2002. SZEPTEMBER

XXXV. évfolyam 9. szám

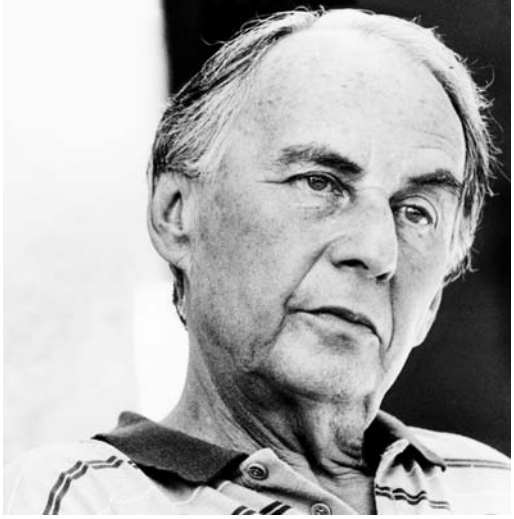
Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

GYEREK ÉS SZÍNHÁZ

Sándor Iván-interjú
Preljocaj-balettek, Veszprémi tánctalálkozó
Búcsú Fehér Györgytől és Vashegyi Ernőtől



Koncz Zsuzsa felvétele

SÁNDOR IVÁN

Koncz Zsuzsa felvétele

PRELJOCAJ-BALETT: KÖTŐJEL

Barabás Béla felvétele

GÖRDÜLŐ SHOW

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)
Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 9. szám ▪ 2002. szeptember

GYEREK ÉS SZÍNHÁZ

▪ Nánay István: BÁB-EGYEDURALOM 2
Előadások, tendenciák
▪ Barabás Dániel: RETEMETESZ 6
▪ Váry Orsolya: HELYZETFELMÉRÉS 7
Biennále Kaposváron
▪ Sőregi Melinda: AZ ISMERKEDÉS PILLANATA 10
Határon innen és túl
▪ Sőregi Melinda: EGYENLŐ JOGOKAT! 13
Beszélgetés Miguel Arrechével
▪ Csete Borbála: MIÉRT DŐLNEK A FALAK? 15
Beszélgetés Bozsódi Csaba és Pankotai Gyula építészekkel
▪ Váry Orsolya: EZER SEGÍTŐ VÉLETLEN 16
Beszélgetés Rumi Lászlóval
▪ Tóth Ágnes Veronika: JÁTÉK AZ ANYAGGAL 19
Beszélgetés Mátravölgyi Ákossal és Grosschmid Erikkel
▪ Galántai Csaba: SZEREPFORMÁLÁS A BÁBSZÍNHÁZBAN 23
Két kecskeméti előadás
▪ Kovács Ildikó: PINOCCHIO 25
Rendezői gondolatok

INTERJÚ

▪ Bérczes László: HÉT ÉNÜNK MÉLYÉN 28
Beszélgetés Sándor Ivánnal

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: A VÉLETLEN SZIKRÁI 34
Preljocaj-balettek
▪ Lőrinc Katalin: Avatott közönség előtt 39
III. Magyar Táncfesztivál
▪ Nánay István: TÁNC (ÉS) DRAMATURGIA 40
Összművészeti találkozó Veszprémben
▪ Körtvélyes Géza: EGY TÁNCMŰVÉSZ EMLÉKÉRE 43
Búcsú Vashegyi Ernőtől

IN MEMORIAM

▪ Báron György: AZ ÜRES ERDŐ 45
Paradoxonok Fehér Györgyről (1939–2002)

DRÁMAMELLÉKLET

Háy János: A HERNER FERIKE FATERJA

A CÍMLAPON: Leporello első könyve – Árnyak Színháza (Ciróka Bábszínház)

Walter Péter felvétele

Gyerek és színház

Csaknem másfél évtizede annak, hogy Kaposváron nemzetközinek nevezett, valójában országos gyerekszínházi találkozót rendeztek. Akkor úgy álltunk fel a zárótanácskozás után, hogy a kezdeményezést folytatni kell, s évente, de legalább minden második esztendőben Kaposvár lesz a házigazdája e fesztiválnak. 2002-ig kellett várni, hogy ez az óhaj és ígéret valóra váljék. Igaz, hat éve volt egy bátortalan próbálkozás arra, hogy a főváros adjon helyet a legkisebbeknek szóló színházi produkciók szemléjének, de ez csupán egyszeri felbuzdulásnak tekinthető, mint ahogy egyelőre a Marczibányi Téri Művelődési Központban tavaly szervezett Gyermekszínházi Szemle is annak tűnik.

A jelek szerint tehát öt-hat év kell ahhoz, hogy azok, akik e színházformával foglalkoznak, képesek legyenek érdemben hallatni szavukat, azokban pedig, akiktől nagymértékben függ a következő generációk – nem csak – színházi műveltségének alakulása, megszólaljon a rossz lelkiismeret. Úgy tűnik, most ismét megérett az idő az újabb erőfelmérésre, összegzésre és feladatkijelölésre.

Ez akkor is igaz, ha a gyerekszínházakról öt évvel ezelőtt készíttetett, cseppet sem rózsaszínű állapotrajzom állításai változatlanul érvényesek. Ma is fennáll, hogy „a fővárosban a megszűnt gyerek- és ifjúsági színház szerepét a Budapest Bábszínház és a Kolibri Színház csak részben tudta átvenni; több budapesti színház tart gyerekeknek is szóló előadást, de esténként játszanak (ami eleve szűkíti a célközönséget), s főleg musicaleket; a vidéki színházak egy része egyáltalán nem vagy csak elvétve mutat be gyerekprodukciót; az előadások többségének szakmai, művészi színvonala meglehetősen alacsony; a színházra nevelés gyakorlata alig alakult ki; a gyerek- és ifjúsági színház szakmai elismerése és elismertsége, kritikai méltatása elhanyagolható mértékű".

Ugyanakkor mennyiségileg és művészileg megerősödött a bábjátszás, elmondható, hogy ma a gyerekszínházi kínálat zömét a bábosok adják. Egyre jelentősebb szerepet játszanak a kis formációk, a szólisták és a két-három személyes társulatok, az alternatív együttesek nem kevésbé. Új műfajok, témák jelentek meg a gyerekszínjátszásban, szélesedett a beavató színházi tevékenység, és lassan a drámai nevelés különböző megjelenési formái egyenjogúvá válnak a hagyományos műfajokkal.

Minden jel arra mutat, hogy megmozdult valami a gyerekszínjátszás körül, s ebben kétségkívül szerepe van annak is, hogy amióta Novák János személyében új ember áll az ASSITEJ magyar központja élén, aktívabb lett a szervezet hazai és külföldi tevékenysége. Egyvalami viszont alig változik: a gyerekprodukciók, a gyerekszínház kritikai-elméleti visszhangja ma sem kielégítő. A helyzeten lényegében az sem változtat, hogy a nemrég Csák György által alapított Spiritusz Egyesület hasonló címmel gyerekszínházi folyóirat kiadásával is próbálkozik.

A SZÍNHÁZ időnként igyekszik ugyan beszámolni a fontosabb gyerekszínházi produkciókról és eseményekről, ám mi sem dicsekedhetünk azzal, hogy e színházi területtel rendszeresen tudunk foglalkozni. Ebbéli adósságainkból is szeretnénk valamit törleszteni, amikor szeptemberi számunk nagy részét e speciális színházi műfajnak szenteljük. Összeállításunk három nagy részre tagolódik: az elsőben az elmúlt egy év bemutatóit és fesztiváljait szemlézzük, illetve a látottak alapján levonható esztétikai következtetéseket összegezzük. A másodikban több oldalról igyekszünk bemutatni az egyik legérdekesebb bábszínházi műhelyt, a kecskeméti Cirókát. A harmadik „fejezet" néhány elméleti igényű írást tartalmaz: mindenekelőtt Kovács Ildikó, a kitűnő kolozsvári bábrendező készülő könyvéből közlünk egy részletet, amelyben a szerző alapvető bábesztétikai kérdések megvilágítására vállalkozik; Galántai Csaba, a Prágában végzett rendező két előadás elemzésével a bábszínészi munka néhány sajátosságáról ír.

N. I.

Nánay István

Báb-egyeduralom

■ ELŐADÁSOK, TENDENCIÁK ■

Lehet-e közel ötven előadásból érvényes következtetéseket levonni egy színházi műfaj állapotáról, művészi tendenciáiról, ha e produkciók nagy részét fesztiválokon láttam, tehát a kínálatot a résztvevők vagy a válogatók meggondolásai szűrik, azaz jó értelemben véve „kozmetikázzák"? A kérdés valódi dilemmát fejez ki, ugyanis az országban látható gyerekelőadásoknak csupán töredéke forog fesztiválokon, látható jegyzett színházi játékhelyeken. Mit tekintsünk a gyerekkultúra szempontjából meghatározónak? Az alig követhető, éppen ezért ellenőrizhetetlen minőségű (nincs biztos tudomásunk arról, hogy valami jó vagy rossz, s arról még kevésbé, hogy egy-egy produkció színvonala a változó szereplők s egyéb körülmények miatt mennyire tekinthető konstansnak), de igen nagy közönséghez eljutó műsorokat, avagy a szigorúan vagy lazán a színházi struktúrába tagozódó társulatok előadásait? Ez esetben ugyanis a mennyiség döntő tényező: az ország gyereklakosságának nagy része csak igen ritkán láthat élő színházi előadást, tehát ez az egynéhány élmény egy életre eldöntheti, hogy valaki milyen színház nézője lesz – ha lesz egyáltalán. E kételyek előrebocsátásával próbálom összefoglalni az e témában bő egy év alatt szerzett tapasztalataimat.

A legutóbbi, 1996-ban készített összegzésemben rögzített állapothoz képest a legszembetűnőbb változás a bábszínházak számának növekedése s produkcióik színvonalának emelkedése. Ma a gyerekeknek szóló hivatásos színházi kínálat zöme bábelőadás. Ez egyrészt jó, mert a legkisebbek „beavatása" megtörténik, másrészt rossz, mert a nyolc-tíz évesnél idősebbek elmaradnak a színháztól, hiszen számukra a báb „dedós" dolog, s így hiányzik az élő színházra nevelésnek ez a szakasza. Ezen az sem segít, hogy a bábelőadások nagy részében a bábos és élő színészi játék keveredik, sőt, a báb gyakran az előadás mellékes kellékévé degradálódik.

E tendenciával párhuzamosan a nagyszínházi bemutatók és előadásaik száma riasztó mértékben visszaesett, szemléletmódjuk pedig évtizedek óta nem változik: műsorra szinte kizárólag ismert mesék sablonos, zenés szerkezetű, pazarnak szánt, de szegényes látványvilágú, sekélyes jellemábrázolással megelégedő dramatizációja kerül. Ezt a jelenséget erősíti, hogy azok a fővárosi és vidéki színházak, amelyek egyáltalán vállalkoznak gyerekeknek is szóló produkciókra, előszeretettel mutatnak be (gyerek?)musicaleket – *A dzsungel könyve, Oliver, Légy jó mindhalálig, A padlás* stb. –, mondván: a zömében este játszott művekkel a családi színházba járást serkentik. Ha elfogadjuk ezt az érvet – amelynek mélyén inkább gazdasági megfontolás húzódik: egy produkcióval két nézőréteget célozhatnak meg –, akkor adott az újabb probléma: ezekkel az előadásokkal hosszú évekre konzerválódik a jelenlegi zenésdarab-központú műsor- és ízlésszerkezet.

Más, de nem jobb a helyzet a kis formációk háza táján sem. A stúdió- és alternatív színházak egyre ritkábban vállalkoznak gyerekelőadásra, mert az végképp ráfizetéses. Hiába tudja minden gyerekszínházzal foglalkozó szakember, hogy a kis térben zajló, intim találkozás – különösen kisgyerekkorban – az igazán hatásos színházi forma, a finanszírozási-dotálási mechanizmusok ez ellen hatnak. A kis társulatok ki vannak szolgáltatva annak a pályázati szisztémának és koncepciónak, miszerint az elnyert pénzt az előadások létrehozására s nem műsoron tartására lehet csak fordítani.

Az előadás lebonyolítása nagyságrendileg azonos összegbe kerül, akár hatvan, akár hatszáz néző előtt játsszák, de a – ma még magától értetődően redukált – jegybevételi különbözet már nem jelentéktelen, ugyanis minél kisebb a nézőtér, annál kevésbé térülnek meg az aznapi produkció költségei, tehát folyamatos a deficitgyártás. Ezt egyetlen együttes sem vállalhatja. Az a nagyszínházaknál esetleg működő megoldás sem jöhet szóba, hogy más, jól eladható produkciók nyereségéből egyenlítsék ki a gyerekelőadásoknál keletkező hiányt. Ha egy társadalom ad magára valamit, és fontosnak tartja a gyerekeiben megtestesülő jövőt, akkor áldoznia kell a gyerekkultúrára – s természetesen a színházra –, értékpreferenciákat kell kialakítania. Tudomásul kell vennie, hogy ma az érdekes, előrevivő kezdeményezések szinte teljes egészében az alternatív színházak táján születnek, s ennek a dotálás elveinek és gyakorlatának gyökeres újragondolásában, valamint megvalósításában mihamarább tükröződnie illene.

Addig marad az az állapot, amely a problematikus szimptómák ellenére biztatónak tekinthető. Bár ez legkevésbé a nagyszínházi előadásokról mondható el. Több bemutatónál is tapasztalható, hogy a rendezők félreértik, és átgondolatlanul „felnőttesítik" a darabokat. A nyíregyházi *Árgyilus királyfi és Tündér Ilonár*a éppen úgy, mint a debreceni *Lúdas Matyi*ra az jellemző, hogy a rendező (Tóth Miklós, illetve Jámbor József) nem veszi komolyan a történetet, annak belső sajátosságait, megfosztja a nézőt a főszereplők sorsával való azonosulás lehetőségétől, ehelyett a narrációt, az ironizálást, az idézést és az önreflexiót, egyszerűbben szólva: a cselekményesség helyett a szövegpoént helyezi előtérbe. Ezzel elvi és művészi bajom egyaránt van. A választott történetek és a kialakított játékmód különböző korosztályokat szólítanak meg: a kicsik az utalásokkal, a nagyobbak a mesével nem tudnak mit kezdeni. Ugyanakkor a létrejött szöveg-, zene- és játékpartitúra, valamint az előadások megvalósítása mindkét esetben színvonaltalan. Még súlyosabb eset az egriek *Csizmás Kandúr*ja, amelyet a létrehozók interaktív színházi eseménynek tartanak, de Murányi Tünde színre állításának semmi köze nincs ehhez a műfajhoz, annál több a rosszízű ripacskodáshoz. A gyerekszínházakban előszeretettel alkalmazott „aktivizálás", azaz a gyerekek kérdezése és kórusban üvöltetése egyáltalán nem tekinthető interaktivitásnak, viszont arcpirító a gyereket semmibe vevő, az eredeti darab széttrancsírozásával létrejött változat konzekvenciáit felrúgó játékmód.

Ezekhez képest felüdülést jelent a kaposváriak előadása, *A lovaggá ütött vándor*. Nem mintha Litvai Nelli több mese kompilációjából született darabja a műfaj remekműve lenne, de Kelemen József rendezése a színház legjobb gyerekszínházi hagyományait folytatja: a színpadon pillanatonként új csodák születnek, igényes a látvány (Valcz Gábor és Cselényi Nóra), kidolgozott a színészi játék – sőt, a színészek báboznak is (méghozzá jól!) –, a darab dramaturgiai képtelenségeit azonban a rendező sem tudta megszüntetni.

Simarafoto

Német Mónika és Dányi Krisztián A lovaggá ütött vándor kaposvári előadásában

Megyes Melinda, Pál András és Szanitter Dávid a Kolibri Színház Elvis, a bajfácán című előadásában Szlovák Judit felvétele

A jelenlegi műsorkínálatban egyetlenegy olyan darab van, amely a fiatalok napi problémáival közvetlenül foglalkozik: a Kolibri Színház *Elvis, a bajfácán* című regényátdolgozása. A nem bábos előadás egy átlagos, épp ezért igencsak zűrös életű házaspár egyetlen gyermekének iskolai beilleszkedési problémáiról szól – sok pontos megfigyeléssel, humorral s enyhén tragikus fejleményekkel. A művet – amely a skandináv államokban igen népszerű problémadarabok sorába illeszkedik – Czeizel Gábor igyekezett valós, hazai körülmények között is hihető szituációsorrá alakítani. Rendezésében a gyerek-szülő konfliktus ábrázolása felemásra sikeredett: a felnőttek karikatúraszerűek lettek, a gyerekek közötti jelenetek pedig erősek. (Ehhez hozzájárul a főhős szerepében Szanitter Dávid is.) Ez a produkció is jól mutatja a színháznak azt a hitvallás értékű törekvését, hogy minden tekintetben családi színház legyen, amelyben technikai, műfaji s egyéb megkötések nélkül születnek az előadások különböző korú gyerekek és felnőttek számára. Ez finoman szólva eklekticizmushoz vezet, amelyben jól megfér egymás mellett a lapunkban is recenzált, sokak által botrányosnak titulált bábos *Hamlet* és, mondjuk, Arany János költeményeinek, *A fülemüle*nek és *A bajusz*nak tiszta bábos eszközökkel, a vásári képmutogatás, illetve a népi tárgykultúrából vett „tárgybábok" segítségével megszülető interpretációja.

A Kolibrivel ellentétben a másik fővárosi „gyerekszínház" változatlanul ragaszkodik jogelődje hagyományaihoz. Részben érthetően, hiszen a Budapest Bábszínháznak színpadi adottságai miatt eleve nagy és tradicionális produkciókban kell gondolkodnia, de stúdiója több és változatosabb kísérletekre kínál lehetőséget. Két nagyszínpadi Lengyel Pál-rendezés maradt meg emlékezetemben: *A legkisebb boszorkány* és az *Eszem a gesztenyét*. Lázár Ervin fájdalmasan szép meséjéből a színház régi, nagy sikereihez hasonlítható varázslatos bábos feldolgozás született az igazi szerelemről és szeretetről. Szécsi Margit kedves és szellemes verses története kissé sovány vázat kínál egy színházi előadáshoz, de a sziporkázó rendezői ötletek, a színészi és a bábos jelenlét váltogatása, a Gyöngyösi Tamás által koreografált tömegjelenetek jóvoltából mozgalmas és élvezetes a produkció.

A legkisebb boszorkány a Budapest Bábszínházban

A stúdió-előadások közül szintén kettőt említek, amelyekből más-más tanulságot lehet levonni. A húszas évek klasszikus avantgárdját képviselő Kassák-mű, az *Ólomvitézek,* Kamondy Ágnes operai igényű zenéje és a bábozás különleges élményt ígér, amely azonban csak részben valósult meg. Balla Margit látványvilága, térelhelyezése ugyanis nem engedi érvényesülni a történet bábos részét. Almási Tóth András rendező az énekeseket és a zenekart a kicsi bábszínpad előtt helyezte el, így a miniatűr (vagy annak ható) bábok elvesztek a háttérben, a bábszínészek hangját alig lehetett hallani. A vállalkozás mégis fontos, mert felhívta a figyelmet arra, hogy drámairodalmunk egy jelentős hányada épp ezzel a látásmóddal tehető hozzáférhetővé és élvezhetővé.

A csoda egy cseh darabból készült új magyar mű, szerzője Varró Dániel. Alapvetőnek tartom, hogy a bábszínház megtalálja a maga szerzőit, illetve az írók ráérezzenek a műfajban rejlő drámai lehetőségekre, hiszen e találkozás megújíthatja a bábjátszást is. *A csoda* leginkább a szerzőre jellemző, hallatlanul szellemes dialógusokkal teli kanavász öt felnőtt megleckéztetéséről és gyermekké válásáról, amit a társulatnak kellene kiteljesítenie. Kovács Géza rendezésében azok a részek egyértelműen remekek, amikor a színészek bábozhatnak, de amikor tárgyak nélkül kell erős, már-már elrajzolt karaktereket ábrázolniuk, akkor a játékosok – Csák Zsolt kivételével – csupán egy-egy típus sablonját tudják felmutatni. Az ehhez hasonló kísérleti előadások egyik funkciója épp az lehetne, hogy a nem bábos színészi jelenlét ereje és kidolgozottsága árnyaltabbá váljon.

Kovács Géza színészként is megmutatkozott. Az *Akárki a purgateátrumban* tagadhatatlanul magán viseli Kovács Ildikó rendezői keze nyomát, az egyszemélyes produkció szemléletét, stílusát döntő mértékben az ő bábos világlátása határozza meg, amit természetesen tanítványa, Kovács Géza is sok szempontból magáévá tesz. Ez a sajátosság mindenekelőtt ember és báb bonyolult viszonyában, egymásra hatásában, annak differenciált megmutatásában fedezhető fel. Nehéz szétválasztani, hogy miként hat egymásra színész és alteregója, az Akárki báb. Találó központi látványelem az óriásbáb, amely a paraván és a világmindenség képi metaforája, ugyanakkor csaknem minden játékhoz alkalmas helyet és lehetőséget kínál. Egészen magas színvonalú Kovács Géza bábmozgatása, és példamutató a színész és a zenész (meg mindenes), Majoros Gyula együttműködése. A vásári hagyományok és a középkori színházi formák együtteséből filozófiai mélységű, ugyanakkor végig szórakoztató előadás jött létre.

A Maskarás Céh másik produkciója, *A szegény ördög* szintén egyszemélyes darab, ennek is Kovács Ildikó a rendezője, előadója pedig – Nyíri László muzsikussal közösen – Pályi János. Már az is nagyszerű, hogy Tamási Áron kis darabja egyáltalán színpadra került, ráadásul Néder Norbert misztériumszínpadot formázó harangtornyában Bodor Judit fantasztikus bábjaival olyan előadás született, amelyben a kötött történetmesélés és a szabad improvizáció kényes egyensúlya megvalósul, s miközben felszabadultan nevetünk a szerencsétlen Kampecz ördög viszontagságain – Gogolt parafrazeálva –, magunkon röhögünk.

Az egyszemélyes produkciók közül Lénárt András (Mikropódium) *Con Animá*ja szerezte a legnagyobb meglepetést és a legnagyobb élményt. Pont annyi ideig tartott, amennyit a választott téma és technika megkívánt. Nemes kivitelű bábok, tárgyak és anyagok jelzik az alkotó minőségérzékét és igényességét. A történet, amit szavak nélkül elmesél, akár banálisnak is mondható, a becketti világvége-hangulat és a teremtésmítosz találkozására sok példát ismerünk, ennek a variációnak az újdonsága a képi és bábos megjelenítésben rejlik. A két gyertyával megvilágított parányi tér eleve arra sarkallja az előadót és a nézőt, hogy közös koncentrációval vegyen részt a szertartásban, hiszen lényegében erről van szó. Az intimitás ezúttal esztétikai minőséggé válik. A produkció jellegéből adódóan a báb és életre keltője ugyanabba a szűk látómezőbe kerül, tehát a kettőt együtt látom. A különös és hallatlanul izgalmas élmény titka: a Lénárt arcára kiülő koncentráció, kezének rebbenései és a teljes életet élő bábok tökéletes összhangja.

Izsák Éva felvételei

A Budapest Bábszínház előadása: Eszem a gesztenyét

Egészen más jellegű varázslat árad a pécsi Titiri Színház *Mi a manó!* című előadásából. Két remek báb viszontagságos kalandjai elevenednek meg sok-sok képi és bábos ötlettel, meleg humorral, költészettel és csipetnyi fájdalommal. A két színésznő játékával egyenrangúan fontos az élő zenei kíséret, amely hol effektet szolgáltat, hol hangulatot fest, hol továbbmeséli a történetet, egyszóval: dramaturgiai szerepe van. A két barát epizódjait az évszakok változása fogja össze történetté, ez a keret fölöslegesnek tűnik, túlbonyolítja a mesét. Néhány epizód kevésbé kidolgozott, szellemes vagy mély, másoknál viszont felmerül, hogy sorrendjük akár fel is cserélhető. Jó ideig úgy tűnik, hogy az előadás leginkább a kisgyerekekhez szól, de a történet előrehaladtával kiderül: kortól, nemtől függetlenül mindannyiunkról szeretetteli, mégis leleplező képet fest.

Az egyik legerősebb vidéki együttes a győri Vaskakas Bábszínház, amely előadásaival számos fesztiválon sikeresen szerepel. Egyik ilyen világot megjárt produkciójuk a *Vízkereszt,* amelyben Shakespeare vígjátékának keresztmetszetét poharak, kancsók, billikomok, üvegek segítségével jelenítik meg. Koós Iván és Lovassy László tárgyai gyönyörűségesek, s a dráma figuráit igen jól jellemzik. Mozgatásuk többnyire kifogástalan. Az előadás mégsem érte el azt a hatást, ami Lengyel Pál elgondolásában benne rejlik, mert a történet követhetőségét nagyban rontja a színészek egy részének kevésbé plasztikus

Barabás Dániel

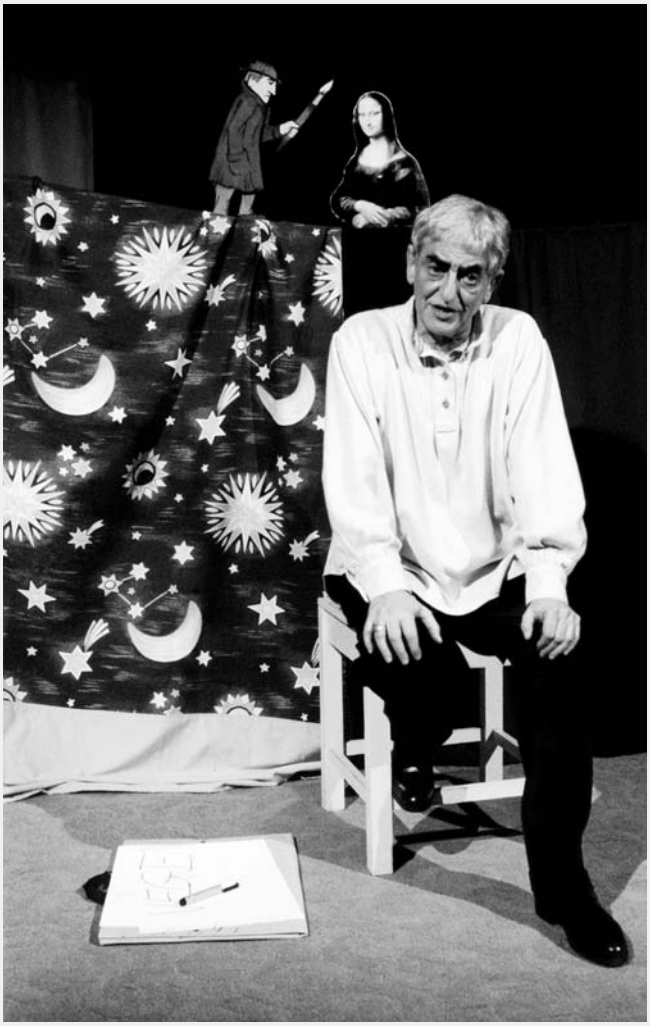
Retemetesz

Amikor az ember belép a Kolibri Fészekbe, az Andrássy úti hétköznapok nyüzsgő, Pajero-procc délelőttjéből hirtelen sötét kis varázsdobozban találja magát, ahol kedves női hang terelgeti, a párnákon ülő gyerekek mögé. Aztán egyszer csak tarka kendőkön színpadra röppen a Lázár Ervin öt meséjéből összenevelt történet, működésbe lép az apró varázsdoboz. Szereplők surrannak elő az ide-oda sikló színes függönyök közül, és meseszél-zene szól a paraván mögül, amíg a finoman rajzolt arcokkal ismerkedünk.

Kézdy György ezernyi titkot rejtőráncai tavaszi vidámsággal ugrálnak, szökellnek, bukdácsolnak arcán. A színész a szemünk láttára válik gyerekké; alig követhetem, csak azt érzem, hogy ami velem történik, az jó. Kézdy nem valakinek játszik valahogyan, hanem nekünk, olvasva a csillogó szemekből. Partnere is akad – bár inkább társat mondanék –: Santana Lorena feketéből fehérbe csorduló kislánymosolya kisimítja az öreg barát szarkalábait. A két játszó pedig kézen fogva battyog végig az öt mesén, énekelnek és báboznak, maszkban osonnak négykézláb a színpadon, ők és segítőik temérdek eszközzel működtetik a Retemetesz *történeteit.*

Igaz, a mesék tanulságainak némelyike a mai gyereknek már kissé kong, a mesét mesélő egyszerű keret törvényszerűségei pedig néha futni hagyják a virgonc gyermeki figyelmet, de a paraván mögül világra jövő sokféle bábtípus (a hajas babától a marionetten át a kesztyűs bábig), a fantáziadús alázatossággal játszó színészek, Balla Margit rendezői ötletei és Lázár Ervin sűrített világa doboznyi varázst hoznak létre az Andrássy úton.

Óriás tenyeremmel piciket tapsolok, jegyzetelésre előkészített tollamat szórakozottan a táskámba dobom, s nekem aztán sivíthat már odakinn az a kétparkolónyi státusszimbólum.



Kézdy György a Retemeteszben Szlovák Judit felvétele

hangi szerepformálása, ráadásul a választott technika magában rejti a monotónia veszélyét, amit csak fokoz Melis László nem eléggé invenciózus zenéje.

A Vaskakas másik produkcióját a kiváló lengyel bábművész, Krzysztof Rau állította színpadra. *A világ teremtésének nyolc napja* egy tárgyanimációval foglalkozó workshop végterméke. A tárgyak, amelyekkel a játékosoknak dolgozniuk kell: biciklik, motorkerékpárok, autók és tehergépkocsik felfújt vagy szalagként, kötélként hajtogatható gumibelsői. A dramaturgiailag kissé lötyögős etűdsor a világ teremtésének szabad értelmezése, s alkalmat ad arra, hogy a színészek kreativitására építve különböző növények, állatok s egyéb tárgyak formálódjanak a fekete gumikból a fehér színpadon.

A gyerekelőadások között nagyon sok az etűdsor, ami persze kényelmes megoldás, hiszen nem kell bonyolult történeteket kitalálni, legtöbbször azzal sem kell bajlódni, hogy az egymás után következő jelenetek valamilyen dramaturgiai kapcsolatba kerüljenek egymással. A nézőnek is kényelmes, hogy csak pár percig kell egyvalamire koncentrálnia, s a semleges hangulatú keretjáték közben felkészülhet az újabb epizódra. Olyan ez, mint a tévézés. Éppen ezért nehéz igazi színházi produkciónak tekinteni ezeket a műsorokat. Akkor is nehéz, ha olyan remekül kitalált és kitűnően megvalósított jelenetsorról van szó, mint az Atlantisz Színház *Legszebb mesék*-je, amelynek már két folytatása is született. Az első Grimm-meséket dolgozott fel, a második Benedek Elek-meséket. Az elsőben sok ismert történet pergett egymás után, szellemesen, ironikusan, különböző bábtechnikákat felvonultatva. A másodikban négy magyar népmese-feldolgozás folydogált kissé komótosan, nem annyira a látványra és az ötletekre, inkább a verbalitásra helyezve a hangsúlyt. Nem képezi vita tárgyát, hogy melyik az izgalmasabb színházi vállalkozás, ugyanakkor tudomásul kell venni a Greifenstein János vezette társulat stílusváltását indokoló érveket: közönségük jelentős része nem ismeri Benedek Elek meséit, tehát műsoruk egyfajta missziót is teljesít.

S ha leltárt készítenék az utóbbi időkben szerzett gyerekszínházi élményeimről, akkor mindenekelőtt Kézdy György remeklésére, a Kolibri Színház *Retemeteszére*, amely a Bán János *Kukac Matyi*jával kezdődő sor újabb szívet melengető sikere, vagy a Stúdió K. *Rózsa és Ibolyá*jára, vagy Rumi Lászlónak a Cirókában rendezett *Leporello első könyve – Arnyak Színháza* című, gyerekekhez és felnőttekhez egyaránt szóló szépségére gondolok vissza.

Ezekről – s még jó néhány más előadásról – azonban már írtunk, vagy az utóbbi hónapok fesztiváljairól készült beszámolóink bővebben megemlékeznek róluk.

Összefoglalóm elején egy hat évvel ezelőtti tanulmányomra hivatkoztam, amely a SZÍNHÁZ 1997. szeptemberi számában jelent meg. Ennek végén felsoroltam azokat a sürgős oktatás- és kultúrpolitikai, valamint pénzügyi tennivalókat, amelyeknek megvalósulása nélkül elképzelhetetlen a gyerek- és ifjúsági színház – áttételesen és hosszú távon az egész magyar színházművészet – problémáinak a megoldása. Az az öt pont ma is érvényes.

VÁRY ORSOLYA

Helyzetfelmérés

■ BIENNÁLE KAPOSVÁRON ■

Magyarországon ma nem mindig jó gyerek nézőnek lenni. Kevés társulatról mondható el, hogy nem elégszik meg másodvonalbeli mese-átdolgozások félig-meddig összeférc elt előadásával. Gyerekelőadásokon gyakran előfordul, hogy a színészek – akik ezt a munkát nem érzik művészi kihívásnak – fél gőzzel játszanak, vagy a műszak nem dolgozik olyan precízen, mint ahogy elvárható lenne. Időnként még a kaposvári biennále is ezt bizonyította, pedig az itt látott huszonkét előadás az elmúlt évek „termésének" java. Van-e baj, s ha igen, mi a forrása? – kérdezhette a néző, s kérdezték a fesztivál szakmai résztvevői a műhelybeszélgetéseken.

Napjainkban a gyerekeket számos olyan hatás éri, amelytől nem tudjuk őket megvédeni. Már az óvodában is követelmények tömkelegével sokkolják őket, ettől a feszültség egyre nő bennük. A színház lehetne a legalkalmasabb terep arra, hogy e feszültségek valamelyest oldódjanak, ugyanakkor természetessé váljék számukra a színház szeretete, hiszen a gyerekelőadásokon nevelődnek a színházba járók későbbi nemzedékei. Erre éppen Kaposvár nagyszerű példa, s talán nem véletlenül esett erre a városra a választás, amikor a gyerek- és ifjúsági színházak biennáléjának helyszínt kerestek.

Az első biennále műsorát Sándor L. István válogatta. Sokan kifogásolták, hogy a végeredmény eklektikusra sikeredett. Olyan produkció is bekerült a programba, amely – arra hivatkozva, hogy az első találkozó állapotfelmérés, tehát minden, ami látható és jó, annak helye van ezen a mustrán – az idén ünnepli születésének tizedik évfordulóját.

Viták folytak arról is, hogy a színházi produkciókkal együtt miért volt három TIE-csoport (Theatre in Education) foglalkozása versenyben. A találkozó kiírása szerint minden olyan hivatásos társulat jelentkezhet, amely gyerekeknek vagy fiataloknak játszik, tehát a színházi nevelési csoportok sincsenek kizárva, pláne akkor, ha foglalkozásuk jelentős része kifejezetten produkciós jellegű. A Káva Kulturális Műhely, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Keleti István Művészeti Iskola csoportjának törekvése érthető: beszélni kell azokról az alapvető érzelmekről és indulatokról, amelyeket manapság szinte az egész világon – Magyarországon kiváltképpen – inkább eltitkolnak, palástolnak az emberek, így generációk nőnek fel bizonyos viselkedési formák és normák elsajátítása nélkül. A TIE egyik célja épp az, hogy a résztvevők olyan problémákkal foglalkozzanak egy-egy irodalmi mű dramatikus feldolgozása, színházi megelevenítése és az erre épülő interaktív foglalkozás segítségével, mint például a szerelem, a halál, a barátság, a szülők és gyerekek kapcsolata stb.

