

TATÁR ZSUZSA

MITŐL ZSONG A HELYETTESÍTŐ TANÁRNŐ FEJE?

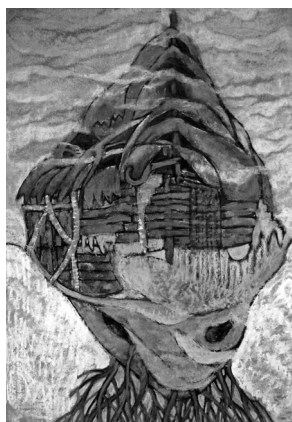
Kutakodásaim a színeszet mentén a nem-színeszetig

Bevezető

■ Annak, hogy egy színházi előadás létrejöjjön, sokféle előzménye lehet. A körülmények egy része ezúttal ekképpen kapcsolódott össze: Hatházi András elvállalta egy tantermi előadás megrendezését a Csíki Játékszínben, abban a színházban, amely a Lurkó fesztiváljával is azt bizonyítja, hogy fontosnak tartja a gyermek- és ifjúsági előadások létezését. Annak az évadnak az őszén, amelyikben sor került volna erre a rendezésre, vagyis a 2023/2024-esben, váratlanul kitört egy tanüggyel kapcsolatos botrány.¹ Az ügy hatására kikíváncszoltam egy szöveg Hatházi Andrásból, és az a döntés született később, hogy ez a szöveg képezze az általa megrendező tantermi előadás alapját.

A vonal innenső végén egyszereplős osztálytermi előadás, 40-45 perc a terjedelme. Az alaphelyzet: egy fiatal oktató bemegy egy olyan osztályba, ahol ő általában nem tanít, csak épp helyettesít egy kollégát. Helyettesítőként nem kell egy konkrét tantárggyal kapcsolatosan oktatói munkát végeznie, csak épp felügyelnie a diákokat, akikkel időközben szóba elegyedik.

Az előadásban az első egységet a megérkezés/bemutatkozás, az alaphelyzet felvázolása, egy feladat kiosztása, a mintegy mellékesen hangosan gondolkodás képezi. A második egy-



Valaki bemegy a diákokhoz, és elmond egy monológot. Nem várja meg, hogy ők eljőjenek a színházba, hanem egyenesen ő megy hozzájuk, és adja át, amit szeretne. [...] Ez a mondanivaló vagy kérdésfeltevés azonban valószínűleg eltér mindattól, amit megszokott esetben előad valaki, aki bemegy hozzájuk.

Jelen írás hosszabb változata a Korunk honlapján olvasható, a következő linken: <https://korunk.org/mitol-zsong-a-helyettesito-tanarno-feje-kutakodasaim-a-szineszet-menten-a-nem-szineszetig/>

ség egy telefonbeszélgetésből áll, amely alatt leválok a diákokról, azaz a nézőkről, és amely kontextust teremt a következő két egység számára. Ez nem valódi telefonbeszélgetés, csupán ürügyként történik meg, hogy a később elmondottak indoklást nyerjenek. A harmadik egység a köztem és a diákok közötti diskurzus, az előadás azon része, amely a leginkább támaszkodik a résztvevőkre, itt történik meg a közös beszélgetés. A negyedik egység a második telefonbeszélgetés, melyben az első három egységhez kapcsolódó reflexió zajlik, majd az előadás lezárása.

Ez a tantermi előadás fontos szakasza a szakmai életemnek. Ezen a próbafolyamaton keresztül sikerült igazán közel kerülnöm az ún. nem-színészethez, egy olyan játékformához, amely ezentúl is bizonyára meghatározza majd a munkámat. Esszém ennek az útnak az elejét mutatja be.

A monológtól az osztályteremig

■ Az író olyan tartalomra és stílusra vonatkozó döntéseket hoz, amelyeket a legalkalmasabbnak talál a célja szempontjából. Hatházi András ventilációval reagált a megjelent cikkekre, és ennek következménye egy monologikus hangvételelű szöveg lett. Az egyes szám első személyű írás különben nem csupán egyetlen személy gondolatait sűríti egybe, hanem – a dokumentarizmus felé kacsintgatva – szóról szóra emel be részleteket az említett cikkekből. (Ugyanakkor amellet, hogy a cikkek témájához szorosan kapcsolódik, távolabbról is vizsgálja azokat a mechanizmusokat, amelyek a megtörtént esetek előzményei, illetve következményei lehetnek.) *A vonal innenső végén*-ben megszólaló személy is ventilál. A szerző-rendező úgy dolgozott ezen a szövegen, hogy közben a személyemhez igazította azt, mondván: „Láttam egy fiatal lányt, akinek talán elhiszik, ha arról beszél, hogy mindenki saját maga kell kézbe vegye a sorsát.”²

A monologizálást ez esetben azért is tekintem releváns formának, mert mind tartalmilag, mind műfajilag alkalmas arra, hogy kibontakoztasson olyan mechanizmusokat, úgynevezett tüneteket, melyek az évek során működtek, és talán mindmáig működnek a botrány kontextusában. Gondolok itt például a magányra mint alapvető érzésre és körülményre, mely az áldozatokat jellemezte a „sztártanárral” való kapcsolatuk bizonyos szakaszaiban.

Ezt a magányt egyébként természetesen már önmagában megteremti az előadás szereposztása: egyedül játszom (legalábbis az előadás legelején). Bár több olyan alkalmat is találunk, amikor bevonódásra hívja a szöveg a nézőt (aki ezáltal résztvevővé válik), a szöveg maga úgy épül, hogy mégis az az érzésünk: mindvégig magamban létezem. A monologizáló a legtöbb esetben mintha nem is kifelé szánná szavait, hanem önmagának magyaráz, saját magától kérdez, és gyakran saját magának is válaszol.

Ez a magány valamiféle kisebbségi érzéssel társul, amely szintén erősen jellemezte az illető tanár áldozatait. Akár közvetlenül, akár közvetlenül, a szöveg alátámasztja a beszélőnek ezt a komplexusát. Például a „mindegy” szó igen gyakori használatával, főleg a szöveg első felében (nem véletlenül). Az olvasó lassacskán talán azt a következtetést kezdi levonni, hogy *A vonal innenső végén* áldozati szemszöveget mutat be. Nem is téved nagyot, azonban nem csupán erről a perspektíváról van szó.

