

MI A TV ELLENTÉTE?

Könyv a Rimini Protokoll húsz évről

A pandémia következtében egy év csúszással jelent meg a dokumentarista színház állócsillagának számító berlini kollektíva vicenniumi (az elmúlt húsz évről szóló) kiadványa. A kötet háromszázötven oldalnyi fotóanyag elrendezésével segíti a tájékozódást a Rimini Protokoll által létrehozott színházi valóságokban, amelyek a minket körülvevő világ számos problémáját kutatják, kommentálják, forgatják fel és tárják elénk.

Egy ponton minden jelentős színházi alkotó vagy társulat számára öndefiniációs kérdéssé válik, hogy milyen módon archivál. És feltételezhetjük, hogy egy olyan társulat, mint a Rimini Protokoll a színházi archiválás egyébként is sok kihívást rejtő kérdés¹ sem oldhatja meg hagyományosan. Előadásaikat térben és időben kiterjedt kutatómunka, szakértőkből álló network kiépítése, „civiliek” színpadra léptetése,² új színházi formákkal, eszközökkel és helyszínekkel való kísérletezés fémjelzi – a szoroson vett előadás mindig ennek a komplexumnak a lenyomata, a színházi eseményből kifelé tartó „linkek” sokaságával. A Rimini Protokoll tehát nem pusztán társulat, hanem műhely, hálózat, műfaj és módszer. Működésüknek minden aspektusa más-más archiválási módot igényelne. A most megjelent *Rimini Protokoll 2000–2020* nem állítja magáról, hogy képes bemutatni a kollektíva munkájának összességét, azt sem állítja, hogy a két évtized alatt létrejött 122 színházi projekt megismerhető a könyv lapozgatásával, de – a Rimini előadásaihoz hasonlóan – perspektívákat kínál egy átláthatatlannak tűnő jelenség és információmennyiség megközelítéséhez.

A kötet szerkesztője Imanuel Schipper dramaturg és színháztudós, a Helsinki Színházi Akadémia és a Hamburgi Egyetem adjunktusa, aki a Rimini Protokoll mellett olyan alkotókkal dolgozott, mint William Forsythe, Jérôme Bel és Luk Perceval. A könyv szerkezete az ő ajánlataira épül, és bevezető szövegében Schipper világossá is teszi, hogy munkájának fókusza elsősorban a projektekhez tartozó fotódokumentáció áttekintése és szerkesztése volt. Ezt a döntést betudhatjuk annak, hogy szövegek könyvtárnyi mennyiségben születtek már a Riminiről,³ ugyanakkor felmerül a kérdés (Schipper is felteszi), hogy miért a könyvformátum lenne alkalmas az összegzés feladatára. Választ erre sem a szövegből, sem a kötetet végiglapozva nem kapunk, hacsak azt a befogadói attitűdöt nem tekintjük indoknak, amely egy könyv kézbevétele és olvasását jellemzi szem-

ben a Rimini honlapjának⁴ böngészésével. Világos, hogy a kollektíva munkájának sokdimenziós jellegét internetes felületen multimedális eszközökkel lehetne leginkább megragadni, így a kötet inkább egyfajta kísérletnek tűnik arra, hogy a Gutenberg-galaxis (és a könyvforgalmazás) rendszerében próbáljon átadni valamit a vizsgált téma komplexitásából.