Megfogalmazódik bennem a kérdés: azoktól a kamaszoktól, akik Kaposváron már az „előadást" is idegenkedve figyelték, elvárható-e, hogy utána egy-egy szereplő bőrébe bújva valamilyen különleges tapasztalattal távozzanak? Hiszen ők nem ismerik a TIE „rítusait", s az sem tudatosodott bennük, hogy miért és min vettek részt. Talán nem ártott volna erről a foglalkozásokon külön is szólni. Ha ez a színházi forma bekerül a következő fesztiválok programjába is, meg kellene oldani, hogy ugyanazzal a csoporttal több délelőttön át foglalkozzanak. Így megalapozottabb *nevelési folyamat* zajlana, s ezt lehetne figyelemmel kísérni. Ugyanakkor le kell szögeznem, hogy a biennálén e három társulat produkciójában tapasztalhattam a legtisztább, a legerősebb színészi jelenlétet.

A másik vitatott kérdés a táncszínházi előadások szereplése volt. A Dunaújvárosi, illetve a Közép-Európa Táncszínház azzal kísérletezik, hogy több mese vagy monda motívumaiból hozzon létre egységes történetet. A dunaújvárosiak kitűnően oldották meg ezt a meglehetősen nehéz feladatot, a Közép-Európa Táncszínház azonban kudarcot vallott. A dunaújvárosiak produkciójában működött a tánc és a szöveg egysége. (A táncosok beszéde olykor érthetőbben és tisztábban szólt, mint prózában jeleskedő kollégáiké.) A *Vitéz Bátor* magyar és belső-ázsiai mesemotívumok alapján a nomád népek kultúrájának korát idézi. A táncosok erős karaktereket mutatnak be, a népmesei három fiútestvér közül a kemény léptű idősebbekkel szemben a címszereplő kis herceg még el-elvéti a lépéseket, de a próbatételek hatására lassan felnőtté, olyan fiatalemberré érik, aki rászolgál nevére. Rácz Attila szerkesztése és koreográfiája, Skaliczky Andrea egyszerű, forgószínpadra tett jurtadíszlete – amely lehetővé teszi, hogy a történet átdíszletezések nélkül bonyolódjék –, a szereplők táncos és színészi teljesítménye alapján a *Vitéz Bátor* volt a találkozó egyik kiemelkedő produkciója, amely azt is bizonyította: a tánc nyelvén is lehet úgy történetet mesélni, hogy az érvényesen szóljon a gyerekekhez.

A Közép-Európa Táncszínház produkciójában viszont nem működött a varázslat. *A hétrőfös visszatér* – ahogy a cím is jelzi: egy korábbi darab folytatásáról van szó – modern mese, hősei padláson porosodó bábok, amelyek megelevenedve hasonló próbatételeken mennek keresztül, mint az archaikus mesék főszereplői. A sikertelenségnek több oka van, mindenekelőtt az, hogy Szögi Csaba rendező beállításában a szereplők marionettbábuk, amelyeket valaki (de hogy ki, azt nem tudni) gumiköteleken felülről mozgat. E kötelékek akkor is a táncosokon maradnak, amikor megelevenednek, s ez – amellett, hogy akadályozza a mozgásukat, sőt időnként balesetveszélyessé is válik – csaknem követhetetlenné teszi a történetet. Az előadás másik problémája a nem éppen igényes szöveg, amely ráadásul – csakúgy, mint a kissé egysíkú zene – hangszóróból szól, tehát alig érthető, s hangzása miatt eleve elidegenítő hatású.

A gyerekszínházi előadások egyik alapkérdése, hogy zenével vagy anélkül szülessenek-e meg, s ha zenével, akkor milyennel. Klasszikussal vagy modernnel? Népzenei ihletésűvel vagy rockossal? Élővel vagy konzervvel? Fél vagy egész play-back legyen-e? Csupán aláfestésül szolgáljon, vagy valódi dramaturgiai szerepet játsszon? A zenehasználat felemás példája az, ami Némedi Árpádnak és Varga Ákosnak eredetileg a kaposvári *Lúdas Matyi*-feldolgozáshoz készült kompozíciójával történt. A darabot a biennálén a debreceni társulat tolmácsolásában láthattuk, de ebben a verzióban az eredetihez képest a zene szerepe degradálódott:

Kis Péter felvétele

Bálint Péter (Vitéz Bátor) és Subi Zoltán (Zöld manó) a Dunaújvárosi Táncszínház előadásában

a zenekar felvételről szólt, a szereplők pedig mikroporttal énekeltek. Ettől az amúgy nem túl sikeres dramatizáció és a zenei anyag végzetesen szétvált, a kettő lerontotta egymás hatását, s a kaposvári ősbemutatón még akár szellemesnek is tetsző szövegek ebben a felfogásban bugyutának és erőltetettnek tűntek.

Az ellenpélda: külön öröm, ha a színpadon születő, élő zenét hallani, erre a biennále műsorában jó példa *A világ teremtésének nyolc napja* (Vaskakas Bábszínház), a *Gyermektragédia* (Kerekasztal Társulás), a *Leporello első könyve – Árnyak Színháza* (Ciróka Bábszínház) és a *Szegény ördög* (Maskarás Céh). Ezekhez az előadásokhoz a zene hozzátett, nem elvett.

A biennále kellemes meglepetéseit az egy-, illetve kétszereplős előadások jelentették. A Maskarás Céh *Szegény ördög* című előadásában Pályi János kivételesen pontos játékkal mesélte el egymaga Kámpecz ördög földi pokoljárását. Az előadás, Tamási Áron meséjének feldolgozása nagy teret ad az improvizatív bábjeleneteknek.

Szabó Béla felvétele

A világ teremtésének nyolc napja – a győri Vaskakas Bábszínház előadása

A Fabula Bábszínház *Én és Énke* című előadásában Felszeghy Tibor térde, lábszára és lábfeje „játssza" Ént, mellette az előadás során egyre kisebb lesz a másik figura, Énke szerepe. Ez sem lenne túl nagy baj, ha a főként sztereotip, mindannyiunkkal megtörténő helyzeteket kifigurázó etűdsorban nem tengene túl a színész grimaszba hajló arcjátéka. Mindenesetre ezt az előadást a világon mindenhol megértenék, hiszen mindennapi helyzeteket egyszerű gesztusokkal és egyezményes jelekkel mutat be.

A Kolibri Színház *Kukac Matyi*ját már külföldön is bemutatták. A sokéves előadás – az egyetlen szereplő, Bán János hibáján kívül – majdnem elvérzett a kaposvári Szivárvány Mozi és Zeneház termében. Az épület még tavaly is moziként működött, akusztikája színházi előadások számára alkalmatlan. Remélhetően ezt a problémát orvosolni fogják, ha a fesztivál kétévente valóban Kaposváron lesz.

A biennále fődíját, az ASSITEJ Üveghegy-díját a kecskeméti Ciróka Bábszínház *Árnyszínház* című előadása kapta. A zsűri döntése is azt igazolta, hogy szükség van a csodákra.

Michael Ende, a hét éve halott német mesemondó két olyan történetet hagyott az utókorra, amelyek közül egy is elég lenne ahhoz, hogy sütkérezzen a világhír dicsőségében. *Momo* című, filozofikus kisregénye után gigászi feladatba kezdett: 1979-ben megjelent *A Végtelen Történet* című meseregénye, melynek nem titkolt célja az volt, hogy a gyerekeket újra rászoktassa az olvasásra, a mesékre és a mondákra. Törekvése olyan sikerrel járt, hogy még ugyanabban az évben újra kellett nyomtatni a könyvet, s egy-két éven belül mozifilm is készült a történet töredékéből. A film azonban jó példa arra, milyen szánalmas próbálkozásoknak eshet áldozatául egy meseregény.

Sokkal jobban sikerült az a feldolgozás, amely Ende egy korai novellájából, az *Ophelia kisasszony árnyszínháza* címűből született a kecskeméti Ciróka Bábszínházban. Ha Ende színházában, a Müncheni Népszínházban műsorra tűzték volna a darabot – ráadásul az író rendezésében –, nagy valószínűséggel hasonló eredmény született volna, mint Rumi László színre állításakor történt. Ha van Ende-szellemiség, akkor az átlengi a *Leporello első könyve – Árnyak Színháza* című előadást.

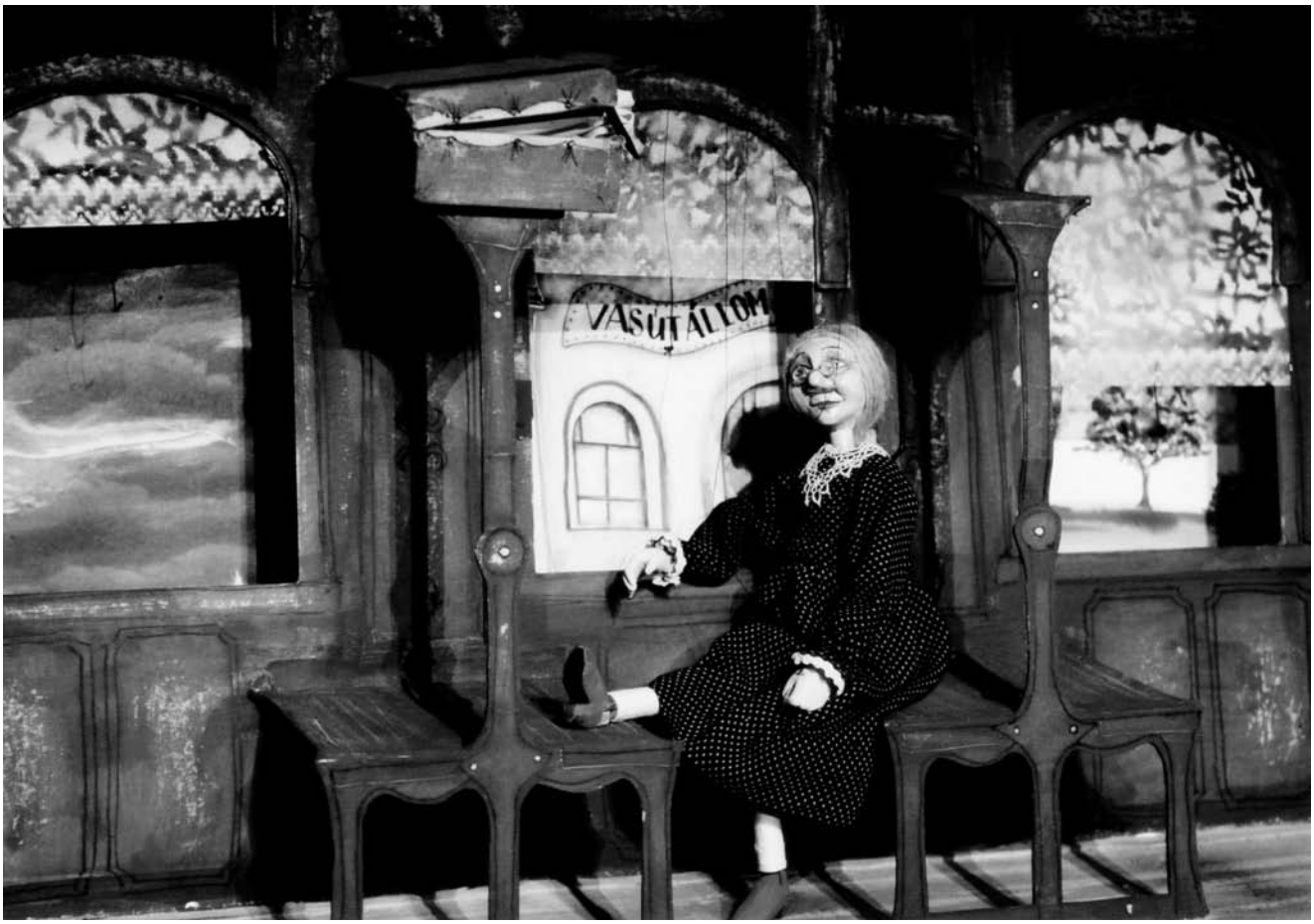
Ende történeteiben központi szerepet kap a könyv, s Badacsonyi Angéla és Majoros Ágnes egy nagy hajtogatós kapcsos

könyvet lapozva mondják el a mesét. A mese a szó endei értelmében értendő: a jó úgy nyeri el jutalmát, hogy a gonoszt nem büntetik meg. Nincs rá szükség. Ophelia kisasszony, az idős színházi súgó története tehát egy könyvből bontakozik ki. A kinyitott lapokból éppen úgy bújnak elő a háromdimenziós hátterek, mint az olvasás során egy jó könyvből a manók, szörnyek és sárkányok. Ez akár továbbgondolása is lehet *A Végtelen Történet*nek, melyben a főhős egyszeriben az olvasott mese szereplőjévé válik. A kecskeméti előadás olyan könnyedén vált helyszínt, ahogy a gyermeki képzelet teszi: újabb lap, s máris a színházban vagyunk, de ha úgy tetszik, a tengerparton vagy Ophelia kisasszony bérelt szobácskájában.

A történet – mint Ende oly sok meséje – nem felhőtlen szórakozás. Nem cukormázas Barbie baba-sztori. Mély, de a gyermekek számára is érthető filozófiája van: életről és halálról szól. Ezt a filozofikus mesét Rumi László rendező Mátravölgyi Ákos és Grosschmid Erik díszlet- és bábtervezők segítségével egyszerűen, szívszorító és komikus pillanatokat váltakoztatva, gyönyörű képekben állítja színpadra.

A történet szerint Ophelia kisasszony színházát bezárják, mert az emberek már nem kíváncsiak a mesékre. A hölgy az utolsó estén még körbejárja az épületet, amely eddig élete értelmét jelentette. Kis zseblámpájának fényében megjelenik egy árnyék, amely olyan szórakoztató, hogy Ophelia hazaviszi. Szobájában egyre több addig hontalan árny bukkan föl, „akik" éjjel-nappal szórakoztatják a kisasszonyt. Az albérlet azonban egyre szűkebb lesz, s az emberek is rosszindulatú pletykákat terjesztenek Opheliáról, akinek ezért el kell menekülnie. Végső elkeseredésében árnyjátékot játszik a gyerekeknek. Kiderül, hogy a közönség vevő a játékra: Ophelia és az ő árnyai a világ minden városába elviszik Szent György, Paprika Jancsi, Hamlet, Aladdin, a brémai muzsikusok és Noé bárkájának történetét.

A kecskemétiek előadása ezen a ponton felpörög: a két bábos láthatóan élvezi a sokféle technikát, amelyet bemutathat, de ez az a pillanat, amikor a játék menete átmenetileg megbicsaklik. Eddig az epizódokat két helyszínen (a könyv vízszintes és függőleges lapjain, azaz a miniatűr színpadon és az árnyvásznon) jelenítették meg, most hirtelen két-három lépéssel előrébb kerülnek: a színésznők Ophelia kisasszony autójával fel-alá „utaznak" a térben, szinte az első sorban ülő gyerekek között bukdácsolnak, ami a sodró lendület ellenére is zavaró, mert ez a térrész mind ez idáig nem „játszott".



Az Árnyak Színháza Walter Péter felvétele

Mindazonáltal a kecskemétiek megmutatták: akár három-négy éves óvodásoknak is lehet beszélni a halálról. A mese végén az árnyékok közül a Halál is kilép, hogy elvigye Ophelia kisasszonyt. Rumi László a hatásvadász elemeket éppen úgy kerülte, mint a szentimentálisakat: az előadás legszebb képe, amikor a kis, töpörödött nénike a tengerparton ülve maga is árnnyá válik.

A játék végig megmarad abban a visszafogott, szolid hangulatban, amelyben elkezdődött, s ehhez Agoston Béla zenéje, Gulyás László és Barcza Zsolt a történéseket a kulisszák mögül követő, azokkal tökéletes összhangban lévő muzsikálása ugyanúgy hozzájárult, mint a két színésznőnek a bábokkal való meghitt, emberi viszonyát tükröző, érzelmes, de nem érzelgős, szelíd humort sem nélkülöző alakítása. Az előadást látva felmerül a nézőben a kérdés: mi a kecskeméti fiatal alkotók titka, hogy a tévében nap nap után kapott akciódömping ellenében háromnegyed órán át minden egyes nézőt – a bölcsődébe, óvodába, iskolába járókat és a magukat komoly felnőttnek képzelőket egyaránt – sikerül elbűvölniük?

SŐREGI MELINDA

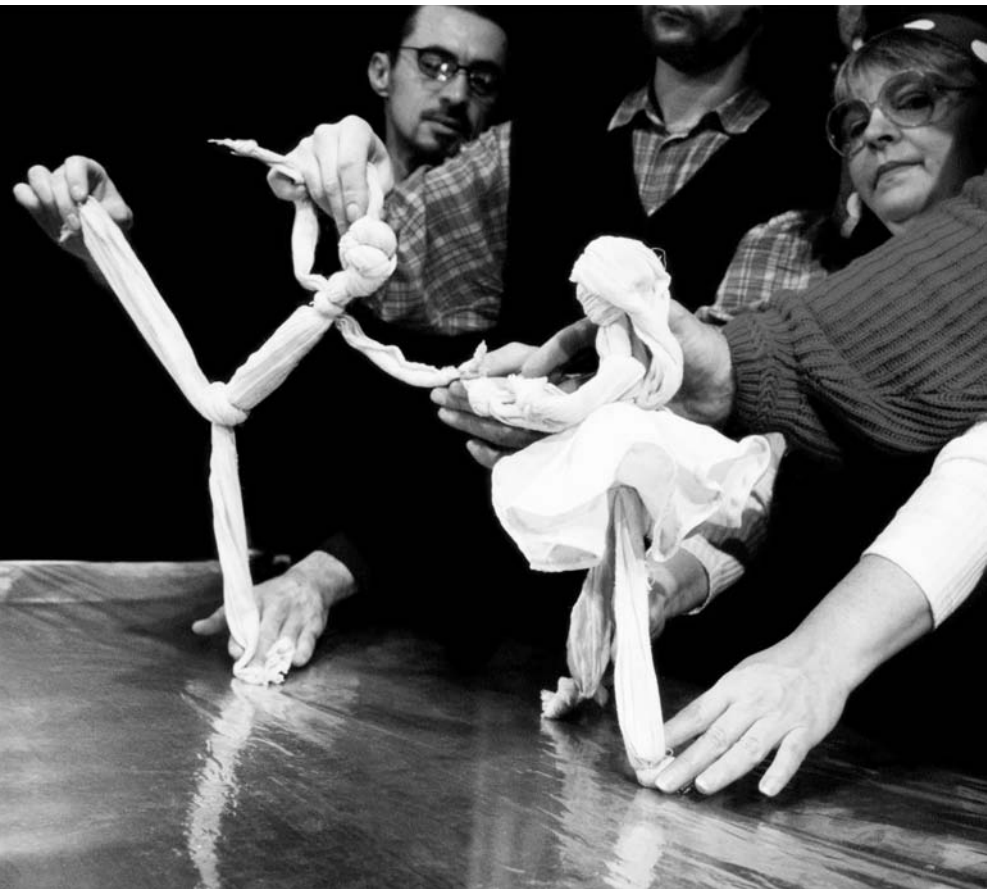
Az ismerkedés pillanata

■ HATÁRON INNEN ÉS TÚL ■

Első pillantásra a kép csillogóbb, barátságosabb, modernebb, mint a valóság. Ez még csak az ismerkedés. A megismerés évek munkája lesz. De talán nem haszontalan rögzíteni a kezdőképet, mert az új szem (ami jövőre persze már régi lesz) mást és másképp lát. Így védekezik a kritikus, aki az idén első ízben vett részt a hivatásos bábszínházak kecskeméti találkozóján (ahol a közreműködők a hazai bábjátszás krémjét képviselik), illetve a Békéscsabai Nemzetközi Bábfesztiválon.

KECSKEMÉT

A részt vevő tizennyolc produkcióból csupán három szól kifejezetten felnőtteknek. Az ígéretes próbálkozások ellenére a bábelőadások zöme továbbra is gyerekeknek készül, mintha a műfaj szorosan életkorhoz kötődnék. Persze bizonyos fokig érthető ez, hiszen a bábszínházak stabil közönsége óvodásokból és kisiskolásokból áll, ők biztosítják az üzemszerű működést, másfelől a bábszínház szocializációs, „színházba szoktató" funk-



Izsák Éva felvétele

Kötéltáncosok a Budapest Bábszínház A csoda című előadásában

ciója sem elhanyagolható szempont. Felmerül a kérdés: van-e értelme egy jó előadást a közönség életkora alapján besorolni, elbírálni, illetve mit csináljunk akkor, ha maga az előadás törekszik görcsösen megfelelni valamiféle, állítólagos korosztályi elvárásnak? Kecskeméten is láttunk modorosan komolykodó felnőttelőadást *(Joachim utazása,* Ciróka Bábszínház) és gügyögő, álnaiv, álérzelmes, gyerekességet mímelő produkciót egyaránt *(Nádi, Paca, Kóc,* Szombathely; *Diótörő,* Pécs; *A Szépség és a Szörnyeteg,* Veszprém; *Patkánykák szárnyalása,* Figurina, Budapest).

A különféle bábos technikák, játékmódok közül egyértelműen a paravános játék látszik uralkodónak, illeszkedve a népi bábjáték magyarországi hagyományába (*Paprika Jancsi messze jár,* Göd; *Együgyű Mihók,* Ládafia, Biatorbágy). A modernebb szemlélet kialakításával próbálkozó előadások szinte mindegyikében a bábosok színészként is megjelentek (*Mától fogva Hüvelyk Mátyás!,* Debrecen; *Joachim utazása,* Ciróka; *A csoda,* Budapest Bábszínház). Az önálló színészi alakítás miatt sokszor háttérbe szorult maga a bábmozgatás. De nem is ez jelenti az igazi problémát, hanem az, hogy legtöbbször nem azonos színvonalú a bábanimáció és a színészi játék – s az utóbbi művészi színvonala kétes.

Kevés igazán kísérletező, a hagyományokon túlmutató előadást lehetett látni Kecskeméten. Közülük kiemelkedtek a szegedi stúdiósok *(Szárny és kerék,* Kövér Béla Bábszínház) és a budapesti színművészetisek *(Arany madár),* noha az utóbbiak versenyen kívül, a zsűri értékelésétől megkímélve szerepeltek. (Pedig valószínűleg átugrották volna a magasra tett lécet)

Másként emlékezetes a Ciróka Bábszínház *Hófehérke*-feldolgozása. Rumi László rendezése újramesél egy túlontúl ismert történetet, s próbál új, nem elcsépelt formát találni a régi meséhez. Az előadás tere „hosszúkás", pallószerű. A nézők kétoldalt ülnek, egymással szemben. A folyosószínpadnak két markáns pontja van: a törpék háza és a királyi palota. Ez az elrendezés nyitottsága és átláthatósága miatt nehéz helyzetbe hozza a játékosokat. A palotában játszódó részeket a sok átdíszletezés, bábcsere teszi töredezetté, nehézkessé. A teljes alakjukban látható színészeknek szűk helyen, alkalmatlan körülmények között kell a bábokat mozgatniuk. A hét törpe háza azonban varázslatos. (Báb és díszlet: Grosschmid Erik és Mátravölgyi Ákos.) Zegzugos fatörzsön törpéket rejtő, pici, csilingelő ajtók nyílnak. Középen Hófehérke (Badacsonyi Angéla) épp elfér. Sikerült – a Disney-film közhelyeitől elszakadva – minden törpéhez valami egyedi jellemvonást és hangot találni. A mese bonyolítása több helyütt mégis problemati-

Sisak Péter (Herceg) és Badacsonyi Angéla (Hófehérke) a Ciróka Bábszínház előadásában Walter Péter felvétele

kus. Az előadás visszaemlékezésként kezeli Hófehérke életét: az esküvőjére készülő lány meséli el a történteket dadájának. Hófehérke tehát narrátor, miközben saját kicsinyített báb mását mozgatja. Azonban a törpék házánál játszódó második részben, amikor életnagyságban jelenik meg, „elhagyja" narrátori funkcióját. Ezzel felborul az addigi dramaturgiai konstrukció, a mesélő végleg eltűnik. A kritikai megjegyzések ellenére az előadás finom, elegáns, a kelleténél nem szépelgőbb – Hófehérke történetének egy lehetséges, humorral dúsított adaptációja.

A báb- és a gyerekszínház határán mozgott a *Spárga-tengeralattjáró* (Kolibri Színház), amely alcíme szerint interaktív játék, azaz nem hagyományos előadás. Kecskeméten furcsa helyzetbe került a felnőtt közönség, mert kívülről, mint egy kísérletet figyelhette a gyerekekkel-színészekkel együtt játszó Török Ágnes és Szívós Károly munkáját. El kellett képzelni, hogy menynyire más lenne az előadás hangulata, ha nem nagyszínházi megfigyelőtérben, hanem a maga természetes, kicsi, bensőséges közegében nézhettük volna végig. Ott valóban remek lehet gyereknek lenni: kalandozni Béke Békával, ismerkedni a vízi világ rejtelmeivel, óvni a környezetet, s közösen énekelni. Igazi beavató színház ez. Szerepelnek persze bábok is: fejre tehetők vagy kézzel mozgathatók. Az elején kötélen „be lehet lógni" a játszótérbe. Minden a gyerekekkel együtt történik: szerepet kapnak, játszhatnak, vagy félreülve figyelhetik a többieket. Nincs kényszer. Békés Pál meséjének dupla fenekű szövege pedig a kívül ülő felnőtt nézőket is ellátja szellemi-érzelmi munícióval.

Egyedülálló előadással szerepelt Kecskeméten a Hattyúdal Színház. Saját készítésű, míves kocsiszínpadukon (és akörül) adták elő *Szent László legendáját* (közreműködők: Tömöry Márta, Szász Zsolt, Kozma András, Bálint Károly, Vaskó Zsolt). Végtelen térbe és időbe vezet az előadás: hatalmas kavalkád a magyar történelem eseményeiből, miközben pereg László király története is. Körmozgás és linearitás fonódik egybe – szétszálazhatatlanul. A nyitó kép egy fáradt csángó asszony kérdő tekintete. Játszik a paraván, játszanak a maszkok, sámánt látunk táncolni élőben és magyarázatként, segítségül az eligazodáshoz szakralitásba hajló zene szól. Mélyen belém égtek a dallamok. Álomszerűen kavarognak a különös képek. A szereplők ismerősek, de nem mindig tudom őket azonosítani. Hagyom sodortatni magam. Lélekig hatoló színházi szertartást látok. Emlékszem Salamon és László párbajára: két fedetlen arcú férfi harcol életre-halálra, miközben azt hallom, hogy nem ismerik fel egymást. Elhiszem, mert működik a színházi illúzió. Kis paravánnál *pápisti* és *kálomisti* vívnak nevetséges vallásharcokat: jó, hogy ma nevetünk ezen. A gondolkodó, okos bolond figurája vissza-visszatér, feleselnek egymással a múlt felszaggatott történetei, sír a sámánasszony...

Az utolsó kép egy hatalmas, fából faragott László-szobor felállítása: tanúságtétel, el nem mondott múltunk értelmezésére, újraélésére tett kísérlet. Bevallom, az elején féltem a legendától, a népies ruhától, a kántáló énektől. Féltem, mert az utóbbi időben annyi talmi, ostoba múltidéző bukkant már fel, hogy óvatosnak kell lenni. De itt a látvány és a játék összhangban van. A bábok és az eszközök egyediek, kézzel készítettek. Az alkotók több stíluskörből merítettek: érezni a nó-színház hatását, ősi maszkok tűnnek fel, különféle bábok sorjáznak. Az előadás, mint minden jó előadás, kérdezni, gondolkodni tanít. Honnan jövünk, mit követtünk el a múltban, mi a bűnünk, melyek a történeteink? A Hattyúdal Színház nem válaszol, csak kérdez.

BÉKÉSCSABA

Az ez évi XIII. Békéscsabai Nemzetközi Bábfesztiválon a magyarországi és külföldi fellépők mellett három határon túli magyar együttest is láthatott a közönség. Az előadások annyira különbözőek, hogy egyenként kell írni róluk. (Sajnálatos hibája a békéscsabai műsorfüzetnek, hogy a játszókat sehol sem tünteti fel!)

Mátyás király bolondja címmel az ismert Mátyás-legendárium néhány darabját *(Okos Katica, Kutyavásár, Mátyás király lopni megy)* dolgozta fel a Szabadkai Gyermekszínház

(író: Szabó Palócz Attila). Az előadás „lelemény”, hogy a főszereplő a király bolondja, az ő elbeszéléséből ismerhetjük meg a történteket, mellette a többi szereplő eljelentéktelenedik. Elsősorban persze azért, mert a Bolond hús-vér színész – Szloboda Tibor –, játszótársai azonban bábok, s ha mozgatóik a bábos közhelyeken kívül mással nem szolgálhatnak, nem vehetik fel vele a versenyt.

Erős felütéssel, a mozgalmasság, az izgalom ígéretével indul az előadás, majd szép lassan elvész a mesélés dzsungelében, pedig a játszók lelkesen hancúroznak a színpadon, ám a történet egyre követhetetlenebb. Mintha Rumi László rendező túl sok funkciót vállalt volna, és ezeknek nem tudott volna hiánytalanul megfelelni. Ő tervezte a praktikusan mozgatható, szolid látványt nyújtó csiki-csuki díszletet, s dramaturgként is őt tünteti fel a színlap. Hiányzik azonban a kritikus külső szem, hogy kiszűrje a jó ízlés határait döngető bukfenc poénokat, a lapos, viccelődő dialógokat. A cselekmény döccenői mellett helyenként a bábos elemek használata is esetlegesnek tűnt (jelmezek és bábok: Janovics Erika).

A szabadkaiak kicsit szétesőprodukciójával szemben túlságosan is jól fésültnek és szabályosnak tetszett a marosvásárhelyi *Hókirálynő* (Ariel Ifjúsági és Gyermekszínház). Hófehér háttér előtt hófehér emberek hófehér lepleket és hófehér bábokat mozgatnak (tervező: Carmencita Brojboiu). A fekete játék itt vakítóan fehérben zajlik. Az előadás elvész a szépelgésben, a lágy anyagokban, a lebegtetésben. A történet menetét nehéz követni a dramaturgiai következetlenségek és az affektált-éneklő szövegmondás miatt. Értelmezhetetlen volt a maszkhasználat is, hiszen a maszk lényege az arc elfedése, itt pedig a színész feje búbját ékesítő díszként bánt álarcával. Mona Chirilă rendezőnek (egyben a mese színpadra alkalmazójának) nem sikerült egységes nyelvvé formálnia a látványt, a bábokat és az őket mozgató színészeket. Aláfestésnek „hideg”, jegesen pengő, monoton zene (Christian Misievici) szólt, tovább lankasztva a maradék figyelmet.

Komolyabb és eredetibb témához nyúlt a Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház bábtagozata: Király Kinga Júlia *Tejkút* című eredeti meséjét alkalmazták színpadra. Szerencsés választás. Fehér és Vörös ország között éles vita dúl a határon álló, tejet adó kút tulajdonjogáról. Két székelyforma őr vigyázza, hogy a kútból senki se igyon, ők azonban elunják a folytonos őrt állást, s míg alszanak, az Óriás kiissza a kút tartalmát. A két ország között végletekig elmérgesedik a viszony, háború fenyeget. Természetesen a szerelmi szál sem hiányozhat: az ártatlan királyfi és királylány szerelmének beteljesülését is a tejkúthistória akadályozza. Jó meséhez illőn az Óriás oldja meg a helyzetet, és megbékíti a torzsalkodókat. A modern, felnőtteknek is szóló mese mindennapi ostobaságainkra, vérre menő buta vitáinkra figyelmeztet. És külön fontos, hogy erdélyi előadás szól a békés egymás mellett élés szükségességéről.

Kádár Kata felvétele

Nyeső Mari, Szívós Károly és a gyerekek a Spárga tengeralattjáró című Kolibri-produkcióban

Lenkefi Zoltán tükördíszletet tervezett: középen a kút és az országokat elválasztó, fehérrel és vörössel szegélyezett határvonal. A királyi paloták egyformák, csak a színük más. A díszlet kastélyok kényelmes teret hagynak a bábosoknak, akik feketejátékos-technikával mozgatják a figurákat. Gördülékeny, magától értetődő a bábanimáció. A két kancellárt például egyetlen bábos, maga a rendező, Nagy-Kopeczky Kálmán mozgatja, aki így folyton helyváltoztatásra kényszerül a színen, de ebből a sürgés-forgásból a néző semmit sem érzékel. Lenkefi Zoltán bábjai jól mozgathatóak, könnyen az emlékezetbe véső dnek, jellemzőek a meseszereplőkre. Különösen emlékezetesek a hordóhasú, parafa kalpagú, fejükön dugóhúzót „viselő” pálinkastrázsák és a hosszú bajszú székely kútőrök.

Egyébként e gondosan kivitelezett előadásnak is a történetvezetés a gyenge pontja. A cselekmény logikája szerint sokszor ugyanazon akciók játszódnak le a vörös és a fehér udvarban, de ez a kettőzés helyenként nehézkessé, ritmustalanná teszi a játékot. A darab és az előadás leggyengébb pontja a történet szempontjából kulcsszerepet játszó szerelmesek ábrázolása: vérszegény, suta, konvencionális alakok, mesebeli három próbájuk, „hagyományos” szenvelgésük nélkülözi azt az eredetiséget, amely a többi, a szerző által humorral, szövegötletekkel „telített” figurát jellemzi. A mű központi alakja s motorja az Óriás. A bábvilágban barátot kereső embert Darvas László, a Tamási Áron Színház színésze játssza. Gyönyörű, a szakmai megbeszélésen elhangzott okoskodásokat (ortodox bábosok kifogásolták az élő színészi és a bábos ábrázolás keveredését) háttérbe szorító pillanat, amikor a hatalmas, mackós mozgású, basszus hangon szóló Óriás először veszi karjára a királylányt és a királyfit. Ekkor a teremben megsűrűsödött a levegő, megszűnt a gyerekszószmötölés, mindenki érezte, valami történt vele.

Egyenlő jogokat!

■ BESZÉLGETÉS MIGUEL ARRECHÉVEL ■

– Ön, mint a Bábművészek Nemzetközi Szövetségének, az UNIMA-nak a főtitkára a kecskeméti bábfesztiválra érkezett, de már ezt megelőzően néhány napot Magyarországon töltött. Mi célból látogatott hozzánk?

– Lehetőség szerint átfogó képet szeretnék kapni a magyarországi bábjátszásról. Öt nappal a fesztivál kezdete előtt érkeztünk, jártunk Budapesten, Szombathelyen, Győrben és más városokban. Kecskeméten is igyekszünk minél több produkciót megnézni, hogy a látottak közül kiválasszunk négyet-ötöt a tolosai (Spanyolország) fesztiválunkra. Ezen a találkozón van egy speciális szekció, amelyben minden évben más ország mutatkozik be. A következő alkalommal Magyarország lesz a bemutatkozó.

– A meghívástól függetlenül említene néhány, ön által fontosnak tartott magyar társulatot?

– Nem szeretném egyenként elemezni a látottakat, mert még tárgyalunk a társulatokkal. De azt elmondhatom, hogy rám a legjobb benyomást a Ciróka, a Kolibri, a Bóbita, a Budapest Bábszínház és a Hatytyúdal Színház tette. S természetesen a stúdiósok és a főiskolások. Ugyanakkor az is megfogalmazódik bennem, hogy miként kerülhetett a fesztivál ígéretes műsorába három egészen alacsony színvonalú produkció.

– Funkcióiból adódóan is nagy áttekintést szerzett az európai és a világ bábművészetéről. Van-e a magyar bábelőadásoknak speciális jellegzetességük?