Megjelenik ugyan egy áldozati aspektus, de a monológot egy alapvetően hatalmi pozícióban levő személyen keresztül, egy helyettesítő tanárnő szerepéből

halljuk, aki a kiszolgáltatottsága mellett igyekszik mindvégig valamelyest kontroll alatt tartani a történéseket, gyakran manipulál, miközben őszinte érdeklődést és nyitottságot tanúsít a diákok felé. Kaotikusnak tűnhet, hogy olyan monológ van előttünk, amelyben hol áldozatként tárulkozik ki a beszélőnk, hol pedig cinizmussal dominál. Akárcsak a valóságban, a konkrét ügy esetében, itt sem fekete-fehér a helyzet.

A szöveg megtévesztéssel operál: az olvasó/hallgató sokszor nem tudja hová tenni a szereplő gondolatait, amelyek időnként látszólag összefüggéstelenül buggyannak ki belőle, aztán zavar következtében lesznek visszafogva, végül pedig mégis jelentőségteljesen figyelmet kapnak, és határozottsággal ruházzák fel a tulajdonost, aki kiterjeszti ezt a határozottságot, és már-már szigorral alakítja. Helyettesítő tanárnőnk a felelősségvállalással játszik. Hol ezt a szerepet felvéve tematizál kérdéseket, hol pedig a színész-attitűddel takarózik, kihasználva, hogy az, ami történik, nem is teljesen a valóság, csupán egy „tantermi izé”.³

Megint csak ismerős szituáció a valóságból: az, hogy ki vállal felelősséget, egyik pillanatban mintha evidencia volna, másik pillanatban pedig teljes bizonytalanság fedi. Hogy végső soron ki és kik azok, akik felelősek, és kik azok, akik vállalják is a felelősséget, nem tudjuk. Egy személy? Többen volnának? Ne-tán mi mindannyian? *A vonal innenső végén* sok választ rejt.

A műfaj a részvételre épít, legyen az akár aktív, verbális eszközök segítségével történő bevonódás, akár passzívnak látszó figyelem. A színházi nevelés alapvető célja az, hogy a fiatalokat társadalmi, erkölcsi problémákról való gondolkodásra sarkallja. Hogy ez teljesül-e, nehezen eldönthető. *A vonal innenső végén* önmaga szerves részeként ajánl feldolgozást. Beszélgetést kezdeményez, párbeszédre kínál lehetőséget, amely vagy megtörténik az együttlét során, vagy nem.

Tantermi előadásunknak van egy utólagos feldolgozó része is, amely nem közös lezárás, hanem olyan tevékenység, amely tőlem, színésztől függetlenül létrejöhet az előadás lejárta után bármennyi idővel. Erre legjobb eszköznek az írást találtuk, mely mint a kommunikáció módja már az előadás során is megjelenik, ajánlott feladatként a részt vevő diákoknak. Arra kínál lehetőséget, hogy a fiatalok (valószínűleg) egyéni és akár névtelen ventilálás által osszák meg tapasztalataikat, kérdéseiket velünk, alkotókkal. A felmerülő témáinkat tekintve indokolt volt olyan eszközt választani, amely a nyilvános, osztályban történő beszéd mellett B opcióként szerepel a fiatalok lehetőségei között. Az utólagos írás által történő feldolgozó rész természetesen opcionális. (A résztvevők által a helyszínen vagy utólag írt „dolgozatokkal” kapcsolatban az előadás során ígéretet teszek: nem kerülnek nyilvánosság elé. Ezt az ígéretet be is tartom.)

Műfaji szempontból (is) számomra új szakmai kihívás ez az előadás, hiszen bár osztálytermi előadás létrehozásában és játékosában már van tapasztalatom,⁴ abban viszont, hogy a létrehozást követően már egyedül legyek, egyedül játsszak, még nincs. Én magam állok színészként, jelen esetben a helyettesítő tanár szerepét felvéve, egy seregnyi diák elé. Többszörösen kiszolgáltatott helyzet.

A monológgal szemben az osztályterem tulajdonképpen nem választás volt, hanem adott körülmény, amely ennél megfelelőbb nem is lehetett volna. A célközönséget tekintve pedig adekvát műfajról beszélhetünk. „Tantermi monológ”, ez szerepel *A vonal innenső végén* szövegválogájának elején. Az osztályterem egyszerre marad annak a bizonyos osztálynak a tanterme, amely nézővé válik, illetve egyszerre alakul át színházi térére.

A környezet meghatároz néhány aspektust. Először is, hiányzik a megszokott rituálé, miszerint az emberek elmennek a színház épületéig, kabátjukat lerakják a ruhatárban, jegyet tartanak a kezükben, megkeresik a helyüket, és várják az előadás kezdetét. Jelen esetben mindez nem történik meg. Kimarad a diákok számára a ráhangolódás arra, hogy színházat fognak nézni. Abban a térben maradnak, ahol mindennapjaik jelentős részét töltik, mondhatni „természetes élőhelyükön”.

Szintén ebbe a térbe érkezik meg egy személy, és nagyjából az osztálynak azt a helyét foglalja el, amit a tanár szokott nap mint nap. A konvenció pedig kezdetben látszólag nem változik: bejön valaki, aki jelzi, hogy vele telik el a következő iskolai óra, és rögtön feladatot is ad. Eddig mintha nem is volna semmi újdonság a valósághoz képest. Mielőtt megérkezne ez a személy, a diákok nagy valószínűséggel tudnak róla, hogy ebben az időpontban egy színházi előadást fognak látni, az osztályteremben, tehát legalább egy színész érkezésére számíthatnak. Ez esetben pontosan egyetlen színész érkezik, aki ismerős attitűddel lép be a tanterembe. A diákok pedig szinte ki sem lépnek szerepükből, egyszerre válnak nézőkké és maradnak meg diákoknak, akik saját helyükön ülnek. Ez pedig tökéletes kiindulópontja az előadásnak, a koncepció erre épül, és egy pillanattal sem törekszik ezt megváltoztatni.

Legfeltűnőbb külső jellemzője a tantermi előadásoknak a szinte teljes eszköztelenség: az előadók egyszerű jelmezeket (vagy saját ruhát), kevés kelléket (vagy egyáltalán nem) hoznak be a játékba, amit mégis, az igazi színházi jellé válik. Egészen más lenne a helyzet, ha ez a monológ egy színpadon hangzana el. Így azonban a tér, az elrendezés, a nézők helye ebben a térben és szituációban már önmagában szül egy helyzetet. Visszarántja a színészt és a nézőt abba a valóságba, amit egy sötét, mesterségesen megvilágított színházi tér többnyire elfed.

Valaki bemegy a diákokhoz, és elmond egy monológot. Nem várja meg, hogy ők eljöjjenek a színházba, hanem egyenesen ő megy hozzájuk, és adja át, amit szeretne. Mintha nagyon sürgős volna. Talán az. Ez a mondanivaló vagy kérdésfeltevés azonban valószínűleg eltér mindattól, amit megszokott esetben előad valaki, aki bemegy hozzájuk.

