Két, visszavonult fakír.

2. Mi a küldetésük? Elegendő pénzt keresni egy új elefántra.

Attól kezdve, hogy az éppen arra vetődő járókelők megállnak mindennapi útjukon, és egy utcaszínházi előadás közönsége formálódik belőlük, megváltozik az utca környezetében betöltött szerepük, átalakul a figyelmük és a pozíciójuk. Felveszik a publikum szerepét, amelyet az előadás alkotói ruháznak rájuk.



GYAKORLAT

Keress legalább három lehetséges válaszlehetőséget Sergi kérdéseire, és ezek alapján képzelj el egy-egy utcai előadást. Milyenek lennének ezek?

1. Mi ... vagyunk
a küldetésünk
2. Mi ... vagyunk
a küldetésünk
3. Mi ... vagyunk
a küldetésünk

Most pedig válassz ki egyet közülük, menj ki és **játssz!!**

Ui.: Az akkurátus vagy haladó olvasók érdeklődését talán a gyakorlat további része is felkelti: találj három olyan választ Sergi kérdéseire, amelyekről úgy gondolod, hogy NEM működnének jól a köztereken. Már minden bizonnyal megfigyelted, hogy bizonyos küldetések megnehezítik a színész dolgát abban, hogy kapcsolódni tudjon az utca emberéhez, míg mások elősegítik azt. Például a körülötted lévő emberek előli bujkálás, az agresszív, vagy közömbös viselkedés velük szemben (feltehetőleg a legnehezebb) és többnyire ellentétes az előadó azon céljával, hogy közönséget formáljon egy közös ügy mentén. Mindazonáltal az a meggyőződésem, hogy a megfelelő arányú humorral, világos és bravúros színészi akciókkal, valamint ügyesen irányított „kettős játékkal”, akár még ezek is áthidalhatók valahogy.

Sergi harmadik kérdése – Hogyan szerveződünk? – egy olyan témára utal, ami leginkább az alkotók számára érdekes, hiszen a közönséget nem ez foglalkoztatja majd, miközben nézi az előadást. Az, hogy az előadók hogyan kommunikálnak egymással, és miként dolgoznak együtt egy akció során (vagy éppen előtte és utána), egy döntő fontosságú kérdés, amelyet minden előadó-művészeti közösségnek fel kell tennie, különös tekintettel arra, hogy a válasz gyakorlati, stratégiai és néha akár politikai jelentőséggel is bír.

Két alapvető választ találunk a XX. századi politika történetében: demokrácia és diktatúra. A diktatórikus szerveződés esetében egy előadó dönt az egész csoport nevében, majd a döntéséről jelet ad a többieknek, így azután közös irány szerint folytathatják az akciót. A közvetlen demokrácia meglehetősen ritka modell, nemcsak a való életben, de a színházban is. Egyes csoportok azonban – például a Kamcsatka – mégis eszerint a modell szerint működnek. Ez egy olyan forma, amelyben minden előadónak egyenlő joga van eldönteni, hogy mikor kezdődik vagy fejeződik be egy cselekmény az előadásban, ami azt is jelenti, hogy a döntéshozás felelősségén a csoporton belül mindenki egyaránt osztozik.

Természetesen széles a skála a szerveződési formák e két szélsősége között; talán éppolyan széles, mint amennyire különbözőek maguk az előadások. Mégis érdemes megállapodni valamilyen szabályról vagy irányról, mielőtt kimegyünk játszani. Az évek alatt szerzett gyakorlatai során egy sikeres utcai csoport többnyire kialakítja a saját, hiteles „működési módját” az utca terében, figyelembe véve a tagok személyiségjegyeit és az általuk hordozott lehetőségeket.

Habár a közönség tudatos figyelme nem erre irányul, a belső szerveződés észrevehető, és jelentősen befolyásolja az előadás légkörét, tartalmát, sőt

annak végső „üzenetét” is. Bizonyos ötletek, tartalmak és küldetések nagyobb sikerrel kelhetnek életre meghatározott, belső szervezeti modell keretében.

Úgy gondolom,
hogy az utcaszínház
gyakorlatát nagyban befolyásolja
az alkotók munkaközössége, vagyis
az, hogy a csapattagok miként tudnak
együtt dolgozni intézményes háttér nélkül,
a saját együttműködési szabályaik szerint
elgondolt közös etika mentén. Szerintem
egy kezdő művészeti csoport számára
az egyik első, nagy kihívás a csapat-
válás folyamata.



Pintér Géza, utcaszínházi előadóművész ¹⁹

¹⁹ Pintér Géza színész és színházi, kulturális menedzser, valamint a pécsi székhelyű Sinum Színházi Műhely Egyesület társelnöke. Korábban a Teatro Nucleo (IT), az antagon theaterAKTion (DE) és a Teatro tascabile di Bergamo (IT) színházaknál dolgozott. Az általa vezetett egyesület a RIOTE 3 projekt koordinátorszervezete.

5 NÉGY LÉPÉS, EGY UTCASZÍNHÁZI ELŐADÁS FELE

Az előző fejezetben bevezettük a speciális kulcs metaforáját, amely elméletben lehetővé tette a közönség számára, hogy belépjen az előadás úgynevezett „mágikus körébe”. Ez egy világosan és könnyen átadható kulcsa az előadásnak, más szóval a „MI?” kérdés nyitja: *Mi az a játék, amit játszunk?* Most azonban fordítsuk a figyelmünket a „HOGYAN?” kérdésre: *Hogyan játszuk ezt a játékot a közönséggel együtt?*

Annak érdekében, hogy a kulcsot hatékonyan eljuttassuk az emberekhez az utca lármas környezetében, a Ljudban egy kollégámmal kidolgoztunk egy egyszerű protokollt (persze ez csupán egy a sok lehetőség közül):

NÉGY LÉPÉS EGY UTCASZÍNHÁZI ELŐADÁS FELÉ

1. LÉPÉS: HÍVD FEL MAGADRA A FIGYELMET!!!

2. LÉPÉS: VEZESD BE A JÁTÉKOT

3. LÉPÉS: JÁTSSZ EGYÜTT A KÖZÖNSÉGGEL

4. LÉPÉS: ENGEDD, HOGY A KÖZÖNSÉG

ÁTVEGYE A JÁTÉKOT

Tekintve azt, hogy nincsen olyan egyetemes érvényű konvenció, amely előírná, hogy az előadások hogyan épüljenek be a közterek életébe, és mivel ezeket a tereket rendszerint más célokra használják (például eljutni A-ból B-be, vásárolni, dolgozni vagy sétálni stb.), az előadásokat valahogyan muszáj összeegyeztetni a tér többi használójának a mindennapjaival. Utcai színészként az első lépésed az lesz, hogy megmutasd magad az embereknek.

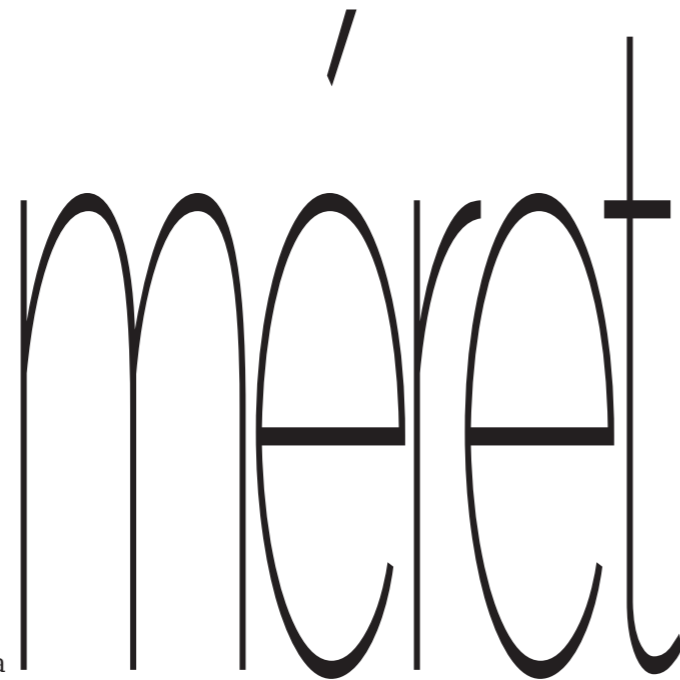
1. LÉPÉS: HÍVD FEL MAGADRA A FIGYELMET!!!

Az egyik módja annak, hogy egy forgalmas, kaotikus környezetben felkeltsd mások figyelmét, az a meglepetés. Felbukkanhatsz például olyan helyeken, ahol a legkevésbé sem számítanának rád (feltűnhetsz egy felhőkarcoló tetején, előbújhatsz egy szemeteskukából, vagy kiugorhatsz egy helikopterből).

A meglepetés hatására az emberek spontán viselkednek, kizökkennek az általuk kialakított viselkedési mintákból, és túllépnek az elvárásaikon azzal kapcsolatban, hogy mi a művészet, vagy minek kellene lennie, és hogyan kellene arra reagálni.

A figyelemfelhívás egy másik módja a forgalmas utcán az olyan vizuális megjelenés, amely erőteljes kontrasztban áll minden körülvevő dologgal. Ez lehet egy jól elkülönülő, váratlan forma és/vagy szín.

Egy egységes csoport feltűnése szintén kiemelkedik a környezetből – például több előadó egyforma vagy hasonló, egyenruhaszerű jelmeze hétköznapi formákkal és színekkel (mint a Kamcsatka esetében a bőröndjeikkel sétáló emberek, akikről az előző fejezetben írtunk).



Egyesek úgy vélik, hogy a számítás. Látván a Royal de Luxe óriásbábuit, amint csak nagy nehézségek árán tudnak keresztülmanőverezni a londoni Trafalgar téren, teljes mértékben egyetértek.²⁰

²⁰ Royal de Luxe egy 1979-ben indult ikonikus, francia, utcaszínházi társulat Jean-Luc Courcoult vezetésével. 2006 májusában az általuk bemutatott hatalmas, mechanikus elefánt és marionettlányka elképesztő tömeget vonzott magához a Londonban valaha színre vitt legnagyobb, ingyenes színházi előadás során. Számos lámpaoszlopot és közlekedési lámpát kellett eltávolítani ahhoz, hogy szabad átkelést biztosítsanak az elefántfigurának.

A figyelemfelhívásnak egy további lehetősége az eltérő sebesség a tér többi használójához képest – mozgásunk lehet

l a s s a b b
vagy
gyorsabb

a környezetünk tempójánál.

Egy egységes csoport, amely „lassított felvételen” halad, vagy mozdulatlanul áll, majd hirtelen kitörő energiával, rendkívül gyorsan kezd mozogni, jó példa a sokféle, lehetséges „ritmusstratégiára”, amelyekkel gyakran élnek az utcai előadók.

NAGY HANGERŐ

Természetesen a szintén eléri a célját, amint arról bármely utcai zenekar is mesélhetne.

A helytelen viselkedés egy másik stratégia, amit a Ljudnál mindig nagyon szórakoztatónak találunk, és nem tudunk ellenállni annak, hogy rendszeresen alkalmazzuk. Olyan ártalmatlan provokációkról van szó, mint például meztelenül végig kocogni a városon, „ellopni” egy rendőr sapkáját, feltartóztatni a forgalmat, vagy belenyalni valakinek a fagyaltjába. Ha ezeket a megfelelő módon adjuk elő, akkor nevetést váltatnak ki, oldják a tabuk körüli feszültséget, vagy egyszerűen kikökkentik a járóelőket a mindennapokat jellemző „zombimenetből”.





GYAKORLAT

Menj ki egy nyilvános helyre, és hívd fel magadra a figyelmet!

