

TARTALOM

HATÁRESETEK

KRITIKA, TÁRCA

Kovács Eszter: Majolenka hercegisasszony, nemcsak édesszájúaknak ajánlva (Jan Romanowsky: <i>Majolenka hercegisasszony</i> . Harag György Társulat– Brighella Bábtagozat, Szatmárnémeti)	3
Lovassy Cseh Tamás: A viszontlátott bábszínház és a Csipkerózsika (Mosonyi Alíz: <i>Csipkerózsika</i> . Lilliput Társulat, Nagyvárad)	5
Péter Beáta: Mi lesz veled, te számár? (Zalán Tibor: <i>Számár a torony tetején</i> . Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós)	7
Boros Kinga: Korhatáros színház (Janikovszky Éva: <i>Kire ütött ez a gyerek?</i> Cimborák Bábszínház, Sepsiszentgyörgy)	9
Bodó Márta: P, mint plasztik (<i>P, mint plasztik</i> . A Kolozsvári Színházi és Televízió Kar hallgatóinak bemutatója a Puck Bábszínházban)	11
Kovács Bea: Teázz velünk (<i>Tea with Me</i> . A kolozsvári „Sala Mică” Színház és a Színház és Televízió Kar közreműködésével)	13
Orbán Enikő: Megtalálni a középutat (William Shakespeare: <i>Rómeó és Júlia</i> . Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely)	16
Szilágyi Katalin: Ha a hülyeség fájna... (Carlo Goldoni: <i>Bugrisok</i> . Városi Színház, Kézdivásárhely)	19
Tulit Gyopár: Kölcsön – uzsorával (Molière: <i>A fősvény</i> . Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)	21
Péter Beáta: Mégiscsak mind emberek vagyunk (Tolcsvay László – Müller Péter – Müller Péter Sziámi: <i>Isten pénze</i> . Csíki Játékszín)	24

TANULMÁNY

Musca Szabolcs: Provincializmusok. Alternatív színházak és színházi alternatívák Bristolban	27
Kocsis Tünde: Tér-kép a romániai magyar műkedvelő színjátszás helyzetéről	30
Bessenyei Gedő István: A <i>De Kamp</i> bábjai	36
Csűrös Réka: Török árnyak nyomában	44
Tar Gabriella-Nóra: Gyermekszínészek a felvilágosodás és reformkori erdélyi színpadon	48

INTERJÚ

Prezsemer Boglárka: Hódolni kell a padlizsánnak. A találkozás tanítása. Interjú Gabnai Katalinnal	54
Változó terekben. Többszólamú skype-beszélgetés David Buchbinder zenész-zeneszerzővel, a Diasporic Genius igazgatójával	60
Adorjáni Panna: Mi fán terem a független? Beszélgetés Imecs-Magdó Leventével (Vároterem Projekt) és Kelemen Kingával (Groundfloor Group)	67

ESSZÉ

Kele Fodor Ákos – Csuj László: A <i>Bükkfászeki Márka</i> előzményei. Felelgető-esszé az Erdélyi Vándorszínház készülő előadásáról	74
Deák Katalin: Nekrológ helyett. Fiktív riportfilm a Cimborák 4 – Erdélyi Magyar Bábastalálkozóról	79

KÖNYVRECENZÍÓ

Bartha Lóránd: Román nyelven a Théâtre du Soleil-ről, sok színházi titokkal	84
Bartha Lóránd: Az utazó jelen csapata, avagy Ariane Mnouchkine magyarul	86
Csuszner Ferencz: Receptkönyv az anyag életre keltéséhez	87

DRÁMA

Bertóti Johanna: Borsópróba	89
-----------------------------------	----

Kovács Eszter

MAJOLENKA HERCEGKISASSZONY, NEMCSAK ÉDESSZÁJÚAKNAK AJÁNLVÁ

Jan Romanowsky: *Majolenka hercegisasszony*. Harag György Társulat–Brighella Bábtagozat, Szatmárnémeti.

Születésnapra minden esetben illik elfogadni a meghívást. De mégis melyek egy ünnepség elengedhetetlen kellékei? Mindenképp szükségünk van egy ünnepeltre, és ha az még kerek évfordulót is tölt, több mint tökéletes. A szatmárnémeti Brighella Bábtagozat fennállásának tizedik évfordulóját ünnepli az idei színházi évadban. Nulláról kezdték, ma pedig már ott tartanak, hogy több száz lciri-piciri bérletesük van. Egy álom vált valóra, a Szilágyi Regina bábrendezőő, aki immár tíz éve vezeti ezt a maréknyi csapatot, de rá majd a továbbiakban még visszatérek. Kell egy jó hely, nem túl tágas, nem túl díszes, de annál funkcionálisabb. Olyan, mint a színház hatvan férőhelyes pódium-terme. Ne feledkezzünk meg a díszítésről sem, esetünkben a *Majolenka hercegisasszony* díszlete szolgáltatja majd a dekorációt. Kell egy torta, amolyan habos-babos, habcsókos, amelyre csak azt mondhatni nemes egyszerűséggel: összefut az ember nyála a szájában, ha ránéz. Ez is megvolt a *Majolenkában*. A születésnap nem lehet teljes vendégek és ajándékok nélkül. A vendégek a nézők, az ajándékot pedig nem mi, a közönség soraiban ülök adtuk, hanem éppen ellenkezőleg, az előadás végeztével mi vihettük haza magunkkal. Ki-ki a maga tarsolyában.

De lássuk csak, mi is kerekedett ki Jan Romanowsky *Majolenka hercegisasszonyából*, amely a szatmári színház 2012/2013-as évadjának második bábbemutatója volt, és amely a már fent említett Szilágyi Regina nevéhez köthető. Klasszikus értelemben vett tündérmese habbal és cukormázzal, de a szó legjobb értelmében. Nem kell feltétlenül „édesszájúaknak” lennünk ahhoz, hogy az előadás kezdetén, a habverők és keverőtálcák csörömpölésében meghalljuk, a négy bábszínész – Bandura Emese, Bandura Tibor, Nagy Anikó és Nagy Tamás – játékra hív minket. Legyünk mi is részesei a mese csodájának. Röviddel kezdés után már ott ül két gyermek a díszletek között. Őröket játszanak éppen, vezényszóra azonnal felugranak és szalutálnak. Láthatóan még élvezik is, hogy kiragadták őket társaik közül. Konyhánia uralkodójának, első Ödömrének leánya, Majolenka beleszeret Jirkába, a főszakács fiába. Mivel rangon aluli lenne e frigy, a két szerelmest eltiltják egymástól. Van ott sírás-rívás, ahogy kell, de végig tudni véljük, hogy ahogy az a tündérmeséknél történni szokott, ez a szerelem is beteljesül majd. Pontról pontra követhetők az események, nem kell ahhoz túlságosan nagy mesekultúránk legyen, hogy tudjuk, ez a történet is a már jól bevált sémára épül fel. Mégsem unjuk el magunkat, ez pedig a bábszínészek igényes színészi játékának köszönhető, annak, hogy egy pillanatra sem hagyják lankadni figyelmünket. Ahány szereplő, annyi arc, annyi grimasz és hanglejtés,

amely mindegyik bábót külön karakterre varázsolja. A folyton zsörtölődő, de titkon a dajka után epekedő király báb állandó (fek)helye egy kosár, amelyben hol eltűnik, hol előbukkan. Majolenka, mint megannyi más hercegisasszony, rózsaszín pompában tündöklök, ruhája tejszínhabbal díszített, torta alakú. Jirkát, ha már szakácssegéd, habverő-lábakra állították, Gába, a vasorrú bába engem egy felnagyított üvegmosóra emlékeztet, olyanra, amelynek többszöri használat után már összevissza állnak a sörtéi. Eda, a magányos varázsló pedig seprűből és lapátból lett összerakva. Mindezek sorából csak a dajka lóg ki, amely a többi meglevelezett szereplőhöz képest gigantikusra sikeredett, és amivel mint néző nem is nagyon tudtam mit kezdeni. Egy hatalmas puszedlire emlékeztetett, de nem is csoda, hogy már mindenhol csak édességeket láttam, annyi hab és tortaszelet után, amelyek igazán élethűre sikeredtek. A dicséret Bodor Judit bábtervezőnek szól, aki ismét bebizonyította, hogy újrahasznosítható kellékekből – most konyhai herkenyűkből – is sikerülhet izgalmas bábokat megálmodni, majd kivitelezni. Ha ügyesen válogatjuk a hozzávalókat, és mindezekhez még egy csi-petnyi karakter-jellegzetességet is teszünk, máris nyert ügyünk van.

Minden tündérmesébe kell negatív szereplő. Ebbe most kettő is jutott, bár egyikőjük sem mondható kimondottan gonosznak vagy csúfnak. Tetteik, mondataik és hangosan kimondott kívánságaik megszépítik őket. Gába, a vasorrú bába magányos és gyermekre vágyik. Ezért is rabolja el a szép Majolenkát tortaszelet híján, hiszen ő is él-hal az édességért. Eda, a magányos varázsló is társra vágyik, olyannyira, hogy azt sem veszi észre, hogy a hercegisasszony helyett a dajkát viszi magával. Ha mindezeket meggondoljuk, hogyan is tudnánk nem szeretni ezeket a figurákat? Szilágyi Regina, az előadás rendezője különösen nagy figyelemmel fordult afelé, hogy a még gonosznak mondott vagy szánt szereplőkben is találjanak a nézők valami emberit, valami szerethetőt, hiszen nem is olyan vasorrú az a bába, mint ahogy mondják.

Ha gyermek- vagy bábelőadás megnézésére adom a fejem, általában egy bizonyos mércével ülök a közönség soraiba. Számomra akkor jó egy előadás, ha az a legnehezebben kezelhető korosztályt is le tudja kötni, anélkül, hogy teljesen elidegenítené magától, meghúzná azt a képzeletbeli vonalat, melyet nem léphetnek túl a gyerekek. Interaktív produkció lévén különösen nagy figyelemmel fordultam a legkisebb nézők felé, és örömmel tapasztaltam, hogy mind a rendezés, mind a színészi játék átment az én képzeletbeli vizsgámon, amelyhez bár kitüntetés nem jár, de elismerés annál inkább eme különleges műfaj iránt. A végére pedig csak ennyit: Boldog születésnapot, Brighella Bábtagozat!

Rendező: Szilágyi Regina.

Rendezőasszisztens: Bandura Emese.

Bábtervező: Bodor Judit.

Szereplők: Bandura Emese, Bandura Tibor, Nagy Anikó, Nagy Tamás.

Lovassy Cseh Tamás

A VISZONTLÁTOTT BÁBSZÍNHÁZ ÉS A CSIPKERÓZSIKA

Mosonyi Alíz: *Csipkerózsika*. Lilliput Társulat, Nagyvárad.

Szemlesütve térek be a nagyváradai bábszínházba. Elfog az a kellemetlen érzés, mint amikor egy rég nem látott és elhanyagolt rokonba botlik bele – csak úgy véletlenül – az ember. A viszontlátás öröme az elmulasztott találkozók és folyton halogatott látogatások miatti szégyenérzettel párosul.

Azt hiszem, vidékünkön legalábbis, az emberek életük két meghatározó szakaszában járnak bábszínházba: amikor *őket* viszik, majd amikor már *ők* visznek másokat. E két állomás között pedig akár évtizedek is eltelhetnek úgy, hogy semmit nem hallanak az egykor még oly kedves intézményről. Ez pedig nem feltétlenül a potenciális nézők hibája, hiszen könnyű dolga lenne annak, aki az elmúlt évek erdélyi bábelőadásairól íródott kritikákat kéne összegyűjtse. A kritikus szakma valamiért elfordult ettől a művészeti ágtól. Ritkán írnak róla, ennek pedig vagy az érdektelenség az oka, vagy az az egyszerű tény, hogy az erdélyi bábszínházak már beletörődtek a kulturális táplálékláncban elfoglalt helyükbe, és nem akarnak többet, jobbat és bonyolultabbat, mint a legkisebbek szórakoztatása és a legalapvetőbb mesékkel való megismertetése. Ennek fényében tehát nem is azon lepődtem meg, hogy a váradai Lilliput Társulat *Csipkerózsika* című előadása a gyermekek szórakoztatására fókuszál, hanem hogy némiképp átdolgozta, újragondolta az ismert történetet.

Gyerekkoromból még jól emlékeztem a nagyterem fel-le hajtható piros székeire, vagy a magas, fehér falak rücskös borítására, egyszóval mindarra, ami óvodás- és kisiskolásként hozzájárult sajátos bábszínház-élményemhez, így egész újszerűen hatott a nemrégiben átadott stúdióterem barátságos légköre. Ez az új játszóhely sokkal közvetlenebbé teszi a színpadi eseményeket, a gyerekek színes kockákon, a szülők, nagyszülők (és természetesen a tanító- és óvónénik) pedig székeken ülve figyelhetnek mindarra, ami a színpadon történik. Nem volt ez másképp február 13-án sem, amikor a jól ismert Grimm-mese Mosonyi Alíz-féle adaptációját játszották. Bár nem a klasszikus, mindenki által ismert történet ez, a nézőtér mégis zsúfolásig megtelt gyerekekkel. Ez is jól mutatja, hogy az ilyen és ehhez hasonló, már-már univerzális történetek átdolgozva is működőképesek lehetnek, hiszen egészen kis kortól érthetők és értelmezhetők azok a konfliktusok és jelentéstartalmak, melyek a sorokba vagy ez esetben a párbeszédbe kódolva felfedezhetők.

Ez az újfajta *Csipkerózsika* összességében egy klasszikus bábelőadás, újszerűsége mindössze abban rejlik, hogy a történet kiegészült néhány, az eredeti szövegben nem létező szereplővel, a hangsúly pedig nem a királylány álomba szenderülésén van, hanem az eddig ismeretlen Zsuzsi bo-

szorkány cselekedetein. Nézőként akkor kapcsolódhatunk be az eseményekbe, mikor ez az egyéb-ként jószágos varázsló nagy izgalommal készül a bálba, melyet a királynő születésnapjára szerveztek. Csalódottan veszi azonban tudomásul a királyi párhoz mindig hűséges és az udvart hosszú ideje szolgáló boszorkány, hogy megfélemlítkeztek róla, és neve nem szerepel a meghívottak között, így nem csoda, hogy mérgében és sértettségében elátkozza a még meg sem született Csipkerózsikát. Bár nem gondolja ezt igazán komolyan, még sincs mit tenni: a kimondott szónak súlya van. Így amikor évek múlva visszatér a palotába, és félve a beteljesülő átoktól, eldugja a földön heverő rózsaszálát, már sejteni lehet, hogy az a virágszál előbb vagy utóbb bizony meg fogja szűnni a szegény királyleányt. Ez – természetesen – be is következik, ettől kezdve pedig a mesét már ismerjük: Csipkerózsika mély álomba szenderül, de egyszer csak jön egy királyfi, aki megtöri az átkot, és boldogan élnek, amíg...