Akár a tanárnő, aki dolgozatírás közben járkal a sorok között, úgy az ezt a szerepet felvevő színész is sétálhat a diákok között, csak éppen nem ellenőriz, hanem arról kérdezi őket, hogy szerintük ők jók vagy rosszak. Nem egy megszokott szituáció sem a valóságot tekintve, sem színházi viszonylatban. Legalábbis én magam nem emlékszem olyan momentumra az életemből, amikor ezt bárkitől ilyen formában megkérdeztem volna, avagy nekem feltették volna ezt a kérdést.

Semmi különös

■ Hatházi András szövege már az első olvasáskor az abszolút egyszerűség érzését keltette bennem. Nem tartottam bonyolult, komplex, nehéz monodrámának. Végtelenül általános tematikákat vonultat fel, mégsem felszínes. Tartalmilag filozofikus jellegű ugyan, mégsem mondható költőinek. Hétköznapi beszédstílussal hétköznapi szituációkat tematizál egy teljesen hétköznapi ember szemszögéből. A maga természetességével képes rádöbbeneni, hogy ezeket a szintén nagyon természetes, magától értetődő kérdéseket mennyire nem kezeljük azokként. Felvállaltan egyszerű, felvállaltan annyi, amennyi. A komplexitása ebben az egyszerűségben rejtőzhet. Letisztult, látszólag egyértelmű, mégis rendelkezik mögöttes tartalommal, ugyanakkor sok játéklehetőséget rejt.

Tehát ezeket észelve már az olvasópróbák alatt kiderült számomra, hogy ami itt történni fog, az más lesz, mint amivel eddig színészként találkoztam. „Itt nem kell színházat csinálni” – olvasható a már „rendelkező” próbák egyike után írt jegyzetemben.

A szöveg mellett a műfaj is megkívánta az egyszerűséget. Osztálytermi előadás készült, és kezdettől fogva szinte egyértelmű volt, hogy nem lesz semmiféle technikai alátámasztás: sem hang, sem fény, de még csak különösebb jelmez vagy kellék sem. A játék arra megy ki, hogy tulajdonképpen semmi se legyen, engem és a résztvevőket leszámítva. Ez esetben prioritás a letisztult, egyszerű játék, a lehető legtermészetesebb jelenlét. Ebbe az egészen hétköznapi, „békén hagyott” térbe érkezik egy egészen hétköznapi öltözetet viselő fiatal nő. A jelmez egyszerű farmernadrág, egyszerű inggel, egyszerű tornacipővel, amelyek a civilséggel, a „semmi különös” érzettel operálnak.

„Nem történik itt semmi különös”⁵ – olvasható a szövegnek már az első oldalán, nyomokban sejtetve némi iróniát is. Hiszen egyrészt *A vonal innenső végén* című előadás eseményeit tekintve ez az állítás nagyjából igaz. Másrészt a természetes alkotói reményeinket és vágyainkat tekintve, valahol mélyen azért mégiscsak úgy érezzük – valószínűleg az állítás pejoratív vonzatából adódóan –, hogy jó volna, ha ez nem igazolódna be. Mind a saját szempontunkból, mind pedig a nézőkéből. Valójában tehát a nem-színészet ezt jelenti számomra: egy olyasfajta létezést, amely azt az érzést kelti a mindenkori nézőben, mintha nem történne semmi különös.

Amit próbafolyamatnak és főpróbahétnek nevezünk általában, az ebben az esetben egyetlen hét volt. Mivel az olvasópróbák már jóval hamarabb lezajlottak, erre az egyetlen hétre maradt tulajdonképpen minden más. Egy hét – ez sem általánosan megszokott időintervallum egy próbafolyamatra. Több tényező is hozzájárult ahhoz, hogy ennyi időt szabjunk az előadás létrejöttének: a színházi évad struktúrájához, a rendező többi munkájához való igazodás, a szándék, hogy ez az előadás tudjon minél gyorsabb reakcióként működni a cikkek megjelenését követően, illetve az előadásunkhoz kapcsolódó körülmények. Olyan körülményekre gondolok, mint például az előadás időtartama, az egyszerreplősség, a már meglévő szövegtudás. De ide tartozik az is, hogy a munka csupán két emberre terjedt ki: a rendezőre/íróra és rám. Ezek olyan összetevők, amelyek miatt adekvát a megadott egy hét. Elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy elkészüljön egy kellőképpen stabil alapú, ámde struktúrájában és tartalmilag rugalmas előadás.

Egy koncentrált próbafolyamatról beszélhetünk, amelynek szerves része volt a beszélgetés. Az a típusú eszmecsere, amely korábban az olvasópróbákat jellemezte, a további próbák és előadások szilárd talaját is képezte. Nem volt jelen az a feszültség, amelyet a megadott határidő okozhatna, és ennek az lehetett az oka, hogy olyan előadáson dolgoztunk, amelyet nem tekintettünk egy majdani kész terméknek. Ezt a legkomolyabban vettük, és mind a munka menetét tekintve, mind tartalmi szempontból, illetve a strukturális felépítését figyelembe véve, *A vonal innenső végén* nem vált egy véglegesen rögzített előadássá. Minden alkalommal másképp történik meg, mindegyik esemény során az ott résztvevő és nem résztvevő emberek alakítják azt, alakítanak engem, játzó személyt, alakítják saját, nézői perspektívájukat, alakítják az előadás hangulatát, történéseit.

(Hátha) nem játszom szerepet

■ A következőkben a nem-színészet felől közelítem meg a tapasztalataimat, sorban haladva végig négy fontos szemponton,⁶ kezdve (1) a hagyományosan vett karakterábrázolás hiányával. Az összes szempont közül talán ez volt az, amelyik a legkevesebb nehézséget okozta számomra ebben a munkafolyamatban.

Ebben bizonyára közrejátszik a tény, miszerint a karakterábrázolást mint munkamétódust már korábban elkezdtem nem alkalmazni. Gondolok itt arra, hogy már egy jó ideje nem foglalkozom azzal, hogy valakivé átváltozzak a színpadon. És ez csupán egy gondolatbeli átkapcsolás útján indult el. Egyszerűen másképp kezdtem el gondolkodni arról, amit a próbák alatt, amit az előadások során csinálok.

Ennek ellenére a már említett „lázás és görcsös törekvés arra, hogy valamilyenek legyünk”, gyakran szóba kerül. Mert bár tapasztalatom szerint nincs egy pontos és konkrét szerep, amelyet magunkra kell öltetni, amelyet tökéletesen ábrázolni kell, mégis jelen van a majd megjelenő szereplőkkel kapcsolatban sok olyan vélemény és ízlésbeli kérdés, amely szándékká, célá alakul egy alkotófolyamatban. Kialakul egyfajta irány, amelyet többé vagy kevésbé, de általában valamelyest követni kell.