1. Elsőként próbálj mindenki másnál gyorsabban mozogni, majd figyelj meg, ahogyan a tekintetek automatikusan feléd fordulnak.
2. Azután próbálj ki egy mozgássorozatot „lassított felvételben”. (Folytasd egy ideig, ne add fel azonnal.)
3. Kérd meg néhány barátodat, hogy csatlakozzanak hozzád, és csináljátok együtt a fenti feladatokat egy nagyobb csoportban.

2. LÉPÉS: VEZESD BE A JÁTÉKOT

Miután sikerült elnyerned az emberek figyelmét, a következő lépés, hogy bemutasd a „játékot”, és felfedd az „ajánlatodat” a közönségnek. Fontos, hogy ezt már a játék részeként tedd, vagyis anélkül, hogy kilépnél belőle és elmagyaráznád. Ehelyett egyszerűen csak játszd a játékot a színésztársaidal (vagy egyedül) egészen addig, amíg a közönség el nem kapja a „fonalat”. Hagyj időt a nézőknek arra, hogy megértsék, amit csinálsz, és ne aggódj közben. Csak folytasd kitartóan, és egy idő után a közönség rá fog találni a világodra. Mindez persze nem azt jelenti, hogy el kellene kerülnöd az interakciókat, vagy úgy tenned, mintha a járókelők nem léteznének. A harmadik fejezetben már kifejtettük, hogy ezzel csak falat emelnél önmagad és a potenciális közönséged közé. Ekkor viszont még nem szükséges, hogy interakciót kezdeményezz (hacsak a szereped nem éppen ezáltal születik meg).

Ötletet adhat néhány saját, gyakorlati tapasztalatunk az *Invázióból*: az idegenek egyesével jelennek meg, a nézőktől megfelelő távolságra, így elegendő időt és teret engednek nekik arra, hogy megfigyeljék őket és megértsék, hogy miben áll a játék. Ez idő alatt a jövevények vizsgálják a földi tárgyakat, például a padokat, a városi lámpákat vagy egy üres coca-colás üveget... ismerkednek a gravitációval, a tapintással és így tovább. Hamarosan a közönség felismeri minden egyes idegen eltérő, belső motivációját és viselkedési mintáit: az egyikük mindent meg akar szagolni, a másik szeret hozzádörgölözni a tárgyakhoz vagy az emberekhez, a harmadik rövidlátó, ezért nagyon közelről kell szemügyre vennie a dolgokat... Csak miután már bemutatkoztak a közönségnek, azután kezdik aktívan keresni az interakciók lehetőségét.

CSAPDA

Kedves olvasó, biztosan el tudod képzelni, hogy bármely eddigi lépés kihagyása elegendő ahhoz, hogy romba döntsön egy utcai előadást. A leggyakoribb hiba általában a második lépés elhanyagolása. A dolgok siettetése normális emberi reakció az idegesség hatására, amely tipikusan akkor jelentkezik, amikor a sokaság figyelmét már sikeresen megszereztük. Ám az emberek könnyen zavarba jöhetnek, vagy letámadva érezhetik magukat abban az esetben, ha az előadásod ezt követően mindjárt átlép egy intenzív, interaktív fázisba. Ez azt jelenti, hogy az embereknek nem áll rendelkezésére kellő idő ahhoz, hogy megértsék a szándékaidat, ráérezzenek a játék jellegére és megtalálják a bekapcsolódás lehetőségét.



3. LÉPÉS: JÁTSSZ EGYÜTT A KÖZÖNSÉGGEL

Amikor a közönség már megfejtette a „kulcsot”, és ismerőssé vált számára a játékban betöltött szerepe, akkor sokkal inkább ösztönözhető az aktív részvételre. Az előadás ezen szakaszában bevett módszer, hogy egy önkéntes nézőt megbízunk valamilyen egyszerű feladattal. Egy kisebb szerepet adunk neki az előadás támaszául, ami által a közönség szószólójává válik. Nyilvánvaló, hogy az embereket semmire nem erőltethetjük, amire nem állnak készen. Ám ha proaktívvá válnak, és ők maguk kezdeményeznek, akkor értékeljük azt, és kínálunk lehetőségeket a folytatáshoz.

Ha sikeres a harmadik lépés, akkor a közönség „megnyílik”, a nézők egyre fogékonyabbá és közlékenyebbé válnak. Ezzel együtt enyhül a féltékenységük és a tartózkodásuk, így a játék alapelveit a környezetükre is könnyen kiterjeszthetik. Talán ebben az aspektusban tér el leginkább a kültéri, interaktív színház a konvencionális, dramatikus színháztól. Egy hagyományos előadás közben ugyanis senki sem várja el a közönségtől, hogy felkeljen a székéből és a színházterem sötétjéből hozzászóljon az előadáshoz, vagy hangosan énekeljen. Ez még a drámai feszültség tetőpontján sem jellemző.

Életem első utcaszínházi szereplésének legelső emléke, amint az arcomon érzem a meggyújtott fáklyából felém áradó hőt, annak a kis dél-olasz városnak a főterén, amelynek középkori hangulata a darab részévé vált. Az alkonyatkor kezdődő előadás első jelenetében az emberek egy „boszorkány” feláldozására készültek, a helyi istenség tiszteletére. Az attraktív, fiatal, brazil színésznőt a csuklyások egy szekér felső részéhez láncolták, hogy az áldozatfelmutatás helyszínére vigyék. A közönséget meglepte a helyzet, amely elsőre valósnak és botrányosnak tűnt. Sokan egészen izgalomba jöttek, sőt néhányan még oda is kiabáltak: „Égessétek meg!” Olyan közeli volt az emberekből előtörő szenvedély, hogy úgy éreztem, mintha váratlanul egy háborúban lennék.



Pintér Géza, utcaszínházi előadóművész

4. LÉPÉS: ENGEDD, HOGY A KÖZÖNSÉG ÁTVEGYE A JÁTÉKOT

A negyedik és egyben utolsó lépés opcionális. Az utcai előadók gyakran nem érkeznek el eddig a pontig, vagy ez egyszerűen megvalósíthatatlannak bizonyul. Habár a magam részéről ezt a részt tartom a legérdekesebbnek mind közül, és a Ljudban általában nagy erőfeszítéseket teszünk azért, hogy megvalósítsuk.

Minden *Járókelő* előadás (amelyről az előző fejezetben esett szó) úgy végződik, hogy a közönséget megkérjük, vegyék át az irányítást. Ilyenkor időt adunk a nézőknek arra, hogy körbejárjanak és keressenek számukra érdekes elemeket az utca környezetében, majd műalkotásokként jellemezzék ezeket. Ily módon kialakíthatják a saját ötleteiket, kitalált történeteiket vagy vicceiket ugyanannak a játékkulcsnak a használatával, amit az előadás során alkalmaztunk. Szükség esetén segítséget kaphatnak a hoszteszeinktől, akik mintegy „inspirációként” bort is kínálnak, igyekeznek otthonos környezetet teremteni, ahol az emberek lazíthatnak, és értékelve érezhetik magukat. Az előadásnak ebben a szakaszában valójában minden kreativitás a közönségtől érkezik. Miután a nézők befejezték az újonnan talált „műalkotások” tanulmányozását, nyilvánosan bemutatják azokat a közönség többi tagjának, az arra járóknak, illetve nekünk, színészeknek, akik a performansz eme utolsó részében csupán passzív szemlélőkké válunk. Megcserélődnek a szerepek, és a játék körbeér.

Egyes esetekben előfordul, hogy a közönség lelkes tagjai hazaviszik a játék kulcsát, és ezzel belépnek egy párhuzamos világba, esetleg másoknak is továbbadják azt. Örömmel hallottuk, hogy páran elkészítették a saját *Járókelő* előadásukat családjaik és barátaik számára.

6 HOGYAN LESZ VALAKIBŐL AZ UTCA NINDZSÁJA?

Ahogy az első fejezetben Sarah Bernhard példája kapcsán is láthattuk, nem feltételezhetjük azt, hogy ugyanazok a készségek szükségesek a színpadi jelenléthez, mint az utcai tér meghódításához. Egy szabadtéri akciónak csak akkor lehet esélye a sikerre, ha legelőször az utcai környezeten belül létrehozzák annak saját terét. Ezt elsősorban az a színész tudja elérni, aki kellően nyitott a körülötte lévő térre és az ott lévő emberekre, ezért elsődlegesen nem magára koncentrál, mint ahogyan az bizonyos fokig megszokott a drámai színjátszás esetében.

Ravil Sultanov²¹, egy orosz bohóc és újtó egyszer a következő tanácsot adta nekem: „Amikor belemerülsz egy interakcióba a közönséggel, azt üres fejjel kell tenned!”

Nem úgy, mint egy drámai színésznek, akinek a feje telve, hiszen „az egész világot a színpadra kell vinnie”. Egy szerepet kell megtestesítenie, olyan mértékű érzelmi töltettel, hogy megfeledkezzünk arról, hogy ő (csupán) egy színész a színpadon.



Elsőre egyszerűnek, sőt kissé triviálisnak is tűnt ez a tanács, de a hosszú évek megfigyelései, illetve számos utcai rendezés és fellépés során, mint egy bumeráng, újra és újra visszatért a gondolataimba. Jelentőségének minden alkalommal más és más rétege tárult fel.

²¹ Ravil Sultanov a Moszkvai Cirkuszi Akadémián végzett, és jelenleg Nataša Sultanovval együtt a Bufeto Intézet vezetője. A Bufeto Intézet egy művészeti és pedagógiai, civil szervezet, amely évente megszervezi a Klovnbuf Nemzetközi Kortárs Bohócszínházi Fesztivált Ljubljanában.

Miért üres fejjel? Ha üres, akkor teret adhat azoknak az őszinte gondolatoknak, ötleteknek és érzelmeknek, amelyek a színész és az előtte álló(k) között kialakuló különleges kapcsolatban születnek. Együttesen létrehozhatnak valamit a semmiből úgy, ahogyan azt azelőtt senki sem tette. Ez egy olyan varázslatos dolog, amit szomorúan el kellene vetnünk, ha előzetes terveinket próbálnánk a helyébe erőltetni.

Üres, de mi módon? Bármely buddhista szerzetes elmondhatná, hogy nem könnyű feladat megszabadulni az elvárásoktól, a feltételezésektől, a jövőt illető aggodalmaktól és a múltbéli fájdalmaktól. Hogyan lehetünk teljes figyelmünkkel jelen az adott pillanatban? – sokak elméjében felmerül ez a kérdés, amely az utcai performansz és a hozzá tartozó filozófia számára is kardinális jelentőségű. Valószínűleg ennek köszönhető, hogy a Ljudban az utcai színészek beceneve éppen egy távol-keleti motívumot idéz: „az utca nindzsái”. Az utcai harcosnak mindig egyfajta „ellazult figyelő” állapotban kell lenniük – ahogyan a Ljudban szoktuk mondani. Talán látszólagos ellentmondás van a két fogalom között, ám annak érdekében, hogy az utca kaotikus zajlása ne sodorjon magával, meg kell találnunk a két szélsőség közötti, megfelelő egyensúlyt. Egyszerre kell elérnünk a teljesen ellazult állapotot (hasonló az elalvás előtti pillanathoz) és a magas fokú koncentrációt, amikor megszűnik a külvilág (mint például egy vizsgahelyzetben).

Bizonyos módon szintén az utcai interakció céljához tartozik a nézők fejének a kiürítése, ezzel mintegy elősegítve a hétköznapi érzékelés átalakulását. Ez gyakran együtt jár egyfajta belső elengedéssel, hálával és rácsodálkozással, ami felébreszti az ember spontán játékosságát.