Mindenképp az előadás előnyére válik, hogy nem kizárólag egy jól ismert sablon felelevenítésére vállalkozik. A már említett Zsuzsi boszorkányon kívül megjelenik még egy bicikliző egérke is, aki ugyan beszélni nem tud, de pusztán jelenlétével is kellő módon ellenpontozza a színpadi szituációkat, a szomorúbb pillanatokban pedig a humor segítségével oldja a feszültséget. (Mivel az előadás első-sorban a gyerekeket célozza meg, így a különböző poénok is leginkább számukra élvezhetők, s bár az alkotók azt nyilatkozták, hogy igyekeztek felnőtteknek szóló, humorosabb kiszólásokat is elrejteni, ezek elenyésző számban, mintegy mellékesen jelennek meg.) A Lilliput Társulat *Csipkerózsikájának* klasszikus jellegét támasztják alá a bábok is, melyek leginkább a bunraku-bábokra emlékeztetnek, bár lényegesen kisebbek, és három bábszínész helyett ez esetben csak ketten mozgatják azokat. A szépen kidolgozott figurák – hála alkotójuknak, Grosschmid Eriknek és az őket mozgató rutinos kezeknek – valóban megteremtik Csipkerózsika világát, melyet aztán nem tud lerombolni az egyébként elég hanyagul kidolgozott és leginkább néhány színes, mozgatható kockából álló díszlet sem. Ez az újfajta adaptáció is pörgős, folyamatosan változó színpadi helyzeteket teremt, bár a boszorkány tépelődése és bosszankodása néha soknak bizonyul. Bartal Kiss Rita rendező láthatóan mindent elkövetett, hogy ez a mese magán hordozza azokat az ismertetőjegyeket, melyekről eszünkbe juthat a klasszikus történet (Csipkerózsika itt is szende, szerethető lány, a királyfi pedig kardjával hadonászó

hősszerelmes), ugyanakkor törekedett a szórakoztatásra és az egyszerű, lineáris történetmesélésre.

Összességében élvezhető közel egy óra részesei lehettünk, melynek során a gyerekek újraélhették Csipkerózsika történetét, mi, felnőttek pedig újraélhettük gyerekkorunk pár jellegzetes pillanatát. Ilyenkor az ember megfogadja, hogy ezután rendszeresen eljár majd egy-egy bábelőadásra is, de hogy mit hoz a jövő, arról csak sejtéseink lehetnek. Egy biztos: az erdélyi bábszínházak talán többet érdemelnének az évi egy-két beszámolónál, a közönség pedig talán rászorgált néhány kísérleti jellegű, akár felnőtteknek szóló bábelőadásra is. De ne akarjunk igazságot tenni: az maradjon a mesék királyainak dolga.

Rendező: Bartal Kiss Rita.

Díszlettervező: Grosschmid Erik.

Szereplők: Daróczi István, Gnädig Kornélia, Hanyecz Debelka Róbert, Lélek Sándor-Tibor, Németi Emese, Stéfán Bodor Mária, Szentpéteri Lenke.

Csipkerózsika, Lilliput Társulat, Nagyvárad.

Fotó: Petre Danci



Péter Beáta

MI LESZ VELED, TE SZAMÁR?

**Zalán Tibor: Szamár a torony tetején. Figura Stúdió Színház,
Gyergyószentmiklós**

Vísítás a sötétben – kacagás volt, bekiabálás volt, interaktivitás volt. Gyerekbérletben játszta Csíkszeredában a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház. Gyerekeknek szóló történet ez, még akkor is, ha a gyergyói változata nem éppen a gyerekelőadásoknál megszokott happy end-del végződik, és úgy is, ha a felnőtteket is meg tudja szólítani.

Zalán Tibor darabját Marc Chagall képei ihlették, és tele van líraisággal, illetve a gyerekek és felnőttek számára is élvezhető szójátékokkal. A budapesti Stúdió K Színházban volt az ősbemutatója, bábjátékként. A Stúdió K gyakran mutat be a szerzőtől gyerekdarabot – ugyanígy a Figura is dolgozott már Zalán Tiborral.

Décsi Szilárd rendező szegényes környezetbe helyezi a történetet. Nem túl bonyolult, az egész teret betöltő állandó díszletet használ. A kopott dobogórendszer bármi lehet, cirkuszi porond, híd vagy épp Nagyapa háza, amelynek tetején tanyázik többnyire az (itt arctalan) öreg, aki kényszerűségből murkot termel, és a hegedűjét nyikorgatja. Ugyanígy az egyes elemek szénaboglyaként vagy kútként is funkcionálnak.

Zebulond (Moşu Norbert-László), az örökké elégedetlenkedő szamár indítja a történetet, reggel van. Az előadás során egyébként többször elhangzanak mondatok, amelyek az adott napszakra utalnak, vagy ezt éppen a Hold otléléte vagy hiánya jelzi, az előadás hangulatisága viszont azt sugallja (a világításnak köszönhetően nyilván), mintha örökké éjszaka volna.

Boldizsár egy szép napon nyakába veszi a világot, hogy a Holdon lakó édesanyját megtalálja – legalábbis nagytatálja azt mesélte, hogy ott lakik. Viszontagságos útja során, melyre elkíséri Zebulond, a szamár, sokféle szerzettel találkozik, de végül eléri célját, teljesül kívánsága. Dióhéjban ez a történet.

Mihály Alpár Szilárd – Boldizsár – szépen mutatja be a Holdon levő édesanya keresésének fokozatait az édesanya utáni vágyakozástól a rögeszmévé válásig. Igaz ugyan, hogy a legelső jelenetben kidolgozottabb, finomabb játékkal hangsúlyosabbá tehetné volna az útra kelés okát.

A Hold figurája – Vajda Gyöngyvér szinte végig a színen van – hívogató, csalogató, csábító. Ő adja a Nagyapa szájába Boldizsár és Zebulond útvonalát: „Messze van háza a Holdnak, / előbb idegen városok fényei ostromolnak, / azután szénaboglya, majd egy kút, / elveszejtő lápon keresztül visz az út, / benne sok-sok lidérc lakik, / folyó felett híd, a túlpárt messzeségbe veszik, / mögötte

nagyváros, város tornyán a hold fészkel, / na, mármost, onnan indul útra, fel a magas égbe éjjel, / s a magasból ki tudja... vissza a hajnali kékbe...”

Kolozsi Borsos Gábor orosz akcentussal beszélő, harsány Bűvész (egyben a Nagyapa, Gazda valamint a Rendőr alakítója), vele találkozik először a két cimbora, hisz útjuk első stációja a cirkusz. Ám miután rájönnek, hogy a bűvös kalap nem igazi, és a cirkuszban dolgozók holmi szemfényvesztők, gyorsan továbbállnak. Zebulond és Boldizsár viszonyának alapja az egymás féltése: Zebulond a lustaságát győzi le, Boldizsár kész akár kompromisszumokat is kötni ámokfutásában barátjáért.

A reális és a szürreális folyamatosan keveredik. A városban a házak járnak, táncolnak, a kísértetről viszont tudjuk, hogy csak a Nyúl és a Kakas ijesztget a lepedő alatt. Igazán szerethető a történetben felbukkanó három állatfigura, Máthé Annamária harcias, álnok Nyúlja, Köllő Nándor buta, de nagyravágó Kakasa, valamint Tamás Boglár hiú Békája.

Boldizsár a varázskalapból nem jut fel, a szénaboglyáról sem elérhető a Hold, a kútban csak a Hold tükröképe található (és egy béka), a lápon lidércek settenkednek utánuk. Ám akárhányszor kudarcba fullad a próbálkozásuk, valaki mindig akarva-akaratlan ismét útbaigazítja őket. A Rendőr, az Utcalámpa, de korábban a Nyúl, a Kakas, az Öregasszony-Nyúl, a Béka, a Lidércek mind-mind segítői a két barátoknak, jó- vagy rosszakaró tanácsaiknak köszönhetően juthatnak el az Eiffel-toronyhoz (vagy éppen Tejfel-, Keljfel-toronyhoz). Párizsba érkezésük után már nagy meglepetésben nincs részünk: a kötözködő Rendőr, az elcsábítani akaró Utcalámpa (Boros Mária) már csak késlelteti a véget, ugyanakkor a velük való találkozás még inkább megerősíti a fiúban a sosem látott édesanya utáni vágyakozást.

„Annyi minden csalfa s én mindent elhiszek, / Nem való e világ nekem. Elhiszed?” – vonja le a következtetést Boldizsár az út végén. Zebulond itt már hiába próbálja meggyőzni, hogy ne folytassa tovább anyja keresését, ne rohangáljon ábrándok után, kis gazdája már döntött, a toronyról éri el a Holdat... A történet során folyamatosan ezt próbálja megakadályozni a számár. Amikor elérnek a folyóhoz, ott egy szekeres gazda hídpénzt követel tőlük, ennek hiányában pedig Zebulond kénytelen áthúzni a megrakott szekeret a túlsó partra. Ebben a jelenetben a leghangsúlyosabb a számár azon próbálkozása, hogy ne folytassák az utat, menjenek vissza Nagypóhoz. Hogy ő is átlépjen önként az előadás elején emlegetett „hajnali kékbe”, ahhoz túl realista. A vég keserű. Boldizsárt a torony tetejéről a Hold húzza magához, Zebulond itt marad. Azaz a lent és fent között a torony tetején ücsörög és kesereg. „Ne nézz a holdra fel, számár” – éneklük a többiek: gyere, maradj velünk, mi sem leszünk jobbak vagy rosszabbak, örömmel és gyarlóságokkal... De a világ már csak ilyen.

Rendező: Dézsi Szilárd.

Díszlettervező: Dézsi Szilárd.

Jelmeztervező: Gál Beáta.

Szereplők: Boros Mária, Kolozsi Borsos Gábor, Köllő Nándor, Máthé Annamária, Mihály Alpár Szilárd, Moşu Norbert-László, Olaru Cristian Bogdan m. v., Tamás Boglár, Vajda Gyöngyvér.

Boros Kinga

KORHATÁROS SZÍNHÁZ

Janikovszky Éva: *Kire ütött ez a gyerek?* Cimborák Bábszínház, Sepsiszentgyörgy.

Bábelőadást nézni ciki. Ugyan ki gondolta ezt másképp, amikor a tanító néni még negyedikben is rá akarta szólni a színházjegyet?

Több sebből vérzik, amikor a gyerekeket „csőstül” próbáljuk színházba vinni. A gyerekek magányosan ülnek egymás mellett, szüleik vagy más, érzelmi biztonságot jelentő felnőtt nélkül, és esélyük sincs részesülni az előadásnak abból a meghosszabbított élményéből, amit a közös megdumálás jelent. Amitől a színház rituálévá válna, a gyerek meg lassacskán színházfüggővé. Évtizeddel később kevesebb gondot jelentene értő közönséget vonzani be a felnőttelőadások nézőterére. Térségünkben a közönségnevelés legnagyobb problémája a folytonosság hiányából adódik. Az óvodásokat, kisiskolásokat rutinszerűen szállítják a gyerekelőadásokra, amelyekből ha kinőnek, öt-tíz évig, személyiségük fejlődésének legképlékenyebb éveiben nem találkoznak őket érvényesen megszólítani képes színházzal. A mesejátékokhoz már nagyoknak érzik magukat, a felnőtteknek szóló előadások tematikája, formanyelve hidegen hagyja őket. Az erdélyi magyar színházat ma a szórakoztató és művészszínházi trendek egyeduralma jellemzi, repertoárjainkról hiányoznak a tizenévest is elevenen érintő társadalmi kérdések, elvétve kapnak helyet a konvenciószegő próbálkozások. A tizenévesnek ma nálunk színházba menni többnyire unalmas penzum. Bizonyíték erre a rengeteg szétröhögött, teleszemetelt délutáni bérletes diákelőadás.

A sepsiszentgyörgyi Cimborák Bábszínház *Kire ütött ez a gyerek?* című előadása vállaltan ezt az elfelejtett korosztályt célozza meg, nem tartózkodva némi manipulációtól sem, amikor a plakáton feltünteti: „kizárólag tíz éven felülieknek”. (Túlkorosság miatt) nem ítéltetjük meg, hogy mennyire hatásos ez a megszólítás a célközönségre, az életük második évtizedét éppen csak elkezdőkre. Az előadásban a Gyereket megtestesítő bunraku báb azonban pontosan olyan, amilyennek az alapművet jegyző Janikovszky Éva a kamaszokat leírja (és ahogy a Móra Kiadó gondozásában harminc éve olvasható kötetben Réber László illusztrációi megjelenítik): arca, hajviselete, ruhája, mozdulatai alapján fogalmunk sincs, fiú vagy lány, és képtelenek vagyunk leolvasni róla, mire gondol. Körülötte a felnőttek hús-vér emberek, így a két generáció közti világszemléleti különbségek áthidalhatatlanná, szemmel látható fizikai valósággá válnak az előadásban. Ugyanakkor a báb és az animátor együttes jelenléte lehetővé teszi, hogy egyszerre lássuk kívülről, a felnőttek szemével az „idétlen” kamaszt, és megismerjük az érzéseit, gondolatait is. Péntek Zsuzsa a nézők közül lép színpadra, hogy a



Kire ütött ez a gyerek? Cimborák Bábszínház, Sepsiszentgyörgy.

Fotó: Barabás Zsolt

akárcsak Janikovszkynál, a Gyerek csupa ősbizalom, lelkesedés, derű, mentes minden gátlástól, szorongástól.

Nagy-Kopeczky Kálmán rendezése finom jelzésekkel épít kusza, feszültségekkel terhes felnőtt-világot a Gyerek köré, olyat, amelybe, nem csoda, hogy nem siet belenőni. Önmagáért beszél, hogy szobájának két ajtaja van, és a család folyton átjár rajta, mintegy mellékesen szólva oda neki néha. Apa és Anya kényszeresen illedelmeskednek egymással, ha egyszerre lépnének be az ajtón. A nagy, családi együttlét abból áll, hogy mindannyian beülnek a számítógépező Gyerek háta mögé ebédelni. Az öltöny és etikett alá szorított indulatok aztán egy rockban szabadulnak el, torkuk szakadtából, vörösödő fejjel üvöltik a mikrofonba: „a felnőttek ugye mindent tudnak, / a felnőttek olyan nagyon okosak. / A felnőttek ugye mindent tudnak. / Mindent előre megjósolnak!” Báb és animátora egymást védelmezve bújnak össze, elborzadva húzódnak félre. Mindazonáltal az alakítások játékosak, karikíroznak – Nagymama a kötőtűivel dobol, Nagypapának törölközőt kötnek a nyakába evéshez –, Gyerek és felnőttek közti különbséget mélyítve a játékregiszterek különbözőségével is. Az empátiának, szeretetteljes humornak köszönhetően, amely szerzőt és játszókat egyaránt jellemez, az eredmény mégis az, hogy az ötvenedik perc végére elfogadóbbak leszünk a rettenetes kamaszokkal, illetve a kibírhatatlan felnőttekkel szemben.

A Cimborák Bábszínház 2012 februárjában mutatta be a Janikovszky-adaptációt, és mint minden produkciójukból, havonta három-négy előadást tartanak belőle azóta is. Játsszanak hétköznap délelőtti iskolás csoportoknak és hétvégén családoknak. A nézőlétszám természetesen előreláthatatlanul ingadozó ebben a szervezésben, amelynek előnyei azonban sokrétűek. Lehetővé teszi a családi színházba járást, az újabb generációk „belenőnek” a produkciókba, és a színészek sem azért próbálnak hat hétig egy-egy előadást, hogy egy hónap múltán eltemessék azt. A Tamási Áron Színház hírnevének árnyékában a Cimborák igen kevésből gazdálkodik igen jól. A honlapon feltüntetettek alapján a társulat mindössze két színészből, egy dramaturgból és egy rendezőből, a művészeti vezető Nagy-Kopeczky Kálmánból áll. Játsszóhelyük a Tamási alig ötven négyzetméteres stúdióterme, ahol saját hang- és fénypark, saját bábkészítőműhely nélkül dolgoznak. Munkájuk nem *ehhez képest*, hanem ennek dacára színvonalas. És mint minden jó gyerekszínház, hosszútávon kamatozó befektetés.