Schipper hét perspektívát kínál a társulat munkájának áttekintéséhez: 1. szövegek, 2. kronológia, 3. katalógus, 4. munkatársak, 5. szakértők, 6. kapcsolódó oldalak, 7. lezárás. Az első perspektíva Schipper már említett, személyes hangvétellű bevezető írását, valamint a Manchester International fesztivál művészeti vezetője, John McGrath egy 2020 eleji, „The Message of Bad Weather” (A rossz idő üzenete) című szövegét fogja egybe. Ez utóbbi a Rimini gyakran szabadtéri – és így az időjárásnak kitett – előadásai kapcsán próbálja a klímaválság kontextusába helyezni a társulat működését, de ez részletesebb kifejtés hiányában csak felvetés marad. Schipper szövegének legfontosabb része, hogy dramaturgként és színháztudósként felhívja a figyelmet arra az új identitásra, amelyet a Rimini mint társulat és műfaj adott a dramaturgoknak: a dramaturg egyszerre színházi alkotó, kurátor és kutató, akinek feladata a dramaturgia fogalmának folyamatos tágítása, és új (technikai) eszközök inkorporálása. A második, kronologikus perspektíva egy metróhálózathoz hasonló ábrával indít, amely a különböző előadások címeivel jelzett csomópontokat köti össze színes vonalakkal. A vonalak témákat, színházi eszközöket, az egyes projektekre jellemző sajátosságokat jelölnek, úgymint: „állatok a színpadon”, „gyerekek a színpadon”, „politikusok a színpadon”; „hazudni a színpadon”, „több nő, mint férfi a színpadon”, „köd gép akcióban”, „távírányított tárgyak a színpadon”, „utcai séták”, „a közönség fülhallgatót vagy látcsövet használ”; „szerelemről”, „haldoklásról és halálról”, „háborúról”. Az utolsó három, csomópontok nélküli fehér vonal pedig arra hívja fel játékosan, bár nem egyértelműen a figyelmet, hogy riminis előadásokban sosem volt szex vagy meztelenség a színpadon, viszont mindig volt videó. A következő huszonhat oldal egy idővonalé, amely a 122 projekt címét és pár mondatos bemutatását tartalmazza, mindegyik mellé egy-egy kérdést rendelve az adott munka témája kapcsán. A 2015 szeptemberében be-

1 Lásd GAJDÓ Tamás, szerk., *Digitális színháztörténet. Színháztörténeti és módszertani tanulmányok*, Budapest: OSZMI, 2009.

2 A Rimini terminológiájában ők, a civiliek, vagyis az előadás témájához kapcsolódóan a saját tapasztalataik, életútjuk, hivatásuk legitím képviselőjének tekintett nem színész előadók a „hétköznapi szakértői”.

3 A legutóbbi, legjelentősebb ez az esszékötet: Miriam DREYSSE, Florian MALZACHER, szerk., *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, 2007.

4 <https://www.rimini-protokoll.de/website/en>

mutatott *Adolf Hitler: Mein Kampf, Band 1 & 2* mellé például ezt: „Milyen veszélyes lehet egy könyv?” A kérdések egyébként is meghatározóak a Rimini munkáiban – és a kötet kivitelezésében is: a kiadvány tele van az előadásokban vagy az előadások apropóján feltett kérdésekkel.