GYAKORLAT

Az „ellazult figyelő” állapot gyakorlásához erősen javaslom, hogy mindenféle játékban vegyünk részt (csapatsportokban, társasjátékokban, szójátékokban stb.) Emellett szintén ajánlom a meditáció gyakorlását bármiféle formában (mindfulness, aktív meditáció, jóga, Gurdjieff-mozgásgyakorlatok stb.).

Egy „utcanindzsa” megfelelő tudatállapota tehát a teljes éberség, a készenlét és a nyitottság bármiféle eseményre, míg a két alapvető művészi eszköze a rögtönzés és az interakció.

A hétköznapi szóhasználatban a rögtönzés hallatán általában „egy váratlan probléma gyors megoldására”, vagy „egy előre nem tervezett cselekedetre” gondolunk, amely részben a szükségmegoldások és kényszercselekedetek negatív képzettársításait hívhatja elő. Az utcai művészetek világában mindenestre – ahogy nagyon sok más művészeti területen is – a rögtönzés egy pozitív értelmű és lényeges kifejezés.

A szélesebb közönség valószínűleg a jazz zene kapcsán ismeri az improvizáció fogalmát, mint művészi technikát. Azonban a rögtönzés eltérő módjai változó mértékben szintén részét képezik számos – ha nem az összes – színházi és táncos hagyománynak. Gyakran használnak improvizációs gyakorlatokat például a próbák során történő ötletgyűjtéshez, egy-egy jelenet felépítéséhez, egy karakter jellegzetes fizikai jegyeinek a kidolgozásához, vagy egyszerűen a csapattagok egymásra hangolódásának a céljából.

Egyes kortárstánc iskolák az improvizációt tekintik az egyetlen lehetséges kifejezőeszköznek, nem beszélve az improvizációs színházról. Ez utóbbi – Sonja Vilč szavait idézve – egy kortárs „színházi tradíció, amelyhez gondosan kidolgozott színészi eszközök, történetmondó és rendezői technikák kapcsolódnak. Minősége nem az előre meghatározott akciókon, hanem az itt és most iránti teljes elköteleződésen és az ebben való elmerülésen múlik”.²²

²² Sonja Vilč, *Collective Improvisation: From Theatre to Film and Beyond*, Kolektiv Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, Ljubljana, 2015, 161-163. Sonja Vilč tagja a ljubljana Narobov nevű csoportnak, az úgynevezett „élő és életszerű művészetek alkotói társulásának”, amelynek gyökerei visszavezetnek a klasszikus színházi improvizációhoz. Ő maga egy tapasztalt előadóművész, pedagógus és gondolkodó, valamint rendszeres együttműködője a Ljud-csoportnak. Többek között számos alkalommal vezette a *Járókelő* előadásokat szerte a világon.

Mindazonáltal a rögtönzés bizonyos fokú használata egy utcai környezetben játszott előadásban nem pusztán művészi döntés kérdése, hanem szükségszerű velejárója annak. Éppen ezért a rögtönzéses színházi iskolák által tanított bármely gyakorlat, módszer vagy alapelv értékes forrása lehet az utca nindzsáinak, legyenek akár kezdők, akár haladók.

A rögtönzés továbbá együtt jár az interakcióval, és lényegi eleme minden valódi kölcsönhatásra épülő találkozásnak (interakciónak) feltéve, hogy az ténylegesen nyitott, nem pedig a színész próbálja ráerőltetni a közönségre az előzetesen elvárt reakciókat.

A rögtönzéssel ellentétben az interakciót ritkán tanítják. A lovagláshoz hasonlóan, kizárólag gyakorlással válhatunk annak mestereivé. Sok mindent érthetünk interakció alatt, de semmiképpen sem valamilyen mechanikus készséget. Döntően „kifinomult intuíción” alapszik. Még ha egy összetett jelenségről is van szó, az alapelveit tekintve könnyű megérteni. A két legfontosabb dolog, amit észben kell tartanunk, az a kölcsönösség és az élményszerűség.

Az interakcióra leginkább úgy tekinthetünk, mint ami nem közelebb visz a célhoz, hanem önmagában hordozza a célt. Interakciók során hívod játékra a közönséget, így válik a gyanútlan idegenből játékosra, a nézőkből pedig egy ideiglenes közösség. Innen nézve az interakció már nem pusztán arra irányul, hogy megszerettessük magunkat a közönséggel, vagy szórakoztassuk őket (ami például egy animátor célja), hanem a maga legteljesebb értelmében a velem egyenlő másikkal szóló, nyílt felhívás.

A szemkontaktus elengedhetetlen ahhoz, hogy a színész bizalmat ébresszen az interakcióban részt vevő nézőben. Miután ez megtörtént, az előadó fülel és megfigyel, majd erre alapozva tovább építi, és újabb szintekre emeli a kapcsolatot.

Szemtől szembeni interakcióba lépni a közönség egy tagjával olyan érzés, mintha a sokaság közepén egy közös buborék keletkezne „kettőnk körül”. A szemkontaktus által születik meg ennek a buboréknak az első pillanata, és mint egy energiát adó mag, életben tartja azt. A szememmel felfedem magamat a másik előtt, és ez visszafelé is igaz. Onnantól kezdve, hogy létrejön ez a kapcsolat, együtt haladunk tovább, lépésről lépésre: én teszek valamit, ő arra reagál, én is reagálok, majd egy közös akcióba kezdünk. Bármilyen előzetes szándék vagy terv felborítaná ezt az egyensúlyt. Mivel egyenlőek vagyunk, kihívás elé állíthatom a másikat, miközben tisztelettel fordulok felé. Az ilyen pillanatban nem létezik senki és semmi más, csak a másik személy, akivel éppen kapcsolatot teremtek (és ugyanígy az ő számára sincsen senki más). Az interakció a színészi játék legintimebb módja.



Grega Močivnik, előadóművész²³

²³ Grega Močivnik a Ljud társulatának az egyik legkiemelkedőbb színésze egészen annak kezdetei óta.

Az utcán történő játék megköveteli a fókuszváltást: az előzetes tervekről az *itt és most*-ra (ami rögtönzésre készíteti a színészt), valamint önmagáról a másokra (ami elvezet a közönséggel való interakcióhoz).



GYAKORLAT

1. A következő gyors és egyszerű feladattal megkönnyítheted a közterén való interaktív szereplésedet. Járókelőként már ismerős ez az akció, azonban meglepetéssé fejlesztheted. Vegyél egy kelléket, ami a segítségedre lesz, például egy fényképezőgépet vagy egy mobiltelefont.
2. Kint, kérj meg egy idegent, hogy készítsen rólad egy fényképet (tedd mindezt játékosan, és közben gyakorold a biztató szemkontaktust).
3. Ha úgy látod, hogy a választott önkéntesnek van elég ideje és kellően nyugodt a részvételhez, folytasd a tervedet:

- Amíg az illető keresi a megfelelő gombot a fényképezőgépen, tegyél fel valamilyen vicces kiegészítőt (egy zsákot a fejedre, egy bohóc orrot vagy bármit, amihez kedved van); vagy...
- Válj mozdulatlaná abban a pillanatban, amikor a fotó elkészül, és maradj így, várva, hogy mi fog történni; vagy...
- Kérd meg az illetőt, hogy ő is legyen rajta a képen, és csatlakozzon hozzád egy szelfire. Amint a fotó elkészült, lepd meg valamilyen aprósággal, egy kedves, ártalmatlan tettel vagy gesztussal, amit izgalmasnak találsz. Tartsd észben, hogy nem önmagában a

gestus a lényeg. A végső célod az, hogy játékosággal egy őszinte kontaktust teremts, és minden alkalommal, amikor ezt megpróbálsz, egyre ügyesebbé válj.

Utóirat: Fejezd ki a háládat a járóelőknek az együttműködésért, és tartsd tiszteletben önálló akaratukat.

Utó-utóirat: Mielőtt interakcióba kezdesz, emlékeztess magad a következő tanácsokra:

ÜRÍTSD KI A FEJED (DE NE VESZÍTSD EL!)

SZEMKONTAKTUS!

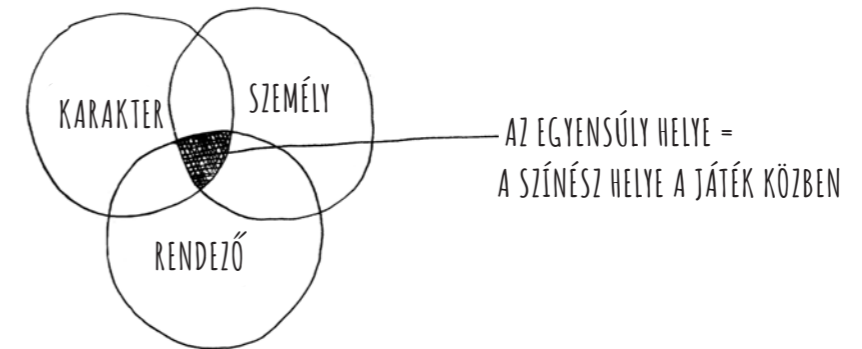
AMIKOR VALAMI NEM SIKERÜL,
TEKINTS RÁ ÚGY, MINT EGY AJÁNDÉKRA!

NE ESSÉL KÉTSÉGBE, ÉS AMIKOR MÉGIS KÉTSÉGBE
ESÉL... AMIATT SE ESSÉL KÉTSÉGBE!²⁴

²⁴ Jurij Konjar, egy szlovén kortárs táncos megfogalmazása (emlékezetből idézve).

7 TOM TANÁCSA

A második és egyben a legértékesebb tanácsot az utcaszínházról Tom Gradertől kaptam, aki egy svájci-ausztrál művész és pedagógus. Egyszer egy kávé mellett elmagyarázta nekem a KARAKTER / RENDEZŐ / SZEMÉLY hármáról felállított elméletét.



„Az előadás alatt próbálj úgy tekinteni magadra a közönség előtt, mintha egyszerre három individuum lennél: a Karakter, a Rendező és a Személy, akik együttműködésben állnak egymással, időnként veszekednek, vagy netán csak együtt kószálnak. A siker kulcsa e hármas közötti egyensúly elérése!”²⁵

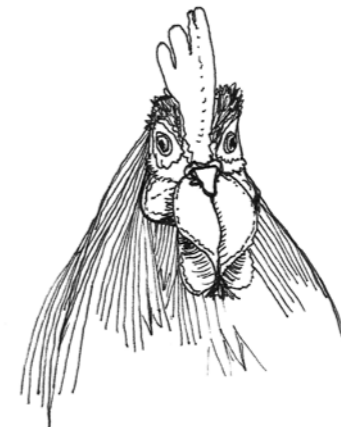
Eltartott egy ideig, amíg megértettem ennek a gondolatnak a jelentőségét, amely később nagyon sok szempontból hasznosnak bizonyult. Nemcsak a játék közben bennem kavargó skizofrén érzésekben és a gondolatok hangzavarában segített rendet tenni, hanem abban is, hogy jobban lássam azt, ami ilyenkor a többi előadóban zajlik, beleértve a csoportunkon belüli dinamikákat, a munkatársi kapcsolatokat vagy a személyes fejlődési folyamatokat.

Tom hármas elméletét nagyon hasznosnak tartom részben azért, mert egy nyitott rendszert vázol, amely ugródeszkaként szolgálhat annak a kielemezéséhez, ami az előadás egy adott pillanatában benned zajlik. Talán nem vezet kőbe vésett, végső válaszokhoz, mégis rávilágít egyes folyamatokra, a belső indítékaid, a küzdelmeid, a félelmeid, a korlátaid és az impulzusaid összetettségére.