– Néhány éve ismerem már a magyar bábszínházakat. Korábban jártam a pécsi és a békéscsabai fesztiválokon, valamint az 1996-os budapesti UNIMA-találkozón is. Az előző évekhez képest most jelentős változást érzékeltem. Sokkal több kortárs munkát láttam, mint korábban. Természetesen a produkciók zöme még mindig a hagyományos játékmódot követi. Úgy tűnik, a fiatal alkotók el akarnak szakadni ettől a hagyománytól, és új felfogások alapján új utakat keresnek. Nagyon érdekesnek találom a kisebb gyerekeknek szánt előadásokat, mert ezek Európa nyugati felén szinte teljesen hiányoznak. Komoly munka gyerekek számára dolgozni, hiszen a játszóknak végig szoros kapcsolatban kell maradniuk érzékeny közönségükkel. Az azonban nem feltétlenül tetszik, hogy a magyar bábszínészek gyakran „előjönnek" a paraván mögül, és színészként mozognak a színen, mert színészi produkciójuk nem egyenértékű a színvonalas bábos munkájukkal. Ez túl sok, már nem is bábszínház. A szegedi stúdiósokat és a budapesti növendékeket viszont ígéretesnek találtam: nagy tehetséggel és energiával dolgoznak. Nálunk, Spanyolországban sajnos nincsenek hasonló iskolák vagy utánpótlás-nevelő intézmények.

– Ha nincsenek speciális iskolák, hogyan oldják meg az utánpótlás-nevelést?

– Egyedül Barcelonában működik bábosképzés, a négy-öt évvel ezelőtt ott végzett növendékek a spanyol bábművészet bázisát jelentő társulatok alapítói, illetve vezető művészei lettek. Nemrég – a kormányváltást követően – azonban megváltozott az iskola képzési programja, s a színvonal is csökkent. Fontosabbak az UNIMA által támogatott workshopok, illetve sokan színházaknál, valamint külföldön tanulnak.

– Lát-e éles különbséget az európai és a magyar bábjátszás között?

– Európában egyrészt a XVII–XVIII. században kialakult hagyományos bábozás – például a családi bábszínházak vagy a jellegzetes figurák, mint a francia *guignol* világa – dominál, másrészt a Magyarországon látottaknál jóval előremutatóbb modern törekvések uralkodnak. A magyar bábozás erőteljesen épít a hagyományaira, ami jó. Spanyolországban például kár, hogy elvesztek a régi, hagyományos figurák. Tudunk egy Don Cristobal nevű alakról, de nincs róla elég adat, leírás. Fontosak tehát a hagyományok, de talán az alkotók messzebbre is mehetnének, jobban „elszállhatnának" a modern törekvések felé. Technikailag nem látok különbséget, a marionettet kivéve mindenféle remekül kivitelezett technikát láttunk itt Kecskeméten is. A különbség inkább a felfogásban érhető tetten.

– Mely európai színházak képviselik leginkább az ön által korszerűnek tartott felfogást?

– Általában a gyerekelőadásokat, gyerekfesztiválokat keresem, ezek az igazán fontosak számomra. Ha egy színházat kellene kiválasztanom, akkor a viszonyítási pont Bulgária. Remek drámaiskolát működtetnek, melynek tanárai főleg a Szovjetunióban tanultak. Bábozásukban a kreativitás a meghatározó, s kitűnő dramaturgokkal dolgoznak. Vannak persze érdekes törekvések másutt is, mint például Franciaországban a tárgyanimációval foglalkozó csoportok, de a gyerekszínházat tekintve számomra Bulgária az etalon.

– Mi ma az UNIMA szerepe? Milyen törekvéseket támogat elsősorban a bábosok nemzetközi szervezete?

– Az UNIMA, a világ legrégebbi nemzetközi színházi szervezete mára meglehetősen elöregedett. Az olyan „új" emberek, mint én is, próbáljuk megváltoztatni, modernizálni a működését. Egyébiránt az UNIMA mindig is a bábosok szervezete marad, azoké, akik szeretik ezt a műfajt. Szeretnénk a bábművészetet kiemelni a művészetek második vonalából, megvédeni a bábozás „emberi jogait", elismertetni a műfajt és felkelteni iránta az emberek érdeklődését. Elsősorban a kommunikációs stratégián szeretnénk változtatni. Az UNIMA szerepe a társulatok közötti és a közönséggel való kommunikáció segítése lehet, hiszen nem szervez workshopokat, hanem tanácsokkal és anyagilag segíti a szervezőket. Fontosnak tartom azt is, hogy erősödjön a kapcsolatunk más művészeti ágakkal: a bábozást ki akarjuk nyitni a festészet, a zene, a szobrászat felé.

– Együtt vagy külön? Mi az UNIMA álláspontja gyerek- és bábszínház örök és vitatott kapcsolatáról?

– Gyakran összekeveredik a kettő. Az UNIMA harcol a bábszínház önállóságáért, azért, hogy elismerjék: a bábozás nem csak egy meghatározott életkorú közönségnek szóló színházi forma. Sajnos elsősorban a megélhetés határozza meg a tevékenységet, mert a pénzkeresethez el kell adni a produkciót, és erre a gyerekdarabok a legalkalmasabbak. Ha egy társulat elég erős, és ilyen irányú szándéka is van, akkor készít felnőtteknek is játszható előadást. Ám a bábosok elsősorban a gyerekelőadásokból élnek.

– Visszatérve a spanyolországi fesztiválra: különbözik-e az a kecskemétitől, s ha igen, miben tér el a kettő?

– A legnagyobb különbség az, hogy a spanyolországi fesztivál „normál" közönség számára készül, nem a szűk szakmá-

Ophelia kisasszony az égben – Leporello első könyve, Ciróka Bábszínház Walter Péter felvétele

nak. Kilenc nap alatt huszonöt együttes lép fel, a több mint négyszáz előadást körülbelül harmincötezer néző látja. A válogatásnál elsősorban a közönség ízlésével, igényével kell számolnunk. A produkciók kilencvenöt százaléka gyerekeknek, helyi iskolásoknak szól, akik tanáraikkal, esetleg szüleikkel jönnek el. Minden bemutató előtt megpróbáljuk elmagyarázni, hogy mit fognak látni: „közel hozzuk a nyúlhoz a répát." Az egyetlen szempont, hogy a nagyon sokféle előadás a hét–tizenegy éves gyerekek számára érthető legyen. Természetesen hiányoznak a Pécsett, Békéscsabán és Kecskeméten szokásos szakmai beszélgetések. Szakmai konferenciák előfordulnak, de a produkciókról szóló kimerítő, szakmai-kritikai értékeléseket sehol máshol nem hallottam, csak Magyarországon. Néhányszor mi is próbálkoztunk vele, de vagy mindenki udvariasan kerülte az egyértelmű véleménykimondást, vagy túlságosan is elszabadultak az indulatok. Nem láttuk értelmét ezeknek a megbeszéléseknek. A jénai fesztiválon viszont találkoztam jó kezdeményezéssel: ott mindig meghívnak kritikust vagy neves szakértőt, aki az előadások hivatalos bírálója, és akit az együttesek felkérhetnek, mondjon véleményt produkciójukról – szigorúan négyszemközt. Egyébként a színházi kritika nem igazán érdeklődik a bábozás iránt: szerencse, ha néha sikerül egy-egy híresebb kritikust „elvonszolni" valamelyik fesztiválra.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SŐREGI MELINDA

A Ciróka

A kecskeméti Ciróka Bábszínház 1960-ban alakult. Huszonhat évi amatőr lét után 1986-ban – a vidéki együttesek közül elsőként – vált hivatásos bábszínházzá. Kezdetben a Katona József Színház tagozataként működött, 1991-től önálló, városi költségvetési intézmény. Évente átlagosan öt bemutatót tart, és kétszázötven előadását mintegy harmincezer néző látja. Gyerek- és felnőttelőadásai mellett rendszeresek az óvodásoknak szóló foglalkoztató-beavató produkcióik is. Az együttes stílusának kialakulásában nagy szerepet játszott a kolozsvári rendező, Kovács Ildikó, aki egy új rendezőgenerációt (Kovács Géza, Pályi János, Rumi László, Kiss Rita) is útnak indított Kecskemétről. Számos külföldi mester (Jan Dvořak, Peter Schuman, Mona Chirillâ, Jan Bílek) is dolgozott a társulattal. 1992-től kétévente a Ciróka ad helyet a Magyarországi Bábszínházak Találkozójának. 2001-ben adták át az együttes új, az ország első, ténylegesen bábszínháznak készült épületét.

Walter Péter felvétele

Miért dőlnek a falak?

■ BESZÉLGETÉS BOZSÓDI CSABA ÉS PANKOTAI GYULA ÉPÍTÉSZEKKEL ■

A több mint egy tucat magyarországi hivatásos bábszínház közül egy sincs, amely eleve erre a célra épült volna. Többnyire kamaraszínházat, mozit, kultúrházat alakítottak át e speciális technikai és művészi feltételeket igénylő műfaj számára. Ebben az évben jeles eseménynek lehetett tanúja a bábos szakma: Kecskeméten átadták az első valódi bábszínházat. Az épület tervezőivel a színház emeleti társalgójában beszélgetünk, fejünk felett a tetőzet gerendaszerkezetével, amely falusi ház padlását idéző kis pihenőgalériát is magában foglal. Az embernek az az érzése, mintha a falak nem merőlegesen állnának, mintha elvarázsolt kastélyban ülne.

– A város számos épületét megálmodó építészeknek milyen szakmai kihívást jelentett egy bábszínház tervezése-építése?

B. Cs.: Nagy öröm volt gyerekek számára tervezni, bár az itt tartott felnőttelőadások, koncertek azt igazolják: a ház nem csak a kicsik körében arat sikert. Ez az építmény sok mindenben hasonlít a szintén általunk tervezett Természetvédelem Házához, amennyiben ott is „dőlnek a falak", de ott más méreteket kellett alapul vennünk. A felnőtteket meghökkentheti, hogy ablak került a padlószintre, de amellett, hogy szokatlan térélményt nyújt, itt mindennek a gyerekeket kell szolgálnia, mindennek őértük kell történnie. Ráadásul egy valóban elvarázsolt világban, a színházban.

P. Gy.: A bábszínház olyan élményekben részesíti nézőit, amelyeken elgondolkodhatnak, amelyekben magukra ismerhetnek. Reményeink szerint ebben az épületben jól érzi magát a látogató. Bár a rendelkezésre álló pénz meghatározta a kivitelezési szintet, annak örülni kell, hogy átadtuk Magyarország első, kifejezetten gyerekeknek épült bábszínházát. Teljesen új épület született tehát.

– Milyen előzmények után kezdtek a tervezéshez?

P. Gy.: A bábosok évekkel ezelőtt kaptak egy igen rossz állapotban levő polgárházat, ahol nagyon kis költségvetéssel színvonalas előadásokat hoztak létre. Az első lépés a régi ház felújítása volt. Az épületet Kovács Gézával, a Ciróka akkori igazgatójával egyetértésben úgy alakítottuk át, hogy az emeletre kerültek az irodák, az igazgatás, a gazdasági kiszolgálóhelyiségek, míg a földszinten kisebb játszóhelyet, foglalkoztató- és próbatermeket, műhelyeket alakítottunk ki. Azt is szem előtt tartottuk, hogy egyszer majd a régi mellé színháztermet magában foglaló új szárny épül, tehát a kettőnek csatlakoznia kell egymáshoz. Az építkezés lebonyolításakor figyelembe vettük, hogy a színháznak folyamatosan működnie kell, ezért a felújítás fázisait úgy ütemeztük, hogy továbbra is lehessen helyben előkészítő munkákat végezni, díszletet készíteni, előadásokat tartani, vendégprodukciókat hívni.

– A régi polgárházból átalakított színházi kiszolgálóépületet 1995-ben adták át. Ezután kellett volna hozzáfogni a tényleges színházépület alapozásához, de erre akkor nem került sor. Mire a Ciróka és a város megkapta a beruházáshoz szükséges állami céltámogatást, addigra a megváltozott összetételű önkormányzat építési hajlandósága jócskán lanyhult, tehát a munka csak jóval később folytatódhatott. Milyen következményekkel járt a kényszerű késlekedés?

B. Cs.: A pinceszint még önerőből megépült, aztán le kellett állnunk. Abból, hogy az építés egy adott szakaszban megtorpant,

több probléma adódott, például a vízszigetelést nem sikerült maradéktalanul megoldani.

P. Gy.: A legnagyobb gond azonban az, hogy a támogatási összeg az évek során devalválódott, tehát ugyanannyi pénzből a tervekben kitűzött céloknak csak egy részét tudtuk megvalósítani. Arra törekedtünk, hogy olyan állapotokat teremtsünk, amelyek lehetővé teszik a kényszerűen elhagyott beépítések utólagos pótlását. Az épület szerkezetkész, a színházterem előadásokra alkalmas, s ha egyszer lesz rá fedezet, akkor beépíthetők azok az elemek is, amelyek még komfortosabbá tehetik a létesítményt.

– Mi minden hiányzik?

B. Cs.: Terveztünk például egy mozgóhidat ahhoz, hogy a teremben bármilyen térformában lehessen előadást tartani. Erre most is megvan a lehetőség, hiszen a termet körbefutó fekete függönyrendszer határolja, és nincs beépített színpad sem, de az egyéb technikai feltételekkel – például a világítással vagy a járásokkal – ezt a célt jelenleg csak kompromisszumok árán tudják elérni. Egy olyan hidraulikus emelőszerkezetet is elképzeltünk, amellyel a lent készülő és ott összeállított díszletet a színháztérbe fel lehet juttatni, ugyanakkor az említett híddal együtt flexibilis teret alkot.

– Mi az, ami a technikai feltételek és a pénzügyi korlátok szorításában mégis megvalósult?

P. Gy.: A már kész épülettel szomszédos, Óz utca felőli telket százszázalékosan beépítettük, és a régi ház felé egy belső átriumot alakítottunk ki. Ide érkezik a közönség, ez tehát amolyan gyülekezőhely és fórum. Alatta helyezkedik el a pinceszint, a földszinten a nézőtér, fent a karzat, amelyet különböző trükkökkel lehet megközelíteni. A ruhatárban a gyerekek görgős pakolókba rakhatják a táskájukat, így egyszerre több csoport tud gyorsan öltözni. Az átrium uralkodó színe a kék, az előtér hűvös színei után bent meleg terrakotta fogadja a nézőt. A száznegyvennyolc férőhelyes nézőtér ülései gyerekekre szabottak, a széksorok dobogórendszere mobil, egymás alá betolható. A színpad szintén lebontható, a játéktér változtatható. Eddigi – többek között egy karácsonyi zsúfolt dzsesszkoncerten szerzett – tapasztalataink alapján állíthatjuk: a színházterem otthonos. A bábjáték családias légkörében kell ez a lépték, ez a barátságos méret.

B. Cs.: Szervezőelvünk – persze nem disszonáns elemként – a mozgalmasság volt; az épületet egy közlekedőrendszernek álmodtuk meg, ez zegzugos tereket eredményezett. Az utcáról belépve eljuthatunk a nézőtérre, a díszletelemek a lenti díszletállító térbe kerülnek; a nézőtérről fel lehet jönni ide, az irodákhoz. A karzatot viszont nem a nézőtérről lehet elérni, hanem csigalépcsőn kell felmászni a toronyba, onnan ki a szabad ég alá, majd innen ereszkedhetünk alá. A torony is csak félig készült el, ugyanis növényekkel beültetett zöldtetőt kapott volna, hogy valamit visszaadjunk a természetnek. A ház nem szokványos eleme a teljesen teherhordó fal és a befelé dőlő torony – az építéskor szóltak is a járókelők, hogy nem egyenes a fal.

– Hol furcsálkodón, hol kritikai éllel továbbra is megjegyzik – elsősorban a felnőttek –, hogy görbék a falak. Miért ilyenek?

B. Cs.: A bábjáték a világ egyfajta leképezése, ha úgy tetszik: egy speciális tér. A ház is az, mesebeli, ősi igazságokat leképező terek együttese. Ha a gyerekek házat rajzolnak, nem egyenes, hanem girbegurba vonalakat húznak. Ilyenkor álombeli házakra gondolnak. Később talán előkerül az ember tudatalattijában rejtőző ház, s az ily módon megvalósított épületben ösztönösen jól érezzük magunkat. Ezt kell kibontani, a platóni filozófia szerint: az ideát kell valóra váltani. Meggyőződésünk, hogy az épületnek a régi parasztházhoz hasonlóan nem síkokból, hanem terekből kell állnia. Tehát nem derékszögekben, elemekben, hanem zugokban, terekben gondolkodtunk. Ezeket az érzéseket próbáltuk mai technikával úgy kifejezni, hogy a bábszínház beilleszkedjen a város építészeti szövetébe. Egy ilyen elvek szerint felépített ház jó hatással van a belépőre; nem kell tudnia, hogy mi miért van. Aki meg akarja fejteni, találhat magyarázatot, de annak, hogy otthonosan érezze magát benne, ez nem feltétele.

P. Gy.: A mi házunk ezért sem modernista high-tech, inkább a kézművesjelleget, a belső indittatást szerettük volna hangsúlyozni. Rá lehet aggatni a természetközeli vagy az organikus építészet címkéjét, de szerintünk a kategóriák nélküli, jó házak megszületése a fontos.

– A színház kész, Kiszely Ágnes igazgató átvette, s 2001 októberében megtartották a nyitó előadást is. Az építészek munkája ezzel befejeződött?

P. Gy.: A terv a városnak megfelelt, az épületet a kivitelező az adott pénzösszegből felépítette. Az átadás után már a használók alakítják tovább. Eredetileg azt gondoltuk, hogy a polgárház tartógerendái közül a régieket lilára festjük, megkülönböztetve ezzel is az újaktól, amelyek mustársárga színt kaptak. Ám amikor a társulat beköltözött, a lila gerendákat átfestette terrakotta színűre. Ez azt jelzi: magukénak érzik az épületet.

B. Cs.: Még hiányzik a bejárat előtti oszlopok bohémsága; tűzzománc felületet szerettünk volna; az udvar girbegurba kőösvényei közé meg padokat, csobogót. S örülnék, ha vadszőlő nőne az udvaron. De ebbe az építésznek már nincs beleszólása.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: CSETE BORBÁLA

Rumi László több mint tíz évvel ezelőtt Kecskeméten a – Kovács Géza vezetésével megújuló – Ciróka Bábszínház egyik alapító tagjaként kezdte pályafutását. A hírös városban az idén hatodszor rendezték meg a magyarországi bábszínházak találkozóját. A fesztivál húsz előadása közül négyet ő rendezett. A Leporello első könyve *című előadása több UNIMA-díjat nyert, s az ez évi Kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennále nagydíjas produkciója lett. Színházról és bábszínházról beszélgettünk, s arról, hogy miért nem kellene ezeket szétválasztani.*

– Hét évig a kecskeméti Ciróka Bábszínház színésze voltál. Közben díszletet és plakátot terveztél, zenéltél, és megrendezhetted a Fehérlófia *című előadást. Egyszóval: hagytak kibontakozni. Miért jöttél el mégis a Cirókától?*

– Egyszer csak kezdtem azt érezni, hogy színészként már nincs ott keresnivalóm. Másképp néztem az előadásokat, nem úgy, ahogy egy színésznek kell. Nem tudtam szűk reszortba szorítva gondolkodni. A színész kiszolgáltatott lény, de amikor egy kevésbé felkészült rendezővel dolgozik, és észreveszi a hiányosságait, ehhez a helyzethez nem könnyű úgy igazodni, hogy a rendező is „életben maradjon", és ő is megtalálja helyét a produkcióban. Ha ez csak egyszer-egyszer történik meg, akkor e problémán túl lehet lépni, ha viszont tartósan úgy érzi az ember, hogy a színészek „rendezik az előadást", akkor ez óhatatlanul ellenérzést vált ki, amely lassan elhatározássá érik: változtatni kell.

– Ezért választottad inkább a rendezést?

– Már huszonhat évesen is – amikor elkezdtem bábszínházzal foglalkozni – „egészben" szerettem látni a dolgokat: érdekelt, hogy milyen lesz a díszlet, a zene, és ezek miként illeszkednek a játékhoz. Stúdiós koromban például a pantomimvizsgánk az én elképzelésemen alapult.

– Mégis úgy tűnik, hogy nem feltétlenül vagy a műhelymunka híve.

– Dehogynem. Sőt. Rendezőként kifejezetten igénylem, hogy a színész alkotótárs legyen, s ne csak utasításokat hajtson végre. Akkor születik jó előadás, ha sikerül igazi csapatot toborozni. Meggyőződésem, hogy a rendezőnek ez az elsődleges feladata. Tudnia kell, hogy adott feladatra melyik képzőművész, zeneszerző vagy koreográfus alkalmas. A színészek közül ugyan kevésbé lehet válogatni, hiszen a színházaknál adott a társulat, de a rendezőnek mégis van némi szabadsága, hogy megválassza munkatársait. Ha sikeres az előkészítés, a többi (szinte) magától megy.

– Stabil társulat esetében vendégrendezőként alkalmazkodnod kell, vagy megteheted, hogy saját embereidet hívod a produkcióhoz?

Ezer segítő véletlen

■ BESZÉLGETÉS RUMI LÁSZLÓVAL ■

Újvári Sándor felvétele

– Eddig szerencsém volt: szinte minden előadáshoz én választhattam ki az alkotótársakat. Volt eset, amikor „meglévő anyaggal" kellett dolgoznom, de ha az ember eléggé elszánt, lelkesedése átragad a többiekre.

– Ha van saját stábod, nem gondoltál még arra, hogy létrehozd a magad társulatát?

– A magyarországi bábszínházak hátránya és előnye ugyanabból adódik: rengeteg a gyereknéző, sokat kell játszaniuk. Míg a felnőttszínházaknak jól kell menedzselniük magukat, hogy megteljenek a széksorok, a bábszínházaknak nem kell küzdeniük a nézőkért. Ebből adódnak a nehézségek. A bérlethez évi négy-öt premiert kell tartani, emiatt mindig kevés a próbaidő. Jó lenne végre olyan bábszínházat létrehozni, amelyik nincs „megáldva" az előadásszám kényszerével, és egy kicsit szabadabban működik, azaz tágabb tere van a kísérletezéshez, és több időt tölthet az ötletek precíz kidolgozásával. Jelentős támogatás híján nagyon nehéz lenne ma Magyarországon új társulatot létrehozni. Komoly civil kurázsi kellene ahhoz, hogy valaki azt mondja: vágjunk bele, aztán meglátjuk; ha jó az előadás, annak híre megy, és utána már nem gond eladni.

– Ezek szerint nem akarsz egyetlen bábszínháznál lehorgonyozni. Körberendezted Magyarországot, s ha jól tudom, Kolozsvárott és Szabadkán is dolgoztál.

– Nem egészen az én döntésem, hogy több színháznál is rendezek. Ma Magyarországon egyetlen bábszínház sincs, amely állandó rendezőt szerződtethetne. Sehol nincs erre külön státus! Másfelől ha több helyre hívnak, többféle emberrel találkozhatok: ez másfajta lehetőségeket kínál, különböző stílusú előadásokat eredményez.

– A kecskeméti találkozón tapasztalhattuk, hogy szinte minden rendezésed más. Ez azonban azzal a veszéllyel járhat, hogy előadásaidon nem lehet felismerni a kézjegyedet...

– Úgy gondolom, hogy azért akadnak bizonyos közös jellegzetességek. Ha elhatározom, hogy egy történetből előadást csinálok, és megszületik róla az alapelképzelésem, akkor vannak meghatározó képeim, amelyek előhívják a folytatást. A bábszínházban fontos, hogy milyen bábos technikával jelenítjük meg a mesét. Amint kiderül, hogy az adott témát hogyan akarom és fogom megfogalmazni, már meg tudom határozni, melyik képzőművésszel és zeneszerzővel dolgozom. Innentől kezdve elágaznak a szálak, hiszen társaim a saját stílusukon belül választhatnak utakat. Hogy végül az előadás hogyan szólal meg: rejtély!

– Van-e különleges rendezői módszered?

– Nem hiszem. Minden esetben arra törekszem, hogy megtaláljam a történet magját. Rájöttem, ha valaminek megleljük a „közepét", akkor a munka során ezer segítő véletlenre számíthatunk: az egyes elemek éppen oda illenek, éppen addig tartanak, és pont olyanok, amilyenekre akkor és ott szükség van. Ez természetesen hosszú folyamat lehet, de megéri; türelmesnek kell lenni! Ha az ember nem eléggé figyelmes, és elengedi ezeket a „véletleneket", akkor csak kiszámítható, középszerű előadás születik.

– Ha az alkotás hosszú folyamat, akkor általában tovább tart, mint ahogy azt a színházigazgatók szeretnék?

– Ez akut probléma. Mindig hiányzik egy hét, hiszen a kísérletezés eredményeit szeretném beépíteni az előadásba. A színészek szeretnek jó produkcióban jó teljesítményt nyújtani. Ezért többnyire hajlandók velem jönni azon az úton, amelyet kijelölök, és nem szólnak rám, hogy elegük van, ők már a szöveget szeretnék magolni. Nálunk is tartja magát az a szemlélet, amely a kőszínházaknál még mindig általános, miszerint az előadás lényege a szövegkönyv. Ezt cáfolom. Az előadás fontos eleme ugyan a szöveg, de sokkal lényegesebb a látvány, a bábok kifejezőereje, a színészek intenzív játéka és természetesen a zene, a zene, a zene!

– A gyerekeknek készült előadások esetében fontos ezeknek a hatáselemeknek a tesztelése, az, hogy a legérintettebbek mit hogyan értenek meg, reagálnak le.

– Az első nyolc-tíz előadás után még bármit változtathatunk. Az szép, ha az ember létrehoz valamit üres széksorok előtt, és „eluralkodik az alkotói légkör", de az igazi próbatétel a közönséggel való találkozás. Ennek konzekvenciáit folyamatosan elemezni kell, s amit lehet, be kell építeni a produkcióba.

– Az utóbbi időben egyre több olyan kőszínházi gyerekelőadást láthatunk, amelyekben bábos elemek is megjelentek. Ez különlegességnek számít?

– Érdekes ez a szigorú megosztottság. Magyarországon az élő és a bábszínház a fejekben, de a gyakorlatban is élesen elvált egymástól. Úgy látom, hogy a nyitás a bábszínház részéről megtörtént: a játékban mind gyakrabban alkalmaznak élő színházi elemeket. Van, amikor jól, van, amikor elhibázottan. Az lenne az optimális helyzet, amely Lengyelországban például jól működik: a színész az egyik este élő színházi produkcióban, másnap pedig bábelőadásban mutatkozik be. Hál' Istennek, Magyarországon is vannak változások. Úgy tűnik, a fiatal kőszínházi rendezők rájöttek arra, hogy egyes mozzanatokat csak absztrakt, bábszínházi eszközökkel lehet elmesélni. A legutóbbi jó példa erre Bal József nyári *A legkisebb boszorkány*-rendezése Egerben. Engem kért fel a bábos elemek kigondolására, sőt, utcaszínházi elemeket is felhasználtunk. A munka során örömmel tapasztaltam, hogy a fiatal színészek mennyire nyitottak az efféle megoldásokra is.

– Ez nem igazán jellemző...

Leporello első könyve – Árnyak Színháza

Walter Péter felvétele

– Összetett a dolog. Ha megvizsgálnánk, hogy a Budapesten végzett színészek mennyire alkalmasak a bábmozgatásra, azt tapasztalnánk, hogy nem érzik igazán a műfajban rejlő újfajta lehetőségeket. Tartózkodásuk oka: úgy érzik, ezen a területen nem mozognak otthonosan. De az is lehet, hogy egyszerűen lenézik ezt a műfajt.

– Alighanem hiányzik a megfelelő képzés.

– Ez a sanyarú alaphelyzet. Megjegyzem, a tehetséges, jó szemléletű színész, ha bábot kap a kezébe, és avatott módon megmutatják neki, hogy milyen egyszerű (és egyben bonyolult) bábot mozgatni, rögtön ráérez, és élvezi a játékot. Ugyanis nem ördöngösség a bábozás, hiszen a színészek sokat játszanak kellékekkel, s ettől csak egy lépés a tárgyjáték vagy a fejlettebb bábtechnika. A színészek döntő többsége nyitott a játékra, tehát csak a rendezők felelőssége, hogy az előadásokba beengedik-e az animációt.

– Megfelelő-e nálunk a bábszínészet rangja?

– Végre sikerült elérnünk, hogy legyen bábos osztály a színművészeti egyetemen! De az első végzett osztály tagjai sem akartak – tisztelet a kivételnek – szívvel-lélekkel bábosok lenni. Még mindig ott tartunk, hogy a fiatal színészek azt hiszik: a kőszínházi munka „magasabb rendű". Vonzóbbnak tűnik tizenhatodik apródnak lenni hagyományos színházban, mint bábszínpadon izgalmas szerepeket alakítani.

– Ez a kettősség nemcsak a fiatal színészek mentalitására, hanem az egész színházi életre jellemző.

– A hazai szemléletet pontosan érzékelteti az, hogy a mostani POSZT-on a Kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Színházak Biennáléjának nagydíjas darabja csak az off-programba nyert bebocsáttatást. Hogy ebből a nemkívánatos szituációból ki lehessen mozdulni, a jelenlegi bábszínészosztálynak javasoltam: maradjanak együtt, hiszen nagyon jó csapatnak tartom őket, látok bennük annyi erőt és alkotó energiát, hogy jó társulat váljék belőlük. Amikor azonban megkérdeztem tőlük, hogy akarnak-e együtt dolgozni, kiderült: köztük sem ismeretlen a széthúzás. Pedig de szép lenne... Mint a Győri Balett annak idején.

– Talán nem akarják felvenni a versenyt a tévével, a videóval és a filmmel. A mai gyerekeknek sokkal erősebb hatásokra van szükségük.

– Kérdés, hogy mit tehetünk ebben a helyzetben. Mozgalmas előadásokat kell létrehoznunk, el kell bűvölni a gyerekközönséget. A bábszínház élő, lüktető műfaj: nem konzerv. Ebben rejlik a varázsa. Meg a változatosságában! Én sem törekszem arra, hogy „vegytiszta" marionettet, árnyjátékot vagy kesztyűsbáb-darabot rendezzek. A gondolat és a hatás érdekében én is váltogatom a különféle technikákat. Ha jó az előadás, akkor nem okoz gondot a kicsiknek majdnem egy órát egy helyben ülni. Például a kecskeméti ekkel készített *Leporello első könyve* nem akciófilm, az öt-hat éves gyerekek mégis tátott szájjal nézik végig. Ki kell használnunk, hogy a bábszínházban tágabb tere nyílik a csodáknak! A gyerekek szabadon mozognak elképzelt terekben, szerepekben és képekben, mert sokkal érzékenyebbek, és a fantáziájuk is színesebb, mint a felnőtteké. Nem bennük van a hiba, ha az előadás alatt sustorgás hallatszik. Sokkal valószínűbb, hogy a játék rutinszerű. A kőszínházakban nagy energiákat fordítanak arra, hogy megteremtsék a konkrét helyszínt, a korhű kosztümöket stb. A gyereknézőknek nem erre van szükségük: ők azt igénylik, hogy a játék hiteles és friss legyen.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VÁRY ORSOLYA

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Játék az anyaggal

■ BESZÉLGETÉS MÁTRAVÖLGYI ÁKOSSAL ÉS GROSSCHMID ERIKKEL ■

A legutóbbi Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál, illetve a Kaposvári Gyerek- és Ifjúsági Színházi Biennále egyik kiemelkedő előadásának különös szépségű látványterve két fiatal tervező, Mátravölgyi Ákos és Grosschmid Erik munkáját dicséri. A mindenütt nagy sikert aratott Árnyak Színházában harmonikusan ötvözték a leporellót, a marionettet és az árnyjátékot, míg Pécsett, a fesztivál kísérőrendezvényeként közös kiállításon adhattak ízelítőt útkereső kísérleteikből.

Az egérmenyasszony – Grosschmid Erik terve

– Mióta foglalkoztok bábszínházzal, és hogyan találtatok rá e műfajra?

M. Á.: Tíz éve dolgozom a Cirókánál. Egy családi ismerős révén már gyerekkoromban megismerkedtem Báron Laci bácsival, a Ciróka alapítójával, aki lányaival nyaranta a szomszédos telken kasírozta a bábokat; ez az élmény végigkísérte gyerekkoromat. Nagy családunk van, a közös összejöveteleken szerettem szórakoztatni a kisebbeket, néha a szomszéd gyerekeknek is játszottam bábszínházat.

Gépipari szakközépiskolát végeztem, aminek az a haszna, hogy számos mechanikai műveletet – például a hegesztést vagy egyéb fémmegmunkálást – készségszinten megtanultam; azóta is érdekelnek a különleges technikai megoldások. Rengeteg mindent csináltam: dolgoztam gyárban három műszakban, gyártottam ékszereket, és végül – mivel már évek óta kacsingattam a báb felé – 1991-ben, a *Szegény Dzsoni és Árnika* című előadásnál bekapcsolódtam a Ciróka Bábszínház életébe. Ide Majoros Gyula csalogatott, mert akkoriban egymaga dolgozott a műhelyben, szüksége volt segítségre. Ezután minden előadásban részt vettem – ez hozzávetőlegesen ötven darabot jelent –, egy éve viszont Erikkel szabadúszó bábtervezők lettünk.

G. E.: Én ötvösnek tanultam, a bábos szakmába véletlenül kerültem. Nem volt munkahelyem, és bekopogtam a bábszínházhoz, ahol éppen volt hely. Mindig olyan munkahelyre vágytam, ahol nincs megkötve a kezem, sokféle anyaggal dolgozhatok, és jól felszerelt a műhely. 1996-ban belecsöppentem az *Odüsszeia* című produkcióba, amelyben a legnagyobb hajtás közepette is profi munka folyt egy cseh vendégrendezővel, Jan V. Dvořakkal és Pavel

Kabule kincse

Hubičkával, a szintén cseh tervezővel. Egyből a mély vízbe dobtak. Akkor még semmit nem tudtam a bábszínházról, de nagyon gyorsan ráéreztem. Talán azért, mert gyerekkoromban nagyon szerettem az ezermester nagyapámnál lenni; a kert végi műhelyben fából, drótból – mindenből, amit találtam – hajót, pisztolyt, zongorát, elektromos gitárt barkácsolgattam. Kilenc éves kisfiam hasonló érdeklődésű: ő legóból gyárt bábokat, s ha huzgálja a karokat, a kis szerkezetek mozgatják a fejüket, nyitják-csukják a szájukat.

– Milyen anyagokkal dolgoztok?

G. E.: Mindennel. Bármi lehet alapanyag a díszlethez vagy a bábokhoz. A leggyakrabban fát, fémet, kerámiát, üveget, műanyagot, papírt és bőrt használunk. Ezeken a nyersanyagokon kívül bármi más is jöhet. Egy idő után rájön az ember, hogy melyik anyaghoz nyúljon, ha az adott formát a technikai igényeknek megfelelően szeretné kialakítani. A bábok mozgó kisplasztikák, a bábkészítés – amellett, hogy egy-egy bábnak bizonyos technikai feltételeknek is meg kell felelnie – hasonló alkotási folyamat, mint a szobrászé.

M. Á.: Július több hétvégéjén a Gyerekszigeten *Kreatív Játéktér* címmel tematikus kézműves-foglalkozásokat tartottunk. Minden alkalommal más volt a téma – víz, levegő, föld, fény, fa, fém –, a gyerekekkel például sárkányt, periszkópot, camera obscurát és bambuszcsörgőket készítettünk. A felnőttek számára még a legegyszerűbb anyagok is sok meglepetést tartogatnak, s a gyerekek sokkal fogékonyabbak a szüleiknél.