Innen ered tehát az az igyekezet, amely képes bénítóan is hatni, amely által többszöri próbálkozás során a színész beleeshet a reprodukálás csapdájába. Könnyen beköszön az izasztó törekvés arra, hogy olyanok legyünk, amilyenek a cél megköveteli. Amilyenek már egyszer talán sikerült lennünk, és úgy éreztük, hogy sikerült elérni a kívánt hatást. Emiatt hajlamosak vagyunk úgy tekinteni a támpontokra, mint elérendő célra, ahelyett, hogy körülményként használnánk azokat. Az én esetemben ez a fajta igyekezet már az első próbán beköszöntött.

A következő a szituáció: a helyettesítő tanárnő kissé zaklatottan és szétszórta esik be az osztályterembe, a telefonjával van elfoglalva, láthatóan próbál valakit hívásban elérni, miközben az osztálynak mellékesen jelzi, hogy ehhez kér még pár perc türelmet. Valami hasonlót tapasztalhat a néző.

Hogyan viszonyul ehhez a színész? Első rendelkezőpróba, első nekifutás, első kérdés: hogyan jövök be? Merthogy valahogyan be kell jönnöm, valamilyennek mégiscsak lennem kell. Ezek az ösztönös első gondolatok. Kint, az ajtó előtt állva próbálkozik a színész megteremteni magában a fenti állapotokat. Valami olyasmit keres magában, ami megszülethet azokat. Próbál türelmetlen, próbál zaklatott, ideges lenni. Próbál valamilyen lenni.

Természetesen sikertelenül. Ideges sem lettem, zaklatott sem, nem is vártam, hogy valaki felvegye a hívást, amit imitálok. Az volt az érzésem, hogy túl sok mindent kellene eljátszanom szimultán, és még egyiknél sem tartok, de már be kellene mennem a terembe. Klasszikus színészpánik. Elindulnak ezek a gondolatok, és rögtön megszűnik a józan gondolkodás. „Nem tudom, hogy kezdjek neki” – gondoltam, és mondtam. „Teremtse meg a körülményeket” – hangzott el a rendezői instrukció, amely aztán hasznosnak bizonyult.

A körülmények mindaddig a következők voltak: egy színész arra törekszik, hogy valahogyan kerüljön be a játéktérbe, és elindítsa az előadást (vagy még csak a próbát). Ez nem akar sikerülni, a színészből nő a feszültség, kezd tanácsalanná válni, ketyeg az óra. Ha ebben a mondatban a színész helyett a szereplőről beszélek, akkor is minden stimmel. Miért ne lehetne a szereplő állapota-ként (is) tekinteni arra, amit a színész elkezd megélni? Ha hagyom magam ezekben a körülményekben létezni, nem kell azzal foglalkoznom folyton, hogy vajon

elég-e az, amiben vagyok, azt csinálom-e, amit „kellene”. Nem kell azzal sem foglalkoznom, hogy aki zavart, aki dühös, aki belép a terembe, aki telefonál, tulajdonképpen kicsoda. Merthogy egyszerre a színész, egyszerre a szereplő és bizonyos mértékben a civil⁷ személy is. Mindhárom jelen van. Tehát a folytonos csekkolás, hogy „elégé benne vagyok-e?”, megszűnik. Hiszen valamiben biztosan benne vagyunk, folyamatosan. Ennek pedig nincs egy elérendő mértéke, hiszen ha minimálisan is benne vagyunk valamiben, már elegendő az elinduláshoz.

Amint észrevesszük valamiről, hogy létezik, a hasznunkra tudjuk fordítani. Ha egy kicsit is kezdek dühös lenni amiatt, hogy valami nem sikerül, ez már elegendő körülmény ahhoz, hogy kezdjek vele valamit, hogy hagyjam magam benne létezni. Nem sikerül valami, ebből aztán történhet az, hogy nem sikerül elérnem valakit telefonon. Be kell mennem egy terembe, olyan emberek közé, akiket nem ismerek, akikkel el kell töltenem szinte egy teljes órát. Nem egy kényelmes szituáció, máris kibontakozik egy zavart állapot. Legelső mondata a próbanaplómnak: „használok ki a zavart, akármennyi is legyen az (úgyisincs semmi garancia arra, hogy ugyanaz fog történni mindig)”. És tulajdonképpen a körülményeim adottak: zavart érzek, új a szituáció. Nekem csupán hagynom kell dolgozni azokat. Ha nem a görcsös törekvésnek adok jelentőséget, hanem arra figyelek, ami körülménnyé tud válni, nyert ügyem van. Nem hazudok. A szervezetem reagál az agyam által indukált dolgokra.

És itt vennék egy rövid kanyart, vissza az (1) pont alapfeltevéséhez. Ebben az esetben ugyanis különösen nehéz lenne karakterábrázolásban gondolkodni. Declan Donnellan szerint a színésznek nem a karaktert, hanem az „én”-t kell keresnie.⁸ Tapasztalatom szerint mindhárom réteg jelen van: a tanár, a színész, a civil. Ez pedig nem tud megtörténni, ha nem vagyok tudatában annak, hogy az „én”-t nem tudom eltávolítani, mindvégig ott van velem. *A vonal innenső végén* felvállaltan játszik ezekkel a szerepkörökkel mind szövegben, mind játéklehetőségben. Helyettesítő ~~tanárnő~~ színésznő – ez áll, ilyen formában az előadás plakátján. Ez már eleve és előre sejtet egy kettősséget. „Mint ahogy az sem biztos, hogy az vagyok, akinek esetleg ismertek engem. Vagy netán gondoltok. Mindegy, majd kiderül. Vagy nem. Szar ügy”⁹ – hangzik el aztán már az első percekben.

A terembe belép valaki, aki úgy kezd el viselkedni, mint egy tanár. Akiről mindeközben tudjuk, hogy színész, sőt erre a szerepkörre már a legelején utalást tesz. Jelen van nem csupán a felvett tanári attitűd, a „szereplő”, hanem az a színész is, aki hol a „szereplőt” játssza, hol pedig önmagát: arról is beszél, hogy tulajdonképpen ő nem tanár, ő színész, és önreflexív megnyilvánulásai vannak a saját játékaival kapcsolatban is. Játsszozik azzal, hogy egyikből a másikba vált. Mindeközben pedig végig ott van az a civil személy, aki valójában a szerepkörök által tolmácsol, kérdez, gondolkodik. Aki önmaga szerepkörét is felfedi az előadás alatt. Akinek szándéka van ezzel az előadással.