Éveken át hasznát vettem Tom segédeszközének a gyakorlatban. Íme, a saját értelmezésem:

²⁵ Tom Greder – ismertebb művésznevén Oscar – szakterülete a tárgymanipuláció és az interaktív, kontextuális, fizikai komédia. Számos kortárs cirkuszi, színházi és utcai produkció írója, közreműködője vagy előadója. Tanárként a kreativitás és a fizikai komédia újító megközelítésmódjairól ismert.

Tom saját tanítása szerint eredetileg így nevezi meg a három belső hangot: Személy, Karakter és Művész.



A karakter az a figura, aki az előadásban megjelenik, vagyis tekinthetjük a színész által játszott szerepnek is. A Karakter összekapcsol a benned lévő „játékossal” – lehet egy gyermek, egy bohóc, egy belső idegen vagy egy bolond, akit hajt az egyetemes emberi vágy, hogy megmutatkozzon, a figyelem középpontjába kerüljön, részese legyen a játéknak, valamilyen szerepet öltödjön, azonosuljon egy testtel, egy maszkkal, vagy egy érzelmi állapottal, ezeket eljátssza és előadja. A Karakter azonosítható azzal, ami kívülről, a közönség által látható, érzékelhető (vagy annak kellene lennie). A Karakter felelőssége az, hogy örömmel fogadja a közönséget, és az akciók mélyére vezesse őket.

Figyelembe véve az állatkarakterek tipikus jegyeit az európai hagyományban, az illusztrátor egy kakasként jelenítette meg ezt az elemet.



A rendező képviseli a külső szemlélőt, ezért képes mentálisan felülemelkedni a saját testén, és távolról, mintegy „felülről” rálátni a helyzetre. A Rendező – vagy más néven Művész – szintén egy kreatív erőt hoz mozgásba, de alkotókészsége mellett egy olyan gondolati háttérrel is rendelkezik, amely merőben különbözik a Karakterétől. A Rendező mentális alkatából kifolyólag relációkban gondolkodik, ideértve a térbeli (kompozíció, láthatóság), az időbeli (ritmus), az események közötti (drámai cselekmény, történet) a jelentésbeli (asszociációs kötések, költőiség, abszurd vagy logikus ugrások) viszonyokat, valamint az emberi kapcsolatokat is. A Rendező területe az üzenet, vagy az úgynevezett művészi tartalom.



A személy olyan alapelemekből áll össze – mint a személyes emlékek, döntések, álmok, tapasztalatok, szükségletek, értékek és meggyőződések –, amelyek a művészi alkotás alapvető fontosságú építőelemei. (Egyszerűen úgy is mondhatjuk, hogy a művészi alkotás alapanyaga és indítéka a Személytől ered, amit a Rendező feldolgoz, majd a Karakter megjelenít.) A hármason belül a Személy az, aki képes az empátiára, és reagál az emberi érzelmekre. Bizonyos értelemben a Személynek az a felelőssége, hogy kapcsolatban álljon a „való világgal”, amiben a művészet gyökerezik, ám amitől mégis el van választva. A közönség lelkesen várja, hogy megláthassa a Személyt, amint átragyog a Karakteren. Ez különösen akkor van így, amikor az előadó „leengedi a pajzsát” és hagyja, hogy valami a felszínre törjön személyes motivációiból vagy tudatalatti ösztöneiből (annak dacára, hogy a Személy minden erőfeszítést megtesz ennek megakadályozására). A Személy arra is figyel, hogy ne történjen semmilyen komoly baj (senkinek ne essen bántódása, és senki se sérüljön meg), vagyis felelős felnőttként cselekszik, és ellenőrzés alatt tartja a másik kettőt. Azonban ha a Személy túlságosan erős, akkor ünneprontóvá is válhat, és elronthatja a játékot az olyan pillanatokban, amikor a folyamat kibontakozásához éppen nagyobb kockázatra, vagy több időre lenne szükség.

Képzeljük el ezt a hármas egységet az előadó háromfajta, belső hangjaként. Dialógusuk az előadás közben valahogy ekképpen hangozhatna:

JAJ, NAGYON FÁJ A FEJEM! MINEK
MENTEM EL ABBA A BULIBA TEGNAP...?

MEDVE, KONCENTRÁLJ!

AZT KÍVÁNOM,
BARCSAK ...



MEDVE, ÉBREDJ! SZÜKSÉGEM VAN RÁD!

MMM



KÉRLEK, MEDVE!! EZ A
LEGFONTOSABB JELENET!

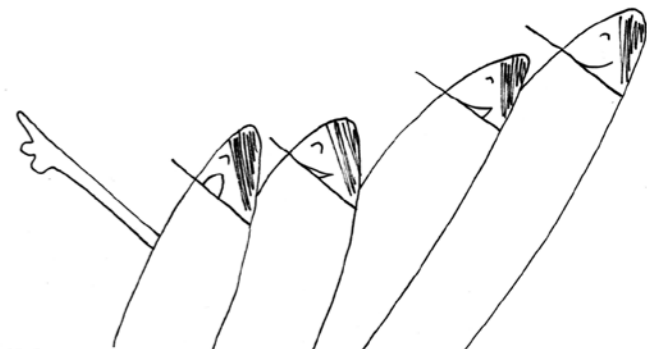
CSEND LEGYEN
OTT, TI KETTEN
ÉPPEN HATNI
PRÓBÁLOK!
KUK-
KURIKÚÚ!!



NEM LOPOM EL A KALAPOT,
CSAK KÖLCSÖNVESEM!!



HAHA, CSODÁS!
FUTTASD MÉG
EGY KICSIT,
AZTÁN ADJ NEKI
EGY PUSZIT!



HÖLGYEIM ÉS URAIM, ENGEDJÉK MEG, HOGY ELMESÉLJEK EGY SZEMÉLYES TÖRTÉNETET, BÁR VALÓJÁBAN EGY KISSÉ KÍNOS A SZÁMOMRA. ARRÓL VAN SZÓ AMIKOR ELŐSZÖR EGYÜTT VOLTAM VALAKIVEL.

CSITT!!!!
NEHOGY ELMESÉLD
NEKIK! MINDENKI
NEVETNI FOG!!

DE HÁT MEDVE, HISZEN
ÉPP EZ A LÉNYEG!

VÉGTERE IS HISZEN
EZ EGY KOMÉDIA.



A konvencionális, dramatikus színház kontextusában a belső Rendező és a Személy kevésbé meghatározók a színpadon álló színész számára.

A belső Rendezőt helyettesíti a rajta kívül álló szerző, rendező vagy koreográfus. A Személy fontos a kreatív folyamatban, de elhanyagolható az előadás alatt, mivel itt konvencionálisan nincsen interakció a közönséggel, és igazi kockázat sincsen (az úton közlekedő buszokkal ellentétben a színpadi kard és mérge nem válhat végzetessé). A színházban egyértelműen elkülönül egymástól a színpad és a színpadon kívül eső terület, így a Személy nyugodtan várakozhat a kulisszák mögött, amíg a Karakter szerepel.

Ugyanakkor, ha kinti környezetben lépünk fel, szükség van az érett Személyre és az okos, belső Rendezőre, hogy eligazodjanak a változó légkörben: az időjárási viszonyok, a járókelők, a kutyák, a gyerekek, a hajléktalanok, a templomi harangszó, a rendőrök és egyéb, a köztéren felbukkanó elemek között.

CSAPDA

Tom szerint a siker nem abban áll, hogy mindhárom aspektust tökélyre vigyük, sokkal inkább az egyensúly kialakításában. Tehát ha például a három hang közül az egyik gyengébb, akkor a másik kettőt hangoljuk hozzá. Ha kissé visszafogottabban megvárják, amíg a leggyengébb is megizmosodik, akkor megakadályozhatjuk azt, hogy az egyik elnyomja a másikat. Ellenkező esetben a hatás megbillen, „kificamodik”, és ami még rosszabb, a gyengébb részünket mindig felül fogják bírálni az erősebbek, nem hagyva esélyt arra, hogy tanulni tudjon a hibáiból. Ezzel kezdetét veszi egy ördögi kör.

Töprengjünk el ezen egy kicsit...

Mindannyian el tudjuk képzelni, mit eredményezhet egy gyenge Karakter egy rossz előadásban, ha ráadásul az erőteljes Személy és

Rendező a főszerepet erőlteti rá ahelyett, hogy egy kisebb szerepet kaphatna, amíg meg nem erősödik.

Jellemzően a **gyenge Személy** egy erős Karakter és Rendező mellett könnyen a saját énjén belül ragadhat. Ezáltal arrogánssá, nagyképűvé és pocskék csapatjátékossá válik, valamint korlátozódik az őszinte interakciókra való képessége. Ezzel együtt nehezen tudja megítélni, hogy milyen típusú kihívások lesznek hasznosak, és melyek pusztán sértők. Ahelyett, hogy megérintenék a közönség szívét, inkább az értelmüket bombázzák véletlenszerű, filozófiai, társadalmi és politikai üzenetekkel.

Egy **gyenge rendező** az utcán kiégésre van ítélve, mert túl sok energiát pazarol csekély hatással. Első pillantásra talán ígéretesnek tűnhet, de nehezen fogja tudni fenntartani a közönség figyelmét. A megfelelő utasítások és kontextus hiányában, amelyek a fejlemények nyomon követhetőségét szolgálják, a közönség könnyen elidegenedik, esetleg leereszkedő pillantásokkal és unott arccal válaszol.



GYAKORLAT

Tedd fel magadnak a kérdést, hogy a te esetekben melyik a leggyengébb elem a három közül, és dolgozz annak megerősítésén. Ezzel a módszerrel a játékmódod egészét fejlesztheted, mint utcai előadóművész.

A Rendező éned növekedéséhez hasznos lehet, ha megnézed más művészek akcióit, és kielemezed azokat (hogyan reagál a közönség, mitől lesz valami vicces vagy megható). Reflektálj a saját munkádra, beszélj meg valakivel a benyomásaidat, és olvass művészeti témájú könyveket.

A Személy az élettapasztalatok által, valamint egyéni utakon fejlődik.

A Karakter a színházi próbákban erősödik (bármilyen iskola, stílus vagy metódus által) és még inkább az előadások, előadások és előadások során.

8 OTTHON GYAKOROLJ, AZ UTCÁN JÁTSSZ!

Ha egyedül próbálsz egy utcaisínházi előadást, az egy kicsit olyan, mintha egyedül gyakorolnád a csókolózást. Samo Oleami megfogalmazásában: „...ahhoz, hogy egy utcaisínházi előadás a maga teljes lehetőségében kifejlődjön, járni kell vele az utcákat, és a próbák nagy részét kint kell tartani, hiszen a játékosoknak fokozatosan meg kell értenie azt a közönség-színész dinamikát, amely kifejezetten arra az adott előadásra jellemző”.²⁶

²⁶ Samo Oleami, „Take a Story and Run with It: Review of a Street Theatre Performance”, *Trust Me, I'm a Critic* (Bízz bennem, én egy kritikus vagyok), [internetes blog], 2018. augusztus 4, <https://trustmeimacriticwordpress.com/2018/08/04/running-away-in-an-r4/> (megnyitás: 2019. április 1.)

Mindazonáltal szeretném a következő fejezetet néhány gyakorlati eszközre és hasznos útmutatásra szánni azok számára, akik nekivágnak egy utcai előadásnak.