– Megalakítottátok az Első Független Bábműhelyt. Ez mennyiben változtatta meg helyzeteteket?

G. E.: Ismereteink szerint mi vagyunk az első műhelyesek, akik kiléptünk az oltalmazó kőszínházi kötelékek közül, és saját lábunkra álltunk.

M. Á.: Cirókás múltunk jó iskolának bizonyult. Rengeteget tanultunk, kiváló rendezőkkel, tervezőkkel dolgoztunk, de műhelyesként néha az volt az érzésünk, hogy futószalagon kellene gyártanunk a bábokat. Tökéletességre törekedtünk, és ez sok időt igényelt; a saját terveinkre alig értünk rá. A Független Bábműhely hangzatos név, de nem csak bábokkal foglalkozunk; ha kell, hangszereket, jelmezeket, díszletet, sőt bútorokat is csinálunk.

– Ha stílusotokat szeretném meghatározni, a technika elsődlegességét tartanám munkáitok legjellemzőbb vonásának.

G. E.: A tervezésnél képzőművészeti érzékenységünket kell színpadi nyelvre lefordítanunk. Ebben a látvány és a technika egyaránt fontos.

M. Á.: A technika is lehet stílus. A báboknak technikailag és kivitelükben egyaránt tökéleteseknek kell lenniük. Nem igaz, hogy a nézőtér és a színpad közötti távolság miatt el lehet nagyolni a részleteket. Ha egy negyvencentis marionettbábu szeme lecsukódik a színpadon, azt a néző az utolsó sorban is észreveszi. Mások az arányok, mint a nagyszínházban, hiszen ott a színésznek óriási gesztusokkal kell dolgoznia, például hogy érzékeltesse: leszakadt a gombja. Bábszínházban a néző szeme egészen másként fokuszál, mint nagyszínházban, hiszen ez intim műfaj.

– Kísérletezők vagytok, számos bábtechnikát alkalmaztok. Ez jellemző bábszínházi trend?

G. E.: A modern bábelőadások egyre inkább különböző bábtechnikák ötvözéséből jönnek létre, hiszen az interpretáció lényege, hogy az egyes jelenetek milyen technikával jelennek meg.

M. Á.: Mostanában valóban jellemző a technikák és a játékstílusok egyfajta keveredése, szintetizálása. Amikor a Cirókához kerültem, Kovács Ildikó rendezésében épp egy olyan előadás készült, amelyben különböző technikák (kesztyűs báb, árnyjáték, marionett és így tovább) találkoztak: a darab úgy ívelt át a bábtörténeten, hogy közben különböző népek tradicionális nemzeti bábstílusait is bemutatta.

– Tudomásom szerint műhelyesként már önállóan terveztetek.

M. Á.: Az első két díszlettervem 1995-ben *A medve és a szántóvető,* majd 1997-ben *A király virágoskertje* című darabhoz készült, a bábokat mindkettőhöz Bartal Kis Rita tervezte. A *Hüvelyk Matyi* tervét 1998-ban, a *Jambóza Cirkuszét* 1999-ben (ez utóbbit a Bábakalács Társulat részére) készítettem. A 2001-es *Árnyak Színháza* és *Hófehérke* kettőnk közös munkája volt. A pécsi Bóbita Bábszínház kért fel minket annak a *Diótörő*nek a tervezésére, melyet szintén Bartal Kis Rita, a Titiri Bábszínház egyik tagja rendezett: az előadást meghívták Lyonba, majd Finnországba is.

Az utóbbi időszak legizgalmasabb munkája a Vaskakas Bábszínház számára készült *A fa meséje* volt, mert egy számomra új anyaggal, textillel dolgoztam. Vajang, árnyjáték, maszkos és élő játék, vetítés keveredik az előadásban, amelynek díszlete egy hatalmas, időtlennek tetsző, elhalt fa. Ágai, gyökerei önmagukba fordulnak visszsza, s olyan, mintha egy végtelenben úszó sziget lenne, amely épp a színházteremben találja meg a helyét. A fa lakói – boszorkány, macska és holló – varázsolnak mesét a korhadt fából, mely végül virágba borul.

G. E.: Az én első tervezésem a *Zenevár* volt 1997-ben, amelyet két évvel később *Az egérmenyasszony* követett; az utóbbi a kiállításunkon is szerepelt. A Ciróka egy pályázaton pénzt nyert kórházban fekvő gyerekeknek szóló előadás létrehozására. Alapfeltétel volt, hogy a díszletet egy normális méretű ajtón is be lehessen tolni a kórterembe. Ezért a teljes díszletnek – beleértve a bábokat és az effekthangszereket – egyetlen kis kocsin el kellett férnie, s mindennek a bábosok keze ügyében kellett lennie, hogy amint a betegszobába léptek, azonnal játszani kezdhessenek. Az élő játék keveredett a bábozással, a színészek tenyerükön mozgatták a bábokat.

Amióta függetlenné váltunk, érdekes új szakmai kapcsolatok is szövődtek. Lénárt András ajánlatára két apró bábot készítettünk Schilling Árpádnak a *Leonce és Léná*hoz. Schillingnek határozott elképzelése volt arról, hogy milyenek legyenek, és hogyan mozogjanak a bábok. Ez megkönnyíti a tervező munkáját. Következő rendezéséhez is készítek bábokat. Szőke Szabolccsal is izgalmas feladatot oldunk meg: neki olyan bábokra van szüksége, amelyek zeneszerszámként is használhatók. Hangszereket eddig is csináltam: az elsőt, egy résdo-

bot a Maskarás Céhnek, aztán Rumi László előadásaihoz is faragtam jó pár dobot.

– Közös tervezéskor milyen munkamegosztásban dolgoztok?

M. Á.: A pécsi *Diótörő,* a cirókás *Leporello* és *Hófehérke* esetében Erik tervezte a bábokat, én pedig a díszletet. De mindent megbeszélünk, összhang van köztünk. Bármelyikünk tervezi a látványt, többnyire együtt valósítjuk meg a terveket. A tavalyi pécsi bábfesztivál keretében rendezett kiállításunkon is – amelyet néhány hét alatt ezerhatszázan kerestek fel – olyan alkotások szerepeltek, melyeket együtt terveztünk és hoztunk létre.

– A szakma által legtöbbet dicsért, tervezői díjjal jutalmazott előadásotok az Árnyak Színháza. *Mutassátok be a főszereplő bábot!*

G. E.: Az öreg hölgy cseh típusú, kis marionett, melynek végtagjai madzagokkal mozgathatók, de a testet a fejére erősített vaspálcával lehet irányítani. Az olyan marionett báb, mely csak zsinórokon függ, sokkal érzékenyebb, sokkal lágyabb mozgása van, de ha elengeded, összecsuklik. A miénket viszont akár le is lehet tenni. Fontosnak tartottuk, hogy a könyvbe, mely maga a színpadi kép, emberi kéz ne nagyon nyúljon bele, hanem kívülről mozgassák a bábokat, máskülönben tönkretevődik a létrehozott világ.

– Hogyan született a leporellószerkezet ötlete?

M. Á.: Mindig szerettem a leporellókat, és nagyon teszik az eredeti elnevezésük is: kulisszás könyv. Ez egy régi, sajátos könyvműfaj, de bábszínházi díszletként tudomásom szerint még nem alkalmazták. Már hat-hét éve próbálkozom ezzel a technikával, számos makettet készítettem, a most megvalósultnál jóval bonyolultabbakat is (például olyat, amelyből a könyvet szétnyitva oszlopcsarnok emelkedik ki). Makettekben kísérleteztük ki a díszletet, de a színpadon mások a méretek, egészen más anyagokat kell használni, nem lehet mindent lekicsinyíteni: egyes problémák csak ott és akkor derülnek ki. Az a különleges az előadásban, hogy a leporellódíszletben keveredik a színészi játék, a báb- és az árnyjátéktechnika. Hét előadást, azaz leporellót tervez a rendező, Rumi László, azért is *Leporello első könyve* az előadás címe. Egyszer talán mind a hetet eljátsszuk egy fesztiválon egymás után.

– Ki talált rá a mesére?

G. E.: Rumi László. Ő régebben is kísérletezett vele nagyszínpadi formában. Most szerencsésen egymásra talált a történet és a megjelenítési forma.

– Az árnyjáték a tradicionális kultúrákban legtöbbször kultikus jelentőséggel bír. Ebben a mesének induló történetben sincs másképp.

M. Á.: Igen. A kultikus jelleg minden árnyjátékra jellemző. A legősibb tapasztalat: ha napra állok, látom az árnyékomat. Mindenkinek megvan a saját árnyéka.

G. E.: Az árnyjáték valamilyen módon szinte valamennyi darabunkban megjelenik. Amikor csak síkban tartott, festettbőrfigurákkal dolgozunk, a klasszikus távolkeleti, jávai technikát idézzük fel. *A Leporello első könyvé*ben pedig az árnyjáték meghatározó része, hiszen az elbocsátott súgónőhöz szegődő árnyak lesznek az ő világjáró színházának főszereplői.

– Ophelia, a súgókisasszony nemcsak az árnyékokat, hanem végül a Halált is megszelídíti.

M. Á.: Ophelia hóviharba kerül, és találkozik egy ismeretlen árnnyal, a Halállal, aki szintén hozzá akar szegődni. A Halál árnyékán lép át a másik világba. De ahogy a Halálon átlép, mint egy mennyei színházban, ugyanazok a nézők és ugyanazok a figurák várják, akikkel eddig színházat játszott. Mindenkivel találkozik. Olyan helyre kerül fönt is, amilyen az élete volt, és ott is ugyanazt csinálja, mint a Földön. Ez a teljesség.

– Az előadás végén, amikor Ophelia fent ül az angyalokkal, befogadja a saját árnyékát is: a fény és az árnyék egyesül.

M. Á.: Nyilván mindenki érti vagy érzi, hogy mi történik ebben a pillanatban, de egy kicsit mindenkit másképp érint meg. A rendezőt is, a játszókat is, minket, nézőket is.

– Az előadást látva az az érzésem, hogy ez esetben valamiféle műhelyszemlélet érvényesüléséről beszélhetünk.

G. E.: Ez valóban csapatmunka eredménye. Ha jó az összhang, jó lesz az előadás. A rendező munka közben olyan, mint a jó karmester, az ő kezében futnak össze a szálak.

M. Á.: Mindenki a saját munkájáért felelős, de teljes volt az együttműködés a többiekkel is. Segítettük a színészeket, Badacsonyi Angélát és Majoros Ágnest, hogy hogyan kell mozgatniuk a bábokat. A zeneszerzővel, Ágoston Bélával a rendező kommunikált, de komponálás előtt ő is lejött a műhelybe, megnézte a maketteket, hogy lássa, milyen világhoz kell témát, hangulatot, egy-egy dallamot keresnie. Szóval a munkafolyamatok egymásba épültek.

– Az előadás kivételes sikert aratott. Általában milyennek találjátok a bábszínházi szakmai közeget?

G. E.: A kecskeméti bábfesztiválon naponta szakmai megbeszélést tartunk, ahol a résztvevők összegyűlnek, és beszélgethetünk egymás előadásairól. Nagyon hasznos, amikor egymás munkáját elemezzük, hasonló perspektívából véleményt mondunk, és meghallgatjuk mások véleményét. Az a lényeg, hogy dacot és sértődést félretéve olyan emberek találkozzanak, akik örömmel tudnak együtt alkotni.

M. Á.: Sajnos Magyarországon a bábszínházi képzés háttere rosszul szervezett, hiányos. A bábszínészhallgatók tanulmányaik során sem tervezőkkel, sem színészekkel nem találkoznak. Ideális esetben a tervező-, rendező- és színészhallgatók egyazon előadásban mutathatnák be tudásukat.

– Sokan megkérdőjelezik a bábszínház autonómiáját.

G. E.: A bábszínház a színház és a tánc mellett egy harmadik – külön, önálló – műfaj, amely nem más, mint játék az anyaggal. Míg a nagyszínházban a színész

A törpék és Badacsonyi Angéla a Hófehérkében

játék közben saját testét használja, addig a bábszínházban egy báb jelenik meg, egy élettelen test, amely bármilyen anyagból lehet. Nemcsak az emberi test kicsinyített, elrajzolt, erősen karakterizált változatai kerülhetnek bábszínpadra, hanem extrém esetben akár tárgyak – amikor egy csészéből, gyertyatartóból csinálunk figurát – vagy az emberi kéz is, ha az alakteremtéshez a bábos a puszta kezét használja.

M. Á.: A nagyszínházban szintén használnak bábokat, méghozzá igen változatosan. De az zsákutca, ha a báb ürügy csupán, azaz a színésznek csak azért van rá szüksége, hogy ő a maga személyében állhasson a reflektorfénybe. Persze lehetnek más buktatók is, például a dramaturgia. Gyakran előfordul, hogy az ember nem találja meg azt a szálat, amelynek mentén végig tud vezetni egy történetet. A zenét sem egyszerű gondolatilag és hangulatilag összeegyeztetni a látvánnyal, a történettel. Az a lényeges, hogy a rendezés, a látvány, a zene, a játszók és a bábok viszonya egységet alkosson: rá kell jönni, hogy egy bizonyos stílushoz, elgondoláshoz, színészi játékhoz éppen mi illik.

– Többek között a pécsi fesztiválon is elhangzott az a kritika, hogy mostanában túlságosan szövegcentrikussá vált a műfaj.

G. E.: Sok előadásban fél órán keresztül egy szó sem esik, csak a látvány, a mozgás, a hangulatok, a fény, a zene dominálnak. Máskor pedig valóban alig „történik" valami a paraván fölött, csak két bábu közötti dialógus hallatszik. A bábszínházi produkciókat ugyanúgy kell kezelni, mint a színháziakat, de a bábelőadások milyenségét meghatározza a választott technika, amelynek természetesen megvannak a maguk előnyei és hátrányai. Akár a képzőművészetben: kőből egész mást tudok faragni, mint fából, ceruzával más képet alkotok, mint olajfestékkel.

M. Á.: Az előadást a végletekig lehet stilizálni (például eljátszható a *Hamlet* némajátékban is, egyetlen szó nélkül). Ha valaki tudja, mit szeretne megvalósítani, egyszersmind azt is eldönti, hogy irodalmi szöveget vagy vágott textust használ, netán szöveg nélkül játszik. A bábszínházban ugyanolyan fontos lehet a szöveg, mint a prózai színházakban. Nem lehet kizárólagossá tenni a látványt, mint ahogy nem szabad csak a színészi pantomimjátékra alapozni egy produkciót. Az előadás szerves egység, fontos, hogy egyetlen hatáselem se váljék a másik kárára.

– Milyen izgalmas kísérletekkel találkoztatok mostanában?

M. Á.: Tomas Žizka, a pécsi fesztivál egyik zsűritagja mesélt egy új műfajról, a fényszínházról, amelyben nincsenek díszletelemek, csak felületekre dolgoznak. A fény ereje, a különböző szűrők és a különböző szögekben való megvilágítás változatossága teremti meg az előadást.

– Van-e lényegi különbség a gyerekeknek és a felnőtteknek szánt bábszínház között?

G. E.: A felnőtt- és a gyerekbábszínház között nincs éles határ; mindkét esetben olyan örök témákkal, alapkérdésekkel foglalkozunk, mint a szeretet, a gyűlölködés, a szerelem, a halál. A jó előadásban a felnőtt és a gyerek egyaránt megtalálja az őt érdeklő problémákat.

M. Á.: Azért ez nem ilyen egyszerű. Van, aki azt gondolja, hogy a halál még felnőtteknek is túlságosan súlyos téma. Kecskeméten volt egy előadásunk, a *Bábel*, Peter Schuman kéthetes nemzetközi workshopjának záróaktusa, melynek végén előkerült egy óriási, emberek alkotta hajó, a hajótesten egy vászon, ráfestett koponyákkal, csontvázból készült vitorlával. A nézők közül néhányan elvitték a gyereküket, hogy ezt azért ne nézze. Pedig jobb lenne ily módon, a színház segítségével találkozni a halállal, együtt megnézni az előadást, és később beszélgetni róla. De ez sokak szerint tabu. Sokszor épp azok méltatlankodnak, akik a tévé elé ültetik a gyereket, hogy bámulja csak a sorozatos gyilkosságokat. Mostanában a gyerekek úgy nőnek fel, hogy azt hiszik: a halál csak virtuálisan létezik, ahogyan a számítógépes játékokban. Hiába írja ki a gép, hogy „game over", bármikor újraindíthatják a játékot.

Leporello első könyve Walter Péter felvételei

MÁTRAVÖLGYI ÁKOS TERVEZÉSEI

- *Bolgár mesék* (díszlet) 1994. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *A király virágoskertje* (díszlet) 1997. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Hüvelyk Matyi* 1998. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Jambóza Cirkusz* 1999. Bábakalács Társulat, Szár
- *Létramesék – Judy és Punch* 2000. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Diótörő* (díszlet) 2001. Bóbita Bábszínház, Pécs
- *Leporello első könyve – Árnyak Színháza* 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Titiricikli* (díszlet) 2001. Titiri Színház, Pécs
- *Hófehérke* (díszlet) 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Kabule kincse* 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Szárny és kerék* (báb, maszk) 2001. Szegedi Bábszínház
- *A fa meséje* 2001. Vaskakas Bábszínház, Győr
- *Hüvelyk Matyi* 2002. Vojtina Bábszínház, Debrecen
- *Idrisz és Durija* (díszlet) 2002. Márkus Színház, Pécs
- *Három testőr* 2002. Vaskakas Bábszínház, Győr
- *A kert meséje* 2002. Mesebolt Bábszínház, Szombathely
- *A legkisebb boszorkány* 2002. Gárdonyi Géza Színház, Eger

GROSSCHMID ERIK TERVEZÉSEI

- *Zenevár* 1997. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Egérmenyasszony, Tojásmese* 1999. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Leporello első könyve – A huszárból lett király* 2000. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Diótörő* (bábok) 2001. Bóbita Bábszínház, Pécs
- *Leporello első könyve – Árnyak Színháza* 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Hófehérke* (bábok) 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Olbrin Joachim* 2001. Ciróka Bábszínház, Kecskemét
- *Szárny és kerék* (hangszer, báb, maszk) 2001. Kövér Béla Bábszínház, Szeged
- *Hüvelyk Matyi* 2002. Vojtina Bábszínház, Debrecen
- *Idrisz és Durija* (báb) 2002. Márkus Színház, Pécs
- *Leonce és Léna* (báb) 2002. Krétakör Színház, Budapest
- *Öt kis kínai* 2002. Kövér Béla Bábszínház, Szeged
- *A legkisebb boszorkány* 2002. Gárdonyi Géza Színház, Eger
- *HazámHazám* (báb) 2002. Krétakör Színház, Budapest

KIÁLLÍTÁSOK

GROSSCHMID ERIK ÉS MÁTRAVÖLGYI ÁKOS
- Mű-hely-TEREM
- Műhelygaléria, Pécs, 2001. június 13–június 30.
- Sziget Fesztivál, Budapest, 2001. augusztus 1–8.

MÁTRAVÖLGYI ÁKOS
- Porondon a bőröndöm
- Bárka Színház, 2001. szeptember 14–október 21.
- Finnország és Bilbao

GALÁNTAI CSABA

Szerepformálás a bábszínházban

■ KÉT KECSKEMÉTI ELŐADÁS ■

Bár a bábszínházi gyakorlatban nálunk is lassú paradigmaváltás következik be, az elmélet és a kritika gyakorta csak költői jelzőket, romantikus és misztifikált kifejezéseket használ, s olyan definíciókat próbál az előadásokra alkalmazni, amelyek a bábművészet korábbi fokának eredményeit összegzik, s amelyeknek keretei között a ma létrejövő produkciók jelentős része értelmezhetetlen. Bizonyos színpadi jelenségek általánossá válása is jó néhány meghatározás revideálását teszi szükségessé. Ezek számos esetben a bábjátszás alapjait érintő kérdések, hiszen az a folyamat, amelyet Henryk Jurkowski, a neves lengyel bábesztéta „a színházi gépezet demisztifikációjának" nevez, s amelyet cseh teoretikusok a színház- és bábszerűség felerősödéseként értelmeznek, alapvető változásokat eredményezett a befogadói szemléletben és az alkotói folyamatban. A teoretikusok egy része a mai bábművészetet a reprodukáló, illuzív színház jelenségeihez képest bekövetkezett változásként igyekszik értelmezni. A színházszemiotika számára jó vizsgálódási terepnek tűnik a bábművészet, ugyanakkor az ontológusok figyelmét elkerülte e színházi forma.

Korunk bábművészetének egyik kardinális kérdése a bábszínészet mibenléte, konkrétabban: mi a (báb)színész szerepe az alkotófolyamatban? Míg a XX. századi színházművészet megújhodása a színészi alkotófolyamat átértékelésének, a színésznevelésben bekövetkező jelentős változásoknak köszönhető, addig az illuzív színház a maga reneszánszát képzőművészeti „forradalomként" éli meg. A bábjátékos megmaradt a bábok életre keltőjének, a bábszínház varázslójának. Az illuzív színház a bábot piedesztálra emelte, de az illúzió megőrzése érdekében elnyomta a színészt. Ilyen körülmények között a bábszínészet képtelen megújítani alkotói eszköztárát, ezért kénytelen kitörni a paraván mögül, amit sokan a színész természetéből fakadó exhibicionizmus következményének tekintenek. Holott a színész valójában önmaga megújulásának lehetőségét keresi az alkotófolyamatban.

A bábszínész eme törekvését akkor értjük meg, ha megvizsgáljuk, hogy az a tevékenység, amit takarásban végez, mennyiben tekinthető színészi teljesítménynek. A báb „machinálása" ugyan emberi cselekvés, de a szó valódi értelmében vett színészi teljesítménynek mégsem tekinthető. Ugyanakkor a bábszínész hangjával történő játék a színészi tevékenységek körébe tartozik. A színészi alakítás alapproblémája, hogy a színész cselekvése nem azonos a báb cselekvésével. Mivel a bábszínész nem közvetlenül részese a színpadi cselekvésnek, ezért a szavak mögötti érzelmi megnyilvánulásai elszigetelt jelenségek maradnak. Azaz sem az irodalmi mű szövegének szereplőjével, sem a bábbal nem tud teljes mértékben azonosulni.

Az egérmenyasszony

Az illuzivitásban benne rejlik az elrejtés mozzanata. De mi az, amit a néző nem láthat? A játékos közvetlen fizikai kapcsolatát, machinálását a bábbal, a színész arcjátékát (amely részben az érzelmi megnyilvánulások, részben a fizikai megterhelés következménye), valamint hely- és testhelyzet-változtatásait. Az illuzív színház lényegében rejlő ellentmondás, hogy az alkotás folyamatának leleplezésével maga az

alkotás változik meg. Egy gesztus például leleplezése pillanatában már nem ugyanaz, mint ami korábban volt. Képzeljük el azt a helyzetet, hogy a bábszínészek úgy játszanak el egy hagyományos, paravános előadást, hogy hiányzik a fekete takarás, tehát a nézők munka közben láthatják a játékosokat. A játszó számára elég az a tudat, hogy őt most látják, s ettől máris kicsit másként játszik. Ugyanakkor meglesve sem jöhetünk rá a „titokra", hiszen a néző és a voyeur szerep egyidejűsége kizárja egymást, ugyanabban a pillanatban kétféle nézőpontból nem láthatjuk ugyanazt a dolgot.

A leleplezéssel a játékos és a báb technikai jellegű kapcsolatából személyes viszony lesz. A színész számára a *hogyan mozgatom a bábot* helyett a *hogyan viszonyulok a bábhoz* kérdése válik fontossá. A döntő változást a személyes én megjelenése eredményezi. A *személyes én* nem a szerepalkotás folytonosságának hiányaként van jelen, hanem a színpadi cselekményt összetartó kötőszövetként. Jiří Veltrusky írja, hogy a színházban maga a cselekvés a cél. A bábmozgató cselekvése azonban nem egyenlő a bábfiguráéval. A mozgató cselekvése gyakorlatias cél, sajátosságai nem válnak jelekké. Ha a néző tekintete huzamosabb ideig a technikai megoldásokon időzik, nem tudja követni a történetet. Számára a szellemi izgalmat a beavatottság tudata, a játékos bábhoz való viszonyulásának mibenléte, a játékos-báb kapcsolat különböző formáiban rejlő ötletesség, játékosság jelenti.

A személyes én bábbal való kontaktusa egyrészt fizikai, másrészt tekintet által létesülő. A báb mérete és a mozgatási technika kijelöli a játékos térbeli elhelyezkedésének lehetőségeit, de a közöttük lévő viszonyt is meghatározhatja. Nyilvánvaló, hogy egy ember nagyságú manökennel vagy bunrakuszerű bábbal könnyebb fizikailag „azonosulni", mint egy marionettfigurával vagy kesztyűs bábbal. „A színházban a színészek pillantása vezet át bennünket a jelenetek labirintusain; és a színészek hipnotikus tekintetétől nem tudunk elszakadni. A színházban nem az orrunknál, hanem a szemünknél fogva vezetnek bennünket. A pillantások találkozása az emberi érintkezésnek egyfajta lényegét érinti. Az így létrejött kapcsolat még az érintésnél is személyesebb" – írja Eric Bentley *A dráma élete* című munkájában. A színész (személyes én) és a báb viszonyában ez azt jelenti, hogy a játékos bábra irányuló tekintetének koncentráltsága, intenzivitása a bábot dominánssá teheti. (Az illuzív színházban a színész tekintete csupán a báb mozgatásának kontrollja.) A színész tekintetével megteremti a játékos-báb viszony lényegét, s egyszerre képes irányítani a bábot és vezetni a néző tekintetét.

A színész tekintetének változtatásával hangsúlyeltolódásokat hozhat létre, és kijelölheti a beszélő személyt is. A Kolibri Színház *Kukac Matyi* című előadásában Bán János saját ujjával beszélget. Amikor Kukac Matyi szól, a színész tekintetét mereven az ujjára szegezi, amikor mint figura válaszol, tekintetével elkerüli Matyit. E tekintetjátékban a szöveg indításának pillanata a döntő. A nézés dinamikája, az elidőzések időtartama határozza meg a kapcsolat elevenségét.

▪

A továbbiakban a kecskeméti Ciróka Bábszínház két, nem illuzív bábelőadásának nem hagyományos elemzése során szeretném kimutatni, hogy a keretjáték miként határolja be a színészi játék lehetőségeit.

Bábelőadásokban a keretjáték képlete általában a következő: A eljátssza B-t, aki egy báb mozgatásával létrehozza C-t. A Kiszely Ágnes rendezte *Az egérmenyasszony* című előadásban Apró Ernő és Majoros Ágnes (A) két vándorkomédiást (B) alakít, akik egy történetet adnak elő apró bábokkal. A báb segítségével létrehozott színpadi alakokat nevezzük C-nek. Míg az illúziókeltés az időtlenség érzetét kelti, a színész megjelenése behatárolható időintervallumot jelöl ki, ugyanis a komédiások érkezésében benne sejlik majdani távozásuk pillanata is. Ez már önmagában is erősíti a jelenidejűséget és a színházszerűséget. *Az egérmenyasszony* keretjátéka felvillantja a komédiások egymáshoz való viszonyát is. Az a kérdés, hogy egeret alakítanak-e. A komédiások ugyanis klasszikus értelemben nem szerepet formálnak, hanem történetet mesélnek el bábokkal. Ezért Apró Ernő és Majoros Ágnes megszakíthatja a bábok párbeszédét, mint komédiások szót válthatnak egymással, „kiszólhatnak", megtörhetik vagy továbblendíthetik a cselekményt, narratív módon helyszíneket jelölhetnek ki, és számos improvizációra is lehetőségük nyílik. Két, egymást kiegészítő, egymásba fonódó történet fut; az egyik az egereké, a másik a komédiásoké, akiknek élete nélkül nem lenne érvényes a színház a színházban játék, amely az előadás mozgatórugója. Ám a komédiás mint karakter nem dominálhat a bábbal való játék minden pillanatában, mert ez elnyomná a „bábos történetet". Ha például a színész (A), úgy jelenítené meg B-t, hogy annak egyik karakteres vonása, mondjuk, a tikkelés vagy a pöszeség, és ez a tulajdonság bábozás közben is folyamatosan megjelenne, a játék egysíkúvá válna. Itt a *hogyan játszom el a szituációt*, és nem a *milyen szerepet alakítok* válik fontossá.

Kabule kincse Walter Péter felvételei

A *Kabule kincsé*ben (rendező: Tisza Bea) éppen a keretjáték funkciója nem tisztázott, ami azt eredményezi, hogy a színész és a báb kapcsolata értelmezhetetlenné válik. A színpadon három oszlop egy háromszög alakú teret jelöl ki. A nézőtér felől – keleti piac han-

gulatát idézve – vásári figurák (jelmezes színészek) érkeznek a színpadra, s a gyermekeket megszólítva árulják portékájukat. A színpad mélységében lévő oszlop körül tekergő lépcsőn megjelenik egy kereskedőt ábrázoló bábfigura. Közli, hogy ő titkot árul, s mesélni kezd az aranyárpa kalászmagjáról, amelyből aranygombóc készül. A többiek kinevetik, s kétoldalt kiszaladnak. Csupán az egyik árus (Mátyás Zoltán) tűnik meglepettnek, érdeklődőnek, de ő is távozik. Aztán kisvártatva visszajön Acsu, a főhős bábfigurájával, aki elindul az aranyárpamagokért Kabulához, a kígyókirályhoz. A figurák többsége ötvencentis, hátulról, pálcán tartható báb. A játékos egyik kezében fogja a testet, a másikkal mozgatja a végtagokat. A színészek tehát láthatók a bábok mögött. Az oszlopok között kihúzott kötéllel, vásznakkal jelölik ki a helyszíneket, s az így kialakuló „paraván" lesz a bábok mozgásának „talaja".

Az előadás kezdőképe több problémát is felvet. A jelmezes színészek megjelenésükkel elindítanak valamit, amit eltűnésükkel rögvest megszakítanak-befejeznek, majd amikor bábjukkal ismét előjönnek, egy egészen más történetbe kezdenek. A személyek távozása-megjelenése nem értelmezhető valami lezárásaként, illetve kezdeteként, hiszen azok, akik vásárosként kimentek, majd bábosként bejöttek, ugyanazok is, meg nem is. A belépő személy jelenléte nem biztosítja a „vásáros történet" kontinuitását, de diszkontinuitását sem teremti meg. Éppen ezért a produkció egésze a nézőben ambivalens érzést kelt. Nem azt látjuk, hogy a kereskedő bábfigura bevonja a vásárosokat a titkába, miközben a kosarak s különböző portékák „átalakulnak", a megelevenedő történet részévé válnak – megtartva így az előadás egységét –, hanem azt, hogy az eltűnt színészek kezükben bábokkal lépnek be egy új történetbe. A felhasznált anyagok, tárgyak a „semmiből" kerülnek a színpadra, nem „bejáratottak", így idegen elemként hatnak. A tér sem általuk teremtődik meg. Tehát nem az történik, hogy a vásárosok elmesélnek, eljátszanak egy történetet, mint ahogy azt *Az egérmenyasszony*ban a komédiások teszik. Ugyanakkor az sem állítható, hogy például Mátyás Zoltán (mint személyes én) Acsu szerepének megjelenítője, mert nem jönnek létre *a báb is, én is egy színpadi alak vagyunk* stációi. (Míg az „egyet jelölés" minden pillanatban tetten érhető, az „egy színpadi alak vagyunk" csak a cselekvések egymásutánjában, a történések folyamatában értelmezhető.) Az egy színpadi alak két megjelenési formája azt jelenti, hogy a színész is, a báb is aktív színpadi lény, de nem egy és ugyanazon pillanatban. Szerencsés esetben mindkét megjelenési forma a keretjátékból nőhetett volna ki, mint ahogy Mátyás Zoltán már említett tétova gesztusa ennek lehetőségét sejtette is.

Az előadás egy pontján az Acsut játszó színész és a főhős szerelmét, Emany hercegkisasszonyt alakító színésznő leteszi bábját, s úgy ülteti el az árpamagokat, hogy azokat a nézőknek kezdi osztogatni. Mivel korábban nem született meg az a konvenció, hogy a kettő egy és ugyanaz a színpadi alak – amiben annak is szerepe volt, hogy ugyanaz a színész több figurát játszott, sőt untermankodott is –, nem Acsu és Emany osztja a magokat, hanem Mátyás Zoltán és Badacsonyi Angéla. Vagyis az előadás folyamán végig a személyes én van jelen.

A Ciróka Bábszínház színészei keretjáték nélkül, a személyes ént tudatosan vállalva is eljátszhatták volna a *Kabule kincsét*. Ez azonban más színészi magatartást követelt volna tőlük.

Kovács Ildikó

Pinocchio

■ RENDEZŐI GONDOLATOK ■

A helyszín: Románia, az időpont: a diktatúra utolsó szakasza. A szebeni román–német tagozatú bábszínház színész-igazgatója kész tények elé állított: a Pinocchiót *kellett színre állítanom. Újraolvastam a könyvet, s rájöttem, miért nem szeretem ezt a történetet. A magja szépségesen varázslatos: Gepetto szeretetből életre kelti az élettelen fabábut. Ami viszont ebből az alaphelyzetből következik, az felnőtt-didaxis, a tiltás és büntetés rémes nevelési sémája: ne hazudj, mert megnő az orrod, ne csavarogj, tanulj jól, mert különben szamár lesz belőled.*

Egy éjszaka alatt megírtam a magam szcenáriumát, amelyhez egy román író készített dialógust. Verziómban megtartottam Gepetto és Pinocchio szeretetteljes kapcsolatát, a fabábu életre keltésének csodáját, de a továbbiakban eltértem a könyvtől: az érző, beszélő bábut meg akarják venni, hogy pénzt keressenek vele; ellopják, kézről kézre adják, kiszolgáltatják a cinikus érdekeknek, az agressziónak. Persze bizonyos tekintetben ez is didaktikus, de az előadás hatása nagymértékben feledtette a szcenárium hibáit.

Az előadásban Gepetto és a bábok tündére ember, Pinocchio fabábu, a bábszínház tulajdonosa, a fafejűek iskolájának tanára, a Vidám Park igazgatója, a róka és a macska panoptikumfigura-szerű, stilizált emberbáb, Pinocchio barátai – Arlecchino, Colombina és Pulcinella – klasszikus kesztyűs bábuk voltak. A fafejűek iskolájának „növendékei" mellszobor jellegű műgyermekek, akik a fejükbe szerelt kazettáról mechanikusan ismételték a tanár blabla szövegét. A figurák hierarchiája – ember-ember, ember-báb, életre kelő bábu, kesztyűs báb, robot jellegű élettelen báb – tartalmi, gondolati, eszmei megalapozottságot fejezett ki. Ezt azért hangsúlyozom, mert az utóbbi két évtizedben divattá vált, hogy a bábszínházban a bábok mellett – sőt, nemritkán: helyett – a színész-ember válik főszereplővé, s a bábu csak ürügy a magamutogatásra. Ha az ember megjelenésének nincs dramaturgiai funkciója, akkor ez a megoldás a bábozás elárulása, s annak jelzése, hogy a játékos nem hisz a bábu művészi erejében.

Pinocchio körülbelül nyolcvancentis, embergyermek jellegű fabábu volt, akivel a gyermekek azonosulni tudtak, szerették őt, izgultak sorsa miatt, védelme érdekében félelem nélkül szálltak szembe a sötét szemüveges, félálarcos gonoszokkal. Az előadás olyan erős érzelmi reakciót, együttérzést váltott ki, amilyet eddigi munkám során soha nem tapasztaltam, s ami egy ponton fizikai cselekvésbe csapott át.