Játsszák: Péntek Zsuzsa, Derzsi Tímea, Mezei Gabriella, Nagy Lázár József, Nagy K. Kálmán

Dramaturg: Nagy Lázár Kincső

Díszlet: Dávid Eszter, Péter Alpár

Animáció: Dávid Eszter

Zene: Ardeleanu Daniel, Kónya Ütő Bence

Dalszövegek: Kónya Ütő Bence

Rendező: Nagy-Kopeczky Kálmán

Bodó Márta

P, MINT PLASZTIK

P, mint plasztik. A Kolozsvári Színházi és Televízió Kar hallgatóinak bemutatója a Puck Bábszínházban.

Nejlon a harisnya, nejlon a kabát, nejlon golya hozza a nejlon kisbabát – dúdolta édesanyám olykor öltözködés közben, és mesélt hozzá arról a korról, amikor eget rengető újdonságnak számított a nők lábát szépen és férfiszemnek kíváncsan formázó új anyag.

P, mint plasztik, mondják a maiak, és sorjáznak a gyerekjátéktól használati tárgyakig mindennapi eszközeink. Afféle műhelygyakorlatból nőtt ki előadássá magát a színis növendékek improvizációs játéka, bábos vizsgaelőadása, amely ötletgazdag és problémaérzékeny egyszerre, bizonyára ezért is került a közönség elé. A játéksziporkák mellett nevelési szándék is rejtőzik benne, ez a szöveg szintjén ugyan helyenként csak pedagógusi intelem („vigyázz rám”, „ha vigyázol ránk” stb.), de az előadás egészéből a szórakoztató jelenetek egyike-másika, a jobbnál jobb bábok, az előadók kiváló összhangja és a szellemes megoldások sora marad meg, jön haza a nézővel. Amikor a vacsoránál a műanyag kellékek felsorakoznak a konyhaasztalon, azon kapom magam, hogy elképzelem e tárgyak táncát, azt, hogyan, milyen figurává állhatnának össze. Magam környezettudatos vagyok, legalábbis törekszem rá, mert megértettem: vagy az én pillanatnyi kényelmem vagy a következő nemzedékek jövője. Ezt azonban nehéz a percről percre adódó döntések közt mindig szem előtt tartani: hiába tudom, hogy másutt a víz hiányától szenvednek, nemegyszer hagyom fölöslegesen folyni a csapot; hiába tudom, hogy az elektromos készülékeket áramtalanítani kell, azaz teljesen kikapcsolni, nemcsak készenléti állapotban hagyni, a kényelmesség olykor útját állja mégoly tudatos énemnek. Így hát vallom: nevelni kell minderre, mégpedig a kisgyerekeket, tőlük még remélhetjük, hogy beleszoknak, belenőnek. Egy ilyen 30–40 perces játék jó bevezető, ha ilyenként tekintek az előadásra, bizonyára érdemes azt a választott helyszínen, a bábszínházban kisiskolásoknak akár környezetismereti óra keretében bemutatni, tanítóiknak és szüleiknek is elgondolkodtató lehet, ha kíséretükben ők is végignézik. Éppen a nevelői cél hatékonyabb, áttételesebb és hatásosabb megvalósítása érdekében a *vigyázz*-ban kimerülő felszólítás helyett a többi látványos és szellemes jelenet között azt is megmutatnám, a soha le nem bomló műanyagszem hegyek hogyan tudnak valósággal megfojtani, egy másik jelenetben pedig azt konkretizálnám, hogyan kell felelősen használni az új, mindenütt jelen levő anyagot. Ezen a kis hiányérzeten túl az előadás lenyűgöző, elbűvölt. Elsősorban a zseniálisabbnál zseniálisabb figurák: mi mindenre jó egy műanyag doboz vagy zacskó! Palocsay Katától megtudtam, mindezt a diákok alkotócsoportokban maguk készítették: a frissesség, leleményesség, az alkotó-

kedv és lendület leolvasható minden műanyag bábról. Annyi kedves humor, báj jellemzi az egyes jelenetek szereplőit, a jelenetek egészét, hogy a nézőnek eszébe sem jut, ami pedig a látvány mögötti valóság: hogy bizony a költségvetés szegényes volta is szülte mindezt, hiszen a műanyag hulladék mindenütt ott van, s lám, egy kis empátiával meg is szólal. A bábfigurák mozgása-mozgatása, a fiatal művészpálcák összehangolt játéka a színésznövendékek pályaalakultságát bizonyítja, a jelenetek jól megkomponált volta, a kiválóan összeválogatott zene szellemes, lenyűgöző előadást terem. Az „űrből” a jelenetek között megszólaló magyarázó mondatokban az információmennyiség először letaglóz, kevéssé kedves kémiaórák emléke kúszik be, de a szövegmondás ezt oldja: ahogyan Kosztolányi százegy színnel hallja s hallatja Ilona nevét, úgy sorjázza a „bemondó” a szerves kémiai anyagneveket, képleteket. Ahogyan egy mai négyéves már vidáman és hozzáértéssel billentyűzget a számítógépen, úgy talán a polisztién, polietilén és társai egy mai gyerek fülének ismerősen csengenek... Ahogy az előadás előzetese reklámozza: „P, mint plasztik. Nem műanyag, mert ha minden mű, akkor a nyelv is legyen az.”

Előadták: Borsos Júlia, Ciocan Raul, Ferencz Nándor, László Réka, Molnár Rudolf, Sebestyén Hunor, Sófalvi Kriszta, Rácz Endre, Udvari Tímea, Vass Zsuzsanna (BBTE, Kolozsvár, a Színház- és Televízió Kar harmadéves színészhallgatói).

Közreműködött: Palocsay Kata, Cristi Rusu, Filip Odanguiu, Hatházi András, Kovács Ferenc, Nagy András, Almási Attila.

P, mint plasztik, Színház és Televízió Kar, Kolozsvár. Fotó: Hatházi András



Kovács Bea

TEÁZZ VELÜNK

***Tea with Me.* A kolozsvári „Sala Mică” Színház és a Színház és Televízió Kar közreműködésével.**

Hogyan kapcsolódhat össze a teázás meghittsége Paganini capricciójának virtuozitásával egy félórás színházi produkcióban? – erre voltam kíváncsi Pál Emőke egyéni estjének meghívóját olvasva. Az előadás címe, a *Tea with Me* sem hagyott nyugodni: ki kivel fog teázni, ki az, aki engem mint nézőt megszólít, és teára invitál, egyáltalán: ki beszél? A kolozsvári *Színház és Televízió Kar* Harag György termében győződhettem meg arról, egy, a test, tér, idő korlátaival és lehetőségeivel dacoló játékban, hogy a tea valójában mindig csak ürügy a (magánéleti vagy éppen színházi) találkára, és nem az a fontos, hogy miért gyűlünk össze, hanem az, hogy mi történik velünk az együttlét alatt.

A „Sala Mică” Színház és a Színház és Televízió Kar közreműködésével létrehozott, Hatházi András nevével fémjelzett előadás előrevetíti, hogy egy kísérleti jellegű, a színészi testre és játékra összpontosító alkotást fogunk látni. Pál Emőke, a színiegyetem másodéves mesterképzős hallgatója szerencsére nem egész estés, szövegcentrikus műsorral jelentkezik, s így a harmincperces, nagyrészt improvizációkon alapuló produkcióban színészi képességeinek teljes arzenálját mutathatja meg. A capriccio zeneelméleti terminusa azért találó, mert az előadás feszes, gyors ritmusára, kötetlen (értsd: nem konvencionális) formájára, valamint a maximális figyelmet, összpontosítást igénylő, intenzív és virtuóz színészi alakításra utal.

Az egyetem próbatermébe érkezve, a színésznőt látjuk, amint a játéktér közepén áll egy felfüggesztett lámpa alatt. Ő is feketében van, akárcsak a falak, és minket figyel, ahogy elfoglaljuk helyünket. Amikor már mindenki megérkezett, megbillenti a lámpát, majd szépen ívelt, lassú mozdulattal mindkét karját felfelé (az ég és a fény felé) tárja. Ez a momentum indítja el és zárja is le a keret közé foglalt eseményeket, melyek ebben az értelemben álomszerű történésként hatnak, de mindenképp más idő- és téviszonyok között zajlanak, mint a kezdeti jelenet (technikai munkatárs: Almási Attila).

Az üres térben csupán öt szék, egy földre helyezett tálca és néhány teáscsésze van. Megérkezik az első szereplő, egy hetykén járó, keménykötésű alak – egy plüssmacival. Ismerős lehet számára ez a szoba, mintha megelevenedne előtte megannyi régi emlék: nosztalgikusan tekint körül, majd hirtelen eszébe jut egy régi csíny, és az egyik szék alá rágót ragaszt. Talán ezt csinálta egykor, amikor még fiatal volt. De mikor volt az, és hol vagyunk most? Nő-e vagy férfi ez az első karakter? Miért jött ide, mi fog most történni? Máris anticipálni, kontextualizálni akarunk, de akkor jön is a következő szereplő, egy váltás után, azaz az előző karakter utolsó gesztusának mintegy (filmet idéző) kimerev-

tése által. Ez a technika fogja egybekapcsolni a szereplői etűdöket, tudni fogjuk tehát, hogy amikor az egyik karakter egy pillanatra lefagy, következik a másik: egy a négy közül.

A második szereplőt, akárcsak az első, a színésznő által pontosan kidolgozott mimikával és mozgással tudjuk megkülönböztetni. Ő tehát sokkal energikusabb, fiatalabb lesz, mint társa, naiv gyermekiség uralja minden tettét. Néhol úgy éreztem, hogy ez a karakter volt a legszerethetőbb, és ezért volt az, hogy a színésznő néhány gesztust elnagyolt, túljátszott. De a szigorú felnőtt (aki az én olvasatomban egy rettegett karakter) és az ártatlan gyerek közös jelenetét Pál Emőke igen leleményesen oldja meg: a kisgyerek el akarja kérni a felnőtt maciját, játszani akar vele, ezért cserébe helyet kínál a vendéget. Ám az nem kapható a tranzakcióra, húzza a száját, gunyoros, fél szemmel figyeli, amint a ház lakója a tőle telhető legnagyobb odaadással sikálja tisztára a porlepte széket. A gyors váltásokat remekül kezeli a fiatal színésznő, a szerepcserék tempója fegyelmezett, és egy pillanatra sem engedi meg neki, hogy kiessen a játékmenetből. A felnőtt és gyerek etűdje a két karakter térbeli váltakozását is megköveteli, Pál pedig hatalmas energiával járja be a színpadot, mintegy életre keltve annak eddig érintetlen részeit is. Mindeközben a két, már ismert szereplő jellegzetes személyiségjegyei egyre jobban körvonalazódnak: a felnőtt cinikussága és a gyerek hiszékenysége a többi jelenetből is visszaköszön.

A legidősebb, legtapasztaltabb szereplő kétségkívül a harmadik, aki a címadó teázás lehetőségének megteremtőjeként értelmezhető. Pál görnyedt, kissé rosszindulatú és végtelenül ironikus, csipkelődő öregasszonyt (vagy öregurat) formál meg. A régi nemesi családok ósdi komornyikjaira emlékeztet ő, aki azt is megengedi magának, hogy a vendégek iránt táplált érzelmeit, például felszolgálás közben, kifejezésre juttassa. Számomra ez a karakter a legzseniálisabb: minden sokatmondó nézése, epés „aha”-ja, látványos csoszogása hozzájárul komplexitásához, és kifogástalanul megalakított személyiséggé avatja. Az is egyértelmű lesz, hogy a felnőttel való viszonya nem felhőtlen, talán régi sérelmek, összetűzések miatt neheztelnek egymásra. Nem örvendenek a találkozás láttán, épp hogy megtűrik egymást az összejövétel ideje alatt. Mégis, az idős szereplő éri el, még ha közvetetten is, hogy a felnőtt kemény álcája valamennyire megpuhuljon. A behozott teáskannával egyedül maradván, rövid időre megszabadul maszkjától, és mindenről megfellebbezve, elmerül a teagózásban. Nyugalmát a negyedik személy közeledése szakítja meg.

Az ő megjelenésével érezzük azt, hogy a három generációt képviselő szereplők egy családhoz tartoznak. Ugyanis a két felnőtt – valamennyi közül legerőteljesebb – jelenetében ismét régi konfliktusok kerülnek felszínre. Érzékeljük, hogy ezek az emberek régóta nem látták egymást, és a találkozás, melynek tehát konkrét oka van, csak felkaparja a gyógyuló sebeket. A negyedik karakternek kecses, csábító mozdulatai vannak, egész lényéből árad a szépség és a kék, ám nemének megállapításával eljátszadózhatunk: nyilvánvalóan női sztereotípiákat testesít meg, de ha férfiként tekintünk rá, sokkal színesebb egyéniséggé válik. A két felnőtt közös etűdje, mint már említettem, a legkegyetlenebb. Pál Emőke az összecsapást úgy oldja meg, hogy két széket szembeállít, és ezekre váltakozva áll fel. Mindketten énekelnek (csak itt van tényleges verbális kommunikáció), egy-egy olyan dalt, mely álcájuk és általános létfájdalmuk kifejezőjévé válik. Az Érzéki a kilencvenes évek híres slágerét, a Barbie girlt dalolja, míg a Szigorú a Hidegen fújnak a szelek mezőiségi népdalt. Egy-egy sort, strófát énekelnek, felváltva (vagy akár egyidejűleg), de a tiszta hangok fokozatosan alakulnak át kínos ordítássá. Ebben az összeszólalkozásban hangzanak el a vallomások: míg az egyik tökéletesnek tűnő életét leplezi le mint maszkot, a másik beismeri, hogy „nem vagyok magammal szabad, kezemen, lábamon lakat”. A kommunikációra való képtelenség szép, találó metaforája ez, ugyanakkor emlékeztet Marina Abramović és Ulay 1978-as AAA-AAA performanszára¹ is. A veszekedés súlyát csak fokozza az, hogy mindezt meglesi a gyermek: most már neki is számolnia kell a felnőtti lét következményeivel.

A családi találka feszült hangulata azonban az előadás végére feloldódik, kellemes lesz a teázás, az együttlét. Ismét megjelenik a kezdőjelenet karaktere, az ötödik személy, és mintegy köszönti a

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=iAlfLnQ26JY>

négy családtagot. Álmodta talán az egészet, vagy miatta gyűltek össze? Ez már személyes interpretáció függvénye.

Pál Emőke félórás előadásában teljes mértékben átértelmeződik az idő fogalma, harminc perc alatt nem egy, de öt ember (közös és egyéni) történetét ismerhetjük meg. Gondosan felépített karakterek, fegyelmezett játék és állandó, következetes energia jellemzi a produkciót, amely rengeteg teret hagy a nézői képzeletnek, sőt, meg is követeli azt. A *Tea with me* megfelelő példa a színház szavak nélküli közvetítő- és kifejezőerejére és arra, hogy a színész csodákat tud művelni testével – ha alkalmat kap rá. És ennek a párbeszédnek mi is részesei lehetünk.

Rendező: Hatházi András.

Technikai munkatárs: Almási Attila.

Szereplő: Pál Emőke, a BBTE Színház és Televízió Karának másodéves mesteris hallgatója.