Számos dolgot csinálhat és tanulhat egy utcai nindzsa, mielőtt fellép a szabadban. Ide tartozik például a hangképzés, a testedzés, a zsonglőrködés, az akrobatika stb. Otthon előállhatunk az előadás ötletével, kitalálhatunk egy helyzetet vagy egy cselekményt, meghatározhatjuk a „kulcsot”, felépíthetünk egy karaktert, előkészíthetjük a jelmezt, a zenét és a kellékeket... Ám az igazi kaland csak akkor kezdődik, amikor a terv rosszul sül el! A szabadtéri színházban a legérdekesebb és legjelentőségtelesebb dolgok mindig az adott pillanatban születnek. Egyfajta rövidzárlathoz hasonlítható ez, ami az előadás és a környezete, illetve az előadók és a közönség között megy végbe.

Jango Edwards²⁷, korunk egyik legnagyobb bohóca szerint az előre megtervezett cselekmények, karakterek, trükkök és ügyeskedések „csupán karúszók, amelyek csak addig hasznosak, ameddig nem tanultál meg úszni.” Jango szerint a végső cél elméletileg az lenne, hogy megszabaduljunk minden előzetesen elhelyezett tartalomtól, és a maga egyszerűségében, teljes nyitottsággal kivigyük a játékot – ő valóban így is tesz.

Mégsem lehet mindenki Jango, ezért még ha nem is jöhet szóba egy teljesen kötött forgatókönyv, érdemes valamiféle tervet készíteni, vagy legalábbis a hátsó zsebben magunknál tartani egy térképet vagy egy iránytűt.

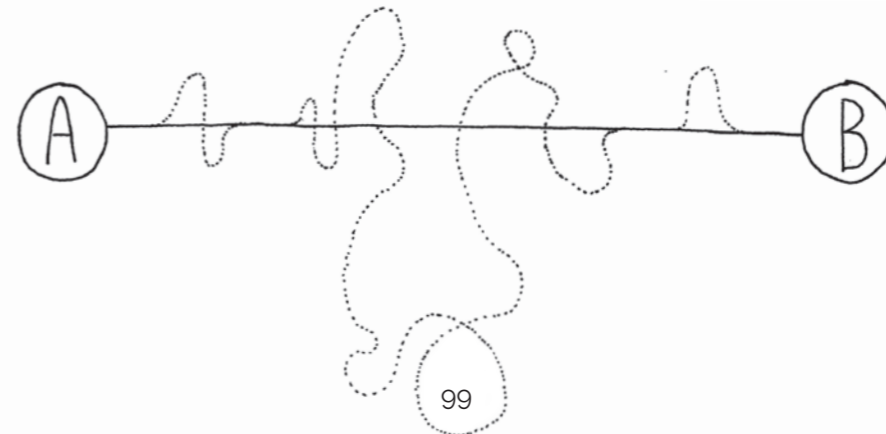
²⁷ Jango Edwards egy amerikai bohóc és hivatásos szórakoztató, aki a karrierjének a nagy részét Európában töltötte. Edwards előadásai többségében egyszemélyes műsorok, amelyekben a tradicionális bohócművészetet ötvözi az ellenkultúra és a politika vonatkozásaival. Több mint harminc éven át járva Európát előadásaival, egy folytatódó kultuszt teremtett. 2009 óta Edwards egyben vezetője a Nouveau Clown Intézetnek (NCI), a bohócvilágára szakosodott képzési központnak a Barcelona tartománybeli Granollersben.

Eljutni A-ból B-be

Egy lehetséges módja annak, hogy az utca terében alkalmazható forgatókönyvet készítsünk, az az, hogy meghatározzuk az előadás „A-ból B-be tartó vonalát” (így magyarázta nekem Jango Edwards). Az „A pontból B-be tartó vonal” egy egyenes és áttekinthető utat jelöl ki, amely összeköti az előadás kiindulópontját (A pont) és a befejezés helyszínét (B pont).



Az előadó feladata, hogy inspirációt merítsen a környezetéből (a MOST-ból), vagyis elhagyja a biztonságot adó egyenes vonalat, és improvizáljon. Azonban menet közben bármikor, ha az előadó úgy érzi, hogy a rögtönzés már nem vezet sehová és ellaposodik a hangulat, egyszerűen visszatérhet az „A-ból B-be vezető vonalhoz.” Itt tartózkodhat egészen addig, amíg megvárja a következő impulzust egy újabb improvizációhoz.

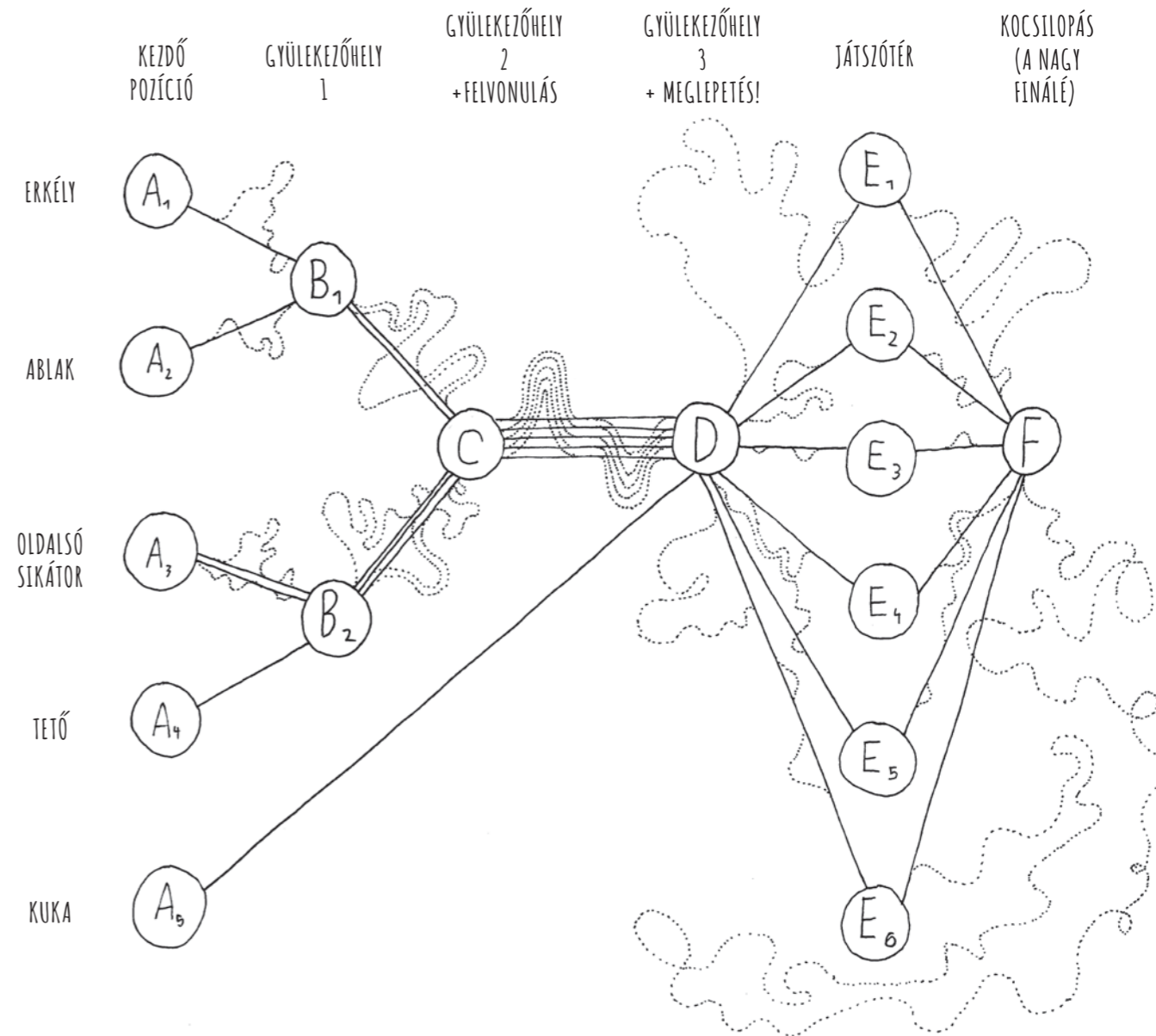


Ez az elv segíti az előadót abban, hogy nyitott maradjon (kipróbáljon új dolgokat, reagáljon a fejleményekre és kockázatot vállaljon), ugyanakkor egy ésszerű támpont biztonságát is adja. (Így elkerülhető annak a veszélye, hogy az egész előadást félreértsék egy rosszul sikerült napon, elmaradjon a megfelelő lezárás, vagy netán a közönséget arra ingereljük, hogy az előadókat lehurrogja, netán rohadt gyümölcsökkel dobálja).

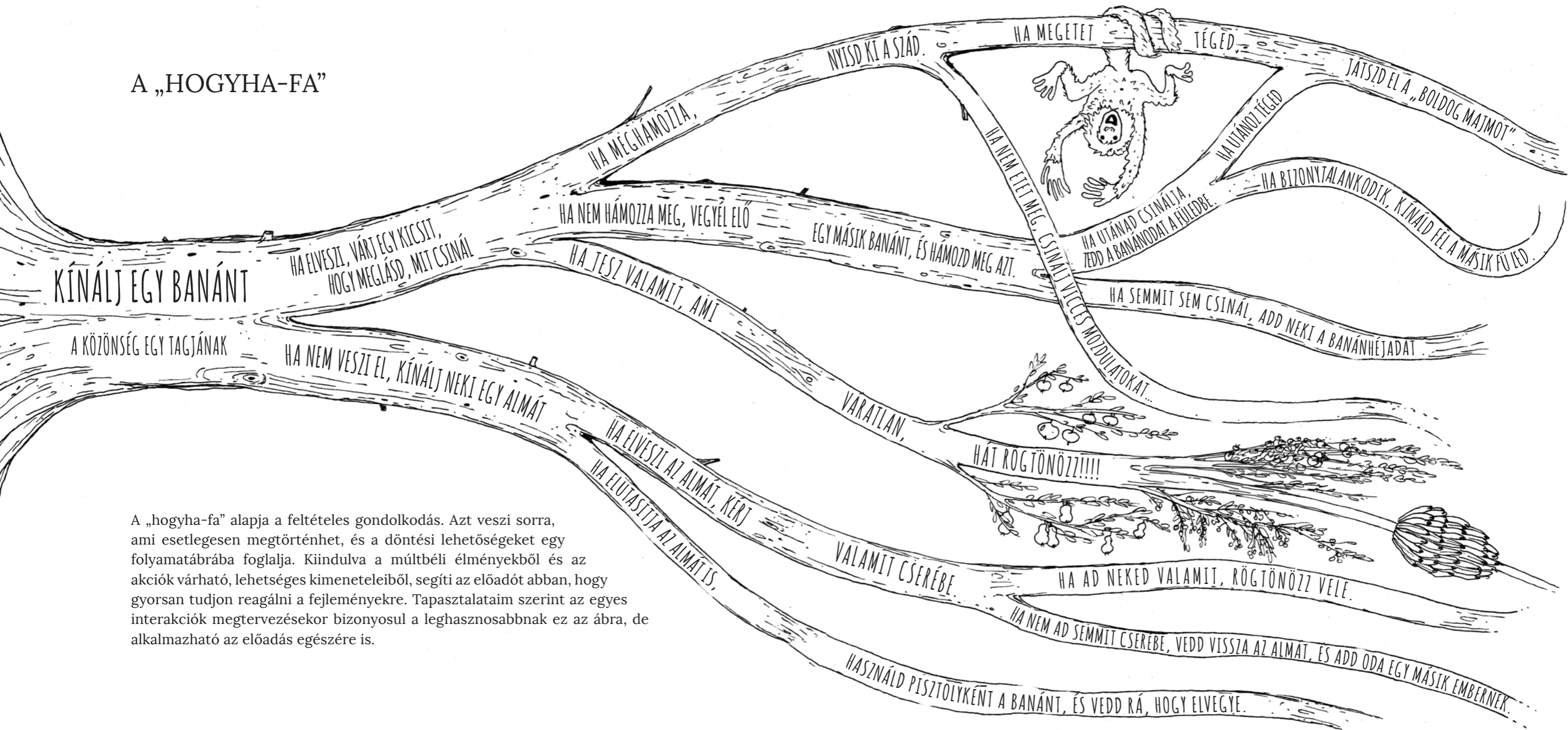
Az A-ból B-be húzott vonal továbbfejleszthető egy bonyolultabb diagrammá is, ami hasznos lehet egy közös, fő tervet követő, nagyobb előadócsoporthoz. Több (fellépőnként egy) vonalat, valamint rögzített pontokat (C, D, E, F...) is felvihetünk a diagramra, megjelölve az előadás különböző szakaszainak az elejét és a végét.