Ismerjük a báb- és gyermekszínházakban szokásos interaktív módszereket, amikor például a színpadi kérdésekre kórusban válaszoltatják a gyermekeket. Ezt Kolozsváron a „gyermekek bégettetésének" neveztük, s igyekeztünk elkerülni. Művészileg értékesebb, ha a gyermekközönség – veleszületett igazságérzetének engedelmeskedve s az átélés hatására – a jó és rossz konfliktusában a színészek provokálására vagy (ez még jobb) spontán módon fejezi ki érzelmeit, vezeti le indulatait. A *Pinocchio-ügy* által kiváltott reakció egyik kategóriába sem sorolható. A gyermekek olyan felelősség- és igazságérzetről, bátorságról tettek tanúbizonyságot, amire nagy szükség volna a felnőttek társadalmában.

Ez a reakció kiélezetten veti fel az alkotók felelősségét, hiszen távolról sem mindegy, hogy mivel váltunk ki ilyen erős hatást. Hány olyan előadást látunk, ahol a zsúfolt terem egy emberként üvölt, s az alkotók éppen úgy, mint a pedagógusok

(tisztelet a kivételnek), ezt tekintik a siker legbiztosabb jelének. Az sem ritka, hogy a rosszul értelmezett rendezés következtében a negatív figurának sikerül maga mellé állítania a gyermekeket. Az olcsó hatásvadászatot, a manipulációt senki nem bünteti.

Mindez szorosan összefügg az ízléssel, hiszen a gyermekközönséget e tekintetben érik a legveszedelmesebb támadások. A bábművészet meghatározó eleme a képzőművészet. A bábu képzőművészeti alkotás, a színpadkép képzőművészeti látvány, a játék mozgásban levő képzőművészeti kompozíció; a szín, a vonal, a forma tartalmi, gondolatközvetítő tényező, az anyagoknak (fa, fém, textil, papír stb.) mondanivaló-erejük van. A gyermekkori látványélmény emléke, értéke beég a tudatalattiba, erre épülhet a későbbi esztétikai műveltség. Éppen ezért érthetetlen, hogy legtöbbször a bábszínész készen kapja bábuját – mint egy ipari terméket –, nem vesz részt annak születésében; sőt, később sem érdekli különösebben „társának" élete. Elfogadja úgy, ahogy van. Pedig minden bábu egyedi alkotás, sajátos lehetőségekkel és problémákkal felruházva, amelyeket elsősorban az őt életre keltő színész, a tervező és a bábkészítő közösen határoz meg és hoz létre.

Az előadás képzőművészeti megjelenése természetesen nem önmagában hat, más elemekkel – irodalmi mű, zene, játék – együtt

Pinocchio és életre keltője, Mult István a Kolibri Színházban

illeszkedik bele a produkció egészének stílusába. A *Pinocchio-ügy* stílusát a döbbenetesen élőnek látszó gyermekbábu határozta meg, aki puritán esendőségével, lágergyermek-csupaszságával szólt hozzánk. Dan Frăticiu, az invenciózus szobrász-tervező, Pinocchio apja kis pódiumból és három ajtóból álló díszletet tervezett, amely minden helyszínnek – Gepetto műhelye, bábszínház, fafejűek iskolája, Vidám Park (ahol lövöldözni, rombolni, háborúzni lehetett) és végül a megmentett gyermekek menedéke – megfelelő keretet adott. A stilizált formák és az egyszerű színek azt szolgálták, hogy a bábu vizuálisan is középpontba kerüljön.

A munka során érdekes szakmai kérdés merült fel: hogyan mozgassuk a megelevedni képes fabábut? Ha marionettet csinálunk belőle, lemondunk önálló életéről, hiszen a zsinórok eleve valamitől (a mozgatótól) való függőséget sugallnak. Ha alulról mozgatott báb, akkor a kétlábú bábu nem készülhet fából. Leginkább hátulról, fekete színházas módon mozgatott báburól lehet szó. Így aztán Pinocchiónk megállt a saját lábán, de mozgása a vele játszó embertől függött. Fejét finoman fordíthattuk, kezét irányítani lehetett, s ha két kezét megfogtuk, járni is tudott. Élt.

A következő probléma az volt, hogy milyen legyen Pinocchio hangja, beszéde. A színpadi munka egyik sajátos problémája a bábu hangja, a bábu és az emberi hang találkozása, viszonya. A bábu nem ember. Ezt a tényt a vásári bábjátékosok világszerte azzal próbálták áthidalni, hogy nyelvsípot használva olyan művi, élesen csipogó hangot hoztak létre, amellyel a nagy orrú, nagy szájú, piros sipkás népi bábhősök „beszéltek" a tereken. Ez azonban inkább csak játékkísérő hanghatásként működött, s nemegyszer a paraván előtt állt egy „tolmács", aki rákérdezett a bábu szövegére, hogy így tolmácsolja azt a közönségnek. Ez a művi hangtorzító megoldás irodalmi szövegek, teremben tartott előadások esetében semmiképpen sem alkalmazható. Sajnos a bábszínészek – különösen állat- és gyermekszerepeknél – ma is gyakran sipítógügyögő művi hangon szólalnak meg. Így próbálnak közelíteni a bábuhoz, a méreteihez, a szerephez. Ez azonban olcsó, művi, külsőséges eszköz. Ahhoz, hogy a bábu hitelesen szólaljon meg, az egyetlen lehetőség a játékbeli *átlényegülés*. Ez magában hordozza a bábu életébe és a játékba vetett hitet, az örömöt és a képzelet szárnyalását.

A darabot a romániai bemutató után néhány évvel a Kolibri Színházban is megrendeztem. A szebeni előadáshoz Pinocchio hangját felvettük, és beszéde – amelyet pontosan szinkronizálni kellett a bábu mozgásával, hogy a Gepettóval, a kis bábokkal és a bábok tündérével zajló párbeszédek tökéletesek legyenek – szalagról hangzott el. Budapesten viszont bravúros színészi alakítás született: Török Ágnes a kulisszák mögött mikroport segítségével élőben beszélt, csodálatosan együtt élt a helyzetekkel és a bábuval, akit mindig másvalaki mozgatott.

Ezzel elérkeztünk a színészi játékhoz. A Gepettót és a bábok tündérét alakító színészek a bensőséges, sallangmentes színjátszás törvényei szerint játszottak. Bonyolultabb feladat volt Pinocchio megformálása. Bár ő gyermek jellegű, valójában fabábu, tehát jelképes szellemiségű, ezért nem lehetett realisztikusan interpretálni. A kérdés: hogyan lehet eltalálni az egyszerre realisztikus és emelt beszédmód belső arányait. A szebeni színésznő hangja – a technika jóvoltából is – jobban elvált a valóságtól, a budapestié élettelibb, érzékenyebb rezdülésű volt, de mindketten különleges lelki érzékenységről, színészi tehetségről tettek tanúbizonyságot. A gonosz szereplők mozgása és beszédmódja egyértelmű stilizációt igényelt: mindegyiknek nagyon jellegzetes hangot és ritmust találtunk. Ha úgy tetszik – à la Brecht –, elidegenítettük őket. A három kis naiv bábu pedig a vásári játékok stílusában, dinamikájával szólalt meg.

Ezzel kapcsolatban szót kell ejtenem a drámai színészi és a bábszínészi átélés különbségéről. Amíg a drámai színész szerepét testi

valóságában, egy másik ember bőrébe bújva jeleníti meg, a bábszínész áttételesen kelti életre a bábut. Ez már önmagában véve lényeges, fizikai különbséget jelent. Amíg a színész lemond testi-fizikai autonómiájáról, és felvállalja a testi érintkezés lehetőségét partnerével az öleléstől a verekedésig, a csóktól a pofonig (azaz kiszolgáltatja a testét), addig a bábszínész fizikai távolságtartással, áttételesen, a keze segítségével és kizárólag a bábuval jeleníti meg szerepét. A drámai színésznek szerepe megformálásánál egy másik emberi lélek, jellem és gondolkodásmód bugyraiban kell kutatnia, annak testi, lelki tulajdonságairól egy adott időben, helyzetben, cselekvés közben kell képet kapnia, csak ily módon tudja megközelíteni a másik ember alakját. A bábu viszont nem ember, hanem jelkép. Az ember jelképe, vagy képzelet alkotta lény, s mint ilyen a sűrített lényeget jeleníti meg, a típust belesűríti, belemerevíti az időbe. Lélektanilag nem változik, csak nembeli minőséget vált: emberből állattá, angyalból ördöggé lesz stb.

A bábszínészi átélés tehát elsősorban képzelőerőt igényel ahhoz, hogy át tudjon lényegülni, át tudjon lépni egy másik dimenzióba, a képzelet birodalmába, és hittel higgyen a bábu életében és nem utolsósorban az ősi varázslatban, a játékban. A folyamatban tetten érhető egyfajta skizoid kettősség: a játék távolságtartást igényel, ugyanakkor ösztönösen áradó együttérzést is teremt.

Ez a sajátos művészet megteremtette a „paraványerkölcsöt", ami azt jelenti, hogy a taps elsősorban a bábunak szól, az embert elrejti a paraván (még akkor is, ha paraván nélkül áll a bábu). Mindez művészi alázatra kötelez! A paraván mögötti játéknak van még egy elengedhetetlen kollegialitást igénylő eleme, az egymásra figyelés, az egymás segítése. Ahol a bábut nemegyszer ketten-hárman mozgatják, a kelléket egymás kezébe adják, a díszletet nyitják-csukják, ott pontosan megszervezett összmunkára, paraván mögötti „koreográfiára" van szükség – miközben mindebből a néző semmit sem észlel, hiszen a játék hangulata, dinamikája, folytonossága töretlen. Ez a bábszínházi „elidegenítő" elem az önfeledt játékkal egyidejűleg megosztott figyelmet, tudatos cselekvést igényel, hasonlóan a cirkuszi mutatványokhoz, amelyeknél nem lehet véteni, s az egymásra figyelés, egymás megsegítése élet-halál kérdése.

Kádár Kata felvételei

Az előadás mindkét verziója felvetette azt a kérdést, hogy szabad-e szembesíteni a gyermeket az élet súlyos kérdéseivel. A szebeni *Pinocchio-ügy* éppen úgy, mint a kolibris *Adjátok vissza Pinocchiót!* éles vitákat váltott ki. Az egyik álláspont szerint a gyermekeket óvni kell a felnőttvilág problémáitól, ráérnek még szembesülni velük, s különben sem képesek feldolgozni őket. A másik felfogás szerint a gyermekeket igenis komolyan lehet venni, és meg kell ismertetni őket a környező valósággal. Az óvás, a féltés, az elzárás sebezhetővé, kiszolgáltatottá teszi őket, amikor majd igazán találkoznak a gondokkal; márpedig a valóság nem kíméli a gyermekeket sem. Nem óvhatjuk meg őket például a tévé akár csak véletlenül megpillantott képeitől, a mindenütt tapasztalható agressziótól, szextől, horrortól. Természetesen a színház feladata, hogy a valósággal való találkozás után fel- és megoldást kínáljon, és az ősi mesei törvények alapján lehetőleg győzzön a jó. A *Pinocchió*ban három fontos kérdéssel találkoztak a nézők: az érdek, a pénz, a hatalom kegyetlenségével és cinizmusával, a háború fogalmával, illetve a szeretet erejével. Az előadás hatása azt mondatja: vegyük komolyan gyermekeinket.

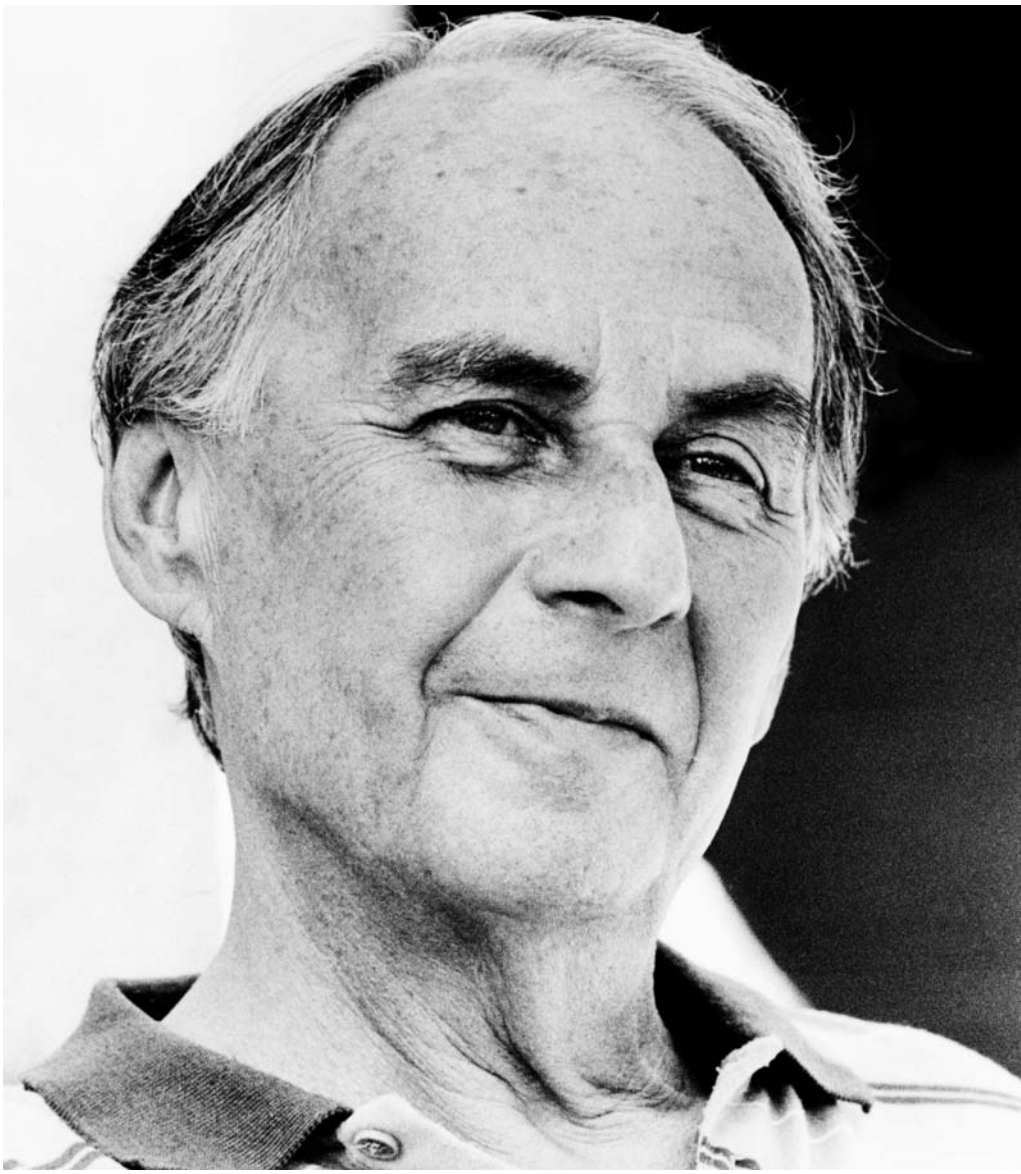
Részlet a szerző bábrendezésről készülő könyvéből.

Bérczes László

Hét énünk mélyén

■ BESZÉLGETÉS SÁNDOR IVÁNNAL ■

2002. nyár, Balaton-felvidék, Sándor Iván házikója Nemesgulács közelében. Két egykori munkatárs, a színházi lapszerkesztő, S. I. és e sorok írója, B. L. beszélget közép-európai közelmúltról, jelenről, írásról, színházcsinálásról, színházi újságokról, s közben a harmadik munkatárs, K. Zs. folyamatosan csattogtatja masináját, ahogy szokta, közben gondol is mindenfélét, de persze hallgat, ahogy szokott: nem „zavar", pedig ha valamikor, hát most bizonnyal lenne mondandója – ők hárman ugyanannál a hetilapnál, a Film Színház Muzsikánál dolgoztak még másfél évtizede. Magánügy, belterjes nosztalgia, legyint, és lapoz tovább az olvasó. B. L., ki most lejegyzi e beszélgetést, megértőn türelemre inti ezen olvasót, egyben biztosítja, Sándor Iván finom árnyalatokat és arányokat kereső, szelíd, ám kíméletlen pontossága megóv majd bennünket a fenti veszélytől, mármint a belterjes nosztalgiázástól. Ugyanakkor évtizedeink jelentős esszéistája, krónikás regényírója, kit jó-rossz szerencséje egykor sorsfordító események közepébe dobott, majd hosszú évekre a színházi világ egyszerre önveszélyesen magamutogató, mégis zárt és védett közegébe mentett, nos, ő a bölcsek ráérős nyugalmával, egészet átfogni képes pillantásával rálát arra, amiből mi, napi színházcsinálók ki se látszunk, amiben mi naponta elveszünk. Rálát – és megfogalmazza, amit lát. Erre való akar lenni az alábbi beszélgetés, és ebbe különben akár a filmszínházas nosztalgia is beleférne, már csak azért is, mert arra a lapra, egy olyan lapra, ma is szükség lenne, függetlenül attól, hogy e beszélgetés résztvevői visszavágynának-e oda avagy sem.



– Az idei könyvhétre megjelent Drága Liv *című regényedet olvasom: összegzés ez a mű. Regényt, fikciót írsz, de elmúlt ötven évünk tényeit használod-elemzed, s mindezt színházi közegbe emeled.*

– Négy éven át írtam, fél éve fejeztem be a regényt: nem a tervező, szenzitív szituációban lévő, tapogatózó, kereső, hanem a visszanéző, racionalizáló ember fogalmaz most. A regény az elmúlt fél évszázad olyan valóságdarabjáról kíván szólni, ami érzésem szerint hiányzik a magyar irodalomból. De ezt a már-már dokumentumszerű valóságanyagot igyekeztem elemelni egy teremtett, imaginárius regényvilágba. A kettős törekvést – dokumentum és fikció – segíti a közeg, amelybe a regény „anyagát" helyeztem: a színházi miliő. Tettem ezt a saját életem okán, és tettem, mert a kulisszavilágon belül létező viselkedésmódok, magatartásformák, tehát a maszkosság, a szerepjátszás, a változó helyzetekbe helyezkedés, az önismeretért folytatott, játékos és hiábavaló törekvés, egyáltalán az emberi kondicionáltság fokozatai...

– ...valóságot mutatnak egy teremtett világban, illetve teremtett világként mutatják a valóságot?

– Igen, valahogy így. Felmutatják az életet mint szerepjátszást. Az életet mint meg nem ismerhető tények sorozatát. Az életünket mint átláthatatlan és folyamatosan felülírt sorsot. Középpontban a színház, amely modellezni tudja ennek a valóságnak az egészét. A színházi miliő mindig többszörös áttételen keresztül megmutatkozó, rétegzett valóság. A művészregények fokuszálják egy-egy korszak intellektuális,

erkölcsi dilemmáit. Számomra erre a legnagyszerűbb XX. századi példák Thomas Mann és Bulgakov regényei.

– Vagyis nem csak arról van szó, hogy a valahai drámaíró, lapszerkesztő évtizedes hiányérzetből, nosztalgiából visszatér – legalább egy regény erejéig – a valahai hazai pályára.

– Semmiképpen nem szándékolt visszatérés, nem nosztalgia és nem hazai pálya. Avagy ugyanilyen idézőjeles „visszatérés", „nosztalgia" és „hazai pálya" számomra a regényben a második világháború, ötvenhat, hatvannyolc, a női főszereplő családi miliője és Mauthausen világa... szóval maga a regény s benne a színházi valóság.

– Ebben a beszélgetésben számunkra éppen ez, a színházi valóság lesz a legfontosabb. Olyannyira valóság ez a regényben, hogy jó néhány szereplő pontosan beazonosítható. A történet egyik csomópontja az Egyetemi Színpadon a hatvanas évek végén tartott „Mészáros-előadóest", ami után a Belvárosi kávéházban összegyűlnek szakmabeliek, fiatal értelmiségiek. Ott ül Sárika, a tekintélyes, kedves nagyasszony – ő bizonyára Tolnay Klári, „Mészáros" pedig nyilvánvalóan Mensáros László. Ezt onnan is tudhatjuk, hogy az estről idézed a regénybeli kávéházban félrehúzódva körmölő kritikust, s az idézett szöveg visszakereshető egy Sándor Iván nevezetű színikritikus írásai között.

– Igen, ez így van.

– A regény főalakjának szavaival pontosan megfogalmazod itt saját pozíciódat: „A színikritikus valóban ott dolgozott. Köszönt Sárikának, neki is sokan köszöntek. Nem ültek az asztalához, ő sem ült mások asztalához. Nem csak ott, azon az estén volt egymagában, sokszor láttuk a Hungária kávéházban is dolgozni. Úgy tartozik hozzá a színészek világához, gondoltam, ahogyan én. Hozzá is tartozott, és mégsem tartozott hozzá. Ez a kapcsolódás, ugyanakkor elhatárolódás a dolog lényege, gondoltam..." Ez Sándor Iván, a lapszerkesztő, a kritikus pozíciója. Ugyanakkor a Drága Liv *ennél beljebb hatol, vagyis Sándor Iván, a regényíró otthonosan közlekedik a színháziak amúgy zárt, fülledt belvilágában. Honnan ez a tudás?*

(SORS ÉS VÉLETLEN)

– Itt most tapintatosan arra ösztökélsz, hogy az életemről beszéljek – ami ugyebár hosszú. Ezt elkerülendő, gyorsított felvételben pergessük le az előzményeket, lássuk, ki is az a fiatalember, aki 1957. május végén az éppen alakuló Film Színház Muzsika szerkesztőségébe kerül, véletlenül, és hogyan próbálja megszerezni azt a „tudást", amire az imént rákérdeztél. Menjünk vissza az ötvenes évek elejére: letartóztatás, munkaszolgálat, katonaság utáni szakaszban vagyunk, vagyis akkorra velem csendesen lezajlott egy, a korszakra jellemző pici koncepciós per. Aztán rehabilitáltattam, és 1953 októberében a fiatal író tartalékos szakaszvezetőként szerelt le. 1954 tavaszán véletlenül a Műegyetem lapjához kerültem. Közben már az írószövetségi reformmozgalmak, aztán a Petőfi Kör. 1956-ban olyan szituációba kerültem, hogy a Jövő Mérnöke szerkesztőjeként október 22-én este az országban elsőnek vállalhattam, hogy újságban kinyomtattatom a nevezetes pontokat. Jött a forradalom, nekem meg hamarosan az ideggyulladás, novembertől hónapokon át mozdulatlanul feküdtem, talán ezért is úsztam meg az '56 utáni időket. Így ért áprilisban egy telefonhívás a MÚOSZ-ból: „Iván, indul két lap, nem politikai!: az Ország-Világ és a Film Színház Muzsika. Van lehetőség a munkára." „Az »oroszoknál« ne..." – mondtam, így kerültem a Film Színház Muzsikához, ott is a filmrovathoz. Merthogy a betegségem miatt bottal jártam, és az első napon összetévesztettek a szintén bottal közlekedő filmessel, Kürti Lászlóval. Kiderült a félreértés, két nap múlva a színházi rovatnál találtam magam. Azért mesélem el ezt, hogy világos legyen: a semmiből érkeztem a színházhoz, hogy hamarosan megírjam életem első színházi kritikáját: Madách Színház, *Egerek és emberek.* Még „tájékozott" is voltam, Ladányi Ferenc és Greguss Zoltán egy tíz évvel korábbi előadást vettek elő, és én diákként láttam azt az egykorit. Nem végeztem egyetemet. Nem voltak rendszerezett ismereteim. El kellett olvasnom a drámairodalmat. 1957 őszén már Ádám Ottó próbáin ültem, a következő évben be-benéztem Marton Endre óráira a főiskolán. Az akkor harmincéves Ádám Ottó az *Anna Frank naplójá*t rendezte Tímár Józseffel és Kiss Manyival. Néztem őket a színpadon, néztem a büfében, tanultam a színházat. Drámairodalom, színházi próba, főiskolai óra... Tudtam, hogy meg kell ismernem a színház korábbi évtizedeit is. Végigolvastam Ambrus Zoltán, Kárpáti Aurél, Kosztolányi Dezső és Illés Endre kritikáit.

– Honnan tudtad, kiket kell olvasni?

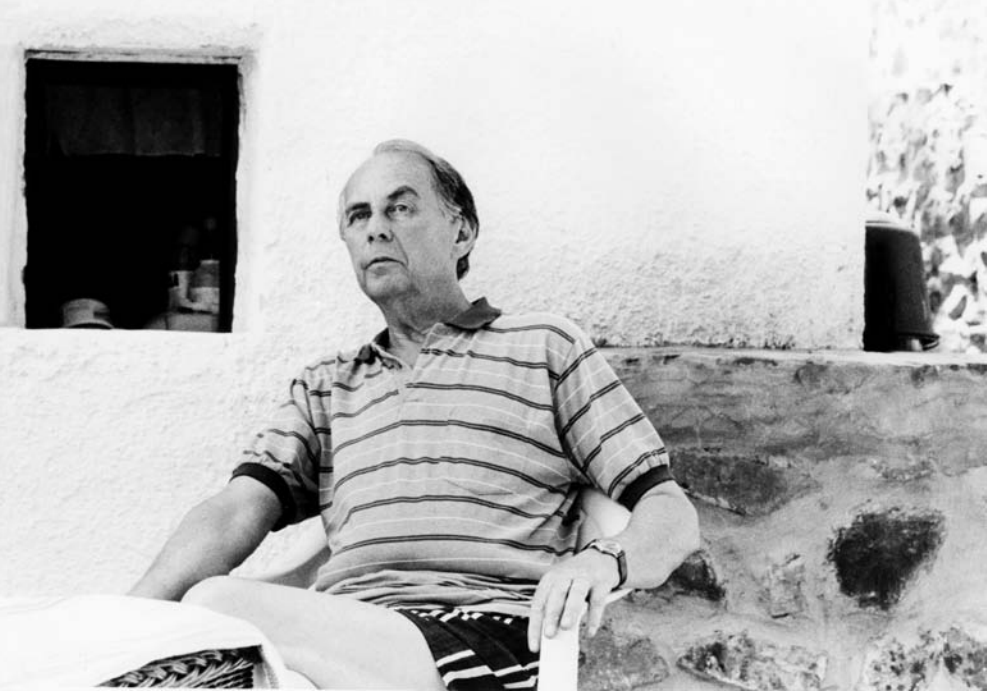
– Voltak igen szerény előzmények. Nem több, mint egy érdeklődő fiatalember kósza ismeretei. 1943 szilveszterén, tizenhárom évesen voltam először színházban, a *Mária főhadnagy*ot láttam Szeleczky Zitával, Szilassy Lászlóval, Honthy Hannával. Mellesleg Szilassy egy évre rá már Hunyadi-páncélos főhadnagy volt, Szeleczky pedig szorosan a közelében maradt. Még láttam színpadon Fedák Sárit, negyvenötben Törzs Jenőt. Ismertem a Bajor Gizi-, Somlay Artúr-nemzedéket. Viszonylag sokat jártam színházba.

– Családi indíttatásra?

– Kispolgári családi miliő kispolgári könyvtárral. A bátyám és én kaptunk bérletet a Nemzetibe, de a szüleink nemigen jártak színházba. Komlós Aladárnak volt inkább szerepe abban, hogy ragadt rám valami. Nem tudom, a neve mond-e még nektek bármit is, ő volt, ugye, a Nyugat első-második nemzedékének egyik legjelentősebb irodalomtörténésze. Zsidó származása miatt akkoriban csak a zsidó gimnáziumban taníthatott – ez volt az én véletlen szerencsém, mert ő lett a magyartanárom.

– Két sorsszerű véletlen meghatározta az életedet. Véletlenül kerültél a Jövő Mérnökéhez, s ez eldöntötte, mi történik veled 1956 októberében; majd 1957-ben egy akkor alakuló lapnál, a Film Színház Muzsikánál véletlenül lettél színikritikus, s ez a tény – lehet, hogy tiltakozol – életed középpontjába került a lap megszűnéséig, 1990-ig.

– Nem tiltakozom. Főként az első két évtizedben valóban a színházilap-csinálás állt életem középpontjában. Abban is igazad van, hogy mind 1954-ben, mind 1957-ben véletlenül kerültem olyan helyre, amihez addigi életemnek köze nem volt. Ezek a sorsmeghatározó véletlenek segítettek engem abban, hogy a társadalmi folyamatokat s bennük saját életemet ma már históriai – nagyképűen szólva – ontológiai összefüggésben nézhessem. Láthatom a nagy léptékű, racionalizálandó történelmi mozgásokat, esemény- és létfolyamatokat s azok véletlennek kitett, kiszámíthatatlan esetlegességeit. Láthatom az alternatívák összecsapásaiból nem mindig követhetően kialakuló új szituációkat, de láthatom a kiszámíthatatlanság mögött rejlő súlypontokat is: a moralitást, a talán a génekből következő, az ember mindennapos elveszettségén felülemelkedni próbáló küzdelmeket. Mindezekből összeáll az, amit emberi helyzetnek nevezek, és ami igazolja a számomra kedves Musil-gondolat érvényességét, miszerint szinte mindenkivel össze vagyunk kapcsolva, azzal is, akivel nem tudjuk, hogy össze vagyunk kapcsolva, sőt, a saját álmainkkal és mások álmaival is kapcsolatban vagyunk, ebben a nagy hálóban ragadhatóak meg a véletlen pillanatok esetlegességei és a mögöttük húzódó személyes törekvések. Nézd, az én életem..., mint sokaké, tudatos küzdelmek és tündéri véletlenek összekapcsolódó folyamata. Egy példa: 1944-ben véletlenül életben maradtam, ugyanis tudtam..., dehogyis tudtam!, éreztem, hogy egy menetből melyik pillanatban kell kilépni. Tizennégy éves vagyok, a kis szvíthártommal megyünk a sorban, elérjük a Király utca–Erzsébet körút sarkát, a hatos villamos keresztbe szeli a gyerekmenetet, éppen eltakarja a túloldalra került nyilast és csendőr géppisztolyost, a mi oldalunkon maradt magyar honvéd pedig – érezzük – nem fog szólni, ha kilépünk a menetből. És kilépünk. A három és fél évtizedes filmszínházas történetben is sok az esetlegesség. A pályafordulatomban is. Drámaíróként indultam. Öt bemutatóm volt, és kettőről nin-



csenek is rossz emlékeim: az 1967-es Lendvay Ferenc-féle miskolci *Tiszaeszlár*ról és az 1973-as Dobai Vilmos által Pécsett rendezett *Az áldozat hegyén*-ről. A harmincéves, kezdő drámaíró is elégedett lehetett, hiszen 1961-ben az *R 34-es repülőjárat*ot Tomanek Nándorral, Bánffy Györggyel, Tánczos Tiborral mutatták be. De a véletlennek köszönhettem, hogy kiderült, nem szabad drámát írnom, az én műfajom a regény. 1964-ben már ki volt tűzve *A negyedik tanú* című darabom bemutatója a Nemzeti Színház Ódry Színpadán. Ám a színház körül, a darab körül mindenféle bonyodalmak támadtak, a drámát végül is politikai okokból egyetlen színház sem vállalta, én meg elkeseredésemben gondoltam egyet: átírom a történetet kisregénynek. Elvittem a Magvetőhöz, Kardos Györgyhöz, hiába. Politikailag elfogadhatatlan volt az írás. Továbbmentem a Szépirodalmi Kiadóhoz. Három hét múlva kaptam egy üzenetet Illés Endrétől: „...ez így rövid, írjon még egy kisregényt, vagy írjon egy regényt." Így született meg az első regényem, a *Hullámok*, amelyet Illés 1967-ben kiadott. 1973-ban volt az utolsó színházi bemutatóm, akkoriban találtam rá *A futár* című, 1848-ban játszódó regényem témájára, és közben belefogtam tiszaeszlári esszékönyvembe. Ezzel a két könyvvel, ezzel a két műfajjal találtam magamra.

– A felbukkanó véletleneken túl az is irányítja a sorsot, hogy a kínált-kínálkozó szerepeket elfogadja vagy eltartja magától az ember.

(FILM SZÍNHÁZ MUZSIKA)

– Talán nem sodródtam, hanem újra és újra, szinte az életem minden hónapjában valamilyen választ elé kerültem. *Talán* – írjuk ezt kurziválva. Nehéz megítélni. Hitegetem magamat azzal, hogy a lényegi dolgokat illetőleg magam döntöttem. Nehéz kibogozni, hogy a létrejövő szituációkat a tőlem függetlenül adódó vagy belőlem fakadó törekvések teremtették-e. Ország-Világ vagy Film Színház Muzsika: a választék tőlem független, de hogy melyiket választom...

– A Film Színház Muzsikát választottad. A későbbi drámaíró, regényíró mennyire vállalta azt a szerepet, amely mellett korábban döntött?

– Vállaltam én a lapot, sőt egy újabb véletlen következtében főszerkesztő-helyettes lettem, de ezt már nem igazán akartam. Kétségtelen, hogy volt ebben az ódzkodásban kivagyiság is: 1975-ben *A futár* megjelenés előtt állt, én már az irodalomhoz soroltam magamat. Azt képzelem, hogy a hatvanas évek közepétől nem szimpla munkatárs, de szellemi-művészi értelemben egyfajta kohéziós pont tudtam lenni egy fontos kulturális hetilapnál. Ez bizony piti érdekharcokkal terhelt, mindennapos küszködéseket is jelentett nem egy fafejű, politikailag ellenlábas kollégával és persze a felettesekkel.

– A fejed fölött cserélődtek a jó és kevésbé jó főszerkesztők. Akár saját önállóságod érdekében nem vágytál erre a posztra?

– Nyugodt lelkiismerettel mondhatom, nem vágytam rá. Egyrészt politikailag eleve alkalmatlan voltam, a hatalom is tudta, hogy hiábavalóan próbálna bizalmi embert faragni belőlem, másrészt egy ilyen poszt vállalása írói pályám végét jelentette volna. Morálisan is, a napi gyakorlat szintjén is. Hogy én állandóan értekezleteket tartsak, Aczél telefonjai elől pedig főnökeimet követve a Gongba meneküljek rumot inni?! Nem volt időm értekezletekre, nem jártam a Gongba, és nem szerettem a rumot. Azt hiszem, a munkatársak egy része sem örült volna, ha én jegyzem a lapot, mert egy kicsit morcosan és energikusan próbáltam ellensúlyozni mindazt a politikai-szakmai nyomást, amiben éltem, éltünk. Akárhogyan is, megtanultam a lapszerkesztést, egyre önállóbban dolgozhattam, és egyre inkább vágytam arra, hogy csak az írói pályámra koncentrálhassak. Egzisztenciális okokból ehhez meg kellett várnom a nyugdíjaztatásomat. A történelem fura fintora, hogy a lap is körülbelül ekkor szűnt meg.

– 1990-ben, harminchárom év után, „krisztusi korban" elhalálozott. Hiánya sokak szemében megnövelte jelentőségét – hogyan látod te a Film Színház Muzsika szerepét?