Az olvasópróbák alatt már felmerültek ezek a szerepkörök, azonban ténylegesen megérteni, hogy ez ebben az esetben mit jelent valójában, a próbák alatt sikerült. Főleg az anyag eleje nyújtott ebben valamelyest biztos talajt. És oly módon, hogy kezdetben tulajdonképpen észre sem vettem, hogy megtörténnek ezek a váltások. Bejöttem a terembe mint helyettesítő tanárnő – ez a szerep, amely kontextust teremt minden másnak, ami az előadás során történik. Megérkezett a tanár, aki zavarban, kényelmetlenül létezett ebben az új helyzetben. Kényelmetlen a tanárnak, hiszen nem ismeri a diákokat, akikkel eltölti a következő iskolai órát, ámbár szintén kényelmetlen a színésznek, ugyanezekből az okokból

kifolyólag, és végül pedig kényelmetlen Tátár Zsuzsának is mint magánszemélynek, megint csak ezek miatt. Hiszen bárki számára okozhat egy bizonyos szintű diszkomfortot, ha ismeretlen térbe érkezik, ismeretlen emberek közé, ahol szinte egy órát el kell töltenie úgy, hogy nem menekülhet, hanem mindenképpen figyelni fognak rá (meghatározatlan ideig).

Elkezdtem hát ezzel a zavarral együtt beszélni, kezdetben látszólag tanárként, majd pár mondat után világossá téve, hogy a szituáció és a saját szerepem a szituációban nem egészen az, amire esetleg bárki számítana, beleértve saját magamat is. Leszögeztem, hogy vagy kiderül majd, ki is vagyok, vagy nem. És itt a „játékszabályok” le lettek fektetve. Az, hogy valójában én is lavíroztam ezek között a szerepkörök között, szabadságot adott. Elengedtem annak a feszültségét, hogy folyamatosan teszteljem és visszaigazoljam magam belül: „benne vagyok a szerepben?!” Nincs egyetlen szerep.

Letisztult jelenlét

■ „Minden itt és most történik” – firkálom a jegyzetfüzetembe a rendelkezőpróbák egyikén. A színházi elmélet és gyakorlat talán legfontosabb közhelye. Ennek pedig, tapasztalatom szerint, egyszerre feltétele és következménye a (2) leegyszerűsített jelenlét, a csupaszság. Ez pedig szorosan összefügg az (1)-es ponttal. Ha tehát nincs hagyományos értelemben vett átlényegülés, szerepfelvétel, létrejöhet az a letisztult jelenlét, melyet a nem-színészethez kapcsolok. Ha nem arra kell figyelnem, hogy „benne vagyok-e a szerepben”, „mit, kit és hogyan játszom”, nem marad más opció, mint az elmém helyett abban a konkrét térben jelen lenni, amelyben egyébként is vagyok. Az energiám nem a szerep végrehajtására használódik el, hanem a következőkre tudom ráfordítani: észreveszem, hogy ott vagyok, észreveszem azt, ahogyan érzem magam ettől, arra figyelek, hogy kiket látok, velük vajon mi történik, hogyan hatok rájuk, hogyan hatnak rám, és hogyan jutunk el egymáshoz.

A próbák során egyértelművé vált számunkra, hogy ez a fajta jelenlét megkezdhető ebben az előadásban. Ha csupán csak a műfaját tekintem, máris kötelezettségnek érzem ezt a fajta csupaszszágot. A tantermi előadásoknak ugyanis az esetek legnagyobb százalékában biztosan része a néző résztevősége, a negyedik fal lebontása. *A vonal innenső végén* ehhez képest nem csupán tartalmazza, hanem megköveteli a diákokkal való interakciót. Ezáltal tehát egy olyan jelenlétet is, amely segítségével valódi kapcsolódás jöhet létre.

A szöveg mind tartalmi, mind pedig strukturális szempontból lehetővé teszi a leegyszerűsített jelenlétet. Onnantól kezdve, hogy szinte mindvégig közvetlenül azokhoz szól és azoktól kérdez, akik a teremben vannak, odáig, hogy illeszkedik a válaszokhoz, formálható a reakciók által és azok alapján. Rugalmas strukturával van dolgom, amely által a szöveget abszolút szabadon kezelhetem annak függvényében, ami éppen akkor történik. Mindezek pedig csak akkor jöhetnek létre, ha jelen vagyok, ha figyelmem arra terjed ki, ami történik.

A próbák során azt fedeztük fel, hogy valójában a feljebb említett szerepkörök mindegyike nem csupán feltételes dolog, hanem olyan összetevője az előadásnak, amely által teljes lehet. Ez a tantermi előadás megköveteli ezeket a váltásokat, ezekre épül tulajdonképpen. Arra, hogy az van, ami van. Arra, hogy az alapszituációnk az, hogy én helyettesítő tanárnő vagyok, emellett mindannyian tudjuk és beszélünk is róla, hogy színész is vagyok, mindezek mellett pedig én

magam vagyok, az egyszerű, csupasz ember, aki személyességet szolgáltat ezekben a körülményekben. Bár a három szerepkör megléte játék, mégsem könnyű feladat. Azzal együtt, hogy teljes jelenlétet igényel, tartogat egy kivételes kiszolgáltatottságot is a csupaszság révén.

A próbákon (egy-két alkalom kivételével) csupán ketten dolgoztunk, a rendező és én, ezt a körülményt pedig a partnerségen keresztül hoznám kapcsolatba a letisztult jelenléttel és a csupaszszággal. András ugyanis nem csupán szemlélője volt az én próbálkozásaimnak, hanem ő szintén játszott a próbák során, és szintén több szerepkört képviselt. Hol rendezői, színészi, írói szemmel nézte a próbát, hol diákként vett részt azon. Egyetlen tagja volt az osztálynak, amelyhez újra és újra beléptem. Nos, ez néhány nap után sötétben való tapogatózásnak tűnt, hiszen tudtuk: éles helyzetben a létszám biztosan jóval nagyobb lesz, emiatt tehát az előadás menete is, tartalma is merőben más lesz, mint a próbák alatt. Ezért is hívtunk be még embereket a terembe a hét közepén.

Addig is a tény, hogy egyetlen ember ült a „nézőterén” egy olyan előadás próbáján, amely szorosan támaszkodik az interakcióra, meglehetősen furcsa érzéseket generált bennem. Egyetlen partnerem volt tulajdonképpen, aki igyekezett mindenféle lehetséges opciót felkínálni, ami esetleg előfordulhat az előadás alatt, azonban egy bizonyos szinten túl mégiscsak egyedül maradtam. Hiszen nyilvánvalóan nem ülhetett be sorra minden padba egymás után, és nem játszhatott el egy egész osztályt egyszerre. Ez pedig bizonyos pontokon magányt eredményezett bennem. Többször is egyedül maradtam gondolatokkal, amely egyedüllét a csupaszszágot felerősítve bennem eljuttatott egy intenzívebb önreflexióig, egy erősebb kiszolgáltatottságig.