Tea with Me, „Sala Mică” Színház, Színház és Televízió Kar, Kolozsvár.
Fotó: Peltán András



Orbán Enikő

MEGTALÁLNI A KÖZÉPUTAT

William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely.

Minden társulatnak kellene legyen legalább egy *Rómeója* és egy *Júliája*. Csak úgy, a biztonság kedvéért, mert sosem lehet tudni. A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata ilyen szempontból szerencsés helyzetben van. Amikor felkérték a frissen végzett Porogi Dorkát, hogy rendezze meg Shakespeare egyik legnagyobb és legismertebb klasszikusát, volt miből választania.

Manapság Shakespeare-t rendezni – felhívás keringőre. Mióta a szakma kezdi kinőni a realista színház kézenfekvő megoldásait, egyre hangsúlyosabb szerep jut a kísérletezésnek, a klasszikusok esetében pedig a színpad, a szöveg, a színész és sok esetben a néző határainak feszegetésére tevődik át a hangsúly. Végletek vannak. Legyen minimál, alig szereplővel, lehetőleg nulla díszlet, csak olyan, ami multifunkcionális és agyeldobósan mély értelmű, vagy épp ellenkezőleg, legyen grandiózus, tömegjelenetekkel, hatalmas díszlettel, tánccal, és az sem árt, ha énekelnek közben egy kicsit. Ez persze nem általános és a legkevésbé sem új keletű jelenség, de fokozatosan erősödő és minőségileg érzékelhetően javuló tendencia.

Porogi Dorka ezzel szemben olyan óvatos és finom megoldást talált, amely egyszerre újítja meg ezt a mindenki által ismert történetet, és tér vissza valamiféle shakespeare-i hagyományhoz. Az előadás nem akar nagy és formabontó lenni, mégis a körülmények szerencsés játéka, illetve a fiatal rendező józan és kreatív megoldásai révén ki- és elemelődik a megszokott realista kulcsban játszott előadásoktól. Ezen körülmények közül talán a legelső az alkotók rendelkezésére álló tér. Ez a *Rómeó és Júlia* ugyanis a várttal ellentétben kistermi előadásként született meg. A rendező és díszlettervezője, Kupás Anna, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem végzős diákja olyan díszletet hoztak létre, mely funkcionális jellegét a Shakespeare korabeli színpadoktól örökölte, leste el. Jeltelen, szinte kortalan tér, mely csak apró jelzésekkel teszi lehetővé a gyors váltásokat, s így az előadás megújította a shakespeare-i szókulissza hagyományát. Itt válik fontossá a narrátor/herceg figurája (Meszesi Oszkár), aki minden jelenet elején tisztázza, hogy hol és mikor is vagyunk éppen a cselekmény alakulását tekintve. Alakja tökéletesen illeszkedik az előadás dramaturgiájába.

A kis tér másik hozadéka bár nem a díszletet érinti, mégis továbbszövi a szálakat a shakespeare-i hagyomány és a jelen színháza között. A szerepösszevonás Shakespeare korában megszokott és teljes mértékben technikai okok miatt alkalmazott jelenség volt. A ma színháza egyre gyakrabban nyúl vissza ehhez a hagyományhoz. Ennek oka ma már nem pusztán technikai, sokkal

inkább dramaturgiai és értelmezésbeli. Porogi előadásában a szerepösszevonások részint technikai megfontolásúak (kis térben sok színészt mozgatni lehetetlen és zavaró), részint az értelmezés új dimenzióit sejtetik. A társulat két legsokoldalúbb színésze, László Csaba és Bányai Kelemen Barna is több karaktert játszik az előadás alatt. A szerepösszevonások érdekessége ebben az esetben, hogy mindkét színész egy Capulet és egy Montague pártit is alakít. László Csaba Tybalt-ja keménykezű, nagyon élesen megformált figura, míg a szintén általa játszott Lőrincz barát és Patikus sokkal szelídebb karakterjegyeket mutat. Bányai Kelemen Barna esetében is hasonló a helyzet. Mercutio és Párisz szerepét osztották rá, és míg Rómeó barátja nagyszájú, erős, de a végletekig hűséges karakter, addig Párisz, gyenge és talán kicsit ostoba szépfiú marad csupán. Érdekes, hogyan kapcsolódik össze egy színész által több karakter. Míg László Csaba esetében Tybalt a halál és a gyűlölet megtestesítőjévé válik, Lőrincz barát pedig az élet ígéretével kecsegtet, addig Bányai Kelemen Barna mindkét férfi figurája „másodhegedűs” Rómeó mellett, csak más-más nézőpontból.

Porogi Dorka és csapata a korabeli színházi hagyomány és a ma dramaturgiáját ötvözve hozta létre ezt az előadást. Úgy közelítette egymáshoz a két világot, hogy közben folyamatosan távolította. Lényegében ugyanaz válik az előadás erősségévé, ami a gyenge pontja is egyben. Az előadás dramaturgiája és a szöveg dramaturgiája néha egymást rontja, ettől nincsenek valódi csúcspontjai az előadásnak. Bár a csapat a legújabb fordítások alapján dolgozott, a szöveg jobb meghúzása talán segített volna ezen a problémán. A közel két és fél órás előadás alatt a történet (nem beszélve a színészeiről vagy a nézőről) kifulladás. Az erősebb és hangsúlyosabb hatás érdekében nem ártana jobban kézben tartani.

Mindettől függetlenül, ahogy azt már fentebb is említettem, az előadásban nagyon finoman, de ugyanakkor biztos rendezői kézzel van megteremtve az a középút, ami nemcsak aktualitássá, de élvezhetővé és nézhetővé teszi az előadást. Kiragadja a szöveget a történet idejéből, maivá, de

Rómeó és Júlia, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely. Fotó: Rab Zoltán



legalábbis a jelenhez sokkal közelebbivé hozza, egy olyan korba helyezi, amelyben a Shakespeare szövegében megfogalmazódó generációs különbségek még inkább kihangsúlyozódhattak. Bár szokássá vált azt mondani, hogy a nagy angol szerző szövegei kortól vagy társadalmi, politikai berendezkedéstől függetlenül mindig tudnak újat nyújtani, ezen sokat segít, ha olyan rendező kezébe kerül a szöveg, aki látja is mögötte azt, amitől az maivá lehet. Mert miről is szólhat ma ez a történet? Két tizenéves szerelméről? Talán, de ennél sokkal inkább arról a szakadékról, ami elválasztja egymástól a családokat, a generációkat. A hagyományokkal való szembefordulásról (a fiatalok) és a hagyományok vak követéséről (a két család generációk óta tartó gyűlölködése). Éppen ezért a Tompa Miklós Társulat előadása nem olyan értelemben válik tragédiává, ahogyan akkor válhatna, ha (csak) a szerelemről beszélne. A rendező által kiválasztott színészek játéka és karakterformálása is azt hangsúlyozza, hogy ez a történet jóval túlmutat már a mindenki által ismert (és többnyire sajnos csak erről és innen ismert) szerelmi tragédián.

A bevezetőben említettem, hogy minden „rendes, nagy” társulat elmaradhatatlan kellékei minimum egy Rómeó és legalább ugyanennyi Júlia. Porogi okosan választott. A címszerepre kiosztott színészek játéka visszahozza Shakespeare figuráinak komikumát, emberibbé teszi őket. Gecse Ramóna Júliája és Bartha László Zsolt Rómeója ijedt, lázadó, néha hisztis kamasz, akik még így, félig gyerekfejjel is hinni akarnak a nagy történetekben és a nagy szerelmekben. A rendező nem demiszticizálja az idők során hagyományossá vált karaktereket, csak emberibbé teszi őket, és ezáltal megóvja a csöpögőssé válástól. Az előadás az utolsó képben aztán mégis a kivilágított üvegkoporsó képében „helyükre teszi” a két ikonikussá nőtt fiatal, ezzel hangsúlyozva a szöveget és a két szereplőt övező (nem föltétlenül negatív értelemben vett) sztereotípiák létezését és talán létjogosultságát. A tragédia tragédia marad, ha a néző- és megközelítési pontok változnak is.

Nádasdy Ádám fordításában (Mészöly Dezső és Kosztolányi Dezső fordításának felhasználásával).

Rendező: Porogi Dorka.

Díszlet- és jelmeztervező: Kupás Anna.

Zeneszerző: Horváth Bálint.

Szereplők: Bartha László Zsolt, Gecse Ramóna, László Csaba, Bányai Kelemen Barna, B. Fülöp Erzsébet, Tompa Klára, Tollas Gábor, Berekméri Katalin, Kovács Botond, Meszesi Oszkár, Galló Ernő, Benedek Botond, Barabási Tivadar, Ráduly Zsófia.

Szilágyi Katalin

HA A HÜLYESÉG FÁJNA...

Carlo Goldoni: *Bugrisok*. Városi Színház, Kézdivásárhely.

A nézők „viccreléljét” próbára tevő, egyesek számára kevésbé, számomra rendkívül szórakoztató előadást vitt színpadra Balogh Attila a kézdivásárhelyi Városi Színházzal. Carlo Goldoni *Bugrisok* című olasz vígjátékát ugyanis olyan poénokkal fűszerezi – beleértve a mű zárójelenetének teljes átírását –, hogy a mai néző figyelmét is felkelthesse a kétszázötven évvel ezelőtt született dráma.

Carlo Goldonit a komédia megújítójaként ismerjük, a commedia dell’artétól tette meg apró léptekkel a polgári vígjáték felé vezető utat, vagyis a durván felvázolt típusfigurákat tipikus figurákra váltja fel, a túlzott gesztusokat és maszkokat elhagyva pedig inkább a színészi átélésre és valósághűsége kezdett törekedni, csakhogy a jellemvígjáték műfaji korlátainak megfelelően a figurák bizonyos vonásainak eltűzéséről nem mondott le. Balogh Attila előadását valahová a két korszakra jellemző vígjátékok közé helyezhetnénk: a rendező megtartja az irreálisan felnagyított gesztusokat, a szereplők pedig természetükre, személyiség-típusukra jellemző festett maszkokat viselnek, amelyeket egyébként tökéletesen ki is használnak.

A kézdivásárhelyi előadás díszlete egyszerű és egyben beszédes: kis és nagyobb, státushelyzeteket meghatározó piros díszpárnák töltik ki a teret, valamint egy emelvény és egy fából készült kifutó-szerkezet. Az emelvényen elhelyezett két óriáspárnán csak a két, feleségeiken uralkodni próbáló férfi és az apatárs pöffeszkedhet, az elnyomásban élő papucshősnek pedig csak a kispárnán marad hely. Az emelvények segítik nevetségessé tenni a legalább a családban hatalomra törő férfiakat – látványos, ahogy csontjait felvonszolják az „uralkodószékekbe”. A színpadon fekvő kis- és nagypárnák pedig nemcsak ülőalkalmatosságok, hanem búvóhelynek vagy mentésre használt trambulinnak is megfelelnek.

A rendező olyan karaktereket visz színpadra, amelyek egy pontosan kidolgozott gesztusrendszerben mozognak, és nem átéléssel, hanem a karakterükre jellemző kényszerű mozgásokkal, tikkekkel kommunikálnak, sőt, a párokon belül saját jelrendszert alakít ki, ami plusz humorforrásként is szolgál: míg Lunardo (Csíki Szabolcs) időnkénti udvarlása közben vakkant, felesége, Margarita (Némethy Zsuzsa) galambhangon bűg vissza, és a rá jellemző módon, derékra tett kézzel, billegő lépésekkel közeledik urához. Lányukra, Luciettára (Simon Boglárka-Katalin) az izgatott tinik lábujjhegyen való folytonos, gyors és apró topogása jellemző; kiszemelt jegyese, Filipettó (Orbán Zsolt) „védjegye” pedig a mindig zavarban levő, önbizalomhiányos fiatalokra jellemző gyors beszéd, amelyben a színész gyakran rossz helyre téve a hangsúlyt vagy a szünetet, több félreérthető poént is kihoz jeleneteiből.

Marina (Gulácsi Zsuzsanna) a fontoskodni próbáló, mégis inkább csak alkalmazkodó, pletykás asszonyokra jellemző tikkeket kap: apró, gyors, kopogó léptei mellett gyakran irreálisan, nyelvét félig kiöltve, sziszegve kacag, ritmusosan. Folyamatosan egyfajta pattogó ritmusú, felszólító hangnemben beszél, jellemét pedig jócskán színezi nagy, „ártatlan” szemeit kiemelő, hosszú szempillás maszkja, amit nagy pillogtatásokkal ki is használ. Beszédes a papucshős, Canciano (Erőss László) szomorú, elhúzott száju maszkja is, melynek hatását a folyamatosan megereszkedett és zárt testtartása csak fokozza. Összegezve: a *Bugrisok* karakterei és azok jellemvonásai hatalmasat emelnek az előadás hangulatán: sok humoros pillanat forrásául szolgálnak, és a hosszabb párbeszédeket színesebbé téve is segítenek fenntartani a nézők érdeklődését. De nemcsak a jellemábrázolás és a felnagyított gesztusokkal való kommunikálás szórakoztatja az előadás nézőit...

Balogh Attila helyenként olyan poénokat szúr be a semmiből, még jobban kifigurázva az amúgy is nevetséges karaktereket, amelyeket „faviccnek” is nevezhetünk. Egyfajta öncélú humor ez, amit a kritikus néző vagy értékel, vagy sem, humorérzékétől és hangulatától függően. Példa: az egyik szereplő megkönnyebbülésképpen felszólal, mikor minden jóra fordul, hogy nagy kő esett le a szívérről, amire egy kődarabot látunk és hallunk koppanni a földön, de ez még nem elég, az egyik színész szájából elhangzik az „üsse kő” beszólás, amit meg kell ismételnie, hogy a másik színész végre rácsapjon az említett tárgyra. Lehet, hogy ez kissé már erőltetett, de ezt a nézőnek magának kell eldöntenie... Van azonban egy ennél sikerültebb poén is: Marina a férje, Simon (Páll Gecse Ákos) mellett toporog, hogy kicsalhasson belőle némi információt az esti programról, de az csak egy könyvet lapozgat, és mivel lassan elsötétül a tér, a felesége ruhájából egy kapcsolással éjjelilámpát varázsol. Ez az apró mozdulat amellett, hogy egyértelművé teszi ebben a házasságban az asszony elnyomását és semmibe vételét, a közönséget is megnevetteti.

A rendező ráadásul a történetet is átírja, például: Lucietta elájul, mikor végre találkozik Filipettóval, s egy egész jeleneten keresztül az asszonyok rángatják férjeik előtt, mozgatják a fejét, száját, miközben a háta mögött állva, a lányt utánozva válaszolnak a gyanútlan férfiak kérdéseire. Az előadás végét Benedek Zsolt dramaturggal már szinte teljesen átírják. Még a férjek tanácskozása az asszonyok büntetéséről az előadásban megegyezik a drámában történetekkel, de a darab záró jelenetei egyáltalán.

Carlo Goldoni történetében Felice veszi kézbe a problémát, az egész galibát magára vállalva, dorgálással fűszerezett színlelt alázattal megpuhítja a férfiak „kemény fejét”, ezalatt pedig meggyőzi Lunardót, hogy csak házasítsa meg az immár szerelmes leányát, s addig a gróf ismerőse a másik apát veszi rá a fiatalok házasságára; így végül a mogorva, rögeszmés férfiakat legyőzik a szabadabb, vidámabb életre vágó feleségeik.