– Kivételesen szerencsés lap volt. A magyar sajtótörténetben tudtommal ilyen lap sem előtte, sem azóta nem létezett. Ma már jelentősebbnek látom, mint amikor benne éltem. Akkoriban folyamatosan elégedetlenkedtem, de ez természetes. Ezt a lapot egyszerre olvasták azok, akik a fodrászüzletben borotválkozásra, illetve a női haj berakására vártak, és azok, akik a színházi klubokban és az egyetemi tanszékeken próbáltak eligazodni a magyar kulturális életben. Minden réteg megkapta benne a magáét. A SZÍNHÁZ, az a folyóirat, melyben ez a beszélgetés megjelenik majd, csak 1968-ban indult, és történetének első öt–tíz évében, bizony, alig olvasta valaki. A Film Színház Muzsika viszont a hatvanas évek közepén száznegyvenezer példányban jelent meg, ami azt jelenti, három-négyszázezer olvasója volt. Ez a lap felnevelt egy színházkritikusi gárdát, melyet a színházi szakma akkor kompetensnek fogadott el. A lapnak olyan filmkritikusai voltak, akik a hatvanas években oda tudtak állni a művészi-politikai értelemben megújuló magyar film mellé. Kivételes tudású zeneesztétikai és zenei riporteri gárdája volt. Megemlítem a fiatal Bónis Ferencet, Fábián Imrét (ő '68-ban emigrált, és egy jelentős német szaklap szerkesztője lett), Albert Istvánt, a szakma doyenjét, Gách Marianne-t, az utóbbi fél évszázad egyik legjelentősebb riporterét, az ötvenes évek labirintusát akkor már maga mögött hagyó Keszi Imrét. A lapnak kivételes fotósgárdája volt: Kotnyek Antal, a negyvenes–ötvenes évek nagy fotósnemzedékének itthon ragadt tagja, Féner Tamás, aki újjáteremtette Magyarországon a színházi fotózást, Koncz Zsuzsa, aki ezt továbbfejlesztette, Fejes László, a magyar dzsesszfotózás egyik megteremtője, külsősként nekünk dolgozott a fiatal Korniss Péter és B. Müller Magda... Ehhez a gárdához lépett be a hetvenes évek végén művészeti szerkesztőként Bak Imre, az európai hírű képzőművész. Remélem, nemcsak utólag álmodom vissza a lapba saját törekvéseimet, de én úgy emlékszem, hogy mindig kiálltunk egy-egy időszak háttérbe szorított, meghatározó alkotói mellett, s ezért éles politikai küzdelmeket, retorziókat is vállaltunk. A hatvanas évek elején megszólaltattuk Kassákot, Illyést, Némethet. Jancsó Miklós Balázs Béla-díját – még a *Szegénylegények* előtt – Kossuth-díjasokat megillető kiemeléssel üdvözöltük („De hát minden Balázs Béla-díjas fényképe egy hasáb!" – méltatlankodott a tördelő. „Ez

négy hasáb legyen!" – mondtuk Hámorival, az akkori főszerkesztővel). A lap megbecsülte pályája kiemelkedő szakaszában Majort, Marton Endrét, Várkonyit, Ádám Ottót..., de oda tudott állni a renitensek, a Paál István, Ruszt József, Fodor Tamás által képviselt amatőr mozgalom mellé is, aztán radikálisan Zsámbéki, Babarczy, Székely, Ascher Tamás mellé. Támogató figyelemmel kísértük a határon túli Harag Györgyöt, Sütő Andrást, Taub Jánost, az erdélyieket, a vajdaságiakat. Magyarországon talán először, 1963-ban itt írtam Bulgakovról. Jöttek is fentről a telefonok. Mi figyeltünk fel először a Pécsi Balettre. Ne feledkezzünk meg jelentős külsős szerzőinkről sem, hogy csak a korábban „tűrteket", netán „tiltottakat" említsem: írt nekünk Örkény István és Mándy Iván, Pilinszky János és Nemes Nagy Ágnes... Az a „népszerű hetilap" egyenetlenségei, váltakozó színvonala ellenére mindig kiállt az érték mellett.

(George monológja)

– Hallgatja-olvassa ezt a múltidéző beszélgetést egy színház iránt érdeklődő huszonéves, és azt mondja...

– ...ami volt, volt, elmúlt.

– Igen. És elénk rakja azt a színes palettát, amelyen egymás mellett sorakozik a SZÍNHÁZ, az Ellenfény, a Criticai Lapok, a Zsöllye, a Premier, egyes színházak lapjai, kiadványai... Szabad, nyitott, sokszínű világ.

– Visszakérdezek: a felsorolt és fel nem sorolt lapok összesen hány példányban jelennek meg?

– Gondolom, maximum tízezer.

– Talán nem tévedek, ha azt mondom, ezek elég szűk réteghez szólnak. Az átlagolvasó az értékelhetetlen színvonalú bulvárlapokból tájékozódhat, ha van hozzá gusztusa. Persze lényegesebb összefüggésről van szó: két, egymástól alapvetően különböző kultúrhistóriai korszakról beszélgetünk. A XX. században, a harmincas és a nyolcvanas évek között még álltak az európai kultúra tartóoszlopai. A színház is egyike volt ezeknek. Pontosabban maga a kultúra az emberi létezés egyik tartóoszlopa tudott lenni. Akármilyen volt is a XX. századi magyar színház, egy-egy megnyilvánulásában képes volt kifejezni az emberi lét alapkérdéseit, és ha a színházi lap a minőség mentén követte a változásokat, folyamatos értékvédő-értékteremtő, közvetlen kapcsolatot tudott létesíteni néző és színház között. A kilencvenes években nálunk, Közép-Európában is bekövetkezett az, mégpedig pillanatok alatt, amit Nyugat-Európában egy-két évtizeddel korábban megfigyelhettünk: a gondolkodás, a művészet megszűnt az emberi lét tartóoszlopa lenni. Mondok egy konkrét példát erről a váltásról, illetve arról, hogyan mutatta ezt fel nemrégiben egy remek előadás. A hatvanas évek közepén játszotta a Madách Kamara Albee *Nem félünk a farkastól* című drámáját, nagyszerű előadásban. Gábor Miklós, Tolnay Klári, Vass Éva, Linka György. Néhány éve a Radnóti Színház felújította a darabot. „Azok után kár elővenni" – mondtam magamban, de elmentem, megnéztem. Gothár rendezése is, a színészi játék is, Csomós Mari, Bálint András remek volt. Ugye, az eredeti szövegben ott van George hosszú, hajnali monológja, amelyben ő hallatlan nosztalgiával kapaszkodik az európai kultúrába, abba a bizonyos tartóoszlopba. Gábor Miklós szerepfelfogásának lényege volt az értékek „beidézhetőségébe" vetett hit mint kapaszkodó. Gothár igen erősen és jogosan meghúzta ezt a monológot. A George-ot játszó Bálint András éppen arra építette alakítását, Gothár pedig magát az előadást, hogy ilyen kapaszkodó már nem létezik. Ezt a példát metaforaként használom: egy már csak romokban létező katedrálisban kell ma előadásokat létrehozni. Szembe kell nézni ezzel a helyzettel, amely helyzet viszont előhívta az újabb rendezői-színészi poétikákat, a részletek árnyalataira, a személyes kérdésfelvetésekre, az egyéni ambíciókra épülő vállalkozások rajáját, amelyek mind-mind keresik a maguk közönségét. Talán az általad említett fiatalembert is ez érdekli. De a ma horizontnélkülisége, effektszínháza is némileg abból született, ami a volt. Minden jelen a múlthoz való viszonyában fogalmazhatja meg magát. Ezért minden voltat ismerni kell. A kultúra s benne a színház nem leépül vagy fölépül. Hullámzó folyamat. Aminek,

szerintem, konstansnak kellene lennie, az a saját kor lényegiségére való rákérdezés. Persze a kérdés éppen az, hogy mi maga az adott kor. De van itt egy, a mélyáramban húzódó, negatív előjelű, folyamatos hiány, és ez a magyar színháztörténet múltra is, jelenre is vonatkozó alapvető problémája. A legjobb színházi emberek között is alig voltak olyan személyiségek, akik úgy tudtak teoretikus munkát végezni, hogy közben a szenzibilitást, a rendezői erőt és játékosságot is érvényesítették. Hevesi Sándor azt találta ki, hogy Shakespeare-t vagy a *Tragédiát* milyen szcenírozással lehet eladni. Vahtangovtól ezt tudta csak átvenni, nem az orosz avantgárd lényegét. Brechttől sem azt tanulták meg, mit mond a világról, hanem azt, hogyan kopog a színpadon a brechti szöveg. Majorban, Rusztban, Gábor Miklósban, ma Zsámbékiban, Ascherben, Babarczyban, Gothárban megvolt-megvan a hajlam, hogy bekapcsolódjon az említett mélyáramba, de ez csak töredékesen sikerült. Minden fiatal rendezőnek ajánlom, hogy olvassa el azt a szöveget, amelyet Ruszt mondott el Gábor Miklós temetésén. Olyan, mintha a nem létező magyar színházi akadémián a nem létező színházi teoretikus-rendező szólalt volna meg. Volt egy pillanat, amelyet a nyolcvanas évek elején elpasszoltunk: az a pillanat, amikor Balassa Péter hatalmas szellemi horizonttal a színház felé is fordult. Én azért még ma is azzal az igénnyel megyek el egy-egy színházi előadásra, hogy egyszer találkozom majd a történelembe ágyazódó, formátumos korlenyomattal. Soroltam az imént a régi neveket, kiegészítem még Pünkösti Andoréval, aki a Madách Színházat igazgatta 1942 és 1944 között, és aki szintén ilyen személyiség volt. Belőle formáltam meg a *Drága Liv* központi alakja apjának figuráját. És a gondolatmenetet folytatva válaszolok a te fiatalemberednek: igenis jó dolog az a látszólagos ellentmondás, hogy egy színházi lap, esetünkben a Film Színház Muzsika próbált összhangot teremteni a legmagasabb színházi kultúra, a gondolkodás, az értékek és a hétköznapi színházi érdeklődés között. Jó dolog volt, hogy ha az, akit az érdekelt, mi van Rátonyi Robival, beleolvasott egy Beckett-kritikába vagy egy Jancsó-interjúba.

– Ellentmondásosnak látom Sándor Iván és a színház viszonyát is. Tisztelettel, szinte csodálattal beszélsz-írsz Gábor Miklósról, Rusztról, másokról, ugyanakkor a magyar színház alapvető hiányát, tartozását rovod föl. Tíz éve írt Hamlet-esszédben, *Nádas Pétert is idézve, Hamletet tekinted az igazi clownnak, nem pedig azokat a csepűrágókat, akiknek mindegy, mit játszanak, csak kifizessék őket („... ha Claudiusszal találkoznának [...], bizonyára egy másféle, akár Claudiust »igazoló« szövegrész betoldásával adnák talán elő Gonzágó megöletését"). Eszembe jut a* Drága Liv *temetési jelenete, ahol a Gádor nevezetű nagy színész a sírnál...*

– ...ripacs módra spilázik...

– ...már éppen gyászos lelepleződését várnám, amikor te éppen a spilázás által mutatod fel a formátumot. Ez az ellentmondásosság mutatkozik meg Sándor Iván és az általa szerkesztett hetilap viszonyában is: vállalod, sőt, ügyként kezelve képviseled a Film Színház Muzsikát, ugyanakkor megbújsz mögé, hogy a számodra fontosabb, „magasabb rendű" írói munkádra koncentrálhass.

(ELVEGYÜLÉS, ELHATÁROLÓDÁS)

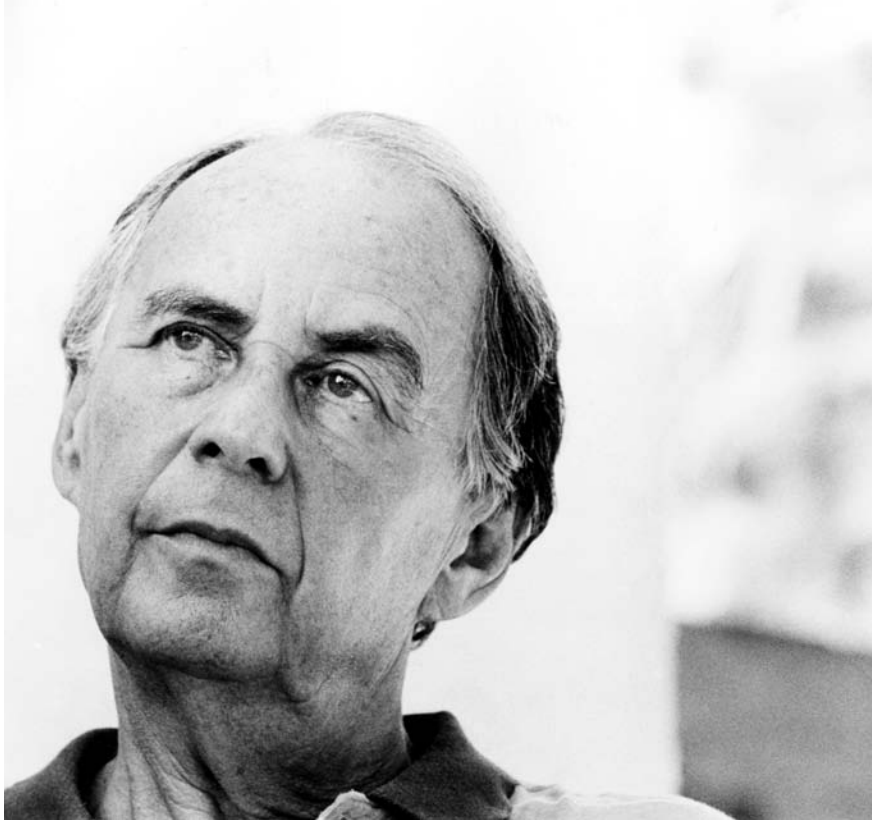
– Nem pontosan idézted fel a *Hamlet*-esszémet, de most kérdésed lényege a fontos. Gyanítom, hogy a válaszomban mindenféle önszembenézési igyekezet ellenére önvédő, barikádkiépítő mozzanatok is lesznek. Visszatekintve úgy látom, hogy többnyire működött bennem minősítő-szelektáló érzék. Azt szokták mondani, hogy a művésznek hét énje van. Nekem is van legalább három, de az is lehet, hogy több. Ezek váltogatják egymást. Énünk egyik vagy másik változata, amelybe adott pillanatban beöltözünk, nem kevésbé dinamikus, mint az, amelyiket éppen levetünk magunkról. Amikor hajdan a lányomat reggel óvodába vittem, akkor „vállaltam" a gyermekét óvodába cipelő apa szerepét. Majd utána rögtön leültem a Hungáriába, és megírtam a kritikát. Akkor kávéházban dolgozó lapszerkesztő voltam, és semmi más. A regényírói „magaslatokból" sem a „mocsárba" léptem le, amikor a szerkesztőségbe mentem. Ha az ember eljut egy belső biztonságérzethez, én az írói pályámon, te például a rendezésben, Zsuzsa a fényképezésben, akkor szét kell tudni választani a feladatokat, és akkor nem jelent nyűgöt egyik szerepet a másik mellé rendelni. Ebben az egészben segített engem az úgynevezett színházi világ. Mindig ambivalens viszonyban voltam a színészekkel, rendezőkkel – erre mutattál te rá a regényből kölcsönzött mozzanattal, amikor az előadóest után a kritikus a színészekkel teli kávéházban magányosan körmöl. Elvegyülés és elhatárolódás – így akartam. A konkrét esetben például 1968-ban megnéztem Mensáros fantasztikus előadóestjét, emlékszem, hétfő volt, lapzárta után. Legalábbis kritikát már nem lehetett leadni, ugyanakkor kedden még négy oldalt – hírt, miegymást – be lehetett szuszakolni. Tudtam, ha reggel nyolcra a tördelő asztalán van az írásom, az be tud még kerülni a lapba. Vagyis muszáj volt beülni a kávéházba: elvegyültem; de dolgoznom kellett, tehát külön ültem: elhatárolódtam. Néhány hét múlva odajött hozzám egy dramaturg, aki ott ült akkor a színháziak társaságában: „Te, a Tolnay Klárika azt mondta, nézzétek az Ivánt, biztosan írja már a kritikát, úgy benne van, hogy egészen zöld a feje." Ilyen „zöld fejjel" közlekedtem a színházi világban, és sok kemény, súlyos dologgal találkoztam. Láttam színészeket, rendezőket kiragyogni és összeomlani és folyamatosan maszkok mögé bújni. Eszembe jut a Blaha Lujza téri Nemzetiben egy *Antonius és Kleopatra*-próba a hatvanas évek elejéről. Major rendez, a színpadon Bessenyei és Lukács Margit. Belép a színpadra egy ismeretlen fiatalember, elkezdi a szöveget, borzasztó. Látom, Major csúszik le a székén, aztán visszatornássza magát, felszól a harmadik sorból: „Nagyon jó, nagyon jó! Csináljuk újra!" Felmegy a színpadra, előjátszik, de mint egy hülye gyereknek, újra ismétlés, a pasas egyre rosszabb. Major pedig egyre csak dicséri. Aztán hátraszól az asszisztensnek: „Használhatatlan, de most már hagyjuk." Gábor Miklós a Shylockra készült, akkor már barátságban voltunk. *A velencei kalmár* érzékeny pont a magyar színháztörténetben, támadták is Miklóst zsidó oldalról is, nem zsidó oldalról is. Felhívtam telefonon, beszélje ki magát egy interjúban, kitűnő munkatársat küldtem. Hálás volt. Az első súlyos betegségéből gyógyult. Újra felhívtam telefonon. Elkezdett a kagylóba sóhajtozni. „Nem a lelkedre vagyok kíváncsi, hanem a lábadra!" – mondtam neki. Megérezte, hogy ledobhatja a maszkot. „Ja, semmi gond, készülök a szerepre." Kálmán György egy évben kétszer felhívott telefonon. „Szervusz, itt Kálmán György." „Szervusz, Gyuri, mi van?" „Semmi, csak felhívtalak" – és letette a telefont. Hát lehet ezt komolyan venni?! És mégis, „halálosan" komolyan kell venni. Így voltam a színházi világgal. Mindig a bohócmaszkot láttam rajtuk – de a színpadon Füst Milánnak, Örkény Istvánnak, Dürrenmattnak, Shakespeare-nek, a legnagyobbaknak tekintettem őket. Állandóan ilyen ambivalens volt a viszonyom. Ez volt és ez maradt.

– Mennyire élő ez a viszony? Végül is tizenkét éve nem dolgod a színházba járás.

(KORSZELLEM)

– Nem igazán élő. Sok mindent nem ismerek. Óvatosan beszélek a mai színházról. Három-négy színházba járok viszonylag rendszeresen, olvasok néhány mértékadó kritikust. Egyáltalán nem tekintem magam kompetensnek. Benyomások, impressziók alapján gondolom azt, hogy van egy lényegi különbség a mai és a hatvanas–hetvenes, és még a nyolcvanas évek színháza között is. A korábbi mindenekelőtt az irodalmi-drámai kultúrából hozta létre az értékeit. A kérdés az volt, hogy van-e nagy képességű rendező, és talál-e társulatot, amelynek segítségével az évszázados drámairodalom és a XX. századi drámák által megrajzolt kulturális horizonton érvényesítheti a maga szuverén látásmódját. A mai színházi korszak a rendező és a színész együttműködésére épülő, összművészeti komplexum megteremtésére törek-

szik. Ma szinte bármilyen, közönség előtti megnyilvánulás, szöveggel, szöveg nélkül színházként tudja magát elfogadtatni. Pontosabb, ha azt mondom: próbálja magát eladni. Ennek van eredménye is: a színpadi megszólalások végtelenül sok megközelítést, invenciót, színt mutatnak fel. De van a mai színháznak egy univerzális hendikepje. Annak a históriai időtérnek, amelyben a nyugati világ három-négy évtizede, Közép-Európa valamivel rövidebb ideje él, egyik jellegzetessége, hogy nincs átfogó korszelleme. A színházi embernek nemcsak attól kellett elbúcsúznia, hogy a kultúra és benne a színház valamiféle tartóoszlop legyen, de attól is, hogy a korszellemből kapaszkodókat merítsen a munkájához. Nemrégiben Bak Imre legújabb művei kapcsán arról írtam, hogy a gondolkozástörténetben és a művészetek történetében általában van valamiféle „együttállás", és ez iránytűt jelent annak fokuszálásához, amit korszellemnek nevezünk. Közismert, hogy Galilei, Shakespeare, Montaigne nagyjából egy időben vázolták fel egy akkor új episztémé alatt az Én kibontakozását. Ugyanígy Spengler és Proust külön-külön úton „fedezték fel" az Időnek az egész korszellemet befolyásoló szerepét. Azt hiszem, a filozófia, a bölcselet ma nagyon kevés támpontot ad. A művészetnek – ha képes rá – magára hagyatottan kellene kialakítani a korszellem jegyeit. Ezt minden alkotó, a színházi ember is csak a maga elszigetelt útján keresheti. Ezért nem lehet „általában" beszélni mai színházi törekvésekről. Ugyanakkor ezt az önmagában is rendkívüli invenciót, eltökéltséget és abszolút szuverenitást igénylő helyzetet tovább nehezíti az eléggé speciális magyar színháztörténeti tehertétel. Már említettem a teoretikus tradíció hiányát. Hogy félreértés ne essék, igazán nem valamiféle száraz esztétizálásra gondolok, hanem az emberről, a világról, a korról való, a közvetlen rendezői instrukciókon túli, habár azokban formát találó tudásra. Mondok egy példát. Szikora *Tragédia*-előadása szerintem nem azért volt a *Tragédia*-színrevitelek sorában egy újabb kudarc, mert túlhabzott benne az elektronikus installáció. Inkább azért, mert fel sem merült benne egy mérvadó gondolat. Az, hogy a *Tragédiá*ból ki kellene végre olvasni a magyar gondolkodástörténet, művészet- és színháztörténet által még fel nem tárt lényegiségeket. Például azt, hogy olyan gyermekded, kiforratlan, önmagát megteremteni képtelen Én áll a középpontjában, akinek a feje felett mindig mások vitáznak. Az Úr és Lucifer között, egy hierarchizált léthelyzet alsó lépcsőjén örökös függőségben lévő emberpárról szól Madách műve, akik a saját történelmi felismeréseikből sem képesek tanulni, hogy az európai kultúrában a mű születésekor már hosszú ideje kidolgozott autonóm személyiséget kiformálják. Na most itt jön a tradíció hiánya. Ugye, ennek a gondolatkörnek a megközelítése százötven év alatt kevéssé merült fel. Vagy itt van a *Bánk bán*. A színháztörténet olyan alapkérdéseket nem vett észre Katona művében – s ebben a színházbölcselői megközelítés hagyományos gyengesége is szerepet játszik –, hogy például a magyar drámairodalom legszebb nőalakja, Melinda nem magyar, hanem idegen. Vagy hogy nemcsak Bánk és Tiborc beszél el egymás mellett híres nagyjelenetében, hanem a dráma egész nyelve olyan, amely a szereplők abszolút dialógusképtelenségére utal. Mindig, mindenki elbeszél a másik mellett. Vajon milyen konzekvenciái legyenek az ilyesminek egy mai előadásban? Szóval rengeteg hiánynak a betöltéséről volna szó, visszamenőlegesen is, annak érdekében, hogy egy-egy előadás a mai korszellem színházon át való kialakításához közelebb juthasson. Valami ilyesmit próbált meg és vitt sikerre a maga idejében Brook, Strehler, a csúcsformájában Ljubimov. Talán nálunk is voltak megközelítő törekvések a szellemi teljesítményekben is – utaltam már Balassára. Legutóbb Fodor Géza állt elő éppen ezeken a hasábokon egy remek *Bánk bán*-operaelemzéssel.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– A színpadon látható különbségekről beszélsz. Tágítsuk ki ezt a problémát a színházépületben estéről estére megszülető közös térre, azaz vonjuk be a nézőt is: közösségi esemény-e ma a színházi előadás? Az a bizonyos fiatalember, bennünket befolyásolandó, bizonyára megjegyezné most, hogy a színházak többsége telt házakkal játszik.

– A közösségi élmény és a telt ház más és más. Az egyik valóságos, inzultáló találkozás, a másik nem az. Mondom, nem vagyok mérvadó, mert kevés előadást látok, ennek figyelembevételével gondolom, hogy számomra Ascher *Három nővére* óta Gothár Albee-rendezése jelentett közösségi élményt. Az, hogy különben telt házakkal játszanak a színházak, azért jó, mert leszámítva a brettlit, ami sajnos ma már olyan nagynevű színházakban is felütötte a fejét, ahol az olcsóság korábban ritka vendég volt, szóval ezt leszámítva, azért a színház másféle élményt nyújt, mint a tévé és általában a kultúrpiac. Habár a színházi néző azért olyan közegben él, amelyben egyre kevésbé tud különbséget tenni az őt ért hatások között, és számára a színház is csak egyik faktora a másolatvilág üzeneteinek. Aki valaha színházba ment, azon az estén nemigen nézett tévét, a mai néző az előadás előtt és után is a távirányítót nyomogatja. Az előadás könnyen belevész a hamis információk tengerébe. De... Passz! ... Mondom, nincs elég ismeretanyagom a mai színházról és hatásáról. Mással foglalkozom, éppen egy esszén dolgozom. Azt próbálom megírni, hogy a XX. században két trend fut egymással párhuzamosan. Az egyik az, hogy Magyarország a Monarchia összeomlása óta nem tudta magát „kitalálni", és egymást követő kormányai folyamatosan besegítettek abba, hogy ez így maradjon. A másik az, hogy – és itt visszautalok arra, amit a *Tragédiá*ról megemlítettem – az emberi Én sem tudott az európai kultúra mintái szerint, függéstől mentes, autonóm Énné kicsiszolódni, hogy levesse magáról az öncenzúrát, a szembenézéshiányt, az elfojtásokat. Ez a két párhuzamos trend a mai Magyarország helyzetében, mentalitásállapotaiban a demokratikus államszerkezetben metszi egymást. Ez a háttérmuzsikája a színházi törekvéseknek is. Nagyon kívánom, hogy azok a művészek, akik a színház felől az ebből fakadó dilemmákat nálam tisztábban láthatják, megértsék, hogy milyen helyzetben kell a korszak emberéről beszélniük, és kitartásuk is legyen az ilyen színházi megszólalásokhoz.

Kutszegi Csaba

A véletlen szikrái

■ PRELJOCAJ-BALETTEK ■

A média továbbította információk újra meg újra megtörik az élet csendjét, a média zaja a beszélgetések helyébe lép. A médiazajból egyfolytában annak ismételgetése hallható ki, hogy a világ rendben halad a maga útján, s egyelőre nincs okunk különösebb aggodalomra. A média és a különböző távközlési hálózatok a kommunikációt a puszta kontaktusra építik, amelyben az információ mellékes a világ vagy még inkább saját kontinuitásához képest. Az igazi katasztrófa a média elhallgatása, a számítógépek teljes leállása lenne, vagyis az, ha egyszer ki lennénk szolgáltatva egymás szavának, a kizárólagos személyes megmérettetésnek. A modern ember már csak arra alkalmas, hogy a végtelen üzenetek mintegy áthaladjanak rajta. David Le Breton francia antropológus foglalkozik e gondolatokkal a Du silence (A csendről) *című könyvében, valamint a Libération 1999. szeptember 14-i számában írt cikkében; és ugyanerről szól Angelin Preljocaj francia koreográfus 1989-ben koreografált táncműve, az* Un Trait d'Union.

Kötőjel

A Preljocaj Balett vígszínházi estjeire kiadott szórólapon a mű címét helytelenül fordították *Kapcsolat*ra. A sajtóanyagban helyesen *Kötőjel* szerepel. Nagy különbség! Egy színpadi mű értéktartalmát a helyes címadás alapvetően nem határozza meg, de jelentősen befolyásolni képes. Ha a *Kötőjel* cím nem nyújtana támpontot az értelmezésben, a néző, aki az előadás különleges hangulatában feszült érdeklődéssel figyel a színpadra, hajlamos lenne a mű tartalmát sok más, „csak" két ember kapcsolatát megjelenítő koreográfiához hasonlítani. Pedig a *Kötőjel*ben sokkal több fogalmazódik meg ennél: a Le Breton által vizsgált kommunikációs krízishelyzet és ennek bemutathatósága strukturált táncnyelven.

Preljocaj albán szülők gyermekeként Franciaországban született, huszonhét éves, amikor 1984-ben együttest alapít. Termékeny koreográfus, díjak, kitüntetések tulajdonosa, sokak szerint Nagy József mellett a kortárs francia táncművészet legmarkánsabb alakja. Stílusa, alkotói módszere ízig-vérig francia: ember- és testközeli, bájos és könnyed (kedvelem a parfüm metaforáját – nyilatkozta egyszer), de mindemellett gondolatérzékeny, kérlelhetetlenül racionális, darabjainak szerkezetét szigorú műgonddal építi fel.

A *Kötőjel* két szereplője látszólag mindent elkövet azért, hogy tartalmas kommunikációs kapcsolatba kerüljön egymással, vagy legalább fenntartsa a meglévő viszonyt. A koreográfia mozgáselemeihez hasonló mozdulatok viszonylag gyakran felfedezhetők más kortárs táncművekben is. Preljocaj művének odafigyelésre kényszerítő, különleges hangulatú eredetisége abból fakad, hogy a szerző nem mozdulatokban, hanem mozdulatrendszerben gondolkodik: nála a megalkotott mozgás – felépítése és funkciója szempontjából is – kifejezetten nyelvszerűen működik. Koreográfiája nemcsak jól megkomponált, hanem mozdulatszövege nyelvi jelenségekhez hasonlóan szintagmákat és paradigmatikus vonzatokat alkotó morfológiai egységekből áll össze. A töveket toldalékolja, a legkisebb értelmes egységeket nagyobb gondolati egységekké fűzi össze, és a nagyobb gondolati egységekből textust épít. Mivel a mű témája a kommunikációs viszony, kézenfekvő, hogy a koreográfus a táncosok testével megjelenített szövegek „felmondatásával" szereplőit folyamatosan „beszélteti". Ennyire világosan értelmezhető beszédkísérletsor ritkán épül fel táncszínpadon. A mozdulatíró szigorúan betartja a nyelvi szabályokat, tömören, érthetően fogalmaz, és még a közlők egyéni karakterére is figyel. Van egy tényező, amely megkönnyíti a dolgát. Mivel a modern ember kommunikációs krízisállapotát ábrázolja, nem szükséges, hogy a két ember egymás felé áramoltatott információzuhataga tartalmas, *in concreto* érthető és értelmes legyen. Éppen az ellenkezőjére van szükség. Preljocaj a Le Breton megfigyelte állapotot jeleníteni meg, amelyben az ember már csak arra alkalmas, hogy a végtelen üzenetek mintegy áthaladjanak rajta, és amelyben a kommunikáció tartalom nélküli sajátos zörej. Az effajta kommunikáció jelentősége kizárólag a formában rejlik. Ezt úgy ábrázolja a koreográfus, hogy történések és események helyett a szöveg formai felépítésére helyezi a hangsúlyt.

A két férfi mozdulatsorai a színpadi szituációban egymás felé irányított mondatokká válnak. Vannak hosszú és rövidebb mondataik, előfordul, hogy „egymás szavába vágnak". Kommunikációjuk leginkább „beszédes" jellemzője a gyakori ismételgetés. Ez ugyanúgy történik, mint ahogyan a beszélt nyelvben ismétlünk a nyomaték kedvéért vagy megszokásból, vagy azért, mert a másik fél nem figyelt oda. A mondandó ismételgetése előbb-utóbb gépiessé, ezzel párhuzamosan a beszédtartalom helyzetfüggő sztereotípiává válik. Ezek a jelenségek jól ismertek a mindennapi életből, de a színpadi megjelenítésben a kommunikáció tartalmának hiánya miatt nem ismerhetők fel egykönnyen. Preljocaj koreográfiájában ugyanis nincsenek pantomimelemek, sem süketnéma jelbeszéd (mindkettőre akad példa a kortárs táncszínházban). A szereplők nem úgy „beszélnek", hogy elmutogatják a saját közlendőjüket és a mű mondanivalóját, hanem absztrakt mozdulatokból nyelvként viselkedő, de jórészt konkrét jelentés nélküli testbeszédszöveget képeznek, amellyel teljes értékűen meg tudnak jeleníteni egy, az ember érzelmi skálájának különböző fokozatait bejáró kommunikációs viszonyt. Ez az, amire – a színpadon – igazán csak a zene és a tánc képes. A modern (és posztmodern) irodalom gyakran kísérletezik azzal, hogy értelem és tartalom nélküli formális szöveget alkosson (például olyat, aminek csak hangulata és érzelemvilága van), de verbális kódrendszerben (akár írott, akár beszélt nyelvvel) ez szinte lehetetlen. Le Clézio 1967-ben megjelent *Terra Amata* című kisregényének egyes részeit próza formában tördelte, de érthetetlen halandzsanyelven írta meg. Megemlíthető lenne itt néhány játékos, formailag és nyelvileg egyaránt zseniális lírai Weöres Sándor-remeklés is. Le Clézio ezzel a módszerrel nem tudott hagyományt teremteni, a Weöres-versekben meg nem tud igazán elrejtőzni a tartalom. A színpadi tánc elvonatkoztatott formanyelve azonban, bármelyik táncnyelviskolában született, alkalmas rá, hogy kognitív tartalom nélküli művészi szöveg készüljön belőle.

Hogyan zajlik Preljocaj színpadán a kérdés-felelet és a sztereotip szóismételgetés? Például az egyik férfi szabálytalan fekvőtámaszba helyezkedik el a másik előtt, majd felfelé lendített lábával elindítja a mozgást, amellyel vízszintes, levegőben hasaló pózba jut, de mielőtt deszkaként tehetetlenül leesne onnan, társa elkapja, felemeli, fordít rajta egyet-kettőt, és visszaállítja saját lábára. Ezt egy rövid kommunikációs szakaszban háromszor is megismétlik. A földről elrugaszkodó férfi talán közölni akar valamit, de partnerében az üzenetvételre nincs fogadókészség, el sem jut hozzá a közlés, nem értheti meg a lényegét – ha egyáltalán van annak olyanja. Ez a megismételgetett akció egy rövid mozdulatszintagma, ami sajátos paradigmákat is tartalmaz. Ilyen és ehhez hasonló szintagmákból épül fel Preljocaj táncnyelvszövege. Persze elkerülhetetlen, hogy az absztrakt mozdulatnyelvbe helyenként ne kerüljenek emberi metakommunikációs gesztusok, de ezek nem véletlenül csúsznak be, hanem tudatos koreográfusi döntés eredményei. Ezek az elemek ugyanis megkonstruáltan illeszkednek a táncba, és köznapi használatuktól eltérő, stilizált megjelenítést kapnak. Ilyenek a tanácstalanul széttárt karok vagy a közeledést érzékeltető arc- és egyéb testrészérintések, amelyek leginkább átkötő elemként (kötőszóként?) funkcionálnak a különböző mozgásakciók között. Preljocaj alkotói tudatosságát jól érzékelteti egyik korábbi nyilatkozata: „Számomra a szöveg maga a test. A test és a tánc többet számít nekem, mint a téma."