Bár nem volt könnyű szituáció, mégsem éreztem azt, hogy rossz irányba haladnék miatta. Egyetlen partnerem volt, egy másik szemszögből nézve viszont egyetlen emberrel kellett foglalkoznom saját magamon kívül. Ez pedig kétségtelenül arra adott lehetőséget, hogy elveszhessek egy-egy gondolatban, egy-egy pillanatban, megkérdőjelezzek bizonyos dolgokat, boncolgassak olyan terepeken, amelyekre talán nem tévedtem volna, ha nem lett volna ennyi idő rá. Lett lehetőségem megfigyelni az előadás, a szöveg, saját magam és a játékom részleteit. Ezek pedig hasznosnak bizonyultak, egyrészt mert fontos beszélgetéseket eredményeztek, másrészt pedig megalapozták a későbbi jelenlétem minőségét.

„Nem törekedni, mert az, hogy csinálok valamit, ők nézik, elegendő.”¹⁰ Ezt a fajta nyugodt figyelmet értem a (2) leegyszerűsített, letisztult jelenlét, a csupaszság alatt.

A figyelem

■ Szorosan kapcsolódnak egymáshoz ezek a pontok. A következő a sorban a (3) figyelem. Pontosítok: nyugodt figyelem. Hiszen a nem-színészet valójában higgadtságot, kiegyensúlyozott, egyszerű jelenlétet kíván. Olyan létezést, melynek alapja az, hogy a színész egész egyszerűen csak ott van és lát, érzékel. És aztán persze tud nagyon sokféle lenni, de mindegyik érzélem, megnyilvánulás a háttérben folytonosan jelen levő nyugalmi állapotból születik és általa működik.

A nyugodt figyelem abból a tapasztalatból ered, melyet feljebb írok le: a magányból. A higgadtság érzése fontos következménye lett annak a tapasztalásnak, hogy van időm. Van időm próbálni, kipróbálni, megvitatni, nyitva hagyni. Nyu-

godt figyelem az, amikor a színész egy pillanatra megáll, néz, és megtapasztalja, hogy valójában minden rendben. Nem történhet semmi, amit ne tudna kezelni.

Tapasztalatom szerint ez nagyon fontos érzés a színész munkája során (ahogy egy tanár esetében is az lehet). De küzdelmes feladat eljutni odáig. Ez a feladat pedig minden egyes próbafolyamat során újra és újra megoldásra vár, csak éppen a körülmények változtatják a milyenségét.

Ebben a próbafolyamatban pedig olyan formát öltött, amelyre nem számítottam: az „akadályban” rejtett a megoldás maga. „Akadály”, mert csak az újszerűsége miatt tűnt annak, valójában csupán adott körülmény volt. Leküzdendő akadálnak tűnt a magány, általa pedig a csönd. Gyakori jelenség, hogy félünk a csöndtől, mert nem tudjuk, hová vezet. Gyakori az is, hogy azt hisszük, csak akkor történik valami egy előadás közben, ha beszélünk. Mindannyian tudjuk, hogy ez nem igaz, mégis sokszor reflexszerűen kerüljük a csöndekét.

Az én esetemben ez a gyakori kényszerhelyzet választ adott a félelmeimre: nem megszüntetnem kell a csöndet, hanem nyugodtan ülhetek benne, használatom. Megfigyelhetem, miről szól az adott pillanat, figyelhetem a döntéshelyzetet, amibe kerültem, az intuíciómat. Partnerként kezelhetem a csendet. Rájöttem: ahogyan a csöndre, úgy bármire képes vagyok reagálni abból az állapotból, amiben vagyok. Ráadásul ennek az előadásnak nem csupán velejárója, hanem valójában célja is, hogy bármi megtörténhet.

A próbák során azt tapasztaltam, hogy a figyelem a valódi kulcsa az egész előadásnak. Pontosabban az, ahogyan irányítom a figyelmem. Mert természetesen a célpontot az esetek legnagyobb százalékában a nézők jelentik, a diákok, akikkel eltöltöm azt a bizonyos időintervallumot, ám a maradék százalékban megkerülhetetlen, hogy magamat is nézzem. Hiszen nem csupán arra kell reagálnom, ami a részt vevő diákoktól érkezik, hanem fontos saját magamra is reflektálnom, csak így lehetek őszinte.

„Ami ébreszt bennem az, amit mondok”¹¹ – írom. Például erre gondolok. Jó érzés volt a próbák során meglepni saját magam, és ezt fel is vállalni. Ez a forma pedig, ahogy már említettem, egyenesen megköveteli a hasonló pillanatokat. A figyelmem alapvetően vándorol, a próbák arra adtak teret, hogy ezt a vándorlást megtanuljam valamelyest karban tartani.

Van az előadásnak és a szövegnek egy egysége, amely bizonyos szempontból eltér a többitől, amely a legkevésbé támaszkodik a nézőseregére: a második egység, egy (első) telefonbeszélgetés. Ez a rész sokkal „színházibb”, különállóbb a többi résznél. „Színházi”, mert nem valódi telefonbeszélgetés megy végbe. Bár a vonal túlsó végén nincs senki, én mégis beszélek valakihez, akivel meg szeretném osztani azt, ami velem történt. Független egységként él ez a telefonbeszélgetés, mert itt van megteremtve a legkevesebb esély arra, hogy bármiféle interakció létrejöjjön köztem és a nézők között, hisz egyenesen arra törekszem, hogy kizárjam őket, hogy hátat fordítva nekik mintegy megfeledek róluk. Ez persze csak látszat, a szituáció kedvéért történő játék, mert mindeközben szándékom, hogy hallják a telefonbeszélgetést, amelyet valójában nyilvánvalóan nekik szánok, az ő figyelmeiket próbálom erre terelni. „Színházi”, mert bár nincs erre garancia, mégis cél az, hogy amennyire lehet, „zavartalanul” folyjon le, és eljusson a diákokhoz, hisz meghatározza az előadás későbbi alakulását, az ezt követő beszélgetésnek nyújt kiindulópontot.