A kötet lényegi része tartalomban és mennyiségben is a harmadik perspektíva, a katalógusé, amely nem más, mint egy fotóalbum és egy, a fotók és előadások csoportosítására felkínált szempontrendszer. Schipper a 122 projektet tíz csoportra bontja. Noha a kronologikus elrendezésnél világossá tette, hogy egy-egy munka több csoporthoz is tartozhat, a katalógusban – a könyvformátum korlátai miatt – mindegyiket besorolja egybe az alábbi tíz csoport közül: 1. városok és városi dolgok (urbanities), 2. monológok (monologues), 3. megfigyelések (observations), 4. láthatárok (lines of sight), 5. gyűlések (assemblies), 6. drámák (dramas), 7. párhuzamosok (simultaneities), 8. munkák (jobs), 9. könyvek (books), 10. életrajzok (biographies). A projektek bemutatását válogatott fotódokumentáció és idézetek kísérik, részletek az előadások szövegéből vagy technikai forgatókönyvéből (megjelenik például kelléklista vagy ügyelői napló). A katalógus minden tematikus csoportját további kérdések vezetik fel, a „városok és városi dolgokat” többek között a következők: „Kié a város? Kik a szomszédaink? Hogyan lesz egy helyszínből díszlet?” Ebben a csoportba tartozik például a legendás, 2005-ös *Call Cutta* mobilszínházi előadás, amelyben egy calcuttai telefonközpontból irányították a Berlinben sétáló résztvevőket, vagy a *Remote X* című helyszínspecifikus audioséta-sorozat is, amely 2013 óta számos nagyvárosban megvalósult. A „monológok” csoportot elvontabb kérdések határozzák meg: „Többször mondom majd ÉN-t, mint MI-t? Tényleg ezt mondtam? Ki szeretné inkább eljátszani valaki más életét ahelyett, hogy élné?”, stb. Ide tartozik többek között a 2016-os *brain projects*, amely három színházi játék keretében igyekezett modellezni az emberi agyat, vagy a Riminitől a Trafóban a legutóbb látható *Nachlass* (Hagyaték), amelyben elhunyt emberek szobáit, hangját és történeteit ismerhették meg a nézők. A „Hogyan figyelünk anélkül, hogy befolyásolnánk?”, a „Lehet-e a színház kutatás?” és a „Lehet-e próbálni a kiszámíthatatlant?” kérdései határozzák meg a „megfigyelések” elnevezésű csoportot. Itt találjuk például a 2009-es *Heuschreckent*, amelyben 10 000 sáska volt a főszereplő a számukra berendezett teraszszalonon, vagy a 2017-es *win < win* installációt, amelyben egy medúzákkal teli akvárium üvegfalain keresztül vizsgálták a látogatók az állatokat, a velük szemben ülő másik embercsoportot és egyidejűleg a klímakatasztrófa lehetséges következményeit. A „láthatárok” csoportba tartozó projektek az első világ, azaz a kapitalizmus globális hatásait tematizálták változatos módokon. „Hogyan működünk együtt olyan emberekkel, akik távol tőlünk nekünk dolgoznak? Hogyan tekinthetünk kívülről a világunkra? Mi a TV ellentéte?” – ilyen kérdések keretezik többek között a 2008-as *Made in Italyt*, amely három, olasz és kínai felmenőkkel is rendelkező embert szólaltatott meg, a Trafóban is vendégszerepelt, 2009-es *Radio Muezzint*, amely a muszlim vallás és a technikai fejlődés kérdéseivel foglalkozott, vagy a 2019-es *Feast of Food* immerzív videóinstallációt, amely formailag Bruegel tablóból inspirálódva a globális élelmiszerlánc valóságát mutatta be. A Rimini talán legnagyobb színháztörténeti hatást kiváltó részvételi előadásai a „gyűlések” besorolás alá kerültek olyan indító kérdésekkel, mint: „Lehetnek a színházak parlamentek? Mi lenne, ha a színházban mindenki képviselne valakit? Hogyan jön létre a többség?” A kategória legjellemzőbb darabja a *100% City* statisztikai színházi sorozat, amely különböző nagyvárosok lakosságát mutatta be egy százfős, civilekből álló



minta segítségével az adott város közönségének.⁵ Ide tartozik a 2015-ös *Hausbesuch Europa* is, amelyben a színházjegyet váltó tizenkét fős mikroközösség játszott együtt egy, az EU múltjáról, jelenéről és jövőjéről és saját magukról szóló társasjátékot – egyikük lakásán,⁶ vagy a 2018-as *Weltzustand Davos*, amely a Svájcban évente megrendezett Világ gazdasági Fórum működését modellezte és kritizálta oly módon, hogy a résztvevők különböző multinacionális vállalatokat képviseltek benne.