Egy ilyen mesterterv pozitívuma, hogy az előadás alatt az egyes csoporttagok időnként a saját belátásuk szerint cselekedhetnek. Önállóan elmozdulhatnak különböző irányokba, és megtehetik, hogy csak később csatlakoznak újra egymáshoz, mielőtt az előadás egy következő szakaszába lépnének. A módszer különösen alkalmas arra az esetre, amikor az előadók nincsenek állandóan azonos térben.

Nézzünk meg két példát az *Invázióból*, amelyek szemléletesen bemutatják a diagram használatát. Az előadás egyik verziója úgy kezdődik, hogy az idegenek egyesével, önállóan tevékenykednek a város különböző pontjain. Miután odavonzották az embereket a kiinduló helyszínekre, a főteret egy előre kijelölt pontján találkoznak, ahová egyenként magukkal hozzák a nézőiket. Egy másik változat szerint az idegenek egy csoportban kezdenek, majd ezután szétszóródnak, hogy interakciókba lépjenek. Később, amikor meghallják az egyik idegen kiáltását (egy előre eldöntött hangjelzés), amint az valamilyen fontos fejleményt észlel az utcán, ismét mindannyian összejönnek.



A „HOGYHA-FA”



A „hogyha-fa” alapja a feltételes gondolkodás. Azt veszi sorra, ami esetlegesen megtörténhet, és a döntési lehetőségeket egy folyamatábrába foglalja. Kiindulva a múltbéli élményekből és az akciók várható, lehetséges kimeneteleiből, segíti az előadót abban, hogy gyorsan tudjon reagálni a fejleményekre. Tapasztalataim szerint az egyes interakciók megtervezésekor bizonyosul a leghasznosabbnak ez az ábra, de alkalmazható az előadás egészére is.

A „hogya-fa” kétféle információ felhasználásával készül:

1. egyedi ötletek, amelyek a „kulcsból”, vagy az adott előadás „MI” kérdéséből származnak (lásd 4. fejezet);
2. az úgynevezett általános „köztéri logika”.

A „köztér logikája” mindarra vonatkozik, ami egy köztéren várhatóan megtörténhet. Alkalmazható a fizikai térre és az ott lévő publikumra egyaránt.

A gyakorlat során az előadó felfigyel bizonyos közönségreakciók ismétlődésére. Függetlenül attól, hogy mennyire szokatlan, provokatív vagy eredeti az, amivel előállsz, nagy valószínűséggel a következők lesznek a járókelők reakciói:

- meglepettség, majd...
- nevetés (egy megszokott reakció a váratlan helyzetekben, tekintet nélkül arra, hogy vicces-e, amit csinálsz);
- izgatott és túlradó helyeslés (általában a tinédzserek, a csavargók, a különként viselkedő egyének, vagy más olyan társadalmi csoportok képviselői részéről, akik az utcaszínházban „a tömeghez nem tartozó” személyt látják);
- szerény egyetértés és csekély érdeklődés (leginkább napsütéses időben, a mosolygó járókelőktől várható);
- düh (mindig akad valaki, akinek nem tetszik majd, amit csinálsz).

Ahogy a járókelők reakciói, úgy általában a köztérek szerkezete sem okoz meglepetést egy tapasztalt utcanindzsának: padok, szemetes kukák, virágágyások, buszmegállók, lámpaoszlopok, szobrok, közlekedési jelzések, boltok, bárók, hirdetőtáblák, házak, erkélyek, ablakok, , , , , , (nyugodtan egészítsd ki a listát).

Miután valaki éveken át mutatványozik az itt leírt tér-ember-játék elemekkel, egy idő után kifejleszt egyfajta „szakértői megérzést”, egy olyan ösztönt, amely lehetővé teszi, hogy még azelőtt reagáljon az egyes helyzetekre, mielőtt felismerhetné azok okait. Így sokszor éppen a megfelelő dolgot teszi a kellő pillanatban, ezzel költészetté változtatva az utca mindennapjait.



Számomra a legérdekesebb dolgok az utcaszínházban azok a jelenetek, amelyekben képesek vagyunk elvegyülni a környezetünkkel, és azt az illúziót kelteni, hogy az valóban a kibontakozó történet része. Mintha csak a maga saját, organikus és természetes elrendezésében jelenne meg. Ezek a pillanatok azt a benyomást keltik, hogy van valamiféle egység a színészek, a mögöttük, közöttük és körülöttük lévő természetes beállítás (kastélyok, parkok, szobrok, templomok, erdők, udvarok, temetők... legyen bármi is az!), valamint a nézők között. Ez utóbbiak látván, hogy egy valós helyszínen táru fel valami, az esemény részeseinek érzik magukat. Ilyen az, amikor a színház kimegy az utcákra, közvetlenül a közönséghez, és abból valami varázslatos dolog születik!

Köllő Csongor, színházi rendező²⁸

²⁸ Köllő Csongor színész, rendező és színészként, valamint a Shoshin Színházi Egyesület társigazgatója. Az egyesület székhelye Kolozsváron található, és többek közt a KaravanAct Fesztivál, vándorszínházi esemény fűződik a nevéhez (továbbá tagja a RIOTE partnerségnek).

A HOGYHA-FA LEHETSÉGES CSAPDÁI

A hogyha-fára alapuló egyéni vagy csoportos interakciók és/vagy improvizációk mechanikussá, unalmassá, élettelené és motiválatlanná válhatnak abban az esetben, ha túlságosan mereven ragaszkodunk az előzetes elképzeléshez. Nem az a cél, hogy kövessük a tervet, hiszen az csupán egy eszköz, amely hozzásegíthet minket valami másnak az eléréséhez. Fontosabb, hogy képesek legyünk megőrizni a játékosságunkat és az adott pillanatba vetett bizalmunkat.

Legyünk óvatosak a túlzott általánosítással, amikor a köztér logikája szerint gondolkozunk. Máskülönben fennáll annak a kockázata, hogy nem leszünk eléggé figyelmesek, és néhány korai következtetés miatt esetleg elszalasztjuk a pillanatokban rejlő különleges alkalmakat. Például képzelj el egy tipikus, öltönyös üzletembert, aki elhalad az előadásod mellett – a köztér logikája szerint arra következtethetsz, hogy biztosan nincs ideje, és feltételezhetően nem rajong a bolondos interakciókért. Ám ha közelebb mész, talán észreveszed a kíváncsi mosolyt az arcán, és mielőtt észrevehetnéd, hogy mi fog történni, leveszi a cipőjét és beugrik veled a szökőkútba. Éppen ez történt velem az egyik *Invázió* előadás alatt.

Győződj meg róla, hogy nem sztereotípiákra támaszkodsz, és nem kerüli el a figyelmedet, hogy mit rejt a felszín!



GYAKORLAT 1

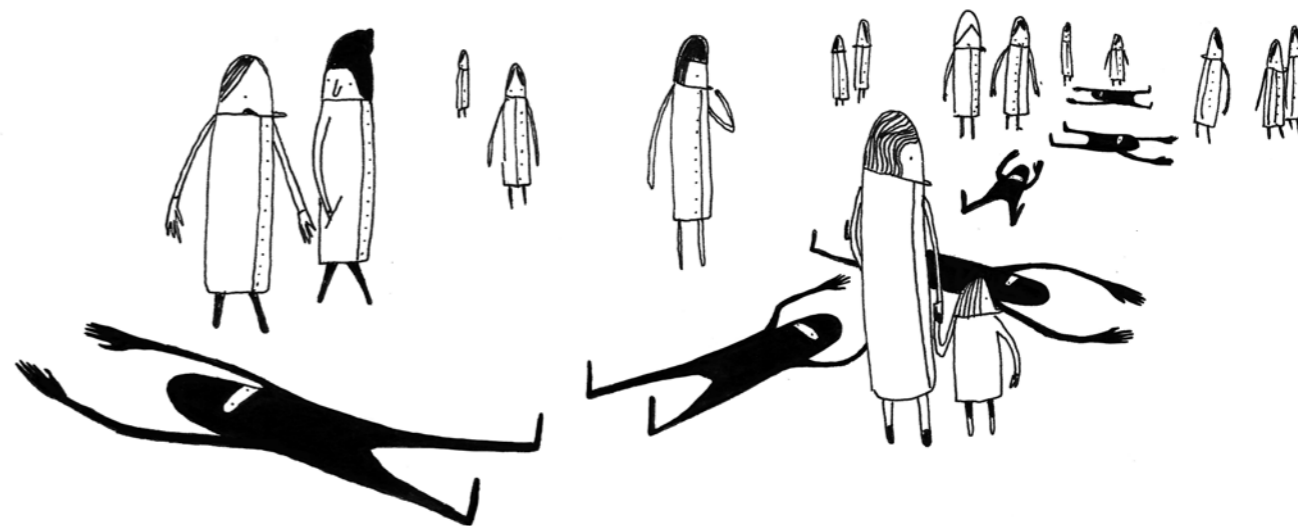
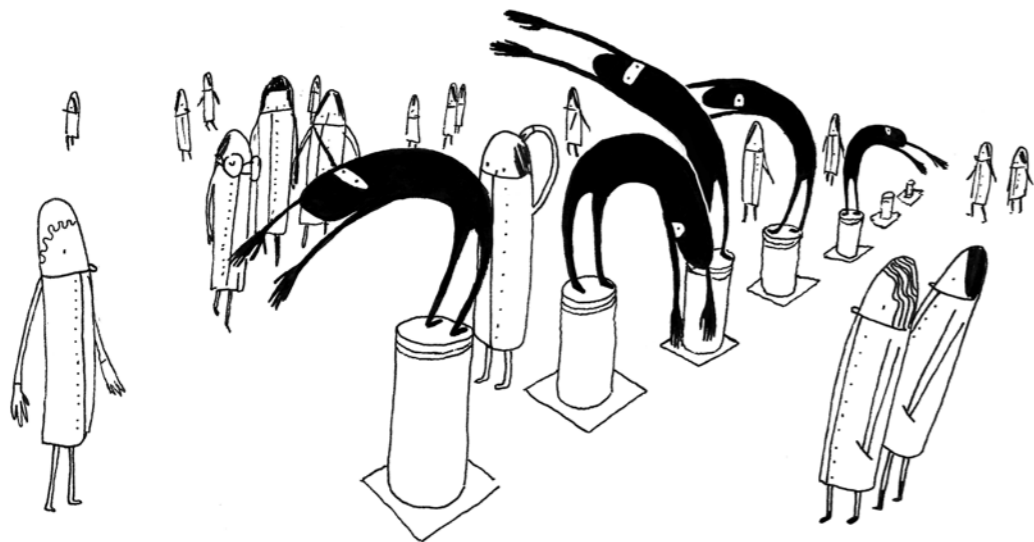
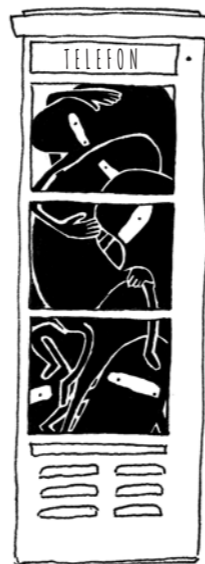
Úlj le egy forgalmas téren, és figyelj!