Az előadás ezen részében tehát a helyzet bonyolódik a figyelem szempontjából. Mire megszoktam a próbák során azt a fajta attitűdöt, mely teljesen nyitott

a résztvevők felé, közvetlenül felénk irányul, elérkeztünk ehhez a ponthoz, ahol váltani kellett. Ebben a részben a figyelmem sokkal koncentráltabban oszlik meg köztem és a diákok között, akiket ez esetben nem érzékelek úgy, ahogyan eddig. Hátat fordítok nekik, valamennyire elbújok előlük, ezért az érzéseim intenzívebb munkát kell elvégezzenek ahhoz, hogy ne veszítsem el teljes mértékben a nézőket. Ugyanakkor ott vagyok én is, egy új helyzetben, elhatárolódva, szintén a magány felé haladva azzal, hogy a mondanivalóm nem egy élő szem-pár felé irányul. Ebben az esetben pedig feladatomban is a magány bizonyos mértékű fenntartása, hiszen a szituáció ezt kívánja. Azt is kívánja azonban, hogy közben maradjak a diákokkal, a mondanivalóm eljusson hozzájuk, sőt egy adott ponton kifordulok, és egy kérdés erejéig ismét velük vagyok, ezután viszont vissza a telefonba. Tehát egy másfajta kihívás ez az egység, mint a többivel való munka.

A próbák során ezzel a résszel volt a legtöbb aggályom. Az egyszerű, csupasz jelenlét után átkerülni egy látszólag más történetbe nem volt egyszerű. Egy adott ponton azonban bebizonyosodott, hogy hol akadályozom magam. Mivel azt éreztem, hogy valami mást kell csinálnom, mint amit eddig, sietni kezdtem, és hadarni a szöveget. Kényelmetlenül éreztem magam, és automatikusan begyorsítottam, túl akartam lenni rajta.

Ahogy a rendező felhívta a figyelmem a hadarásra, észbe kaptam, hogy le kell lassítanom magam annak érdekében, hogy figyelni tudjak. Rájöttem: ennél a résznél is ugyanannyira érvényes a nyugodt figyelem, mint a többinél. Nyugodt figyelem, amelyben időt adok elsősorban magamnak, hogy a szavaim ne csak ki-ugorjanak belőlem, hanem megszülessenek, és jelentést nyerjenek, másodsorban pedig időt adok a diákoknak, hogy megérkezessen hozzájuk mindaz, ami bennem megszületik. Ebből a nyugodt figyelemből tudom megteremteni a konfliktusomat, a dühömet, az értetlenséget, csalódottságot. És ez a nyugodt figyelem az, ami segített. Megengedtem magamnak a lassúságot, a higgadt jelenlétet úgy, ahogyan az azelőtti egységek alatt is sikerült.

Bármilyen megtörténhet

■ A (4)-es ponthoz érkeztünk: a lehetőség, hogy bármilyen megtörténjen, a figyelem által. Talán ez a tényező határozta meg leginkább a próbafolyamatunkat. Mind a technikai, adminisztratív dolgokat illetően, mind pedig a játékkal kapcsolatban a szabadság fontos összetevője volt a munkánkhoz. Igyekeztünk nem leszögezni semmit, ami természetesen az olvasópróbákat és a szöveg tanulását milyen mértékben is megpecsételte.

A próbahét elején elindultunk egy olyan úton, amelyen szabadon mozogtunk, majd három nap elteltével teljes fordulatot vettünk. Ekkor ugyanis beült két kolléga az „iskolapadba”, hogy részt vegyen a próbán, és segítse a munkánkat a jelenlétével, hozzájárulásával. Azáltal, hogy az addig csupán kettőnk által látott, hallott dolgokat kinyitottuk mások számára is, elindult egy újabb fázisa a keresésnek.

Már a próba közben mindannyian érzékeltek azokat a pontokat, amelyek nem feltétlenül működnek úgy, ahogy mi gondoltuk, vagy eleve kérdőjeles jelleggel próbáltuk ki. Voltak azonban olyan részek is, amelyek szinte egyértelműnek tűntek számunkra eddig a találkozásig. Ezáltal a tapasztalat által arra jutottunk, hogy bár szükség van arra, hogy megállapodjunk, és leszögezzünk

bizonyos dolgokat, de azt semmiképp ne tekintsük egyértelműnek, még csupán megszokásból sem. Hiszen talán semmi sem egyértelmű.

Rájöttünk a két új résztvevő segítségével, hogy érdemes más irányba indulnunk. Ez a próba közös gondolkodásba csapott át, egy nagy beszélgetés kerekedett ki belőle, amely revelációként hatott arra a fázisra, amelyben voltunk. Világossá vált számunkra, hogy két egység esetében is irányt kell váltanunk: sokkal nagyobb igény van arra, hogy olyan helyeken is kinyissuk a beszélgetést, ahol addig ezt nem terveztük, illetve érdemes lesz attitűdben árnyalatbeli különbségekkel kísérletezni. Úgy érzékeltük mi is és a két kolléga is, hogy a befelé forduló dühöngés, lázadozás helyett egy kinyitott beszélgetés létrehozását, szempontok feltárását lenne fontos képviselni. Mint ahogyan a valóságban is hasznos volna ebbe az irányba terelni a botrányhoz való viszonyulást.

A szemlélet, mely elejétől fogva jelen volt, mint egy úgynevezett játékszabály, most még inkább felerősödött, legitimálódott. A szemlélet, miszerint szabadon kezeljük azt, amivel foglalkozunk, és nem tekintünk végleges produktumként sem az anyagra, sem magunkra, sem az ötleteinkre, sem a játékunkra. Ez az alkalom tehát tökéletesen illeszkedett a nem-színészethez kapcsolódó pontokhoz, ezen belül pedig többnyire ehhez, a (4)-es ponthoz.

Az előadások

■ Az anyag rugalmassága, az előadás struktúrájának szabadon kezelése szerepet nyert az előadások során. Felszabadító érzést nyújtottak azok a pillanatok, amelyekben nem tudtam, mi fog következni. Ez többnyire azokban a momentumokban nyilvánult meg, amikor valamelyik résztvevő választ adott, és esetleg olyat, amilyenre egyáltalán nem számítottam.

Ezeket több különböző forgatókönyv követte. Volt olyan eset, amikor egy-egy válasz teljesen illeszkedett az alapstruktúrához, ez esetben folytattam a szövegek szerint az előadást. Előfordult azonban, hogy olyan irányba terelődött a diskurzus, amely azt követelte, hogy ne erőltessem az eredeti struktúrát, ilyenkor szöveget ugrottam egy olyan részhez, amely szervezen tudott kapcsolódni a legutolsó elhangzott gondolathoz. Harmadik változat pedig abból a döntésből született, amely szerint érdemesebb elengednem az anyagnak azt a részét, amely következne, és inkább azon a síkon menni tovább, amely feltárulkozni látszott.