A hagyományos dramatikus színház felől közelítve a társulat másik arcát mutatják a „drámák” címszó alatt összegyűjtött előadások, amelyek minden esetben egy klasszikus színpadi mű apropóján született dokumentarista munkák. Ez a felsorolás klasszikus irodalom- és színházelméleti kérdésekkel indul: „Mi a szöveg a tartalmán kívül?” Mit mond el az öt körülvevő világról? Hogyan írja bele magát az irodalom az olvasóba, és változtatja meg az életét?” 2005-ben például a *Wallenstein* a Schiller-trilógia karaktereinek segítségével, az egykor a vasfüggöny két oldalán fekvő Mannheim és Weimar lakosainak bemutatásával térképezte fel a közelmúlt Németországnak társadalmi feszültségeit, míg a 2011-es *Herrmann's Battle* (Herrmann csatája) hat érintett szerepeltetésével tárgyalta a Boszniában, Izraelben, Kairóban és az interneten zajló kortárs háborúk és szabadságharcok eseményeit. A „párhuzamosok” csoportba került előadásokat a találkozás motívuma köti össze. Ezekben olyan emberek szerepelnek, akik nagy távolságban élnek egymástól, de a tevékenységük globális szinten összefügg: a 2012-es *Lagos Business Angels*ben például lagoszi üzletemberek találkoztak európai társaikkal, a 2013-as *Situation Rooms*ban pedig különböző kontinensek fegyverkereskedelemben érintett szereplői – virtuálisan. A nézők ezeknek a találkozásoknak lehetnek a szemtanúi jellemzően egy voyeur-helyzetet felkínáló díszletben. A Rimini szinte összes előadásának tartozéka a nézők számára részleteiben nem ismert szakmák bemutatása és ezen keresztül rend-

5 Lásd SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Valóságtartalom. 100% City - A Rimini Protokoll és az emberarcú statisztikák”, *Színház* 50, 2. sz. (2017):16-17, <http://szinhaz.net/2017/03/27/szabo-szekely-arkin-valosagartalom/>.

6 Vö. „Rimini Protokoll ABCD”, ford., bev. BORONKAY Soma, *Színház* 49, 3. sz. (2016), <http://szinhaz.net/2016/03/02/rimini-protokoll-abcd/>.

szerszintű problémák és jelenségek felismerése. A „munkák” kategória ilyen kérdésekkel indul: „Hogyan írja át egy szakma az életet? Mi marad a munkából, ha elveszítet? Hol ér véget egy felettes felelőssége? Mi határoz meg egy embert?” Itt említhetjük például a 2003-as *Deadline*-t, amely „az átlag közép-európai” halála körül ténykedő szakembereket mutatta be, a 2004-es *Schwarzenbergplatz* című projektet, amely osztrák diplomatákkal, vagy a 2009-es *Der Zauberlehrling*et, amely illuzionistákkal foglalkozott. A „könyvek” csoportba mindössze kettő, de nagy hatású előadás tartozik (így akár a „drámákkal” együtt is képezhetek volna egy közös, irodalomalapú kategóriát): a Budapesten is vendégszerepelt *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* 2005-ben, tíz évvel később pedig a már említett *Mein Kampf*. A két, súlyos hatású német könyv a szereplők személyes véleményével, élettörténetével került új megvilágításba, ily módon dekonstruálva a rájuk rakódott történelmi, politikai és kulturális rétegeket. A katalógus utolsó csoportja az életrajzoké. Valójában ez az a csúcskategória, amely alá a Rimini összes előadása besorolható lenne, hiszen projektjeik a személyességre, az élettörténetekre és a civil szakértők személyisége által hitelesített tényanyagokra épülnek – és ezek életrajztöredékek formájában jelennek meg a nézők előtt. Itt esik szó többek között arról a *Blaiberg und sweetheart*19 című, 2006-os előadásról, amelyet elsőként láthatott a kollektívától a magyar közönség a Trafóban, és amelyet a köznyelv csak „szívátültetős” darabként emleget. „Hogyan alakul az identitás? Mi történik egy önarcképpel a te tolmácsolásodban? Milyen tárgyak mesélnek el egy életet? Mikor dől meg egy önéletrajz? Mit mond el egy idős hang, amit egy fiatal nem tud?” – ezek a kérdések a Rimini-módszer alapjait is jelölhetnék.