1. Nézd az épületeket – képzelj el, hogy milyenek lehettek néhány évtizeddel ezelőtt, vagy akár száz évvel korábban. A tér mely részei eshettek át leggyakrabban változásokon? Mi a fő hangsúly – mi a leglátványosabb dolog ezen a téren? Változott ez mostanság?
2. Most figyelj meg az embereket – kik lehetnek ők, és vajon mivel foglalkoznak? Fedezd fel az útvonalait és a tevékenységeiket ebben a térben. Hogyan hatnak egymásra a jelen lévő különböző csoportok? Zavarják, vagy esetleg egyáltalán észre sem veszik egymást? Hogyan jellemeznéd ennek a helynek az általános légkörét?
3. Fogj egy tollat és egy darab papírt, majd rajzold le a teret (ne csak a falakat, hanem az ott zajló életet is).
4. Most engedd szabadjárá a képzelőerődöt, és találd ki valamilyen szokatlan cselekvést, ami ezen a helyszínen odavonzaná az emberek tekintetét, és megváltoztatná a hangulatot. Milyen vizuális, hangis, performatív vagy egyéb közbelépési lehetőségek jutnak eszedbe?

Élvezd a képzeleted munkáját!

GYAKORLAT 2

A közteret akció közben is jól tanulmányozhatjuk. Ehhez hívd el legalább két barátodat (ideális esetben négyet), akikkel együtt menjtek ki, és alkossatok közösen különböző testkompozíciókat a térben!



Tippek:

- Ha több barátod is van, akik hajlandók szerepelni, alkossatok két csoportot, így megfigyelhetitek a másik munkáját akció közben. Miután mindkét csoport végzett, osszátok meg egymással a véleményeket és megfigyeléseket.
- Ha a járókelőkön azt látod, hogy zavartan tekintgetnek felétek, próbálj bátorítón a szemükbe nézni, és mosolyogj.
- Ha éppen egy forgalmas helyen tartózkodsz, vagy már nem tudsz mit kezdeni az emberek visszatérő kérdéseivel és megjegyzéseivel, akkor fogj egy fényképezőgépet vagy egy mobiltelefont, és tegyél úgy, mintha „bolondos képet” készítenél.

Mielőtt az utolsó fejezethez érkeznénk, szeretnék rámutatni két újabb csapdára, amelyekbe gyakran belefutunk az utcai előadások előkészületei vagy a próbák alatt. Ezek a csapdák egyaránt érvényesek a beltéri színházi előadások kreatív folyamataira és általában a művészetre. A szabadtéri színház esetében azonban különösen fontos megemlíteni ezeket, mivel bármelyikbe is beleesünk, annak a következménye nemcsak egy rossz, hanem egyenesen egy kudarcba fulladt előadás lehet. A szabadtéren ez pedig gyakorlatilag egyenlő azzal, hogy egyáltalán nem jön létre az előadás.

KIEGÉSZÍTŐ CSAPDÁK

„Ne ragaszkodj a gyerekeidhez!” – vagyis néha el kell engedned az ötleteidet. A kreatív folyamat bizonyos pontjain el kell dobnod azokat az elképzeléseket, amelyek nem támogatják a fő koncepciót („a kulcsot”), vagy az előadás egészét. Ezt akkor is meg kell tenned, ha azok egyébként eredetiek, sőt akár kiválóak.



„Soha ne kezd az elején!” – paradoxonnak tűnik? Nos, ez a tanács arra utal, hogy amikor megtervezel egy előadást vagy egy jelenetet, akkor ne a „Hogyan is kéne elkezdni?” kérdéssel indulj neki a kreatív folyamatnak. Gondolkodj inkább azon, hogy mi lesz a tetőpont, és hová vezetnek majd az események. Találd ki, hogy mit szeretnél elérni, és kezd el kidolgozni a csúcspontokat. Amint ezeket megtalálod, várhatóan minden más is a helyére fog kerülni. Az egyetlen dolog, amit ezután még tenned kell, hogy megkeresed a cselekménylánc felívelésének a legegyszerűbb és leghatékonyabb útját, majd pedig a „lefelé menetet” – vagyis a következtetést és a lezárást.



9 AZ UTCASZÍNHÁZ ÉS AZON TÚL

Mindenekelőtt szeretném kifejezni a hálámat azért, hogy 108 oldal után még mindig követed a soraimat! Ugyanakkor most, hogy idáig eljutottunk, szerényen arra kérek, hogy tarts ki velem újabb 8 oldalon keresztül, a beszélgetésünk utószavaként következő, kissé spekulatív gondolatmenetben.

Térjünk vissza egy pillanatra ahhoz a kérdéshez, amivel a második fejezetben találkoztunk: ki a szerzője egy olyan műalkotásnak, aminek a lényegét az interaktív játék, a legérdekesebb aspektusát pedig a tevékenyen résztvevő nézők válaszai és kezdeményezései adják? Ki az üzenet hordozója akkor, amikor az interakció kerül a középpontba, nem pedig a prezentáció?

Nyugodtan készíts magadnak egy pohár teát, helyezd magad kényelembe, és engedd meg nekem, hogy visszavezesselek az utunk elejére...



...a körhöz.

A játék mágikus köre,
a bizalom gyűrűje,
a szerencse kereke.

Doboz. Ablak. Keret. Szögletesség. Mindent
kiegyenesíteni. A kör négyszögesítése!
És persze elválaszthatatlan ellentétéhez,
a négyzethez! Négyzetrács. Négyzet, mint tér.

Iskolás lányként úgy képzeltem, hogy a művészek különleges és kivételesen tehetséges egyének; géniuszok, akiknek minden ötlete eredeti. Akárcsak egy monoteista istenség (a mindenség teremtője), a „nagy művész” párhuzamos világokat teremt, a káoszt kozmoszá formálja. Mesterművei átfogó, szervezett rendszerek a maguk törvényei szerint, amelyekbe nem szabad beleavatkozni.

Kamaszlányként tanultam először a XX. század művészettörténetéről. Élénken elképzeltem, amint a posztmodernizmus gonoszul leveri a művész zsenit a piedesztálról, és Mona Lisa örök mosolyára ráragasztja a patriarchális bajszot. Kedveltem Duchamp történetét, miszerint 1917-ben a piszoárjával tette egyenrangúvá a kulturális intézményeket, amelyeket az eredeti műalkotások megóvása érdekében hoztak létre. Persze ezzel nem feltétlenül az volt a célja, hogy a mellékhelységgel hozza egy szintre a kiállítást – ahogyan én azt annak idején elgondoltam – mindazonáltal a művészet alapkoncepciójának az újraértékelése ott derengett a láthatáron már száz évvel ezelőtt is. Még ha úgy is tűnik, hogy az „idejétmúlt” értékek kigúnyolása mára elvesztette a lendületét, a XX. század művészete tapintat nélkül célzott arra, hogy a művész reneszánsz óta érvényes fogalma igencsak leágazóban van.

Ma a Ljud társulatának tagjaként úgy vizionálok a művészt, mint egy művészi esemény kezdeményezőjét, aki az alapozó munkát végzi. Lefekteti a szabályokat és elindít egy folyamatot, amelyhez mindenki más csatlakozhat. Úgy tudnám őt lefesteni, mint egy jó házigazdát, aki bulit rendez az otthonában: félretolja az asztalokat, leporolja a régi lemezjátszót, és eldönti, hogy milyen koktélok kerüljenek terítékre. Valószínűleg minden vendég hoz magával valami harapnivalót, az egyikük beugrik a DJ szerepébe, egy másikuk pedig feldobja a hangulatot egy szellemes anekdotával. Ám a nap végén mégis a vendéglátó lesz az, aki megakadályozza, hogy a virágtartókba nyomják el a cigarettacsikkeket. Ha pedig valamelyik szomszéd kihívja a rendőrséget, ő lesz az, aki ajtót nyit.

A konvencionális, beltéri színházak alapvető koncepciójához tartozik, hogy a néző érzéki elszigetelésével lehetővé tegye a színdarab karaktereivel való azonosulást. Ezáltal egy olyan helyzettel találja szembe magát, amin ő maga – mint kukkoló – kívül marad. Véleményem szerint ez jelenti a legfőbb különbséget az interaktív és a drámai színházak között. Az interaktív utcaszínház nem teremt meg az ideális körülményeket az azonosulás létrejöttéhez (amint ezt Samo Oleami is megerősíti). Ehelyett közvetlen élményekre kínál alkalmat a résztvevőknek, akik ezáltal tanulhatnak valamit saját magukról és a környezetükről, valamint lehetőséget találnak az önkifejezésre a művész által lefektetett keretek között. Mindez az alkotófolyamatba történő aktív bevonódáson keresztül jön létre, e folyamat részleges tervezői és építői pedig maguk a résztvevők. Többé már nem egy zárt ajtó mögül kukucskálnak, hiszen éppen ők kerültek az események kialakulásának a középpontjába: fizikailag jelen vannak, az előadással azonos térben mozognak, és néha szó szerint körbeveszik őket a játékosok.

Az előadó-művészeteknek e megközelítése által megváltozik a művész társadalmi szerepe. Itt már nem pusztán az, aki láthatóvá teszi a társadalmi problémákat. A társadalom aktív tagjaként áll elő, és a szerepe egyaránt kiterjed arra, hogy megoldásokat keressen, vagy legalábbis olyan körülményeket teremtsen, amelyek elősegítik mind a problémák, mind a megoldási javaslatok könnyebb artikulációját. A művész tehát segítőként lép fel, és olyan helyzeteket teremt, amelyekben a közönség kifejezheti önmagát (bensőségesen vagy nyilvánosan).

Ahogyan a Ljud egyik alapítója, Jaša Jenull,²⁹ színházi rendező és előadó mondaná: „az utcai művészet lehetősége nem abban áll, hogy tükröt tartsunk a közönségnek,

²⁹ Jaša Jenull a ljubljanoi Színház-, Rádió, Film- és Televízió Akadémián diplomázott, és a Ljud közösségének egyik meghatározó tagja volt 2006 és 2015 között. Jelenleg a Third Hand Collective művészeti vezetője, amelynek fókuszában a köztéri, interaktív művészeti események állnak. Jaša Jenull szavait emlékezetből idéztem.





ahogyan Csehov és a kortársai tették, és abban sem, hogy kalapácsot adjunk a kezükbe, ahogyan Brecht képzelte; sokkal inkább egy megafont kell nyújtanunk a nézőknek, hogy kifejezhessék magukat.”



El tudom képzelni, hogy a művész és a művészeti intézmények jövőbeni szerepe abban áll majd, hogy „olyan tereket vagy zónákat hoz létre, ahová valaki idegenként lép be, majd barátként távozik”.³⁰

Úgy látom, hogy amikor sikerül olyan környezetet teremteni, amely lehetővé teszi a normákon túli tapasztalatszerzést, valamint a megszokott konvenciókon, társadalmi szabályokon és elvárásokon kívül eső emberi találkozásokat, akkor a művészet képes feloldani a fogyasztói társadalom bilincseit. Ebben a közegben a művész partnerként tekint majd a közönségére, élményként a művészeti termékekre, az árat a csere fogalmain belül, a teret környezetként, a promóciót pedig elköteleződésnek fogja értelmezni. Így az „ők”, „nekik” és „általunk” kategóriák helyett a „mi” és az „együtt” szerinti elképzelések kapnak teret.