Balogh Attila nem teszi próbára a mai néző türelmét a tizennyolcadik századi, hosszabb monológokból álló morális tanmesével, hanem az előadás egészére jellemző banális poénok egyikével zár, nevetségessé téve az előadás tipikus figuráit: Riccardo gróf bejelenti a bugrisoknak, hogy a fiatalok meghaltak – és hogy fokozza a helyzet hangulatát –, a szellemnek hitt Lucietta és Filippo jelenik meg, míg végül kiderül, hogy a szóban forgó áldozatok igazából az operában látott Rómeó és Júlia. A történet végül happy enddel végződik, a megkönnyebült szülők már nem állnak az élő szerelmesek útjába, és áldásukat adják a frigyükre.

Összegezve: a kézdivásárhelyi *Bugrisok* nem egy katarzist nyújtó, tanulságokat átadó, mély kérdéseket boncolgató előadás, de nem is ez a célja, hanem hogy iróniával fűszerezett egyedi humorbombákkal támadja nézőit, akik közül, van, akit eltalál, van, akit nem...

Rendező: Balogh Attila.

Díszlet: Golicza Előd.

Dramaturg: Benedek Zsolt.

Jelmez: György Eszter.

Szereplők: Filippetto: Orbán Zsolt, Lucietta: Simon Boglárka-Katalin, Lunardo: Csiki Szabolcs, Margarita: Némethy Zsuzsa, Maurizio: Pap Tibor, Simon: Páll Gecse Ákos, Marina: Gulácsi Zsuzsanna, Canciano: Erőss László, Felice: Trabalka Cecília, Riccardo: Dávid Péter.

Tulit Gyopár

KÖLCSÖN – UZSORÁVAL

Molière: A fősvény. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy.

Év végéhez közeledve, az ember késztetést érez mérleget készíteni magában: milyen játékszámbát követve játsztunk az éppen elfutó esztendőben, mit és hogyan tettünk boldogulásunk érdekében. „Boldog akarok lenni!” – mondja Cléante is *A fősvény*ben. Nyitott szívekre talál: hiszen ezt akarjuk valamennyien, ezt kerestük egész évben. Néha csupán alkalmi boldogságot, kis boldogságcséppeket (lehet, hogy a nagyobb is ilyen aprókból áll össze?). Kicsinyke boldogságot egy szilveszteri előadás is kínálhat, ahová – rendezői szándéktól függetlenül – elsősorban szórakozni megy el az ember fia, lánya.

A sepsiszentgyörgyi közönség már beépítette szilveszteri szokásai közé, hogy a színházban indítja az estét: az évnyi gondot-bajt hátrahagyva – mielőtt elvegyülne az önfeledt mulatságok fergetegében – megajándékozza magát a kellemes időtöltés vidámságával.

A Tamási Áron Színház a 2012-es évet Molière-bemutatóval, *A fősvénnyel* zárta. Jól választotta meg a bemutató előadás időpontját a rendező-igazgató (Bocsárdi László): a szilveszter este talán ideális ehhez a satírához. Egyrészt készen állunk a nevetésre, másrészt hajlamosak vagyunk öszintén belenézni a rólunk-nekünk felmutatott tükörbe.

Az idén visszahőköltünk attól, amit láttunk, de magunkra ismertünk: igen, ezek vagyunk, világunkat a pénz uralja, életünknek – akárcsak a darabnak – főszereplője a pénz. Talán ezért nem harsogott a nevetés a nézőtéren. Mert ami a színpadon zajlott, az itt van köztünk, húsbavágóan érint, és nem nevetni való.

A rendező saját bevallása szerint „gondolkodtatni szeretne” a darabbal. Tehát eleve nem könnyed kis habot készített szilveszteri extrákkal, nem mulattatni akart egy zsugori ember nevetséges hitványságaival. Torz, gonosz világot látunk itt: a pénz, a birtoklásvágy élet- és emberellenes erejét. Pénzimádatról szólva megjegyezném, hogy manapság nem a fősvénység a domináns tulajdonsága a pénzzel kitömött embereknek, sokkal inkább a pénznek eszközként való felhasználása a hatalomszerzésben. A pénz hatalmat biztosít, a hatalom újabb pénzt, ezért hát egyáltalán nem fősvénykednek vele, ha ily módon kamatoztathatják – tehát „célszerűen”.

Ezért is felejthetetlen a darab zárójelenete: a kincsét visszakapó s a pénzt ujjaire helyező és koronaként felmutató Harpagon döbbenetes képe: fénykörben ragyog-csábít, akár egy Antikrisztus.

A Pálffy Tibor által megformált fősvény a Csokonaitól ismert Zsugori uramat idézte: „Maga e kunyhóba éhezvén kucorog, / S elméjébe mindég a drágaság forog. / Űl pénzes ládáján sovány



A fősvény. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt

ábrázattal, / Tisztelvén a mammont örök áldozattal.” Aki fősvény, az természetesen nem feltétlenül gazdag is, a kevésbé tehetősek vagy éppen szegények is lehetnek fősvények. A gazdag zsugoriak a félelmetesek, akik kétségbeesetten ülnek a pénzben, mintha az volna a világ egyetlen megőrzésre méltó értéke. Ha a fősvény jelzőt akasztjuk valakire, hajlamosak vagyunk megfeledkezni erről az aprócska anyagi részletről.

A tragikomikus szatíra alapkonfliktusa a pénz birtoklásán alapszik: összezsorászott, -kuporgatott vagyonán kucorog Harpagon, őri a pénz nyújtotta hatalmat, érvényesíti akaratát környezete fölött; a vele szembenálló fiatalokat vágy feszíti, szerelmük van és terveik, de nincs (pénz)eszközük ezek valóra váltásához.

Az öreg egész életében gyűjtögette vagyonát, uzsorakamatra kiadta, így gyarapította (tisztességtelen módon) és őrizte megszállottan. Rögeszméje a mániákus pénzirtoklás (ezért vált a Harpagon név a beteges fősvénység szinonimájává).

A gyermekei így a kezdetektől át vannak itatva azzal a szemlélettel, mely a pénzt önmagában való értéknek tekinti. Föltehető a kérdés, ha valaki ilyen szemléletű családba születik, pénzzel van körülvéve, tudja, hogy értékes, de azt is, hogy soha nem nyúlhat hozzá, vajon képes-e „normális” viszonyulást kialakítani az anyagi vagyonhoz? A közhely szerint a pénz nem boldogít – de segíthetne a boldogulásban, amennyiben valamilyen nemesebb célt szolgálna, valódi értéket teremtené. A fősvény esetében a pénz nem vált valamilyen magasabb érték létrehozásának az eszközévé. Mariann, Cléante imádottja is megbillen, amikor Fruzsina, a házasságközvetítő azzal biztatja, hogy Harpagonnal történő házassága esetén nem kell sokat várnia, és olyat szerethet majd, akit ő akar. „Valaki halálát kell akarnunk, hogy boldogok lehessünk?” – kérdezi. Valér alakjában is szinte végig inkább a talpnyaló titkárt látjuk, míg végül a kulcsjelenetben kiáll valódi érzelmeiért, szerelméért (Elizért, Harpagon lányáért), és így már rögtön rokonszenvesse válik.

Az ifjaknak is kell a pénz, noha ez a nemzedék kétségtelenül másként viszonyul hozzá, mint az idős Harpagon. Őt a birtoklás tudata boldogítja, a fiatalok a vagyon felhasználásával szeretnének

boldogulni. Amikor a kincs végre Cléante-ékhoz kerül, előbb valóságos pénzfürdőt vesznek, míg Harpagonnál a valódi örület jeleit fedezhetjük föl, amint a rejtkehelyet őrző óriási torzó mellett szopva siratja vagyonát. A jelenet földézi és megerősíti a darab előbbi részei alapján már körvonalazódott tébolyának a képét (például értelmet nyer a kocsis-szakács kijelentése, miszerint a lovak elől is elette a zabot; vagy a gyógyszert magába tömködő zavarodott elmét szuggeráló kép).

Végül mindenki megkapja, amire vágyott: a pénz marad a gyűjtőjénél, a fiatalok egymáséi lehetnek. A zárójelenetben a váratlanul megjelenő Anzelm megmentővé válik: minden esküvői (és nemcsak) költséget átvállal. Ám a dolog abszurdítása, hogy ezt a föloldást szintén a pénz segítségével tudja elérni.

A színpadi teret a remek díszlet háromfelé osztja. Fehér tolóajtók szolgálnak térelválasztókként, melyeket maguk a szereplők húzogatnak ide-oda titkos be- és kisurranásaik előtt/után. Az utolsó tolóajtó mögött egy óriási torzó jelzi a fősvény kincsének rejtkehelyét, feje helyén egy lámpaburával. A színpadi kellékeket kiegészítve, a zenének sikerül fölerősítenie a színészek játékát (sajnálom, hogy a színlapra és a színház honlapjára sem került föl a zenei szakember neve).

Az előadás során a nézői (szórakozni vágyás) és a rendezői (gondolkodtatás) koncepció közül a rendezői hangsúlyosabban megvalósult, a nézőtér nem visszhangzott a harsogó nevetéstől, illetve a második felvonás elején érezhetően emelkedettebb volt a hangulat (szilveszteri extra: egy kis konyak a szünetben). Kínunkban nevezhetünk volna a felismerésen, hogy Molière óta mit sem változott a világ, ami a pénz démonikus erejét illeti, meg hogy egyébként is uralkodik felettünk a múlt, és pénz kell a jövő megrajzolásához is.

Lehet, hogy a világvége nem jött el, hiszen nem is jöhetett, mert az nem egynéhány perces vagy órás összeomlás, hanem egy (változási) folyamat, amelyben benne vagyunk, s amelynek rútságára felfigyeltünk – most csupán egy kis részletét láthattuk, gondolhattuk tovább hazafelé menet, akár az éjféli pezsgőbontásig.

Rendező: Bocsárdi László.

Díszlettervező: Bartha József.

Fordító: Illyés Gyula.

Jelmeztervező: Dobre- Kóthay Judit.

Dramaturg: Zsigmond Andrea.

Szereplők: Pálffy Tibor, Derzsi Dezső, Szalma Hajnalka, Nagy Alfréd, Benedek Ágnes, Szakács László, Gajzágó Zsuzsa, Debreczi Kálmán, Kónya-Ütő Bence, Erdei Gábor, Márton Lóránt, Nagy Lázár József, Diószegi Attila.

A fősvény. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt



Péter Beáta

MÉGIS CSAK MIND EMBEREK VAGYUNK

**Tolcsvay László – Müller Péter – Müller Péter Sziámi: *Isten pénze.*
Csíki Játékszín.**

„Scrooge múltbéli karácsonyai filmként peregnek le szemei előtt, és Marley társaságában, emlékeiben kalandozva eszébe jut, hogy mennyivel gazdagabb volt, amikor még nem a pénz volt az egyetlen érték, amiért lelkesedni tudott” – áll a Csíki Játékszín ajánlójában. A rendező, Somogyi Szilárd ezt a filmszerű jelenetezést tartotta szem előtt mindvégig. Az előadásban – Charles Dickens *Karácsonyi énekének* musicales átíratában – a gyors színváltásokat a forgatható díszlet segíti. A díszlet közepén elhelyezett ajtó, valamint a nagy vásznanra festettek jelzik, hogy a londoni utcán, Scrooge házában avagy Cratchitéknél játszódik a jelenet épp. Az előadás látványvilága Gyarmathy Ágnes munkáját dicséri – szó szerint. Bár némely jelenetben kicsit túlzott a sok hangulat- és látványelem használata: utcai lámpák, hátul a néha csillagos égboltot, helyenként csak a karácsonyi hangulatot érzékeltetni kívánó apró égők, műhó, füst stb.

A történet elején Marley (Kozma Attila), az egykori üzlettárs gyakran egy tükörben jelenik meg, mely szimultán a belenézőjét is tükrözi. Jól kihasznált elem, számos játéklehetőség rejlik benne, ugyanakkor szépen megmutatható általa, hogy a szellemként visszatérő Marleyt csak Scrooge látja. A mozgatható díszletelemek – az árusok pultjait – a koreográfiákba is belekomponálták. A tömegjelenetek mozgalmasság, jól összehangoltak. Horváth Gyula Antal koreográfus néhol lelassította a mozdulatokat/táncokat – ismét egy filmszerű elem –, ezáltal érzékeltetve az álomszerűséget, amelyet az időutazás során tapasztal Scrooge. Vagy éppen Scrooge nézőpontjából mutatja be a tömeget: ilyen például a halotti menet. Ugyancsak bizarr hangulatot ad az adott jelenetnek, amikor az élőben felcsendült dalokat felvételről bejátszott dalrészletek is váltogatják. A jelmezek hozzák a kor hangulatát, melyben a történet játszódik.

A pénz, én, pénz, pénz, én... és a többiek – talán így jellemezhető Scrooge-nak (Fülöp Zoltán) a világhoz való viszonya. A karácsony badarság, számára nem is létezik. A kezdőkép pantomimes jelenetével talán az volt a szándék, hogy megelőlegezze a magyarázatot, hogy Scrooge-ból miért lett egy pénzéhes, kapzsi ember. Mégsem tudom összekapcsolni szervesen a későbbiekkel. Scrooge pénzhajhászásának oka – jelen előadás tükrében – inkább köthető hányatott gyermekkorához, semmint az elvesztett szerelem miatti csalódáshoz. Az előadásban időnként fel-feltűnik egy hegedülő koldusgyerek (Elekes Csanád/Csiszér Csongor), akivel a már-már az időutazás stációján látottaktól

megtört Scrooge egyszer csak azonosul. Kőszívű üzletemberből válik adakozó „bolonddá” és egyben újra boldoggá. Bejárónőjét öleli keblére, hadd hallgassa meg, ismét dobog az a szív. Bartalis Gabriella mint Dilberné igazán jól karikírozza a szegény, özvegy bejárónőt, aki azért még kapható lenne némi huncutságra.

De nemcsak Scrooge részesül megváltásban. Néhai üzlettársa szellemként jelenik meg, hogy a múltba és a jövőbe kalauzolja el. Marley nem felebaráti szeretetből, hanem merő önzésből tér vissza. Ha sikerül rádöbbenie Scrooge-ot, hogy milyen értelmetlen és sivár életet élt, akkor ő is megszabadul láncaitól. Ám lényeges változáson megy át ő maga is: míg az első felvonásban fenyegetőző, vádoló, ijesztgető, aki szinte erőszakkal vonszolja Scrooge-ot vissza a múltba, a másodikban már együttérző barátként tűnik fel, aki kézen fogva, már-már sajnálkozva vezeti az öreg uzsorást élete stációiin. Itt láncai már lakat nélküliek, majd azok is lehullanak. Az utolsó jelenetben aztán, az addig szakadt ruhájú, láncait cipelő Marley fess úriemberként jelenik meg. Bűnei megbocsáttattak, lelke megmenekült.

Kacagunk, és közben sajnáljuk Bob Cratchitet (Veress Albert). Gyereklelkű figura, az egyetlen, aki meglátta az öreg Scrooge-ban az embert. Pedig az, Mrs. Cratchit szavaival, „húsz évig szívta a vérért”. Jósága, örökös derűlátása miatt kicsit mintha nem is e világi volna. Odaát nincs idő, nincs más – mondja Jacob Marley Ebenézer Scrooge-nak. Bob Cratchit óráján, az egyetlen, apjától örökölt vagyontárgyán, szintén nincs más. Ezt adja el azért, hogy a karácsonyi asztalra óriási pulykát tudjon venni. A két időutazó vidám családi karácsonyozásnak tanúja Cratchiték otthonában. Főként Cratchiték jövője változik általa, hogy az öreg uzsorás rádöbben arra, hogy a pénz nem minden, illetve, hogy milyen hasznos dolgokra lehet elkölteni. A beteg kis Tim (Ferencz Dávid/Dánél Kristóf) életben marad, mivel Scrooge magával viszi Amerikába, hogy ott megműtsék, Cratchitet pedig üzletvezetővé nevezi ki.