A negyedik és ötödik perspektíva betűrendbe szedett mutató az előadások munkatársairól (alkotók, szereplők, stáb), valamint a projektekbe bevont szakértőkről (nem név, hanem szakma vagy érintettség szerint). Utóbbi listán körülbelül 750 tétel szerepel a fegyverkezés finanszírozása ellen fellépő aktivistától a 72 tengerimalacig. A „kapcsolódó oldalak” perspektívája tulajdonképpen egy kisebb gyűjtemény werk-, backstage- és stábfontókból, amelyeket Schipper tizenkét tematikus kategóriára oszt:

1. modellek (tervek, skiccek, térképek),
2. színpad (dízlettervek és inspirációk),
3. jelek (különböző feliratok, ikonok, embélékek),
4. társulat (csapatok, csoportok),
5. szövegek (szöveg- és könyvrészletek, olvasó és jegyzetelő emberek),
6. kellékek,
7. szünet (a próbák vagy produkciók szüneteiben készült felvételek),
8. backstage,
9. közönség (a nézőkről és résztvevőkről készített fotók),
10. koreográfia (mozgásokról és mozdulatokról készült fotók és skiccek),
11. város mint színház (a turnékon, utakon készült, városi tereket, utcai pillanatokat megörökítő fotók),
12. függöny (nem egyértelműen, de ez mintha munkafolyamatok, utazások, előadások, találkozások végét mutató fényképek gyűjteménye lenne – a válogatást mindenestre lezárja).

Végezetül a hetedik perspektíva a lockdown alatti projektekkel foglalkozik, amelyeket vagy emberi közreműködés nélkül (például egy polip főszereplésével), vagy internetes felületre fejlesztett a kollektíva: ez a rész kilenc aktuális munkát mutat be egy-egy fotóval és rövid leírással. A kötet utolsó oldalain Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel, azaz a Rimini Protokoll három alapító-rendezőjének közös, alig három bekezdésnyi biográfiája, annak a 266 városnak a neve, ahol előadásaik megfordultak, és a fotókreditek olvashatók.

Összességében a *Rimini Protokoll 2000–2020* alig lép túl a társulat arculatát és tevékenységét tekintve meglepően hagyományos fotóalbum műfaján, a szerkesztés és az elrendezés pedig ezen belül is lehetett volna gondolatébresztőbb, például láthatóvá tehetné volna az előadások közötti mélyebb tartalmi, módszertani, stílári összefüggéseket és – talán az egyik legizgalmasabb szakmai kérdést – a témák megtalálásának, feltérképezésének és színrevitelének stációit. A legfontosabb állítás a borító belső oldalán olvasható: „Ezt a kiadványt mindazoknak az embereknek ajánljuk, akik a Rimini Protokollért és a Rimini Protokoll-lal együtt kutattak, gondolkodtak, ötleteltek, írtak, alkottak, fáradoztak, küzdöttek, mertek, varázsoltak, vesztek és reménykedtek. Ők mindannyian a Rimini Protokoll.”

Immanuel SCHIPPER, szerk., *Rimini Protokoll 2000–2020*, Köln: Verlag der Buchhandlung, Walther un Franz König, 2020, 421 oldal, 38 euró

URBÁN BALÁZS

AZ ŐSZINTESÉG EREJE

Gyárfás Dorka – Somos Ákos: *AlkalMáté TRUPP*

Tavaly nyáron ért véget Máté Gábor 2003-ban végzett színészosztályának, azaz az *AlkalMáté TRUPP*-nak a tizenhét éven át tartó előadás-sorozata, amely Zsámbékon kezdődött 2004-ben, majd 2013-ban átköltözött Budapestre, a Jurányi Házba (az utolsó bemutatót a Benczúr kertben tartották). A magyar színháztörténetben első alkalommal fordult elő, hogy egy nagy tehetségűnek tartott főiskolai osztály a végzés után minden évben összejött, és közös produkciót készített. Méghozzá nem irodalmi alapanyagból kiindulva, hanem a szöveget frissen

írva, az előadást rekordidő alatt konstruálva, a máról, az országról, a szakma és saját sorsuk alakulásáról beszámolva. A bemutatók a negyedik évtől kezdve már közvetlenül az osztály tagjairól szóltak, címük pedig a főszereplő neve volt. A Park Könyvkiadónál megjelent, látványosan szép kiállítású könyv címe ennek megfelelően a társulat neve. Gyárfás Dorka és Somos Ákos munkája klasszikus interjúkötet, amelyben – Mácsai Pál ajánlóját és a szerzők rövid bevezetőjét követően – Máté Gábor és az egykori osztály tagjai szólnak meg (olyan sorrendben, ahogy a róluk