Például: egy diák olyan választ adott, amely mögött még nagyon sok mindent éreztem, ezt viszont egy egyszerű mondatba sűrítette, amelynek értelme nem volt világos számomra. Felelhettem volna azt, hogy „Rendben, köszönöm!”, és folytathattam volna az elmélkedést, esetleg feltehettem volna a kérdést egy második, harmadik embernek is. Ehelyett, amíg a térben járkáltam, arra a következtetésre jutottam, hogy nem ezért vagyok és vagyunk itt. Megfordultam, és visszatértem ehhez a személyhez: megkérdeztem, hogy pontosabban mit értett az alatt, amit az imént mondott. Ő kifejtette, én megint kérdeztem, aztán megkérdeztem valaki mást is erről, majd az ő álláspontját az előző mellé helyeztem, amire újabb reakció jött az előző személytől, és ez így folytatódott még néhány percig. Egészen addig tartott ez, amíg teljesen organikusán rá tudtam csatlakozni a beszélgetésre egy olyan gondolattal, amely szerepelt az anyag egy későbbi részében, és amely segítségével az azelőtt kialakult beszélgetés újabb szintet lépett. Ez az eset számomra tökéletes példája volt a nem-színészet működésének.

Izgatottan vártam a szembesülést azzal, amiről a kezdetektől fogva tudtuk, hogy fontos körülmény lehet: az újdonság ereje, amit a tér és annak közönsége hoz be. Az első három előadás ugyanazon a helyszínen játszódott, azonban különböző emberekkel. Természetesen ez egy olyan körülmény, amely bármely más színházi előadás esetében fennáll, ezúttal azonban mégiscsak nagyobb hangsúlyt kap, hiszen jelen esetben több múlik azon, hogy kik ülnek velem szemben, mint mondjuk egy nagyszínpadi zenés előadás alkalmával. Izgalmas körülmény és egyben feladat volt szembesülni azzal, hogy minden előadáson más-más emberek ültek a padokban, adott esetben különböző korosztályú személyek, akikkel egészen más volt a diskurzus, mint egyetlen korosztályhoz tartozó, összeforrott csapattal. Az első három alkalom tehát tér szempontjából nem okozott meglepetést, azonban a közönség összetétele mindig új volt: vagy csak önkéntes diákok, vagy kollégák és diákok, vagy kollégák, diákok és tanárok vártak rám odabent.

A felnőtt, középkorú személyek válaszai a fiatal diákok meglátásai mellett szép ívet adtak a beszélgetésnek. A látszólag tapasztaltabb nézőknek semmivel sem volt könnyebb elgondolkodni az elhangzottakról és diskurzusba lépni, mint az életet még csak kóstolható diákoknak. Adott esetben azt tapasztaltam, hogy talán épp a felnőttek bizonytalanabbak olyan dolgokkal kapcsolatban, amelyekhez a fiatalok nagyon könnyen tudtak csatlakozni. Az előadás során érkező impulzusok és az azt követő beszámolóik alapján a tanárok, kollégák a saját életükkel kapcsolatban megkérdőjeleztek egyértelműnek tűnő dolgokat. Egy fiatal lány konklúziója az előadás után az volt, hogy meg kellene tennie azt, amit eddig nem tett: megtanulni hangszeren játszani. Ha csak ennyi történt a munkánk hatására, éppen elég.

Az utóbbi két előadásnál már a tér is újdonságként hatott, nem csupán az emberek. Mindkét alkalom két különböző osztályteremben zajlott, amelyeket az előadás kezdetének pillanatában láttam legelőször. Az ajtó előtt állva nem tudtam, mire számíthatok sem a játéktérrel, sem pedig a közönséggel kapcsolatban. Mindkét alkalommal ez a rejtély feszültséget keltett bennem, amely elegendő erőt adott ahhoz, hogy belépjek, és legyen, aminek lennie kell. A jelenidejűség tökéletes összetevője lett az, hogy új tereket kellett használnom: új táblákra kellett írnom, addig még nem látott ablakokat kellett becsuknom a szél miatt, más sarkokba kellett elvonulnom telefonálni, máshová és másképp elhelyezett szemetekbe kellett eldobnom a táskám fölöslegeit, más-más padlókon nyikorogtak vagy suhantak végig hangtalanul a lépteim. Ami pedig ennél talán lényegesebb: más emberek között töltöttem el egy iskolai órát. Más-más arcok, más-más tekintetek, más dinamikájú személyiségek fogadtak, és újabbnál újabb vélemények hangjait hallgathattam. Mindezek sokkal inkább voltak a mankóim, mintsem akadályok. Az én jelenlétemnek is frissességet adó impulzusok és az előadás perspektíváját is gazdagító álláspontok lehetővé tették, hogy a nem-színházat kihívásokkal szembesülve és szabadon gyakorolhassam.

■ JEGYZETEK

1. Itt Kulcsár Árpád kétrészes cikkének megjelenésére gondolok, illetve annak utórezgéire. Kulcsár Árpád: *Szexuálisan és érzelmileg is számos diákját kihasználta a csikszeredai sztártanárr.* Átlátszó Erdély 2023. november 23. <https://atlatszoz.ro/abuzusok/szexualis-kihasznalas-martonaron-csikszereda/>, illetve *Lányok a nyílt titok csapdájában.* Átlátszó Erdély 2023. november 24. <https://atlatszoz.ro/abuzusok/lanyok-nyilt-titok-csikszereda-hallgatas-behalozas-grooming/>
2. Hatházi András álláspontja ennek kapcsán.
3. Hatházi András: *A vonal innenső végén* – kézirat.

4. A *Vigyázz, kész, állj!* címet viselő osztálytermi mozgóképet volt évfolyamtársaimmal, azóta már barátaimmal hoztuk létre, főleg az UTP (Untitled Theatre Project) égisze alatt.
5. Hatházi András: *A vonal innenső végén* – kézirat.
6. Ezek alaposabb kibontása megtalálható esszém hosszabb, online elérhető változatában.
7. Civil alatt azt a személyt értem, aki nem színész. Nemes egyszerűséggel azt a hétköznapi embert, aki vagyok, amikor nem színészként definiálom magam.
8. Declan Donnellan: *The Actor and the Target*. Nick Hern Books, London, 2018. 116.
9. A „Szar ügy” kifejezés ebben az esetben kétértelmű: egyrészt az azonos című előadásra utal, amelyben esetleg láthattak korábban a fiatalok (hiszen a fő célközönsége az előadásnak a fiatalabb korú nézősereg), másrészt arra, hogy nem fog kiderülni, ki is vagyok valójában ebben az előadásban.
10. *A vonal innenső végén* című előadás általam írt próbanaplója.
11. Uo.