Nem esett még szó arról, miért olyan fontos a cím helyes fordítása. Ha semmi másra nem gondolunk, csak a szerző szövegszerűen építkező alkotói módszerére, akkor is valószínűsíthető, hogy a kötőjel eredeti grammatikai jelentése szándékoltan kölcsönöz izgalmas többértelműséget a címnek. (Már csak azért is, mert a *kötőjel* szó, ugyanúgy, mint a francia *trait d'union* egyben elválasztójelet is jelent.) Még ennél is izgalmasabb a szerző szóbeli közlése: a *Kötőjel* két ember viszonyáról szól, akiket ebben a darabban egy fotel köt össze, vagyis a kötőjel maga a fotel. Preljocaj (átgondolt) címmagyarázata kiemelt jelentőséget ruház a fotelra, és ez – bizonyos megfelelések miatt – a Le Breton jellemezte kommunikációs válsággal sújtott világra utal. A fotel a két szereplő életében gyakorlatilag ugyanazt a funkciót tölti be, mint a média a ma emberének életében. Vagyis: jelenlétével megmenti az embert attól a helyzettől, amelyben ki lenne szolgáltatva a másik ember és saját maga puszta szavának, a kizárólagos személyes megmérettetésnek. Ennek a szerepnek meg tud felelni akár egy fotel is, hiszen teljesen mindegy, mi az a tárgy, amellyel fenntartható az élet önigazoló kontinuitáslátszata, mint ahogy teljesen mindegy az is, hogy az adott tárgy vagy eszköz révén létrejövő kommunikáció tartalmas-e vagy sem, hiszen az információ mellékes, a viszony formális folyamatossága a lényeges. A két férfi mintha néha veszekedne azon, hogy kié legyen a kényelmes ülőalkalmatosság. De érezhető, hogy kettejük viszonyában nem a tárgy birtoklása a döntő kérdés, hanem viszonyuk fenntartása, ami fotel nélkül már nem menne. A végén az éppen bölcsebb férfi átengedi társának a bútort, maga pedig egy jellegtelen, kényelmetlen kisszékre ül a vele kommunikációs viszonyt fenntartó lény mellé. Nincs köztük harag, győző–legyőzött viszony, nem történt semmi. Az egészre csak azért volt szükség, hogy a kommunikáció meg ne szakadjon. Igaz, közben kopott a szó ereje, zuhant a hír értéke, szürkült az emberi kapcsolat. Le Breton írja említett cikkében: „Az ember kifordítja bensőjét, mint holmi ruhadarabot: ott áll teljes valójában önmaga előtt saját felszínén. A szót a korlátlan szaporítás meghallhatatlanná, szabadon felcserélhetővé teszi, érvényteleníti üzenetét, vagy ha mégsem, úgy nem mindennapi figyelemre kényszeríti azt, aki meg akarja különböztetni a mindent elborító hangszeméttől."

A vígszínházi Preljocaj-est második darabját nagyobb előzetes érdeklődés övezte. A *Le Sacre du Printemps* a XX. század balett-

művészetének kultuszdarabja. Sztravinszkij zenéjének a táncra gyakorolt hatása, ereje, értéke csak Bartók színpadra komponált műveiéhez hasonlítható. A század jelentős koreográfusainak majdnem mindegyikét megihlette a zenemű és a téma; a teljesség igénye nélkül említve őket, megkoreografálta Nizsinszkij (az első, 1913-as párizsi bemutató az ő nevéhez fűződik), Massine, Milloss, Graham, Wigman, Béjart, MacMillan, Tetley, Manen és még sokan mások. Az első magyarországi bemutatóját Eck Imre készítette 1963-ban. Napjainkban a világon körülbelül hetven koreográfiai változatát tartják számon, és nem kérdéses, hogy e szám a jövőben folyamatosan emelkedni fog.

A cím jelentésével a *Sacre* esetében is érdemes foglalkozni, mert szorosan összefügghet a koreográfia koncepciójával. Magyarországon két fordítás honos: a *Tavaszi áldozat* és a *Tavaszünnep*. A francia *le sacre* főnév köznyelvi jelentése: *felkenés* (királlyá), *koronázási szertartás, felszentelés,* valamint *vadászsólyom, kerecsen* – ez utóbbi kettő nyilván szemantikai törvényszerűségek alapján létező jelentéstani rokon (felmenő vagy leszármazott). *Áldozat* jelentése tehát az eredeti címnek nincs, pedig ahány jelentése és jelentéstartalmi árnyalata van a magyarban, majdnem ugyanannyi francia kifejezés is létezik rá. Sztravinszkij (meg feltehetően Gyagilev, Nizsinszkij és a szövegkönyvíró Nyikolaj Roerich) a párizsi ősbemutató előtt ezt a címet találta a legjobbnak, és ennek nyilván nemcsak az az oka, hogy a cím érdekes, izgalmas és jó, hanem az is, hogy megfelel a szövegkönyv tartalmának. Az eredeti orosz cím *(Veszna szvjascsennaja)* szó szerint Szent (vagy megszentelt) tavaszt jelent. A szövegkönyvben (amelynek alcíme: *Néhány kép a pogány Oroszországból*) ősi emberáldozat leírása szerepel, aminek a szentség és felszentelés fogalmához való kötődése nem szorul magyarázatra. A mű utóéletét tekintve a különböző nyelvű címfordításokban is érvényesül az eredeti szövegkönyv tartalmi hatása: a német például egyértelműen az áldozati jellegre utal *(Das Frühlingsopfer)*. Az angol *(The Rite of Spring)* ezzel szemben az eredeti orosz és a francia címet követi, és hasonlít a magyar *Tavaszünnep*hez, amennyiben ünnepi szertartásra utal. A természet tavaszi ébredése, a rituális kiválasztás, a felszentelés – ezek a fogalmak az ősi vallásokban szorosan kapcsolódnak az áldozatbemutatáshoz. Emiatt és a szövegkönyvet követő zene hatására a legtöbb koreográfus az áldozatmotívumot beépíti koncepciójába. Ezt tette Preljocaj is a saját változatában, de egészében kitűnő balettjének ez a tartalmi szála nem illeszkedik szervesen a koncepcióba.

Le Sacre du Printemps

Preljocaj *Sacre*-jában hat mai fiatal pár szexuális viselkedésének – ősidők óta hasonlóan működő – ösztön vezérelte akciói követhetők nyomon a csöndes ébredezéstől a vad eksztázisig. A zene a pogány korba visz vissza, ezzel szemben a koreográfus már a darab elején határozottan jelzi, hogy napjaink szereplőit ábrázolja, mában játszódó közösségi folyamatokat jelenít meg. A hat lány már a nyitány előtt benépesíti a színpadot (a férfiak a háttérből figyelik őket), és csábosan mozdul meg az első hangokra. Mai ruhában vannak: testhez simuló rövid szoknyában és a vonalakat hasonlóan kiemelő feszes felsőben. Hogy szemernyi kétség se maradjon a nézőben afelől, hogy mit várhat, és a darab későbbi történései megfelelő hangulati alapot kapjanak, a lányok egyenként szoknyájuk alá nyúlnak, és az említett franciás (de igazából „nemzetek feletti") bájjal letolják a bugyijukat. Rövid ideig, még mindig a nyitány lassú, bevezető tételére a nézők egy mutatvány izgalmas demonstrálását élvezhetik: hogyan lehet táncolni ha nem is gúzsba kötve, de

bokára tolt bugyiban. Aztán a lányok kecsesen kilépnek a piciny, de emblematikus ruhadarabból, és erre a jeladásszerű tettre a fiúk is felhagynak a passzív szemlélődéssel; elkezdődik a majdnem teljes órán át tartó ősi ceremónia: a két nem közeledése és egymásra találása.

Preljocaj *Sacre*-jának premiere 2001 májusában volt Berlinben, tizenkét évvel a *Kötőjel* bemutatója után. Észrevehető, hogy – bár a két bemutató közötti időszakban a szerző évente két-három darabot alkotott vagy felújított – Preljocaj változatlanul a *Kötőjel*ben megfigyelhető módon használja egyéni táncnyelvét. A *Sacre*nak – szerkezete, témája, többszereplős volta és megkerülhetetlen narratív elemei miatt – azonban jóval bonyolultabb a képlete, mint a kétszereplős, rövidebb *Kötőjelé*. A koreográfus a *Sacre*-ban is testnyelven íródott szövegeket szerkeszt, de ott a fő kérdés már nem egy ábrázolandó alaphelyzet adekvát formájának a megtalálása, hanem a teljes mű szövegegységekből létrehozott nagykompozíciójának sikeres megalkotása. Ha a *Kötőjel* tömör versforma, akkor a *Sacre* nagyregény. A *Sacre* esetében a tartalom is meghatározó: a szexualitásról megszólaló alkotók általában tudják, hogy ehhez a témához minden (hivatásos vagy műkedvelő) műértelmező rendelkezik referenciaanyaggal, tehát számítani kell arra, hogy a befogadók a látottakat saját valóságélményekkel állítják párhuzamba. Preljocaj – talán emiatt is, azért tehát, hogy a műve nehogy halványabb legyen, mint az életben szerezhető tapasztalat – a *Sacre*-ban igyekszik a közönségigényeknek megfelelni: látvány, mozgásanyag, drámai szerkezet, zene élvezetes, lebilincselő előadássá rendeződik a keze alatt.

Idekívánkozik még egy szemelvény a Libérationból. Az 1999. december 16-i számban Marc Ragon *Az etika Atlanti-óceánja* című írásában recenzeálja Henri Atlan akkor megjelent könyvét, a *Les étincelles de hasard*-t, *A véletlen szikrái*t. A biológus-filozófus harminc éven át csiszolgatott főművében – egyebek mellett – az ember tudományos ismeretének és az önmagáról szerzett másik, időtlen, „testi" tudásnak az egyensúlyi viszonyát vizsgálja. Ragon szerint „az, amit a szerző általánosítva »a szex általi megismerésnek« nevez, igazi tudásként jelenik meg, a szó teljes értelmében. Tudásként, amely azonban más, mint a tudományos tudás, viszonylagos ahistorikussága révén, illetve mert alighanem folyamatosan megújul, ahogy a bibliai, mitológiai, talmudista, kabalisztikus szövegek is a kommentárok egyetlen, hosszú szövetébe szövődnek bele..."

Preljocaj *Sacre*-ja tulajdonképpen erről szól. Egyfelől a szex általi megismerésről (a műben jól követhető a szereplők ceremónia közbeni, szocializációval párhuzamos önmegismerése), másfelől a test általi tudás ősiségéről, ami lényegi változatlansága ellenére koronként – éppen a műalkotások változó témafelfogásában és ábrázolási módjában megragadhatóan – képes megújulni.

A szex általi megismerés gondolatának lényeges darabbéli szerepe azért is fogalmazódik meg, és erősödik végig előadás közben a nézőben, mert ez a tizenkét fős koedukált csoport társadalmi környezetéből teljesen kiszakadva működik, steril körülmények között csak a „dolgára" koncentrálva gyakorolja-tanulja az élet folyamatosságát biztosító legfőbb funkciókat. Tagjai e tekintetben olyanok, mint a Malinowski és Lévi-Strauss által vizsgált még létező ősi társadalmak fiataljai, akik felnőtté válásuk előtt teljes szabadságban és a közösség által biztosított kényelemben készülhetnek későbbi fő feladatukra: a fajfenntartásra, amibe – tágan értelmezve – a társadalomba való beilleszkedés, a szabályok megtanulása, elfogadása is beletartozik. A primitív népek praktikus bölcsessége nyilvánul meg ebben a szokásban: a bonyolultabb, de természetes jelenségeket is az egyszerű tárgyakhoz hasonlóan, a funkciójuknak megfelelően működtetik. A „legénykunyhók" intézményével megadják a lehetőséget az ifjúságnak arra, hogy abban az időszakban, amikor világészlelésüket leginkább a szexualitás köti le, csak a szexualitással foglalkozzanak. Közben több tényező is a fiatalok társadalmi rendbe illeszkedését segíti: elfogadják a közösség szokásjogát, megszerzik a fajfenntartáshoz szükséges test általi tudást, és erkölcsöt is tanulnak, mert bár szabadon választhatnak partnert, a kapcsolat ideje alatt kötelező a monogámia. Ez a világ még apró részleteiben is hasonlít Preljocaj szereplőinek világához. Annak ellenére, hogy tagjainak szexuális vágya az eksztázisig emelkedik, a színpadon megismert közösség nem laza erkölcsű. Társadalmi szokásjogrendszerükben a promiszkuitás törvénye uralkodik, de csoportorgiákra nincs bennük belső igény. A primitív népeknél az édes évek elmúltával a fiatalokból csöndben felnőttek lesznek, átveszik új szerepüket, joguk lesz családot alapítani, a közösségért dolgozni. A gyerekáldás zárja le a gondtalan éveket, és indítja el a kötelességekkel teli jövőt. Mivel zárja le vajon Preljocaj fiataljainak izgalmas történetét?

Itt jön elő *deus ex machina*ként az áldozatmotívum, amivel az a legnagyobb baj, hogy senkinek semmilyen szüksége nincs rá. Amikor az egyik lány a hat közül kiválasztódik (ez is indokolatlanul és jelentéktelenül történik), a többiek már sok mindent tudnak az életről, és egyetlen természetes vágyuk az, hogy megtalált párjukkal szerelmük beteljesedjen. A kiválasztódás csak hátráltatja a várva várt pillanatot. Minden idők leghatásosabb (és legjobb) *Sacre*-jában, Béjart koreográfiájában eleve minden a kiválasztottság és áldozatiság kettőssége körül forog. Ott a kiválasztott lánynak és ifjúnak lényeges feladata van: szent kötelességük, hogy a közösség számára a helyes cselekvés útját megtalálják. Iszonyú

A szexuális eksztázis felé

Koncz Zsuzsa felvételei

felelősségük az ismeretlenben magabiztosan utat mutatni, és ha tévednek, ők is és a közösség tagjai is megbűnhődnek: teljesítetlen marad a fajfenntartás parancsa, elvész a jövő, kihal a faj. Ez az eredeti szövegkönyv korszerű értelmezése: a pogány emberáldozattal a természet újjászületéséért könyörögtek, ami szintén a túlélésnek, az élet folytathatóságának lehetőségét teremti meg.

Preljocaj áldozatbemutatásának egyetlen logikus magyarázata, hogy több mint félórás izgalomfokozó előjáték után nem lehet valamilyen újdonság szerepeltetése nélkül a színpadon akkora csoportos vagy páronkénti coitus-látványt megrendezni, hogy a néző műélvezete is a csúcsra érjen, maradéktalanul kielégüljön. Preljocaj kiválasztott lánya egyedül ennek a végjátékbeli (nem kultikus, sokkal inkább praktikus) tanácstalanságnak az áldozata.

A koreográfus – mint nyilatkozatában elmondta – azt kívánta ábrázolni, hogyan tud egy nő átlépni a társadalmi konvenciók építette korlátokon. Ennek megfelel, hogy a főszereplővé előlépett lány csendes elhatározással maga dönt úgy, hogy kiválasztott lesz, de az ezután következő események nem azt sugallják, mintha a korlátokon át akarna lépdelni. Kis idő múlva ugyanis az eksztatikussá fokozott előjáték hangulatának megfelelően a közösség kezdi el irányítani a sorsát: egy darabnyi füves domboldalra emlékeztető lejtős kerevetre fektetik, és letépik a ruháját. A néhány ütemig mozdulatlanul fekvő meztelen önkiválasztott egyszerre elesett, védtelen és csábos. Ebben a helyzetben áldozat. Valaminek (vagy valakiknek) az áldozata. Leginkább a maga önkéntes szerepvállalásának és a közösség felajzott hangulatának. De a rövid elesett áldozatiság után a lány magára talál, és – a béjart-i felfogáshoz hasonlóan, mintha valahova el akarná vezetni a közösséget – eksztatikus táncba kezd. Ebből egyszer kiragadja a tömeg: fejük fölé emelve körbeviszik a színpadon, majd újra a pulpitusra helyezik. Rövid ideig tartó elesettség után a lány újra magára talál, és folytatja táncát, a zene vége után lecsendesedve, egészen a függöny leereszkedéséig.

Ez a fajta meztelenség még az alternatív táncszínpadon is extremitásnak számít. A kiszolgáltatottan fekvő lány nem szokatlan látvány. De a lépéskombinációkat magabiztos technikai fölénnyel megvalósító, szerepformálásra és precíz kivitelezésre egyformán koncentráló, kitűnően iskolázott anyaszült meztelen táncosnő látványa mégis nehezen értelmezhető, szinte zavaró. Nem védtelen, hanem kihívó, nem erotikus, hanem bizonyos pózokban inkább szemérmetlen; nehéz eldönteni: e meztelenségnek a látványosságán és az ösztönökre gyakorolt hatásán túl van-e egyéb, koncepcióból származó funkciója. Francia szemnek ez talán nem szokatlan, lehet, hogy mi, magyarok egyszerűen prűdek és provinciálisak vagyunk. Annyi bizonyos: a női ruhátlanság – különösen felöltözött férfiak között – mindenhol a felajánlkozást és/vagy a kiszolgáltatottságot, valamint a társadalmi korlátok hiányát jelentheti.

Roland Barthes a női meztelenséget egészen más környezetben vizsgálta: „A sztriptíz – legalábbis a párizsi – egy ellentmondáson alapszik: ahogy lemezteleníti a táncosnőt, megfosztja szexuális vonzóerejétől is. A sztriptíz tehát bizonyos értelemben nem egyéb, mint a félelem vagy még inkább az »ijessz rám!« látványossága, mintha itt az erotika valamiféle kellemes borzongás volna, amelynek elég rituális jeleit felmutatni, hogy felébresszük és rögtön el is űzzük a nemiség gondolatát." *(Mitológiák*, 1957.*)* Megdöbbentő, de Barthes megfigyelésének igazságai a Preljocaj-balett meztelen-jelenetére vonatkoztatva is tökéletesen megállják a helyüket. Újabb ékes bizonyítékául a szexualitás ahistorikusságának...

A szex általi megismerés első foglalkozásán a bibliai ősapa és ősanya vett részt. Ádám teste, amikor Éváéval egyesült, véletlen szikrákat vetett. Atlan szerint ezek a szikrák Ádám akaratlanul kibocsátott spermiumcseppjeit jelölik, és ez allegóriája mindennek, ami véletlenszerűen születik meg a létezésben. Ettől sokféle, színes a világ. Ezért lehet a *Le Sacre du Printemps*-nak több mint hetven koreográfiai változata.

Lőrinc Katalin

Avatott közönség előtt

■ III. MAGYAR TÁNCFESZTIVÁL ■

A június 21–28-ig megrendezett győri táncfesztivál adottságainál fogva csak más lehet, mint akár a veszprémi, akár az a budapesti, amelyet részben vagy egészben a táncnak szentelnek. Adva van egy kedélyes, kicsi város egy óriási, európai színvonalon felszerelt színházzal, melynek nézőtere a közeli s távoli színházak közül a tánc befogadására a lehető legalkalmasabb. Adva van egy városvezetés, mely szívügyének érzi, hogy a táncért kiálljon (ez még a Markó Iván fémjelezte korszakból eredeztethető), s ott a Győri Balett mint befogadó házigazda a maga szervező és technikai teamjével, balett-termeivel, öltözőivel.

A táncosok otthonosan érezhetik tehát magukat Győrben, ám a veszprémi fesztivállal ellentétben mégsem maradnak ott végig, nem nézik meg a többiek előadását. Az alkotók meghívást kapnak ugyan az előadásukat egy-két nappal követő újságírói-szakértői vitadélutánra, ám többségük nem él a lehetőséggel. Győr városának avatott táncközönsége viszont végig élvezi a műsort. Szinte hihetetlen, hogy a nyolc nagyszínházi előadást átlagosan háromnegyed ház, a hét stúdió-előadást telt házak előtt lehetett játszani a százhúszezer lelket számláló városban, miközben párhuzamosan zajlott a Győri Nyár, a helyi fesztivál. A nézőt szolgálta a sok, kedélyes teraszos vendéglő a színház környékén, az emeleti díszcsarnokban pedig a fesztivál ideje alatt látogatható exkluzív, nemzetközi táncfotó-kiállítás is.

A közönség abszolút kedvencének ezúttal a Szegedi Kortárs Balett *Carmina Burana*ja bizonyult, több okból is. Az egyik, hogy már az előző két fesztiválon is óriási sikere volt a szegediek estjének (az elsőn, ahol még osztottak díjat, elvitték a fődíjat), a második ok a sodró, közkedvelt zenére készült, a gigantikus színpad minden adottságát kihasználó, hihetetlenül látványos koreográfia, a harmadik pedig a győri közönség jártassága a kortárs tánc terén.

Váratlanul meleg fogadtatásban részesült Bozsik Yvette *János vitéze*, mely – kiragadva Katona József színházi közegéből, négyszer akkora színpadra állítva – korántsem volt előre szavatolható siker. Attól lehetett tartani, hogy a Bozsikra jellemző sűrítések a nagy térben felhígulnak, s az apró gesztusokat hatástalanítja az óriási nézőtér. Úgy látszik azonban, a *János vitéz* humora azokhoz a nézőkhöz is „lejött", akik nem látták a művet az eredeti helyszínen.

A humorra amúgy nagyon is vevő a táncközönség, hiszen keveset kap belőle. Így aztán joggal lelkesedtek a Dunaújvárosi Táncszínház *Zene – Tisztelet Janek Józsefnek* című testzenei pamfletjéért; úgy látszik, itt sem zavarta a nézőket a távolság, holott ez az ironikus, apró fintorokkal is operáló tanulmány eredetileg szintén jóval kisebb térre készült.

Nem meglepő, hogy a Győri Balett *Purim* című produkciója zajos sikert aratott most is, mert hiánypótlónak bizonyul (s nemcsak országos viszonylatban, hanem a társulat New York-i útjának visszhangjából ítélve világszerte) az olyan mű, mely a zsidóság történelméből választ sztorit, és virtuóz kortárs tánccal, illetve élő klezmer zenével állítja színpadra. Az már nagyobb meglepetést keltett, hogy egy meleg, nyári péntek estén éppen olyan előadásra telt meg a színház, melyet a győriek folyamatosan láthatnak, s három éve tartott bemutatója óta nyilván látta is mindenki, akit érdekelt.

Viszonylag nagy érdeklődés (csaknem telt ház) várta a Magyar Állami Népi Együttes *Örmény legendá*ját, amely a legutóbbi fesztiválon látott *Naplegenda* nyomán alakulhatott ki, hiszen hamar híre mehetett, hogy a „magyar Riverdance"-előadásnak akkor állva tapsolt a közönség. Az idei fogadtatás azonban – jogosan – jóval hűvösebb volt. A nehezen dramatizálható, ezért sematikusra egyszerűsített mesében a más típusú feladatokhoz szokott előadók jó része kevéssé volt meggyőző. A közönség tapsát e produkciónál Melis László hatásos zenéje s annak élő előadása váltotta ki. (Mindenesetre az örmény hagyományok értékmentő szándékú kutatása és színpadra állítása nemes vállalkozás.)

Nem könnyű a siker okát feltérképezni a BM Duna Művészegyüttes esetében. *Kossuth Lajos üzenete* címen életrajzi epizódokból készítettek mozaikot. Kérdés, lehet-e egyáltalán egy jelentékeny államférfi emblematikus történelmi pillanataiból táncművet készíteni. Amennyire ez sikerülhet, annyira sikerült is: a művet visszafogott ízlés, néhány

A Dunaújvárosi Táncszínház előadása: Zene – Tisztelet Janek Józsefnek

Kis Péter felvétele

Kossuth Lajos üzenete – a BM Duna Művészegyüttes előadása Kanyó Béla felvétele

lírai jelenet poézise jellemzi. Csupán remélhető, hogy a vasúti jelzőtárcsa nagyságú kokárdáknak semmi közük a napi hazai politikai aktualitáshoz, az pedig nehezen dönthető el, hogy a közönség tapsa mennyiben szólt Kossuth Lajosnak, mennyiben az előadók profizmusának és mennyiben a kokárdáknak.

Mérsékelt érdeklődés és siker kísért két elvontabb, legalábbis nem populáris kortárs táncelőadást. Szakmai szempontból végletesen igazságtalannak tűnik mindkét produkció fogadtatása. A Pécsi Balett estje élénkebb érdeklődést érdemelt volna, mert az idén új vezetéssel indult a társulat új utat keresni, s ez joggal érdekelhetné a tánc barátait egy olyan országban, ahol az állami vagy városi fenntartással működő együttesek egyetlen kézen megszámlálhatók. Még ennél is méltánytalanabb volt a mezőnyből magasan kiemelkedő technikai színvonallal remeklő Magyar Nemzeti Balett fogadtatása. Úgy tűnik, Magyarországon még mindig cselekmény szükségeltetik a táncszínpadi sikerhez. Mi sem bizonyítja ezt fényesebben, mint az operai művészek egy héttel későbbi szereplésének zajos sikere: a KFKI által támogatott Kamarabalett *Mindenki* című produkciójában jó néhányan vettek részt azok közül, akik a Nemzeti Balett estjén is felléptek. Az LGT számaira előadott népszerű, kvázi-tematikus szvit után jó néhányan nagyobb tapsot kaptak, mint „munkaidőben" az Operaházban.

Bukás ezúttal nem volt (nálunk nem szokás megbukni – és bizonyos fokig az elvégzett munka, a látható odaadás kiérdemelhet udvarias tapsot még akkor is, ha a végeredmény vitatható), így a debreceniek előadása sem bukott meg. Az azonban biztos, hogy a debreceni színház táncosai láthatóan komolyan veszik és szeretik hivatásukat, s most már megérett az idő arra, ami állítólag ősztől be is következik: friss, progresszív, anyagilag és eszmeileg támogatott profi társulatként működhetnek tovább.

A győri színház remek stúdióterében, a Kisfaludy teremben nehezebben mérhető a siker: a százötven személyes nézőtér a huszonkét órakor kezdődő előadásokra túlnyomóan szakmabeliekkel és a stabil érdeklődőkkel telt meg. (Szakmabelieken nem csupán a profik értendők, hanem azok az amatőrök, táncnövendékek és tanáraik is, akik napközben a párhuzamos rendezvényen, a táncpedagógus-szövetség továbbképző kurzusán vesznek részt. Példás kezdeményezés: minden fontosabb fesztivál keretében lehetne hasonló intenzív szakmai kurzust tartani.) A kis stúdió előadásainak végén tehát kevesebb meglepő nézői reakciót lehetett érzékelni. (Leszámítva talán Földi Béla társulatát, melynek produkciója után a tanítványok fejezték ki rajongásukat az egyébként valóban pozitív benyomást keltő csapat iránt.)

Hogy a stúdió közönsége mennyivel fogékonyabb volt a finomabb megoldásokra, jelzi, hogy két olyan produkció váltott ki lelkesedést, amely visszafogott eszközei révén kevéssé tarthat számot széles körű népszerűségre. Az egyik a Juhász Zsolt és a Duna Táncműhely által jegyzett alternatív (inkább „csak" lélekkel és remek dramaturgiai érzékkel szerkesztett) néptáncdarab, *A tizedik vőlegény;* a másik a Még 1 Mozdulatszínház halk szavú, lírai előadása. Az Artus és Ladányi Andrea inkább meditatív, mint közönségcsalogató stílusú darabjait is szeretettel fogadta a beavatottakból álló késő esti közönség.

A kritikusok fóruma jól elrejtve valamelyik tárgyalóban folyt, a színház kiszolgáló traktusában – a nézők és a szakma kizárásával. Ennek előnye és haszna – ami ritkán adatik meg különböző országok kritikusainak –, hogy szervezett és támogatott formában cserélhetnek eszmét a látottak alapján és ürügyén. Ez azonban egy másik cikk témája lehetne.

Öt évvel ezelőtt úgy született meg a táncfesztivál ötlete, hogy a rendezvény hátterét a veszprémi Petőfi Színház biztosította. Az idén a Pannon Várszínház égisze alatt – és kéttucatnyi támogató segítségével – jött létre az Országos Kortárs Összművészeti Találkozó. Fél évtized alatt a fesztivál beilleszkedett a hazai színházi rendezvények sorába, rangos esemény táncosnak, fotósnak, zenésznek és képzőművésznek egyaránt. A találkozó ugyanis attól összművészeti, hogy bár középpontban a kortárs tánc áll, nemcsak színházi előadások láthatók, hanem más művészeti ágak alkotóinak olyan művei is, amelyek szoros kapcsolatban vannak a mozgásművészettel. A versenyprogram mellett koncertek és kiállítások várják a szakmai és a laikus közönséget. Fotósok naponta állítják ki a táncprodukciókról vagy azok próbáiról frissen készített képeiket, s ezeket végül a zsűri éppen úgy elbírálja, mint az előadásokat.

A veszprémi fesztivál nagy vívmánya azonban az, hogy ez ténylegesen találkozó. Krámer György és Vándorfi László évről évre családias légkört teremt, ami nemcsak a közös étkezésekben, az esténkénti baráti beszélgetésekben nyilvánul meg, hanem a sokak által vitatott szakmai fórumon is. Itt nem felkért szakértők kinyilatkoztatásai hangzanak el, hanem a résztvevők eszmecseréje zajlik a bemutatott produkciókról, a táncos szakma közös gondjairól, sőt elméleti kérdésekről is.

Ezúttal tizenkét előadás szerepelt a műsoron: *Fekete gyöngyök* (Honvéd Együttes), *Tranzitváró* (Pamboro Együttes), *Uni* (L. A. Dance Company), *Változatok* (Még 1 Mozdulatszínház), *Egy faun délutánja* (Bozsik Yvette Társulat), *Vendégszerető* (Duna Táncműhely), *Wert király* (Civil Negyed), *A csodálatos mandarin* (Szegedi Kortárs Balett), *A mandarin* (Közép-Európa Táncszínház), valamint versenyen kívül a kerekes székes Gördülő Tánccsoport *Gördülő show* című bemutatója, illetve a házigazda Pannon Várszínház *Bolerója* és *„Urbi et Orbi"*-ja. Az előadások jó részéről már írtunk, ezért inkább a szakmai beszélgetéseken is felmerült általános témákról és tanulságokról szeretnék beszámolni.

Pár nappal azelőtt, hogy Veszprémbe utaztam, láttam a Baltazár Színház *Gondolj rám szívesen!* című előadását a Kaposvári Gyerek- és Ifjúsági Színházi Biennálén, majd itt megnézhettem a Gördülő Tánccsoport produkcióját. Külön-külön is, de egymást követően még inkább döbbenetes hatást gyakorolt rám a fogyatékos fiatalok művészi megnyilvánulása. Kezdeti fenntartásaimat rövid idő után eloszlatta, hogy a produkciók önmagukban éltek és hatottak. Többé már nem azt figyeltem, hogy akik Romeóként és Júliaként a színpadon vannak, azok Down-kórosak-e vagy sem, s nem azt, hogy akik tolószékükkel divatos

NÁNAY ISTVÁN

Tánc (és) dramaturgia

■ ÖSSZMŰVÉSZETI TALÁLKOZÓ VESZPRÉMBEN ■

zenékre piruetteznek, szólóznak és kartáncot mutatnak be, azok milyen mértékben mozgáskorlátozottak, hanem csodálattal adóztam az emberi akarat, a mindenkiben meglévő, egyenlően erős természetes megmutatkozási vágy, a kreativitás gátakat legyőző erejének. Mindkét előadás önérvényes művészi kvalitásokat hordoz, s nézőit a másság tiszteletben tartására inti.

Mindemellett szakmai szempontból is tanulságos volt a Gördülő Tánccsoport fellépése. Bár előadásukat a szakmai megbeszéléseken nem elemeztük, szóba került, hogy milyen koreográfiai, pedagógiai feladatok állnak a csoport előtt, azaz őket ugyanolyan résztvevőknek tekintette mindenki, mint Bozsikékat, Ladányiékat vagy másokat. A fórumon sok szó esett arról, hogy mit tekinthetünk ma táncnak. Ebből a szempontból a *Gördülő show* az egyik végletet jelentheti. A másikat a Ladányi Andrea és társulata által bemutatott *Uni* képviselte, amely – ha lehet és szabad ezt a fogalmat használni – tiszta tánc. De hova soroljam a breakelő Fehér Ferenc *Wert király*át, a veszprémiek sokkal inkább prózai, mint koreografikus „*Urbi et Orbi*”-ját, vagy a táncos elemeket csupán helyenként felmutató *Egy faun délutánját*?

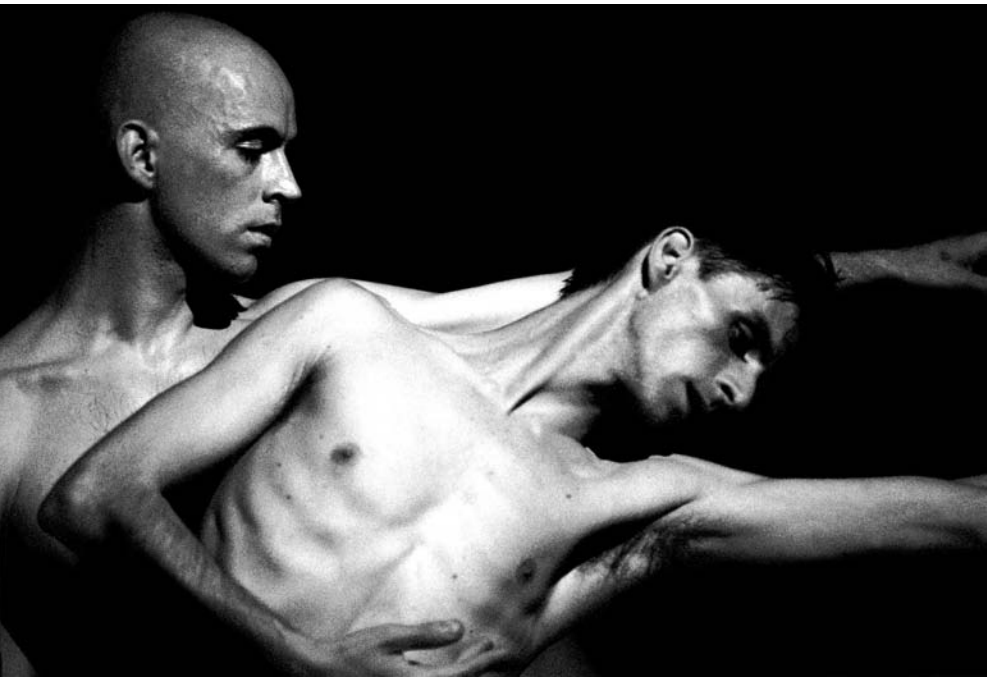
Tovább bonyolódik a kérdés, ha a produkciókon nemcsak a táncelemek, hanem a színházi kompozíció minőségét is számon kérjük. A *Wert király*t egyfajta táncprodukciónak még úgy-ahogy el lehet fogadni, de színházi kompozíciónak nehezen. A Honvéd Együttes eleve felvállalta a *Fekete gyöngyök* koncertszerkezetét, de számos alkotó dramatikus műfajúnak gondolja önálló etűdökből összerakott műsorát. Ismételten beleütköztünk abba a kérdésbe, hogy egyáltalán van-e kritériuma annak (s ha igen, mi az), hogy egy darabot táncszínháznak tekintsünk. Konkrétan a táncszínházi dramaturgia léte, alapelvei, megvalósulása szinte minden előadás kapcsán szóba került. Egyáltalán nem vagy elsősorban nem a történetmesélést kérem számon, hanem a választott jelrendszer következetességét, az alapvetően asszociatív zenei és képzőművészeti építkezés belső rendjét. Azt, hogy ha a mozdulatsorok ismétlésekor egy gesztus változik, annak oka és következménye legyen; ha a koreográfus kilép a vállalt mozgásstílusból, az tartalmi meggondolásból történjen; ha a tánc stilizációs szintje megváltozik, s mondjuk, naturális mozzanatok tűnnek fel, abból érdemi következtetéseket kelljen levonnom.

Lássunk példákat szándékosan olyan előadásokból, amelyek a maguk keretei között kitűnőek, tehát megítélésüket a szeplők sem tudják elrontani. Az *Uni*ban és a *Boleró*ban egyaránt tapasztalható, hogy a táncosok sokszor ugyanazzal a mechanikusnak tetsző gesztusvariációval indítják a mozgássorokat. Egy a sok közül: a táncos beáll egy pózba, jobb karját meglendíti, s meglöki vele a balját, az továbblendül a jobb lábához, amely felemelkedik, és megtörténik a stabil helyzetből való kilépés. Ha minden mozgás így indulna, elviselhetetlen lenne, de az a kérdés, ha e gesztust egyszer véghezviszik, máskor nem, mi a rendszer benne, mikor és miért használják, s van-e így közlésértéke.