Scrooge az előadás végén szétszórja „láncait”. A pénzből nekünk is jut, a színészek ugyanis végigvonulva a nézőtéren, a Scrooge lakása előtt összeszedett bankókat szétosztogatják köztünk, és ez, igaz, kicsit hatásvadásznak hat, de ezáltal mi is a történet részesei leszünk. A végén még maga Dickens (Kozma Attila) is megjelenik összegezni – visszakapcsolunk az elejére, ahol szintén ő kezdett mesélni. „Áldott, minden ember áldott, ünnep minden nap!” – éneklük az előadás végén a szereplők. A társulat sikeresen megbirkózott a feladattal.

Rendező: Somogyi Szilárd.

Koreográfus: Horváth Gyula Antal.

Díszlet-, jelmeztervező: Gyarmathy Ágnes.

Zenei vezető: Bene Zoltán.

Szereplők: Bartalis Gabriella, Bende Sándor, Bilibók Attila, Csiszér Csongor, Dánél Kristóf, Domokos Erika, Elekes Csanád, Fekete Bernadetta, Ferencz Dávid, Fülöp Zoltán, Giacomello Roberto, Keresztes Szabolcs, Kiss Bora, Kosztándi Zsolt, Kozma Attila, Lőrincz András Ernő, Márdirosz Ágnes, Márton Noémi Eszter, Pap Tibor, Puskás László, Ráduly Beáta, Szabó Bernadett, Vass Csaba, Veress Albert, Zsigmond Éva Beáta.

Isten pénze, Csiki Játékszín. Fotó: Sándor Levente



ro

Numărul de față poartă titlul de "Situatii-limită" și se concentrează asupra spectacolelor și ideilor create și născute la granița dintre companiile alternative, a teatrelor de păpuși, a pedagogiei dramatice și a artei interpretative.

Kinga Boros scrie despre spectacolul teatrului de păpuși din Sf. Gheorghe care pune în scenă proza plină de umor și de spirit a lui Éva Janikovszky în regia lui Kálmán Nagy Kopeczky. Articolul lui Beáta Péter are ca subiect tot o piesă pentru copii a unui autor contemporan, anume Tibor Zalán regizată de Szilárd Dézsi. Piesa lui Jan Romanowsky *Prințesa Majolenka* e regizată de Regina Szilágyi.

În *Tea with Me*, spectacol regizat de András Hatházi joacă o studentă de teatrologie din Cluj, așa cum și în *P din plastic* rolurile sunt interpretate de studenți – în crearea acestei producții au participat mai mulți profesori de la Catedra de Teatru și Film; despre primul a scris Bea Kovács, despre ultimul, Márta Bodó. Scriem și despre premierele recente: László Bocsárdi a pus în scenă *Avarul* (articolul e semnat de Gyopár Tulit), tematică ce revine în critica despre musicalul *Banii Domnului* prezentat la Miercurea Ciuc în regia lui Szilárd Somogyi.

Din generația tânără, Attila Balogh a regizat *Bădăranii* din Tg. Secuiesc (Katalin Szilágyi scrie despre spectacol), iar la Tg. Mureș, la sala studio a fost prezentată *Romeo și Julieta* în regia lui Dorka Porogi – Enikő Orbán a văzut spectacolul.

en

Our current issue, entitled *Borderline Cases* focuses on alternative theatre, children's theatres, drama-pedagogy, as well as other ideas and productions on the borderline of performing arts.

Kinga Boros reviews the puppet show for teenagers based on Éva Janikovszky's witty prose-writings directed by Nagy Kopeczky Kálmán at the Sf. Gheorghe theatre. Beáta Péter writes about another contemporary play for children, Tibor Zalán's *Donkey on the Top of the Tower*, directed by Szilárd Dézsi at Gheorgheni. Regina Szilágyi directed Jan Romankowsky's *Princess Majolenka* at the puppet section of the Satu-Mare theatre.

Both *Tea with Me*, directed by András Hatházi and *P as Plastic* – co-directed by several teachers – feature all-student casts. Bea Kovács reviews the first performance, while Márta Bodó writes about the second one.

We also report about recent new openings at repertoire theatres: Beáta Péter's review of the Miercurea-Ciuc musical *The Money of God* resonates thematically with Gyopár Tulit's writing about László Bocsárdi's staging of *The Miser* at the Tamási Áron Theatre in Sf. Gheorghe.

The work of the new generation of directors is in the focus of our writings: Katalin Szilágyi's review of *The Boors*, directed by Attila Balogh, and Enikő Orbán's about Dorka Porogi's staging of *Romeo and Juliet* at Tg-Mureș.

Musca Szabolcs

Provincializmusok

Alternatív színházak és színházi alternatívák Bristolban

Az elmúlt év utolsó napján, a *The Guardian* színházi blogjában Lyn Gardner, neves angol kritikus felvetette a kérdést, pejoratív értelmű-e a regionális színház fogalma?¹ Gardner cikke arra a régóta tartó és egyre erősödő tendenciára mutat rá, amelyben London (színházi) hatalma folyamatosan csökken, és a lokális vagy regionális színházi törekvések egyre hangosabban szólnak. Mára már az angol színházi struktúra fontos részét képezik a közösségi színházak (community theatre) és színházi projektek, mi több, megkerülhetetlenek a színészképzésben is. Az adott régióban készülő, a lokális identitás(ok)ból táplálkozó és a helyi közösségekre koncentráló produkciók, túl azon, hogy folyamatosan provokálják a meglehetősen konzervatív angol színházi kánont, a megkövesedett intézményi mechanizmusokat is megkérdőjelezzik. A brit színházi rendszer egyik sajátossága ugyanis (a társulati lét hiánya mellett), hogy a rövid ideig futó előadások sikerének sarokköve, ha valamelyik londoni West End színház műsorra tűzi az adott produkciót. A West End kommercialitása, a „bárhol-bármikor eladhatóság” nyilván bénítóan hat az alkotási folyamatokra, a vidéki színházak válasza pedig, hogy helyspecifikus, lokálisan és nem globálisan értelmezhető előadásokat hoznak létre.

¹ Lyn Gardner: *In theatre, is 'regional' a dirty word?* Elérhető: <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2012/dec/31/theatre-regional-dirty-word>

Circomedia, Bristol. Forrás: Circomedia





Tobacco Factory Theathre, Bristol. Forrás: Tobacco Factory Theathre

Gardner egyik példája a Walesben, Cardiffban működő Welsh National Theatre (Wales-i Nemzeti Színház, WNT), amely elsősorban *walesi*-ként határozza meg önmagát, és egy specifikus földrajzi és kulturális környezetben hozza létre előadásait. Az akár kisebbségi színházként is értelmezhető Welsh National éppen attól vált országos, sőt nemzetközi hírűvé, mert mind az előadások esztétikájában, mind pedig tematikájában felvállalta a lokális kapcsolódásokat, és dialógust kezdeményezett helyi közösségekkel, alkotókkal és kreatív műhelyekkel.

Hasonló a helyzet a sokszor és sokak által hivatkozott vezető brit alternatív színházakkal is, mint a Kneehigh, a Tim Etchells által létrehozott Forced Entertainment vagy a Declan Donnellan vezette Cheek by Jowl. Az utóbbi kivételével, mindkét színházi társulás specifikusan regionális hangot ütött meg megalakulásuk, a nyolcvanas évek óta. S bár színházi kísérleteik megkerülhetetlenekké váltak a brit és nemzetközi szintén, mégis, az észak-angliai Yorkshire (Forced Entertainment) és a dél-angliai Cornwall (Kneehigh) maradt mindkét társulat földrajzi és kulturális bázisa.

Az angol alternatív színház királyi hármasa ugyanakkor túlmutat a regionalitás kérdésén. Egyszerre hívja fel a figyelmet a helyi kulturális identitások fontosságára az alkotói folyamatokban és egy sokkal tágabb színházi rendszer működési irányaira. A brit rendszer független színházai, alkotó kollektívái improvizatív jellegük miatt nevezhetők alternatíváknak. A szövegközpontú (text-based theatre) és a kollaboratív formát előnyben részesítő, improvizáción alapuló színházcsinálás (devising theatre) között ugyanis mély szakadék tátong. S bár az alternatívok fősodorba kerülésével ez az ellentét egyre enyhül, a rendezői színházhoz szokott kontinentális szemnek mindkét oldal meglehetősen idegen. Ebben a struktúrában a konzervatívok (európai fogalmaink szerinti kőszínházak) a drámaíróra, az alternatívok pedig a közös alkotásra esküsznek. Míg az előbbiek a kortárs drámaírás elősegítését vagy éppen az elfeledett klasszikusok színpadra állítását hozzák, addig a függetlenek a közösségeket célzó projektekkal járulnak hozzá a brit színház ökológiájához. Mindkét esetre bőven találunk példát a délnyugat-angliai Bristolban, mely egyszerre híres Anglia legrégebben működő színházáról, a Bristol Old Vic-ről és a több száz kisebb-nagyobb független színházról.² Az alternatív oldalt jól példázza talán a State of Emergency társulat tavaly bemutatott kortárs tánc- és mozgásszínházi produkciója, a Desert Crossings, melyet a Circomedia fizikai színházi és cirkusz-művészeti központban mutattak be. A város főként afro-karibiai közössége által lakott Saint Paul's negyed közepén található, színházi térré alakított templom sajátossága, hogy több kultúra határán helyezkedik el, elindítva olyan közös alkotófolyamatokat, melyek nemcsak a multikulturális közösségeket vonják be, hanem esztétikailag is innovatívak.

A dél-afrikai Gregory Maqoma által koreografált és rendezett előadás egyfajta kulturális és táncnyelvi kapcsolatot kíván képezni a namíbiai Csontvázpart és az angliai Júra part (Jurassic Coast) között. A produkció tehát olyan platformként működik, ahol az izgalmas és sokrétű mozgás- kísérletek mellett tradíciók, hitrendszerek és a migrációval kapcsolatos tapasztalatok is megosztásra kerülnek. Az alkotásba bevont közösségek sokszor teljesen eltérő látásmódja egy friss, újszerű előadást eredményez. Olyan közösségi projekt ez, mely több lokális identitásból hoz létre innovatív színházi praxist.

² A *theatrebristol.net* adatai szerint 153 színházi társulat, 47 táncársulat és 72 ifjúsági színház található a városban és az azt övező szűkebb régióban. Az adatbázis elérhető a következő webcímen: <http://theatrebristol.net/directory/latest>

A spektrum másik oldalán, a Tobacco Factory Theatre, bár nem nevezhető kőszínháznak, projektjei révén mégis leginkább a szövegorientált színház irányába mutat. Befogadó színházként egyrészt teret biztosít alternatív társulatoknak, másrészt több alkotóműhelyt is működtet, köztük a Shakespeare at Tobacco Factory-t. Az Andrew Hilton vezette társulat főként Shakespeare-t állít színpadra meglehetősen realista formában. Hilton realizmusa ugyanakkor megpróbál távol maradni a Globe Színházból ismert historizáló játéktílustól, ami egyre növekvő közönséget generál a Shakespeare at Tobacco Factory előadásaira. A kísérletnek nem nevezhető társulat erénye viszont, hogy előadásai révén olyan szerzőket is kanonizál az angol köztudatban, mint Csehov vagy Molière, Angliában ritkán vagy alig játszott európai klasszikusok.

Nehéz lenne közös nevezővel előrukkolni két ennyire különböző alkotási folyamatot illetően, egy metszési felület mégis adja magát. A brit színházak közösségi térként határozzák meg önmagukat, és aktivitásuk részévé teszik közönségüket: workshopokkal, oktatási programokkal, beszélgetésekkel vagy egyszerűen csak a mindenki számára nyitva álló kávézókkal, éttermekkel. Innen nézve a színházak nagy többsége közösségi – esztétikai látásmódoktól függetlenül. A 2012-ben megnyitott, ugyancsak Bristolban működő Creative Common például a 'színház mint közösségi tér' koncepcióját használva építette meg színházi sátrát egy elhagyott központi telken, ahol tavasztól késő ősziig különböző alternatív társulások hoznak létre előadásokat, bevonva a kreatív szektor színházától független alkotóit is. A 'common' kifejezés ebben az esetben (is) többet jelöl, mint közterület, olyan tér ez, ahol a közösségi alkotáson túl, kulturális transzferek táplálják a színházi kísérletezést.

Úgy tűnik, a nyolcvanas évek thatcheri kapitalizmusa után a színházak is nyitottabbá váltak a lokális és közösségi impulzusok felé. A Közép-Kelet-Európában oly sokszor hangosan csattanó provinciális jelző pedig angol tájakon egyre inkább csak földrajzi térségeket jelöl.

ro

Provinciaili. Teatre alternative și alternativele teatrului la Bristol.

În ziua de azi, teatrele comunitare (community theatre) și proiectele teatrale sunt părți importante ale structurii teatrului britanic, mai mult, ele sunt de neocolit în studiul actoricesc. Producțiile create în regiunea respectivă, care se inspiră din identitățile locale și se concentrează asupra comunităților locale pe de o parte provoacă încontinuu canonul teatral britanic destul de conservator, pun sub semnul întrebării mecanismele rigide ale instituțiilor. Specificul sistemului teatral britanic este (pe lângă faptul că nu există companii constante) că succesul producțiilor care nu sunt jucate mul timp e ca ele să fie prezentate în unul dintre teatrele de pe West End. Însă comercializarea West Endului, faptul că spectacolele de aici pot fi jucate "oricând și oriunde" stopează creativitatea, iar răspunsul teatrelor din provincie este că fac spectacole cu specific local ce nu pot fi interpretate în mod global.

en

Provincialisms. Alternative Theatres and Theatrical Alternatives in Bristol.

Community theatres and community projects have become an important element of the English theatrical structure, moreover, they have acquired an unavoidable role in actor-training as well. Regionally produced performances, which dwell on local identities and focus on local communities, do not only challenge the rather conservative English theatrical canon, but they also question petrified institutional mechanisms. The cause may be one of the defining characteristics of British theatre (besides the lack of stable companies), namely that the key to success of short-lived productions is their transfer to a West End theatre in London. West End commerciality and "all-purpose solvability" are obvious obstacles in the creative process to which provincial theatres respond with producing site-specific performances of a more local than global relevance.

Kocsis Tünde

Tér-kép a romániai magyar műkedvelő színjátszás helyzetéről

Arról, hogy sok színházi szakember műkedvelőként kezdte, nincs sok beszéd, hiszen a műkedvelő, „amatőr” korszakokat ki-ki igyekszik maga mögött tudni, és mihamarabb a profizmus címkéjében tetszelegni. Vannak viszont, akik éveket, évtizedekig többnyire önzetlenül és lelkesen műkedvelők. „Megelégszenek” egy-egy – pénzügyileg a semmiből előállított – előadás kisebb-nagyobb sikerével, néhány találkozással, jobb esetben vendégszerepléssel, egy-egy tehetséges csoporttag látványosabb kibontakozásával vagy sorsának sikeres alakulásával. Lényegében egyszerűen csak szeretik a színjátszást, a közös alkotást, melynek örömét saját környezetükben továbbadják.