³⁰ Emlékezetből idéztem Ben Walmsley előadásából, amely a BE SpecACTive! konferencián hangzott el Barcelonában 2016-ban. Ben Walmsley, PhD, a Leeds Egyetem kutatója és tanársegédje. Kutatási területei a művészetmenedzsment, a művészetmarketing, a közönségkutatás és a kultúrpolitika.

Az utcaszínházban láttam a legerősebbnek a művészet azon lehetőségét, hogy az alkotó partnerévé – sokkal inkább mintsem fogyasztóvá – tegye a közönségét.

Az utcaszínház nem árul jegyeket, hanem a nézőket mozgatja meg, hogy egy közös élmény részeseivé váljanak. A legtöbbször a szerző és a fellépő egy és ugyanaz a személy, aki egyenesen a járókelőket célozza meg, hogy összegyűjtse a saját közönségét egyéb közvetítők – PR részleg, média vagy menedzserek – segítségével. (Kivételt képeznek az utcaszínházi fesztiválok, de ez egy másik könyv témája lehetne.)

Az utca nem volt és soha nem is lesz az elité. Mindenkihez egyaránt tartozik. Egy olyan hely, ahol az emberek összefutnak, bármilyen háttérrel is érkezzenek. A köztéri művészet tehát mindenkit el tud érni, beleértve azokat is, akik soha nem látogatják a kulturális intézményeket – és sokakat ide értünk.

A hozzáférhetőség tényén, illetve a sokféle néző egységes közönséggé alakításán túl van egy harmadik szempontja is a köztéri művészeteknek, amely számomra különösen érdekes. A meglepetés tényezőjéről/alkotóeleméről van szó. Általa a mindennapi élet és a művészet, a valóság és a képzelet közötti vékonyka határon mozoghatunk, ahol nem tudni biztosan, hogy mi a valóság, és mi számít csupán viccnek. Az utcaszínház meg tud lepni minket ott, ahol a legkevésbé számítanánk rá, és ezáltal a legőszintébb reakciókat váltja ki a nézőkből: a szépségre való rácsodálkozást, az emberi érintkezés okozta megindultságot, valamilyen képesség iránti lelkesedést – a fogalmi gondolkodás akadályai nélkül.

Bármilyen egyszerűen is hangozzék, mindez egy fontos előfeltétellel valósulhat csak meg: mélyreható fókuszváltásra van szükség, amely átirányít minket az előre lefektetett tervektől a pillanatban való cselekvéshez, az eredménytől a folyamathoz, illetve az egyéntől a közösséghez. Ehhez a váltáshoz egyaránt szükséges mind a

művész, mind a néző „személyes átalakulása”, amely abban áll, hogy elengedjük az irányításhoz való ragaszkodást, időnként hagyjuk, hogy a dolgok a maguk útján haladjanak, hallgassunk az impulzusokra, a másikat magunk elé helyezzük és nyitottak maradjunk a meglepetésre. Mindez szemben áll azokkal a társadalmi elvárásokkal, amelyek előírják az életünk menetét, és azt, hogy mindig tudjuk, mit akarunk, merre tartunk, illetve mit kell tennünk a céljaink eléréséhez. Ahogy Sonja Vilč mondaná: „amikor egyének csoportjaként (egy társaságként) képzeljük el a színészeket és a nézőket, akik mindössze egymásra reagálnak és folytonos interakcióban állnak előzetes tervek, sőt a tervezhetőség igénye nélkül, mindez nem kevesebb, mint egy kulturális sokk”.³¹ Az ismeretlen jövő és az események kimenetelének az irányíthatatlansága félelmet és frusztrációt kelt.

Akárcsak egy tudós, akinek egy ellenőrzött környezetre van szüksége ahhoz, hogy a kísérletét a legapróbb részletekig meg tudja ismételni, a konvencionális, dramatikus színházról is elmondható, hogy előadásait aszerint igyekeznek színpadra állítani, hogy azt a lehető legkövetkezetesebben újra lehessen játszani a premiért követően. Meghatározott szerepek, sorok és színre állítás jellemzi. Mindennek – még az egyéni mondatok és gesztusok közötti szüneteknek (mikrobeállítások) is – reprodukálhatónak és a lehető legkiszámíthatóbbnak kell lennie. Ilyen körülmények között a fenti kockázatok miatti aggodalmak feleslegessé válnak. Azonban az újból és újból történő ismétlés rutinja az egykor a semmiből született előadást könnyen megfoszthatja a hitelességtől, és gátolhatja a játék örömet.

Amikor egy városban, egy utcán, vagy egy parkban járok, ahol a velem szembejövő, sosem látott idegenekkel közösen csinálhatok valamit, ami azelőtt nem létezett, minden alkalommal játékos izgalom lesz úrrá rajtam. Mindig megdobogtatja a

³¹ Sonja Vilč, *Kollektív Improvizáció: A színháztól a filmig és azon túl* (Ljubljana: Kolektív Narobov, Zavod Federacija in Zavod Maska, 2015.), 163-164. o.

szívemet a járókelők megdöbbsent arca: egy fiatal hölgy sikoltása és kuncogása, amint éppen megriad a sarokról leselkedő rózsaszín idegenektől; rejtett vigyorok egy kutyaürülék nyilvános árverésekor; féktelen és cenzúrázatlan megjegyzések; a gyerekek örömteli éljenzése – összességében azt az érzést keltik bennem, hogy végre mindannyian újra itt vagyunk. Ilyenkor úgy tűnik, hogy a közénk ékelődő láthatatlan falak végül lebomlanak.

Nos, mielőtt elválnának az útjaink, engedd meg, hogy még egyszer, utoljára megszólítsalak és magammal hívjalak egy közös barangolásra. Hagyjuk most el a laboratóriumot, és vágjunk neki a dzsungelnek, ellátva azok tanácsaival, akik előttünk már jártak ott.

Győződj meg róla, hogy a megfelelő cipőt viseled! És ne felejts el magaddal vinni egy kis harapnivalót!
Jó utat, barátom!



A SZERZŐKRŐL

Vida Cerkvenik Bren a ljubljanoi Színház-, Rádió, Film- és Televízió Akadémián végzett színházi és rádiórendező szakon. Kitalálója és társrendezője volt számos független színházi, rádiós, bábszínházi és kortárstánc projektnek. Mielőtt többekkel együtt megalapította a Kud Ljud társulatot 2006-ban, a ljubljanoi Šentjakobsko Színház művészeti vezetőjeként dolgozott két éven keresztül. Azóta valamennyi Ljud-projekt társszerzője és társrendezője, illetve vezető szerepet vállal a társulat pedagógiai programjaiban is.

A jelen könyvben bemutatott módszerek és gyakorlatok közül számos példa az ő pedagógiai munkáiból ered. Az elmúlt 11 év során egyike volt a Ljud Laboratórium – folyamatosan zajló pedagógiai műhelymunka – fő mentorainak. Workshopokat és „mesterkurzusokat” vezetett szerte Európában és azon túl, valamint az elmúlt években a RIOTE programok során .

Samo Oleami szlovén színházkritikus, művész és dramaturg. Legfőbb szakterülete a „kortárs előadó-művészet”, de a *Trust me, I'm a critic* (Bízz bennem, egy kritikus vagyok) elnevezésű blogjában mindenfajta színház nagyító alá kerül – az improvizációs, az utcai, a részvételi vagy a drámaszínháztól kezdve a táncművészetten, a „live art”-on és az intermediális előadásokon keresztül a társasjátékokig.

Robin Klengel kulturális antropológusként és kortárs művészként dolgozik Bécsben, illetve Grazban (Ausztria). Tanít és tanulmányokat jelentet meg, illetve rajzzal és filmkészítéssel foglalkozik a városi és digitális terek művészeti-tudományos kutatásának a területén. Testületi tagja a Forum Stadtparknak és a (zine) csoportnak Tortugában. A Ljud társulatán belül antropológusként, íróként, előadóművészként, illetve újabban illusztrátorként is aktív.

A LJUDRÓL

A Kud Ljud egy előadóművészek, rendezők, képzőművészek és antropológusok alkotta nemzetközi társulás Ljubljanában (Szlovénia). A csoport a köztéri művészi kifejezés lehetőségeit kutatja. 2006-os megalakulása óta a Ljud különböző, interaktív hely- és térspecifikus projekteket hozott létre: az élő rádiójátékoktól a némafilmen és az interaktív, kórházi váróteremi performanszokon át az alternatív karácsonyi miséig. A társulat bejárta az egész világot az *Invázió* és a *Járókelő, szabadtéri ready-made galéria* című interaktív előadásaival, amelyek több mint 100 fesztiválra és 30 országba kaptak meghívást. A Kud Ljud számára a legfontosabb a közönséggel kialakított kölcsönös viszony, amely arra bátorítja a nézőt, hogy legyen társalkotója a színháznak mint játéknak, rítusnak vagy társadalmi eseménynek.

A RIOTE PROJEKTRŐL

A *Miért nem az utcán csináljuk?* című jelen könyv a RIOTE 2 projekt részeként született, amely hét európai partner együttműködéséből áll. Az Erasmus+ program által támogatva a projekt kapcsolatot teremt különböző utcaszínházi csoportok és társulatok között olyan tréningprogramok keretében, amelyek a kölcsönös tudásátadáson alapulnak, és fókuszba helyezik a kistélepléseket összekötő, vidékjáró színházi hálózatok kialakítását. A partnerek: Broken Spectacles/ Dartington Arts (Anglia), Control Stúdió Filmegyesület (Magyarország), Kud Ljud (Szlovénia), Shoshin Színház (Románia), Teatro tascabile di Bergamo (Olaszország), Take Art (Anglia) és Utca-SzAK (Magyarország). Bővebb információért a projektről látogass el a www.riote.org honlapra. Ugyaninnen letölthetők az együttműködés hasznos dokumentumai és szellemi termékei is, beleértve a jelen könyv digitális verzióját a partnerség valamennyi nyelvén, az itt olvasottakat alátámasztó dokumentumfilmeket, továbbá a *Vidékjáró kézikönyvet*.

*Miért nem az utcán csináljuk?
Interaktív utcaszínházi kézikönyv*

írta Vida Cerkvenik Bren

A magyar nyelvű kiadást a Nemzeti Kulturális Alap Színházművészet Kollégiuma támogatta, valamint a Tempus Közalapítvány által az Erasmus+ Program, KA2 Stratégiai partnerségek pályázati formában megvalósuló RIOTE 3 (Rural Inclusive Outdoor Theatre Education), felnőtt tanulási együttműködés.

www.riote.org

Köszönet Vainel Gergely Gyulának a magyar nyelvű kiadáshoz nyújtott segítségéért.

Kiadta a Sinum Színházi Műhely Egyesület, Pécs, 2021

Nyomta a Duplex-Rota Kft, Pécs

ISBN 978-615-01-1480-4

SINUM
t h e a t r e

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



RIOTE 3
RURAL INCLUSIVE OUTDOOR THEATRE EDUCATION



Az Európai Bizottság támogatást nyújtott ennek a projektnek a költségeihez. Ez a kiadvány (közlemény) a szerző nézeteit tükrözi, és az Európai Bizottság nem tehető felelőssé az abban foglaltak bármilyen felhasználásért.