Az *Uni*ban a főszereplő Ladányi Andrea és három férfi partnere táncában hosszan repetitív zenei és mozgásmotívumok ismétlődnek, közben az ő terüket át- meg átszeli egy negyedik, a többiekétől eltérő mozgáskarakterű férfi. A szituáció tiszta és világos. De az már nem, hogy a Nő partnerei mikor és miért oldalognak ki a színpadról, és miért hagyják magára a Nőt és a Férfit, ugyanis ezek a kiállások és járások nem drámai helyzetből következnek. (A bejövetelek és kimenetelek megoldása a legtöbb táncprodukcióban nagy gondot jelent, mert többnyire nem dramaturgiai meggondolás, hanem a koreográfusi szándék diktálja, netán kényszer szüli őket: például a táncosoknak távozniuk kell, hogy a következő jelenethez át tudjanak öltözni, vagy pihenésre van szükségük, vagy egyszerűen

Vámos Vera és Király Melinda a Pannon Várszínház Bolerójában

Orosz Péter felvétele



Áfrány Gábor felvétele

Fenyves Márk és Pálosi István a Még 1 Mozdulatszínház Változatok című előadásában

így lehet helyet csinálni a szóló, illetve a páros számára.) Félreértés ne essék: az *Uni*ban szépek a képek, a beállítások, a mozdulatok, de nélkülözik a drámaiságot.

A *Bolero*ban a táncos karakterű mozgássorokat bizonyos élethelyzetekben (evés, ivás, pihenés) – érthetetlen és megindokolatlan módon – illusztratív pantomimikus betétek váltják fel. A *Tranzitváró* egy látszatközösség belső erővonalait, feszültségeit próbálja megmutatni. Erős, néptánc alapú, ugyanakkor számos modern tánciskola eredményeit is integráló koreográfiát látunk, kemény sorsok rajzolódnak ki, hangsúlyozom: táncban. Aztán egyszer csak előkerül egy kis oltár, az egyik szereplő kendőt rak a fejére: az eredendően rituális táncszínházi produkcióba naturalisztikus betét kerül, s ezáltal széttörik a mű egysége. Ugyanez történik akkor, amikor a szereplők hirtelen álarcot öltenek. Mindegyik kép hatásos, csak éppen e váltások dramaturgiai indokoltsága semmilyen szinten sem igazolódik.

Egészen más problémákat vet fel a Még 1 Mozdulatszínház előadása. A *Változatok* különböző hangulatú epizódok sorából áll, amelyeket azonban semmi sem tart össze. A műnek se gondolati magva, se szerkezete. Az etűdök sorrendje véletlenszerűnek hat; az egyikből nem következik a másik, de nem is ellenpontozzák egymást. Ékesen bizonyítja ezt a választott zenék sokfélesége. A zeneszámoknak egy közös vonásuk van: a legjobb esetben meghatározzák a hangulatot, így aztán az epizódokat is leginkább csupán egy-egy

Juhász Zsolt és Gombos András a Duna Táncműhely Vendégszeretőjében

Révész Róbert felvétele

hangulat jellemzi. Ezek között is lehetne kontrasztot képezni, de az alkotók erre sem törekednek. Az önálló számokra való koreografálás és etűdszerkesztés azt is jelenti, hogy az epizódok hosszát a zene szabja meg, nem pedig a mondandó.

Ilyen és ehhez hasonló kérdések megvitatására kínált alkalmat a táncfesztivál szakmai fóruma. Nyilván nem azzal a céllal ültünk le a veszprémi színház nézőtéri büféjében, hogy a legégetőbb szakmai kérdésekre – közülük ezúttal elsősorban a dramaturgiaiakat exponáltam – egyszer s mindenkorra érvényes válaszokat adjunk, de a színházi szakma jelenlegi állapotában már az is nagy szó, hogy higgadtan, káros indulatok nélkül lényegi dolgokról tudunk egymással – alkotó az alkotóval, táncos a koreográfussal, kritikus a művésszel – beszélni. Különben is elsősorban a gyakorlatban születnek érvényes megoldások, az elmélet legtöbbször csak az általánosítás műveletét képes elvégezni – utólag.

Természetesen nemcsak ilyen nagy horderejű problémákat taglaltunk, hanem magukról az előadásokról is szót ejtettünk. S azokról is őszintén, a kritikai megjegyzéseket sem mellőzve beszéltünk, amelyek osztatlan elismerést vívtak ki. A már említett *Uni*n kívül ilyen volt a Közép-Európa Táncszínház *A mandarin*ja és a Szegedi Kortárs Balett *A csodálatos mandarin*ja, valamint a Duna Táncműhely *Vendégszeretőj*e. Jorma Uotinen koreográfiája, valamint Ladányi Andrea és Bajári Levente teljesítménye a fesztivál egyik legmaradandóbb élményévé avatta az *Uni*t. Kár, hogy ezt az élményt némileg lerontotta az együttes saját kreálmánya, amelyben az *Uni* koreográfiai elemeinek egy egészen más témára átalakított variációját mutatták be.

Veszprémben is *A mandarin*nak volt a legnagyobb hatása, de ez is osztotta meg leginkább a közönséget. Ezúttal is voltak, akik előadás közben – a síró kisgyerekek behozatalakor – távoztak, de voltak feltétlen hívők is szép számmal. A beszélgetésen nagy vita alakult ki a gyerekek szerepéről, de a zenenélküliségről, Horváth Csaba táncosgondolkodásáról s a történet bizonyos fokú átértelmezéséről is. Juronics Tamás *Mandarin*-értelmezése egyértelműbb fogadtatásban részesült, hiszen az előadás hatásossága, ereje vitathatatlan, ugyanakkor felmerült az is, hogy ebben mennyi a látvány és mennyi a tánc szerepe, hiszen sokan úgy vélték: Molnár Zsuzsa tere, díszlete és jelmezei határozzák meg a mű koncepcióját.

A *Vendégszerető* esetében is fontos a Lendvai Károly tervezte látvány: ablakkal

ellátott mozgó falak egy olyan szobát határolnak, amelyben csak a legszükségesebb bútorok – ágy, tükör, mosdó, asztal és szék – találhatók, de együtt képesek egy ember teljes életterét megteremteni. A darab egy identitását kereső férfi vívódásait mutatja be, a főszereplő kettős alakja mellett csak a Nő jelenik meg a színen. Korom Attila és zenekara szinte benn ül a játéktérben, ettől a táncosok – Bonifert Katalin, Juhász Zsolt, Gombos András – és a zenészek még összeforrottabbnak ható együttesként léteznek a nagyon intenzív előadásban. Erről a produkcióról elmondható, hogy minden kelléknek, zenei frázisnak, látványban, játékban és táncban bekövetkező fordulatnak értelmezett helye és logikus indoka van, s az egész – bár a kötöttségek ellenzői a dramaturgiai felépítés párthíveit ezzel szokták riogatni – mégsem válik didaktikussá.

A tánc fesztiváljának minden előadása telt házakat vonzott, s nem csak a szakmai érdeklődők ültek a nézőtereken. A veszprémiek tehát kedvelik a rendezvényt, miként a táncosok is szívesen lépnek fel a találkozón. Az ötödik fesztiválon tulajdonképpen csak egyszer nyílt tágra a szemük a csodálkozástól, amikor a Jancsó Miklós, Keleti Éva, Lőrinc Katalin, Stefanovits Péter és Szakály György összetételű zsűri döntését meghallották, nehéz volt ugyanis megérteni, hogy Bozsik Yvette előadása hogyan kaphatott ugyanolyan kiemelt díjat, mint *A mandarin* és *A csodálatos mandarin.*

KÖRTVÉLYES GÉZA

Egy táncművész emlékére

■ BÚCSÚ VASHEGYI ERNŐTŐL ■

Az ötvenes évek első felében barátok voltunk, kollégák a táncélet alakításában. '56 őszén sok balettművészünkkel együtt Vashegyi Ernő is Nyugatra ment. Nem láttam többet; csak néhány levelet váltottunk, olykor hírek jöttek felőle, azután – semmi. Az idén júliusban érkezett üzenet Svájcból, hogy meghalt. Nyolcvankét éves volt.

Tolonganak bennem az emlékek, ezekből válogassak? Inkább a magam módján, a balett-történeti kutatás elkötelezettjeként próbálom Vashegyi hazai működésének lényegét felvázolni. Valójában bemutatnom kellene, hiszen ennyi idő után ki is emlékezhet munkásságára és rá, aki a XX. századi magyar balett egyik főszereplőjének ígérkezett.

Felemás táncvilágban éltünk, amikor Vashegyi Ernő 1949 és 1956 között koreográfusként tevékenykedett. Nagy, drámai erejű színész-táncosnak ismertük meg, széles szerepskálán, mások műveiben. Aztán néhány ifjú koreográfusaspiránssal együtt, 1949 tavaszán koncertestet vittek színre a legendás főrendező, Oláh Gusztáv erőteljes támogatásával. Ezen az esten Vashegyi személyében koreográfus született.

Az előző esztendőben szakmai eseménynek számított, hogy Janine Charrat, a fiatal francia táncosnő meghívást kapott a budapesti Operaházba, és műsora a kortárs neoklasszikus balett levegőjét árasztotta. Ez az est új irányba fordíthatta volna a hazai balettet. Ravel, Sztravinszkij, Prokofjev muzsikája csendült fel, s a klasszikus balett nyelvezete szabadon illeszkedett a modern zenéhez. A koreográfusjelöltek említett bemutatkozásán Vashegyi egyértelműen Charrat nyomába szegődött a maga produkcióival; a *Petruskát* újrakoreografálta, illetve koncertművet társított César Franck és Debussy egy-egy zenedarabjához. Főleg a Debussy-kettős sikerült, a táncalkotó zenei vonzalmát, koreográfiai muzikalitását érzékeltette magával ragadóan. Jelezte egyúttal a folytatás egyéni jellegét, legjobb lehetőségeit is, ámde 1950 után Charrat és a fiatalok műsora lekerült a repertoárról. A folytatásra pedig csak sorsdöntő évek múlva s egy másik színházban kerülhetett sor 1956 tavaszán.

Addig azonban fontos változások történtek a hazai táncszínpadon. Kiemelkedett közülük a magyar balett találkozása a szovjet-orosz eredményekkel, és megszületett, felvirágzott a néptáncművészet. Mindkettő közelről érintette Vashegyi előadó- és alkotóművészetének alakulását.

Két legjelentősebb előadói teljesítménye közül először essék szó Girej kán-alakításáról *A bahcsiszeráji szökőkút* című balettben. Az 1952 óta többször is felújított táncjáték magában sűrítette a harmincas–negyvenes évek orosz balettjének legfőbb értékeit, s a magyar közönség nemzedékeivel kedveltette meg a balettművészetet. A gazdagon kibontott, egész estés táncdráma logikusan felépített főszerepeiben a színészi játék és a pantomimikus megformálás egyenértékű volt a tánccal. Vashegyi a premieren és a további előadásokon fantasztikus hatóerejű Girejt produkált, egyedit és példamutatót. Minden rezdülése a tragédiába hajló cselekményt szolgálta, és ez a mű akkor afféle útmutatásnak is számított: „ilyen a mai balettszínház."

A fejlődésnek ezt az útját egy időre szinte lezárta Bartók *A csodálatos mandarin*jának etalon értékű premierje 1956-ban, Harangozó Gyula koreográfiájával. A címszerepben Vashegyi Ernő valósággal alkotótársává nőtt Harangozónak. A expresszionista táncdrámában uralkodik a játék, és Vashegyi uralta a színpadi eseményeket. Ahogy növekvő árnyéka közeledett a színpadi lépcsőházban, majd termetes alakja a felpattanó ajtóban fenyegető Gólemként megállt – ahogy a zenei glisszandóra hatalmas csúsztatott lépésekkel a játéktér közepére nyomult –, intonálta a táncmű és az alakítás egész atmoszféráját.

Ami az alkotásokat illeti, a koncert és a *Mandarin*-premier közötti időben zajlott le Vashegyi két önálló balettművének operaházi bemutatója. Az első, *A fából faragott királyfi* 1952-es felújítása az értelmezési lehetőségek csapdajellegét érzékeltette. Bartók zenéje ugyanis problémátlanul feloldja a Tündér szecessziós figurája, illetve a népmesei értelemben reális három főhős közti stiláris ellentétet, a mozdulati és a képi látvány, a „színpad" azonban mindenkor vacillál: melyik zsánerhez húzzon? Nos, Vashegyi – a kultúrpolitikai igények nyomására is – művében a realitást és a népmesei jelleget hangsúlyozta, de a cselekmény ismét ellenállt. Ugyanakkor a koreográfia invenciózus folyamatossága újfent a táncalkotó tehetségét tanúsította.

A másik, műfajilag a közönség által kedvelt egész estés vállalkozás, az 1954-ben készült *Bihari nótája* viszont éppen a népi, egyben neoklasszikus hangvétel és a formanyelv jegyében sikerült jól, és Vashegyi hazai főműveként tartható számon. A reformkori téma, a verbunkos ihlette muzsika (Kenessey Jenő szerzeménye) ezúttal röptette Vashegyit, aki tobzódhatott a táncfeladatok megoldásában. Hadd illesszem ide egyik korábbi írásom erre

Vashegyi Ernő a Balladában, amely Kodály Zoltán Marosszéki táncok című táncszvitjére készült (1961, Zürich) ▲

Pásztor Vera (Lány) és Vashegyi Ernő (Mandarin) Bartók Béla táncjátékának 1957-es zürichi bemutatóján ▼

vonatkozó részletét: „...a fiatal koreográfus a klasszikus, a történelmi társastáncnak és a balettszínpadra alkalmazott néptáncnak is igazi mestere; a darabban harminchat igen eltérő karakterű zárt táncszámot alkotott, amelyek lírai vagy drámai funkciót kaptak, jellem-, környezet- vagy hangulatfestő erejükkel (szinte a pantomim segítsége nélkül) alakították a táncjáték menetét... a darab főhőse, a bécsi testőrnek álló daliás ifjú nemes több szólótánca – köztük a mű drámai csúcspontja –, valamint három nagy csoportos férfitánc is a verbunktradícióra épül." Ezzel a művel ért véget a magyar balett és a magyar néptáncművészet azonos szemléletű és irányú fejlődésének egy jellegzetes szakasza, s egyben lezárult a romantikus nemzeti táncjáték megteremtéséért folytatott küzdelem is.

Ugyanakkor rövidesen a végéhez közeledett a harmincas évek közepétől ívelő, repertoárunkat meghatározó Harangozó-korszak is, és az eredmények tükrében úgy látszott, Ernő lesz a Mester tehetséges, felkészült utóda.

Igen, Harangozó *Mandarin*ja mintegy a művészi forradalom erejével rengette meg az évtized tabuit, és a jövőbe mutatott – a közeljövő kitáguló világába, akárcsak Vashegyi Ernő '56. tavaszi koncertestje a Fővárosi Operett Színházban.

Partnernőjével és alkotótársával, a kitűnő klasszikus balerina Pásztor Verával több év alatt készítették el és adták elő azt a műsort, amely zenében-táncban egyértelmű újranyitás volt a Nyugat felé. Két szólószám, tíz tánckettős, kilenc komponista szerzeménye (ebből öt XX. századi, köztük Bartóké és Gershwiné) igen változatos témával, stílusban és formanyelvvel került egymás mellé. A kisebb-nagyobb koreográfiai etűdöket összefogta a kifinomult ízlés, a kitárulkozó vagy éppen tartózkodó poézis, a mélyen átérzett és táncba költött zeneiség. Különösképp a hangulatok, a színárnyalatok, az atmoszféra mozdulati felidézése dominált. Nem véletlen, hogy a koreográfust négy műben is Debussy muzsikája ihlette meg. A számokat a szerzőpáros nagyzenekari kísérettel mutatta be.

A szakmai és közönségsiker óriási volt, igazolta az alkotói igényt, a választott irányt és a minőséget. Vashegyi Ernő előtt szélesebbre tárultak volna az ajtók az Operaházban is, de ő másfelé tartott. Emigrált, és ezzel magyarországi tevékenysége véget ért. Pásztor Verával Zürichben balettiskolát nyitottak, és csaknem másfél évtizeden át közösen koreografált balettjeiket több nyugat-európai társulatnak (majd a növendékekből szervezett gyermekszínháznak) tanították be. Műveik sorából – a híradások szerint – kiemelkedett Vashegyi saját *Mandarin*-verziója, a maga koreográfiai és muzikális hajtóerejével.

Külföldre távozásával Vashegyi Ernő idehaza űrt hagyott maga után. Előfutár volt, és megszakadt munkássága miatt nálunk az is maradt. Kirajzolódó stílusával, újabb műveivel nemcsak gazdagíthatta volna balettegyüttesünket, hanem mintegy átvezethette volna a hetvenes évtizedig. Addig, amíg megkezdődött a legnevesebb angolszász neoklasszikus koreográfusok balettjeinek budapesti átvétele, illetve a ma is tartó „Seregi-korszak".

S bár Vashegyi Ernő régen a távolba szakadt, halálát mégis saját emberi-művészi veszteségünkként éljük meg. Tekintessék ez az írás is főhajtásnak emléke előtt.

Szántó Bálint felvételei

BÁRON GYÖRGY

Az üres erdő

■ PARADOXONOK FEHÉR GYÖRGYRŐL (1939–2002) ■

Vajda János és Fehér György a Leonce és Léna próbáján

Elegáns, finom ember volt. Karcsú, magas, hullámos ősz hajú, hófehér inget viselt legtöbbször, hosszú, fekete sálat vetett rá, még nyáron is, sötét ruhához meg hófehér sálat kanyarított a nyakába; egész lényét valami bohém, légies könnyedség lengte be; éteri alakjával kirítt a művészt játszó, ám inkább megyei párttitkárokra emlékeztető tévések közül, akik között a fél életét töltötte, s akiknek a világában olyan volt, mint a sors féltett gyermeke: sugárzóan tehetséges, minden idők – most már mondhatjuk, mert ez a műfaj végleg megszűnt – legnagyobb magyar tévérendezője (és egyik legjelentősebb filmrendezője – de erről majd később). Úgy táncolt végig, hosszan ellebegő sállal, a hetvenes–nyolcvanas évek pállott magyar tévés világán, akár egy hercegfi; mindenki őt nézte, irigykedve, mert olyan volt, amilyennek lenni vágytak: könnyed, természetesen elegáns, humoros, szeretetre méltó, utánozhatatlan férfibájjal – s közben elképesztően érzékeny, nagy művész, aki semmilyen körülmények között nem tudott hibázni.

ELSŐ PARADOXON

A művész-sármőr álorcája mögött olyan filmes rejtőzött, aki mindenki másnál többet tudott az emberi szenvedésről, a lelket gyötrő démonokról. Igen, ez az áttetszően könnyed, léha örök kamasz, a maga szelíd mosolyával, szarkasztikus humorával térségünk, a közép-európai koszlott, szürke végvidék legnyomasztóbb mozgóképeit készítette el.

Kevés filmkészítőt ismerek – az egyik mindenképp Carl Theodor Dreyer –, aki olyan mélységig tudott behatolni az emberi arcokba, mint Fehér György. Szinte az egyetlen volt, aki a tévés szegénységet (mely a tér és az idő szűkössége elsősorban, nem pénzhiány – persze, az is) tudatosan, programszerűen előnyére fordította, belőle és általa következetes életművet épített. Shakespeare egyik legmozgalmasabb, legvéresebb drámáját, a *III. Richárd*ot szinte kizárólag közelikben és nagyközelikben játszatta el. Azt, hogy körös-körül hullák hevernek, vér folyik, öldöklés, háború dúl, az arckifejezésekből tudjuk meg. A film Lady Anna és Richárd párbeszédével kezdődik. A két arc váltakozó nagyközelijét látjuk: Haumann élveteg gonoszsággal csábítja ágyába áldozata friss özvegyét, Bánsági meglepődik, undorodik, ellenáll, majd lassan, vonakodva átengedi magát a bűnös, nekrofil kéj csábításának. Nagy jelenet, tanítani lehetne és kellene a világ minden filmiskoláján. *Grand guignol* szuperközelikben, az arcok és a lélek horrorja. Buckingham herceget Latinovits Zoltán játssza – élete egyik legemlékezetesebb alakítása ez, azért talán, mert oly kevéssé „latinovitsos"; híjával a színészkirályra jellemző erős, széles gesztusoknak, amelyek oly gyakran váltak modorosakká gyönge rendezők irányítása alatt. Latinovitsnak az arcát mutatja intim közelségből a kamera, egy rongy alak számító, romlott fizimiskáját, amint felajánlja szolgálatait Richárdnak. Később jussát kéri az immár trónra emelkedett gazembertől, Haumann hallgatja egy ideig, majd lebiggyedő ajkakkal csak annyit dünnyög fáradtan a valamikori bűntárs szemébe: *untatsz*...

Egyetlen arc tükrében játszódik le a dráma végi csata is, aztán a visszavonhatatlan vereség pillanatában már az arc is eltűnik, csak a sötét, üres képet látjuk, gyors indulatsza-

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Kertesi Ingrid (Léna) és Fekete Attila (Leonce) Vajda János operájában

vakat hallunk, s Haumann kétségbeesett kiáltását: „Országomat egy lóért!…" Látványosabb megoldása elképzelhető e finálénak, ám pontosabb, érzékletesebb, félelmetesebb – aligha.

De felidézhetjük a kislányarc közelijét a *Szürkület*ből: félig takarásban látjuk, a kép bő harmadát az őt faggató nyomozó (Derzsi János) háta és tarkója takarja ki. „Nézz a szemembe!", mondja az ijedt gyereknek, majd folyamatosan csokit töm a szájába (a gyilkos csábította el ilyen csokigolyókkal áldozatait), a kislány teli szájjal rág, nyel, a vaskos, erőteljes férfiujjak újabb és újabb csokigolyókat csúsztatnak az ajkai közé, miközben riadtan repkedő pillantással próbál válaszolni az egyre türelmetlenebb nyomozó nehezen érthető faggatózására.

Ha van rendező, aki mindig, minden helyzetben a maximumot hozta ki színészeiből – Fehér György az. Filmjeinek, tévéjátékainak minden pillanata egyformán súlyos és megkomponált. A játék izzása az elejétől a végéig egyformán magas hőfokú, nincs kis és nagy szerep, a röpke pillanatra feltűnő epizodista – az anya vagy a kisgyerek a *Szürkület*ben, a bérgyilkos a *III. Richárd*ban – ugyanolyan intenzitással játszik, mint a főszereplők. A nézőnek az az érzése, mintha egy pillanatra sem engedne a lazítás csábításának, nem érné be rutinszerű, félig vagy csak elég jól megoldott jelenetekkel; az összes snitt tökéletesre csiszolt, és ugyanabba az irányba mutat, vagyis nincs fontos és mellékes epizód, minden kép egyazon ólomsúllyal bír – a mű minden pontja archimedesi pont.

MÁSODIK PARADOXON

Fehér György az emberi arc, a közelkép specialistája, színészközpontú rendező, a kis terek, szűkös képkivágatok mestere. Ám két játékfilmjében a közelikhez hasonlóan emlékezetesek a lassú nagytotálok, a kamera ráérősen lomha pásztázása a végeláthatatlan, szürke vidéken, melynek sivár színtelensége, tompasága nem egyszerűen háttér, motivikus elem, hanem e filmek igazi üzenetét hordozza. A táj arcán ugyanolyan érzékenységgel veszi észre az apró rezdüléseket, az örök és megváltoztathatatlan szenvedés, a *condition humaine* nyomait, mint az emberi fizimiskákon. Hatalmas fölső totállal kezdődik és zárul a *Szürkület*. A kamera köd ülte, eső áztatta erdős táj fölött pásztázik komótos tempóban, filmen szokatlan lassúsággal, majd egy kocsi belsejét látjuk, benne vélhetően két férfi ül, ám arcukat homály fedi; az autó megáll, hőseink kiszállnak, de továbbra sem pillantjuk meg a két arcot, mert a kamera nem követi őket, hanem a kocsiban marad: a latyakos szélvédő mögül figyeljük, amint alakjuk egyre kisebb lesz, végül eltűnik a ködben. Ez a fajta elbeszélői technika joggal emlékeztette Bikácsy Gergelyt Robert Bressonéra; Bressonnál a dolgok mindig a háttérben történnek, nem a kamera figyelmének fókuszában. Érdemes felfigyelni rá, milyen gyakran alkalmazza Fehér György a Bresson védjegyeként számon tartott takarásos beállításokat, amelyek azt az érzést keltik, mintha az eseményeket véletlenül pillantanánk meg, valaki vagy valami mögül kilesve, szándéktalan szemtanúként. A film vége felé a nyomozó karambolos öreg gépkocsira lel az út szélén: vélhetően a gyilkos autója ez. Haumann behajol az utastérbe, s a széttört szélvédő üvegcserepei között talál egy olyan csokigolyót, amilyet a gyilkos használt. Ekkor csizmás férfiláb áll meg a nyomozó feje fölött – feszült pillanat, Haumann felnéz, a kamera követi a pillantását, ahogy lassan emelkedik a titokzatos férfi lábától a törzse, majd a feje felé, ám az arcot nem látjuk, mert kitakarja a kocsiajtó felső szegélye. Sokan idézik azóta is ezt a szemtelenül bravúros beállítást, ám található e filmben egy még virtuózabb, még meglepőbb, még elegánsabb. Kistotálban látjuk, amint a nyomozó (Haumann) kilép a házból. Aztán egy nagyon távoli beállításban, messziről nézzük a magányos épületet, előtte a nyomozó autója, elindul, elhalad a ház előtt, rátér egy kis útra, mely a távoli megfigyelőpontot elfoglaló felvevőgép irányába visz, kanyarogva eltűnik a szemünk elől, a kamera lassan lefelé mozdul, perceknek tűnik, mire az épület a képmező tetejére kerül, s ekkor, nagyon lassan, a kép alján

Jordán Tamás a Szókratész védőbeszédében (Merlin Színház)

Sárközi Marianna felvétele

Margitai Ági és Szitás Barbara a Petra von Kant keserű könnyei című miskolci előadásban

közeliben beúszik a képbe az öreg autó, benne a nyomozó, kalapban, profilból, amint az imént elhagyott házat figyeli. A mozgás bravúros, közeli és nagytotál kontrasztja egyszerre meglepő és lenyűgöző, kell egy kis idő, mire a néző felfogja a hosszú beállításban fölvett jelenet értelmét.

HARMADIK PARADOXON

Fehér György világa konok, komor és következetes, ám nem monotematikus, egystílusú alkotó. Két játékfilmje, a *Szenvedély* és a *Szürkület* ikerdarabok, hangulatában, világában hozzájuk kötődik a *III. Richárd*, a *Bosszú* című Dosztojevszkij-adaptáció és operarendezése, a *Barabbás;* de eszköztára széles, az életmű egésze változatosságot és stiláris gazdagságot mutat. Korunk egyik legjelentősebb filmese volt, ugyanakkor alkalmazott tévérendező is, aki feladatokat vállalt és oldott meg, magas színvonalon, bravúrosan. *A nők iskolája* és részben a *Volpone* a frivolabb, ironikusabb arcát mutatja; megint más stílben készült a *Bajazzók.* Ami közös bennük: adaptációk mind, s egyik sem mai környezetben játszódik. Mintha szüksége lenne alapműre, ami kiindulási pontot nyújt, s korstílusra, amelybe beléhelyezheti hőseit, amelynek világát felépítheti, eltávolodva a stílustalan jelentől. (Hasonló törekvések figyelhetők meg Tarr utóbbi munkáiban.)

Készített emlékezetes műsorokat József Attiláról, többet is, tévés dokumentumösszeállítást a Luzitánia elsüllyesztéséről, főiskolás diplomamunkája, az *Öregek* egyike a magyar dokumentumfilm klasszikus darabjainak. Minden művét ugyanazzal a koncentrációval forgatta-vágta: nem létezett számára fontos és kevésbé fontos munka. Azért alighanem, mert szenvedélyesen szerette, amit csinált: a filmet.

NEGYEDIK PARADOXON

Közkedvelt, népszerű személyiség volt, azon kevesek egyike, akiket a tévések és a filmesek egyaránt elismertek – ám egész életében a magány levegője lengte körül. Összesen két játékfilmet forgatott, az elsőt, a *Szürkület*et ötvenévesen, tíz évre rá a másodikat, a *Szenvedély*t. Nem sietett: évekig bajmolódott, amíg el nem érte a kívánt eredményt. Huszárik és Szőts mellett az ő munkássága is példázza, hogy valaki akár két filmmel is beírhatja a nevét a magyar filmtörténet aranykönyvébe. Rá is igaz Pilinszky mondása: nem az a fontos, hányat ver szárnyával a madár, hanem az, hogy a repülés íve szép legyen.

Bár a mozizás kollektív munka, s Fehér György a filmes közösség egyik legelfogadottabb tagja volt, mégis, műveit egy zárkózott kismester konokságával készítette, fittyet hányva a rohanó, prakticista korra, nem törődve idővel, pénzzel, fáradsággal. Operatőrök sora dőlt ki mellőle az éveken át húzódó forgatások alatt. Gyakran maga állt a felvevőgép mögé. Értett zenéhez, színházhoz, irodalomhoz – s csöppet sem mellékesen nagyszerű operatőr is volt. „Tudod – mondta egyszer –, a forgatás elején még van minden: büfékocsi, csomó asszisztens, öltöztető, sminkes, statiszták, fahrtsín, daru... Aztán, ahogy telik az idő, úgy tűnnek el mellőled az emberek. A végén ott állsz az erdőben, válladon a kamerával, hátranézel, s látod, nincs mögötted senki. Egyedül forgatsz tovább..."

Mostantól üres az erdő.

Kiss László (Nick), Almási Éva (Martha) és Andorai Péter (George) Fehér György utolsó rendezésében, a miskolci Nem félünk a farkastól című előadásban

Éder Vera felvételei

Summary

The present issue is largely concerned with children's and puppet theatre. In his introduction István Nánay outlines the main tendencies in both fields. This is followed by a review by Dániel Barabás on a puppet version of five tales by Ervin Lázár at the Budapest Colibri. Orsolya Vári sums up productions and tendencies at the Kaposvár Biennale of Children's and Youth Theatre. Melinda Sőregi reviews two puppet festivals: the Kecskemét encounter of professional puppet theatres and the XIII. International Puppet Festival at Békéscsaba, with a special emphasis on three productions by ethnic Hungarian companies. M. S. also talked to Miguel Arreche, secretary general of UNIMA, who, after having seen quite a lot of Hungarian puppet plays, compares our harvest with contemporary tendencies abroad. In the first of the following conversations Borbála Csete talked to Csaba Bozsódi and Gyula Pankotai, architects of the new Kecskemét puppet theatre, the first in Hungary constructed specially for children; O.V. met László Rumi, a featured actor, director and designer of the puppet genre and Ágnes Veronika Tóth interrogates Ákos Mátravölgyi and Erik Grosschmid, two important young designers for puppetry. With reference to two puppet performances, *The Mouse Bride* and *The Treasure of Kabule* seen at the Kecskemét meeting, Csaba Galántai discusses some spefific problems of acting in puppet plays and Transylvanian director Ildikó Kovács presents her own version - seen at first in Szeben/Sibiu, Rumania and later in Budapest – of *Pinocchio,* with special regard to the young spectators' reactions.

A more spacious interview follows: László Bérczes met important writer and essayist Iván Sándor who was for a long time also theatre critic and editor of a theatre magazine; his opinion on today's theatre is of special interest.

In our column on modern dance Csaba Kutszegi introduces the ballets of Angelin Preljocaj, a French choreographer of Albanian origin, recently seen at the Comedy Theatre; Katalin Lőrincz analyzes the program of the III. Hungarian Dance Festival at Győr and its reception by the public; István Nánay was present at the Multiart Festival held in Veszprém, featuring, next to dance productions, also concerts and exhibitions. Finally Géza Körtvélyes signed an obituary of Ernő Vashegyi, one-time outstanding *Mandarin* of Bartók, who, since 1956, lived and worked in Switzerland.

Another obituary, by György Báron, commemorates György Fehér, an important film and tv director recently deceased.

Playtext of the month is *The Dad of Ferike Herner,* a new work by János Háy.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!
Előfizetési díj egy évre: 7400 Ft,
fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az **ÉS-**t .....pld.-ban

.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

HAJÓNAPLÓ MŰHELY 4.

A Bárka Színházban Bérczes László és Nánay István vezetésével folytatódik a színháziszakíró-képzés. 2002 őszén immár a negyedik csoport kezdi meg tanulmányait. A Hajónapló Műhely működését azért tartjuk fontosnak, mert él bennünk az a naiv ábránd, hogy az elmúlt évtizedekben a kulturális életet manipulatív módon meghatározó kommersz újságírás és televíziózás a jövőben valamelyest háttérbe szorul majd, és bizonyos teret nyerhet a szakszerűség. Ehhez azonban alapfeltétel, hogy a szakmát alaposan ismerő fiatalokat képezzünk.

A műhely egy szempontból alapvetően különbözik a létező újságíró-stúdióktól: a 18–30 év közötti pályázók sikeres felvételi esetén ingyen vehetnek részt a kétéves tanfolyamon. A képzés három alapegységből áll: dráma-, előadás-, írás-elemzés. A hallgatók különböző műfajokat tanulnak a színikritikától a portréig, az interjútól a rövid szinopszisírásig. Előadásokat, próbákat néznek, találkoznak az adott előadás rendezőjével, tervezőjével, színészeivel, videón megismerkednek az elemzett dráma más feldolgozásaival...

- **Beküldendő: három–öt oldalas színházi kritika-esszé (a Bárka Színház címére: „Hajónapló Műhely 4." 1082 Budapest, Üllői út 82.).**
- **Határidő: 2002. szeptember 30.**

VIDOR FESZTIVÁL

A Móricz Zsigmond Színház szeptember 7–14. között Nyíregyházán rendezi meg a Vidámság és Derű Országos Seregszemléjét, amelyen színházi előadások, bábprodukciók, Chaplintől Jacques Tatiig híres komikusok filmjei és egyéb humoros rendezvények (dalnokverseny, irodalmi paródiák, Rejtő-est, karikatúrakiállítás stb.) látogathatók. A nézőkből és kritikusokból álló s Fábry Sándor elnökletével működő zsűri tizenöt előadás között osztja ki a legjobb teljesítményekért járó kilenc díjat:

- Shakespeare: *Sok hűhó semmiért* (Kecskemét),
- Woody Allen: *Játszd újra, Sam!* (Vígszínház),
- Peter Shaffer: *Mesterdetektív* (Merlin Színház),
- Queneau: *Stílusgyakorlat* (Komédium),
- Cooney: *Páratlan páros* (Madách Színház),
- Goldoni: *A chioggiai csetepaté* (Új Színház),
- Neil Simon: *Mezítláb a parkban* (Miskolc),
- Alfonso Paso: *Hazudj inkább, kedvesem!* (Nyíregyháza),
- *A sehova kapuja* (Szkéné Színház),
- Feydeau: *A balek* (Merlin Színház),
- Ionesco: *A kopasz énekesnő* (Bolygó Kultusz Motel),
- Orton: *Amit a lakáj látott* (Budapesti Kamaraszínház),
- Tasnádi István: *Bábelna* (Bárka Színház),
- *G.Ö.R.CS.* (Buda Stage),
- Marie Jones: *Kövek a zsebben* (Thália Színház).