Tapasztalataimon, emlékeimen¹ és a hozzám eljutott híreken alapulnak a következők, mélyebb kutatásra nem tellett, de kutatásról nem is tudok ebben a témában. Ahogy elkezdtem írni ezt az összefoglalót, az adatok felbukkanásával úgy jártam, mint az a kakas, Elek apó láncmeséjében, aki hogy megmentse a vadkörtétől fulladozó pipét, elszalad a kúthoz segítséget kérni, de az koszorút kér a szép leánytól, amaz meg tejet a tehéntől, a tehén szénát a réttől és így tovább, míglen a kakas minden igényt kielégít, és viszi a vizet a pipének, de az szegény megdöglik. Engem is egyik adat a másikhoz vezetett, és a „mesém” emészthetetlenül hosszúra nyúlta, ha mindenről és mindenkiről alaposabban tudnék és szót ejtenék.

Amikor hozzáfogtam az áttekintéshez, arra hajlottam, hogy ilyeneket írjak: 1. Erdélyben a műkedvelő színjátszás a '90-es évek második felétől körülbelül egy évtizedig virágzott. Ez a lendület 2000 után fokozatosan csökkent, most viszonylag stagnál egy elég alacsony szinten. 2. Jelenleg többnyire iskolákon belül működnek színjátszó csoportok, a felnőtteket, sőt időseket is szerepeltető színjátszás majdnem teljesen megszűnt. 3. Nincs egyetemi színjátszás. 4. Kevés a fesztivál és a találkozó. 5. Elenyésző a színjátszó táborok, képzések száma. 6. Nincs drámapedagógiai oktatás. 7. Nincs műkedvelő rendezőképzés.

De előfeltevéseim nagy része, szerencsére, nem igazolódott be.

Talán leginkább az állja meg a helyét, hogy jelenleg nem tudok rendezőképzésről, és nincsenek kimondottan egyetemista műkedvelő színjátszó csoportok; néha feltűnik egy-egy, de csak tiszavirág-életűek. (A 2000-es évek elején még működött Kolozsváron a nagy múltra visszatekintő *Maszkura*, de 2007 környékén az is végleg (?) felbomlott.) És sajnos, valóban nagyon gyerekcipőben jár a drámapedagógiai oktatás. De lássuk a részleteket, a látszat ellenére színes erdélyi műkedvelő színjátszó életet.

Tanárok mint rendezők

Jó néhány tanárban a színjátszásnak köszönhetően nem veszett el a művész, az alkotó, sőt oly módon megnyilvánul, hogy számos felnövekvő generáció fejlődik, kibontakozik általa. Sokak nevéhez több évtizedes munka, számtalan díj fűződik, ugyanakkor csoportjuk évről évre vissza-

¹ Hol zsúriztem, hova csoportot vittem, hol csak megfordultam.

tér egy országos találkozóra, és bemutatja újabb, gyakran kiváló minőségű előadását. Rangsorolás nélkül ilyen a brassói gimnáziumban működő *Grimasz*. Csoportvezetője, rendezője Bálint Ferenc informatikatanár. Informatikát tanít Molnár János is, akiben egy profi rendező veszett el, de annál hálásabbak lehetnek a kovásznai *Kőrösi Csoma Sándor Diákszínpad* tagjai és mindenkori közönségük. Évek óta díjzapor követi Ozsváth Ilona szilágykrasznai romántanárnő munkáját, melyet a *Tinikomédiások* csapatával valósít meg. Bodea György szilágycsehi fizikatanár a *Berekenye* színtársulat értékelt rendezője. A felsoroltak közt a helye a székeludvarhelyi Szász-Mihálykó Mária magyar-francia szakos tanárnőnek és az általa vezetett *Vitéz Lelkek*nek, akik több musicalt is színre vittek. Székelyhídról Hevesi Zoltán magyartanár *Griffiti* csapata ejtette ámulatba szakmai profizmusával a nézőket. Ők egy pár éve Dráma- és Filmműhelyje szakosodtak, színházi jellegű kisfilmeken dolgoznak. Ügyes szokott lenni továbbá a *Bemugri* Székelykeresztúrról – jelenleg Lakatos Sándor unitárius lelkész, vallástanár irányítja őket, és Nagyváradról a *Létra* csoport, vezetőik Kozma Éva, Sarkadi Viktória és Demeter Emőke magyartanárnők.

Kaplonyban (Szatmár megye) Lászlóffy Csaba magyartanár vezetése alatt működnek a *Fintorgók*. Erdőszentgyörgyön a *Bodor Péter Színkör* Kovrig Magdolna nyugalmazott magyar-francia szakos tanárnő vezetése alatt ért meg számos bemutatót, míg jelenleg meghívott, felkért rendezőkkel készülnek az előadások. Kolozsváron a Református Kollégium *KaRaKter* csoportjáról van hír, de hogy még működnek-e és ki vezeti, nem tudni. A kolozsvári János Zsigmond Unitárius Kollégiumban Solymosi Zsolt lelkész, vallástanár rendezett előadásokat. Szatmárnémetiből a *Jómadarak* és a *Csibészek* jeleskednek, Gernyeszegről a *Kópék*, de van diákszínjátszás Szászrégenben, Zsibón, Zilahon és Tasnádon, Csíkfalván, Makfalván, Szentgericén, Nyárádszeredában, Nagysármáson és Böződön és nem utolsósorban Szabédon is.

Felnőtt-társulatok

Hogy milyen helységben milyen csapatok léteznek, azt a különböző fesztiválok, találkozók programjából szűrtem ki. Ám biztos, hogy számos olyan rövidebb vagy hosszabb távon működő felnőtt-társulat van, amelyről azért nincs tudomásunk, mert egyetlen fesztiválon, találkozón sem jelentek meg, otthon viszont mindenki örömeire komédiáznak. A 2012-ben Kisgalambfalván megrendezett XIV. *Az echós szekér nyomában* udvarhelyszéki felnőtt műkedvelő találkozóra a következő helyszínekről mentek felnőtt színjátszó csoportok: Kisgalambfalva, Bencéd, Farkaslaka, Gagy, Homoródkarácsonyfalva, Homoródújfalva, Kápolnásfalva, Kecset, Kobátfalva, Lövéte, Nagygalambfalva, Oroszhegy, Rugonfalva, Siménfalva, Szentegyháza és Zetelaka. Nagy múltra tekint vissza a gyergyószentmiklósi *Fábián Ferenc Színtársulat* (rendezője Danaliszyn József), a szászrégeni *Kemény János Társulat* (rendezője Fábián András) és a sepsiszentgyörgyi *Visky Árpád Amatőr Színjátszó Társulat* (több rendezője volt, van).



A kisherceg, Marton Endre, Csíkfalva. Fotó: Kocsis Tünde

2012 novemberében Csikajnádban rendezték meg a XI. Amatőr Színjátszó Találkozót, ahol Csikmindszent, Szentegyháza, Csíkszentmihály, Illyefalva és Csíkvacsárcsi színjátszó csoportjai léptek fel. Itt nem tudni, hogy melyek voltak a felnőttcsoportok.

Külön színfolt a profikat is szerepeltető nagy sikerű marosvásárhelyi *Hahota Színtársulat*.

Színészek mint rendezők és csoportvezetők

Néhány színművész nem érzi lealacsonyítónak gyerekekkel, műkedvelőkkel dolgozni. Marosvásárhelyen jelenleg a Kozsik József színművész vezette *Kamaszok* színtársulat működik. (Régebb a Bolyai Líceumban működött a Patkó Éva rendező vezette *Csepűrágók*.) Gyergyószentmiklóson Kolozsi Borsos Gábor színész vezeti a *Maszkító*, újabb nevén a *Szín-Kron* csoportot. Nagyváradon Csatlós Lóránt színművész vezetésével működik az *Oberon Csőszínház*. A *Csőszínház* drámagyakorlati műhelyt is szervezett, nem tudni, milyen sikerrel. E társulatban a műkedvelő diákok mellett olykor profi színészek is felléptek, például Kocsis Gyula. Temesváron Molnos András Csaba színész vezeti a *Bartók Diákszínpadot*. Aradon Faragó Zénó színész vezette a *Kölcsey Diákszínpadot*, távoztával is visszajár rendezni (17 évig a 2011-ben elhunyt Pávai Gyula magyartanár vezette). Szatmáron tíz évig, 2006-ig működött Bessenyei István és Zákány Mihály színművészek vezetésével a *Kulissza Színpad*, de azóta nem tudok középiskolás vagy felnőtt-társulatról.

Drámapedagógia

Drámatagozatos középiskolai osztály Erdélyben egy van (mióta megszűnt a csíkszeredai). Sepsiszentgyörgyön működik, társulata a nemzetközi hírnevet szerzett *Osonó*. Vezetője Fazakas Misi, aki az *Osonóban* és a drámatagozatban több generáció kiváló rendezőt, színészt, színházi szakembert nevelt ki. Elkötelezett munkája, már-már fanatizmusa nagyon eredményes, egyedülálló az erdélyi magyar színjátszásban.

Kétségtelen, hogy minden színtársulat egy-egy előadás létrehozásával önmagában is kész drámapedagógia; de kimondottan drámapedagógia Erdély-szerre, sajnos, alig van. Kevés iskola, intézmény teremti meg a feltételét a játékos tanítás, személyiségfejlesztés, tehetségkeresés eme kiváló módszerének, pedig ott lenne a helye – miért is ne? – minden iskolában. Drámapedagógián egy olyan képzést értek, amelyben beszédtechnikai, improvizációs, koncentrációs stb. gyakorlatok által minőségi előadókat nevelhetünk. Előadón most nemcsak művészi jellegű, hanem fejlett kommunikáció-készségű személyt értek. Kolozsváron Rekita Rozália színművésznő vezetett számos kis csoportot a Gyermekpalota keretein belül, különböző iskolákból toborozva a gyerekeket. Munkáját idén Széman Rózsa dramaturg folytatja. Marosvásárhelyen Tatai Sándor színművész a Népi Egyetem keretén belül képezte a *Ripacsok* csoportot. Hároméves képzésében minden év egy-egy előadás létrehozását is jelentette, kár, hogy pár éve már nem működik. Jőmagam két éve a kolozsvári János Zsigmond Unitárius Kollégiumban foglalkozom ilyen minőségben diákokkal. Ezen kívül nem ismerek kimondottan drámapedagógiai képzést is kínáló csoportvezetőt, bár némi reményt ad e téren, hogy Marosvásárhelyen a színművészeti hallgatók egypár éve választható tantárgyként felvehették a pedagógia modul, így joguk lesz iskolákban tanítani.

Fesztiválok, találkozók

A színjátszó csoportok fórumai a színjátszó fesztiválok. A 90-es években a *Concordia* Fesztiválok voltak azok a szakmailag kiemelkedő, igényes zsűrivel felvértezett találkozók, ahol az erdélyi színjátszók megméretkezhettek. A *Concordiát* a sepsiszentgyörgyi *Jáldzó Társaság* szervezte, sőt, rendezői tanfolyamokat is szerveztek neves rendezők vezetésével. A *Jáldzó* az erdélyi műkedvelő színjátszás támogató, összefogó egyesület volt. Az egyesület ugyan még megvan, de üres forma, melynek ér-

de mi tartalma már csak emlék. Így az erdélyi színháztársaságnak nincs egy összefogó, támogató, számon tartó érdekvédelmi testülete. Mindenki járja a maga kitaposott vagy kitaposatlan útját.

Vannak viszont nagyon értékes fesztiválok. Az egyik legnagyobbat évente Szilágycsehben rendezik *Partiumi Diákszínhátszövetség Fesztivál* (PADIF) név alatt. 1999-től Bodea György fizikatanár a főszervezője. Visszatérő zsűritagok többek közt: Zsehránszky István színházkritikus, Kötő József színháztörténész, Mátyás Irén, a Zsámbéki Szombatok főszervezője, Bessenyei István színművész. A fesztivál hagyományosan két napból áll: pénteken az általános iskolásoké, szombaton a középiskolásoké a színpad. Néhány éve két-három román diáktársulat is fellép. Vendégelőadóként pedig majdnem mindig fellép a békéscsabai *Féling Színház* felnőtt műkedvelő csapata. A PADIF – mióta megszűnt az ODIF – hiánypótló. Az *Országos Diákszínhátszövetség Fesztivál* (ODIF) különlegessége az volt, hogy a középiskolai fiatalokat mindig más erdélyi városba hívta találkozni és megmérkőzni, hogy majd a győztes csapatra járuljon a megtiszteltetés: az újabb ODIF szervezése saját városukban. Hogy e megterhelő feladatnak köszönhetően maradtak el a találkozók (ugyanis nem mindegyik győztes csapat tudta előteremteni a kellő forrásokat és megszervezni a fesztivált), vagy éppen a minden évben Szilágycsehben megrendezett fesztivál tette fölöslegessé az ODIF-et, nem tudom. Tény, hogy végül gyakran Székelyudvarhelyen a *Vitéz Lelkek* társulat és vezetőjük, Szász-Mihálykó Mária vállalta a szervezéssel járó nehézségeket, mígnem a 2010-ben lezajlott XVII. ODIF után megszakadt e jelentős találkozók sora. A legújabb hírek szerint viszont idén Nagyváradon újra megrendezik!

Jelentős fesztivál továbbá a Kovrig Magdolna szervezte *Kis-Küküllő menti Műkedvelő Színhátszövetség Találkozó*, a *Színpad*, melyet 2012-ben már 20. alkalommal rendeztek meg Erdőszentgyörgyön. Ez a találkozó is pénteken a kisebbeknek, szombaton a nagyoknak ad lehetőséget a fellépésre. Külön érdeme, hogy egypár létező felnőtt csapatot, mint pl. a szászrégeni Kemény János Népszínház vagy a gyergyószentmiklósi Fábíán Ferenc Színtársulat, évente visszavonzza. Visszajárók még Magyarországáról a gyöngyösi *Mozaik* társulat, Celldömölkéről a *Soltis Lajos Színház* és a *Mezőkövesdi*

A Gézagyerek, JZsUK színhátszövetség műhelye, Kolozsvár. Fotó: Biró István



Színészeti Egyesület. Visszatérő zsűritagok Magyarországról Nagy Gábor, a Soltis Lajos Színház igazgatója és Solténszky Tibor dramaturg, színpadi szerző, rendező. E találkozón nem annyira a rangsorolásra megy ki az értékelés, mint az előadások érdemeinek kiemelésére. Ez is egész Erdélyből vonz csapatokat, tehát megnevezése ellenére országos hatóköre van.

Az egyik leghangulatosabb fesztivált az országos unitárius szervezet, az *Országos Dávid Ferenc Ifjúsági Egylet* (ODFIE) szervezi minden évben más faluban. A fiatal szervezők megbolygatják a kiválasztott faluközösség szunnyadó tartalékait és energiáit, hogy néhány napra sajátosan játékos világot teremtsenek a színjátszóra érkező több száz vendégnek. A találkozóra alapvetően unitárius ifjúsági egyletek csoportjai jelentkeznek, de mások felé is nyitott a rendezvény. A fellépők színvonalát gyakran meghatározza, hogy falvakból érkezettek-e vagy nagyvárosiak, utóbbiak ugyanis több színházat néz(het)nek, több szakmai segítséget kap(hat)nak stb., de persze vannak meglepően jó, kiváló vidéki előadások, tehetséges előadók is. A találkozó zsűrijében mindig van néhány szakember, főleg olyanok, akik az *ODFIE Színjátszó Találkozó*knak is köszönhetően indultak el a szakmaiassodás útján. 2012-ben Magyarsároson zajlott a 16. színjátszó. A találkozóknak versenyjellege is van, akár a PADIF-nak.

E három országos találkozó mellett vannak kisebb, regionális színjátszó találkozók, mint az említett *Az ekhós szekér nyomában* felnőtt-találkozó és a Csíkajnádban rendezett találkozó.

Az összefoglaló megírása alatt „véletlenül” bukkantam rá a 2012. november 24-én Gyergyószentmiklóson megrendezett XVIII. *Műkedvelő Színjátszók Találkozó*jára (MÜSZIT) és a 2012. december 15-én a *Kemény János – Műkedvelő Színjátszók V. Szászrégeni Találkozó*jára. E két találkozó átfogó neve ellenére csupán regionális méretű, hiszen a gyergyószentmiklósi, a szászrégeni felnőttcsoportok mellett még erdőszentgyörgyi csoportok léptek fel, illetve a MÜSZIT-en még egy felnőtt, a sepsiszentgyörgyi Visky Árpád Amatőr Színjátszó Társulat.

A felsoroltaknál lokálisabb jelleggel – de nem kevesebb jelentőséggel – bír az évente rendezendő KISZT, a *Kolozsvári Református Ifisek Találkozója* vagy Sepsiszentgyörgyön a *Gyermekszínjátszó Találkozó*.

A fesztiválok között nagyon kicsi az átjárás (talán a MÜSZIT-t, a szászrégeni és erdőszentgyörgyi találkozót kivéve, ahol egymást körbe hívta egypár csapat). Amúgy kevés mobilisabb szintársulat van, mint a szilágycsehi *Tinikomédiások*, vagy ilyenek voltak a székellyi *Griffiti* társulat, nem beszélve a „világot járt” Osonóról.² Persze, ez anyagiak/támogatottság és főleg elszántság kérdése is.

Diákszínjátszó táborok

Háromról tudok. Az egyik Diákszínjátszó Tábor immár hatodíziglen az Arad közeli Kisiratos községben rendeződött. Szervezője a helyi iskola és az aradi *Kölcsey Diákszínpad*.

A másik Kőröspatakon Kovrig Magdolna és a celldömölki *Soltis Lajos Színház* szervezésében zajló színjátszó tábor. Túlnyomó részt diákok vesznek részt rajta, de több éve a mezőkövesdi felnőtt színjátszó társulat tagjai is itt bővítik ismereteiket, fejlesztik képességeiket.

A harmadik a Szilágycsehi összesen tizenegyszer megrendezett *Zsibai Néptánc Tábor* keretén belül zajló színjátszó tábor, amelyben krasznai és szilágycsehi fiatalok vesznek részt.

Törekvések

A magyarországi Magyar Szín-Játékos Szövetség arra törekszik, hogy Erdélyben is legyen egy jogi egyesület, amely összefogja, képviseli, segíti, előrelendíti az erdélyi műkedvelő színjátszást, és tartja a kapcsolatot velük, érdemi információcsere folyik, és együttműködés minél több szinten. Ennek érdekében rendezték meg 2009. február 27–28-án Szilágycsehi *Határtalan Színjátékos Konferenciát*. A konferencia után Erdélyre nézve semmi sem változott, és ez az itthoniakon múltott.

² <http://osono.ro/html/turnek/hu>

2013 januárjában ismét megrendezték Zentán a *Határtalan Színjátszás Konferenciát*, melyen többek közt eltervezték, hogy a következő Kolozsváron szerveződjék.

2009 őszén Csíkszeredában a Hargita Megyei Kulturális Központ szervezésében kerekasztal-beszélgetésre került sor az „amatőr színjátszás helyzete” témában. A rendezvényen részt vettek a gyermek-, udvarhelyi és csíki térség amatőr színjátszásban érdekelt képviselői is, összesen 22 személy. A beszélgetés valószínűleg hasznos volt, ám újabb találkozásokról nincs tudomásom.

Az erdélyi műkedvelő színjátszókból és csoportvezetőkben nem tudni, mennyire érett meg az igény és a cselekvésre kész szándék egy „mindenkit” egyesítő színjátszó egyesület létrehozására és tartalmas működtetésére.

Az eszínjátszós honlapot (<http://eszinjatszo.hhrf.org/?q=taxonomy/term/1>) 2009 óta működtetem, hogy legyen egy közös fórum, ahova a tevékenységek híre összegyűl, ahol egy adatbázis épül az erdélyi műkedvelő színjátszókról, eredményeikről. A honlapot az erdélyi műkedvelők nem igazán használják, lehetőségével nem igazán élnek. Valószínűleg beérik saját honlapjuk vagy a kistérségükben megjelent újságcikk közleményével. Az eszínjátszós honlapot viszont számon tartja a Szín-Játékos Szövetség, és minden magyarországi színjátszós hírt időben továbbít felénk, talán ebben van értelme a honlapnak, hogy közelebb hozza ezeket a külföldi híreket, és mégiscsak egy közös oldalt tart fenn, amely összegyűjt valamennyi információt az erdélyiekről.

Erdélyben tehát nemcsak diákszínjátszás, de felnőtt-színjátszás is van, városokon és vidéken egyaránt. Vannak országos és regionális találkozók meg néhány színjátszótábor is. Előfeltevéseimmel ellentétben – és annak ellenére, hogy ebből az összefoglalóból sok minden és sokan kimarad(hat) tak – nagyon is dinamikus és színes műkedvelő színjátszó élet zajlik.

ro

Harta situației artei teatrale amatoare maghiare din România.

În Transilvania, există o singură clasă cu specializarea actoricească (cea din Miercurea Ciuc a fost desființată). Ea e la Sf. Gheorghe și are renume internațional, numele ei fiind *Osonó*. Conducătorul ei e Misi Fazakas, un om care în această companie și în această clasă a educat mai multe generații de regizori, actori, oameni de teatru excelenți. Munca lui plină de pasiune, aproape fanatică dă rezultate miraculoase, e unică în arta teatrală maghiară din Transilvania.

en

Space-Survey of the State of Hungarian Amateur Theatre in Romania.

There is only one high-school class specialized in drama in Transylvania (since the one in Miercurea-Ciuc has ceased). The class functions at Sf.Gheorghe, with a company of its own called *Osonó* Theatre that has gained an international reputation. Its leader is Misi Fazakas, who has formed several generations of remarkable directors, actors and other theatre professionals. His almost fanatical commitment is highly efficient, unique in Transylvanian Hungarian theatre.

Bessenyei Gedő István

A *De Kamp* bábjai

A *De Kamp* egy holland posztdramatikus alkotócsapat, a Hotel Modern¹ előadása, amelyet Erdélyi színpadon nem, csak Budapesten láthatott a közönség, és amelyről e sorok szerzője is alapvetően felvételekből tájékozódhatott², továbbá kizárólag magyarországi szaklapokban és internetes oldalakon olvashattunk róla (meglehetősen keveset). Ezért is érzem szükségesnek, hogy ne tekintsem eleve közismertnek az előadást, és mielőtt a *De Kamp* bábjainak részletesebb elemzésébe kezdenék, röviden ismertessem, mi történik a színpadon és a vásznon. Az előadás részletesebb elemzésébe tehát most nem bocsátkozom, csupán a további elemzést megkönnyítendő mutatom be röviden a „cselekményt”, nem is föltétlenül kronologikusan.³

Több ezer⁴ bábu, méretarányosan kicsinyített Auschwitz-makett (sínpár, vonat, barakkok, kapu), a „történet” pedig: egy nap a Táborban. Mindent a színpadon lévő, a bábok és makettek közt mozgó színészek működtetnek, mozgatnak, és kamerán kísérek. A néző kivetítőn látja (a háttérben, az alkotók mögött) az apróbb részleteket, jeleneteket, melyeket a nyolc-tíz centiméteres bábok a tábor legkülönbözőbb, olykor a néző számára közvetlenül nem is látható pontjain „megélik”, „cselekszenek”.

Amit látunk, hátborzongató és becsapós játék: helyenként már-már valamiféle dokumentarista „színháznak” érezzük, miközben sem dokumentarizmusról, sem a szó szoros értelmében vett színházról nincs szó. Ez az érzet felülírja a primer érzékelés valóságát, és azt igazolja, hogy az illúziókeltés egy-egy momentuma – a sajátosan hiperrealisztikus kamerahasználat révén – nagyon jól sikerült a Hotel Modern alkotóinak. Az alakok, akik ebben a nagyon realiztikus minitérben megjelennek, erősen stilizáltak, és bár nincs köztük két egyforma báb, mégis sematikusak (épp stilizáltságuk hasonló). Az előadás bizonyos momentumaiiban azonban kiválik egy-egy alak a „masszából”, és sorsot kap, kis híján arcot is.

És amikor a bábu elkezdene emberként létezni (a filmes illúziókeltés által), az alkotók megint eltávolítják, elidegenítik, a színpad realitásába száműzik, és ezáltal felszámolják az illúzió keltette azonosulást.

A valóságban egyáltalán nem, vagy csak nehezen megismételhető kameraállások, filmezési technikák használata által (báb)színházi és filmes megoldásokat váltakoztatnak és ötvöznek az alkotók, oly módon, hogy ezáltal megmutathatóvá teszik azt, amit önmagában sem a színház, sem a film nem volna képes megmutatni. Például egy gázkamra belsejét – miután az ajtó becsukódott.

¹ A társulat weboldalát lásd: <http://www.hotelmodern.nl> [2010. június 27.]

² Két különböző felvételtől van szó, mindkettőt kolozsvári tanulmányaim során tekinthettem meg. Az elsőt mindössze egyetlen alkalommal, így pontosan hivatkozni sem tudok rá, a második viszont – amely birtokomban is van – a Hotel Modern társulat által terjesztés céljából létrehozott felvétel, a Rotterdamse Schouwburgban felvett előadás (Hotel Modern: *De Kamp* (DVD, 2006, Jaco Kruidenier 2006. december 20-i felvétele). Hogy egyáltalán az előadás elemzésébe mertem bocsátkozni (pusztán a felvételek ismeretében), annak legfontosabb oka éppen az előadás sajátos mediatizációjában keresendő: az „élő néző” ugyanis az előadás döntő hányadában nagyjából ugyanazt látja a kivetítőn, amit a felvétel is közvetít.

³ A linearitás úgyszólván amúgy sem kenyerre ennek az előadásnak, amennyiben cselekménye nem egy történetet követ, és nem konkrét (szöveg)előzményre támaszkodik.

⁴ Rádai Andrea „tudósítása” szerint 3000. (Rádai Andrea: *1 báb = 430 ember*, Színház [Online], 2008, elérhető: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=15520&catid=1:archivum&Itemid=7 [2010. június 27.]

A kamera használata itt az egyik legerősebb kifejezőeszköz. Nemcsak a téma megközelítése, de az egész alkotás struktúrája, ritmusa szempontjából is.

A vetítés nem folyamatos. Amikor a tábort madártávlatból akarják láttatni az alkotók, a kivetítő teljesen sötét, a színpadon apró épületeket látunk, mintha nagyon messziről tekintenénk le rájuk. Aztán, látszólag véletlenszerűen, újra vetíteni kezdenek: az egyik „bábos” (kameraman? színész?) odalép egy épület mellé – a háztető térdéig ér –, és fentről közelít valamire. Vagy egy vágással máris ott vagyunk: a kamera megmutat egy jelenetet, a tábori élet egy momentumát, majd újra elsötétül a kivetítő, és megint csak a színpad realitását látjuk.

A kamera válik a fokozás eszközévé is az egyes részleteknél: előbb csak egy akasztott rabot látunk (elidegenítés: egy kéz benyúl, és rezgésbe, rángásba hozza a „testet”), aztán távolodik a kép. Már látjuk valamennyi akasztottat és az üres teret is. Aztán felbukkannak a foglyok tarkói előttünk. Sorban, háttal nekünk, arccal az akasztófáknak: nézniük kell akasztott társaikat. A halálra vert rabot talicskán elviszik rabtársai, közben pedig a Radetzky-induló szól (az előadás hangulatától elsőre idegennek ható zene). A következő pillanatban meglátjuk a rabzenekart: a legapróbb részletekig kidolgozott hangszereken „játsszanak”.

Amikor a kamera először ráközelít egy bábura, és kiemeli „ő” a tömegből, már másról szól minden. Megint csak illúzió: miközben a stilizált bábu kiválik szintén stilizált társai közül, és elkülönül általa, hogy ő, pont ő hal meg a szemünk láttára, vagy ellenkezőleg, pont ő éledezik a tetemek között, már róla szól a történet.

A *Kamp* egyszerre valósítja meg a halálgyár bemutatását és a személyes történetekét egyetlen előadásban. És ez megintcsak lehetetlen volna a kicsinyítés technikája és a kamera használata nélkül.

Báb és színház

A *De Kamp*, az alkotók folyamatos és leplezetlen jelenléte ellenére, alapvetően a bábokra épülő előadás. Hogy a bábok mozgatói, az alkotók hogyan vannak (szintén) jelen az előadásban, azt később külön érinteni fogjuk. Érdemes talán kicsit utánamennünk a *De Kamp* bábjainak: honnan származnak ezek a bábok? Milyen előzményekre tekintenek vissza, mi a funkciójuk az előadásban, és miért pont bábokra van szükségük az alkotóknak? Milyenek, és hogyan vannak működtetve a színpadon?

Amikor előzményekről beszélek, természetesen nem célozom bábtörténetet írni, és kevésbé érdekel a bábkészítés, a bábok anyagsága, textúrája, mint a mód, ahogyan működtetik őket, és a koncepció, amely meghatározza használatukat. Azt, hogy mit emelünk ki, és mit mellőzünk, ha mégoly fontos is egyéb szempontok alapján, elsősorban a vizsgált előadásra vonatkozó relevanciája határozza meg. Az általam legfontosabbnak ítélt két bábtörténeti előzmény esetében pedig azokra a vonatkozásokra szorítkozom csupán, amelyek az előadás szempontjából fontosnak mutatkoznak.⁵

Utánzás vagy látomás? (a craigi Übermarionett)

Noha Craig – amint arra Kékesi Kun Árpád is rámutat⁶ – soha nem mondott le a színészséről, és nem érte be a marionettel,⁷ számunkra is fontos megállapításokat tett róla. Nem kevésbé fontosak a színészre mint übermarionetre vonatkozó elképzelései, amennyiben azok egy olyan átfogó

⁵ Így például Craig scenográfiái újításainak zömét – bármennyire jelentős fejleményről legyen is szó – említés nélkül hagyom a továbbiakban, és főként azzal foglalkozom, amit a marionettől (illetve elméleti „találmányáról”, az *übermarionett*ről mint a színész tökéletes színpadi létmódjáról) ír.

⁶ Kékesi Kun Árpád: *Edward Gordon Craig és a mozgás szimbolizmusa*. In: uő: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007, 102.

⁷ Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett. Színház* [Elektronikus], IX. évf., 9. sz., 1994. szept., 43, elérhető: http://szinhaz.net/pdf/1994_09.pdf [2010. június 27.]

konceptiót tükröznek, amely alapvetően meghatározó mind a 20. századi dramatikusként, mind pedig a posztdramatikus hagyományra nézve. Kétségtelen, hogy Craig nevéhez fűződik – Hevesi találó megfogalmazását idézve – az egyik „legigazabb revolúció”, amennyiben „azt követeli, hogy térjünk vissza a legrégebbi hagyományokhoz, amelyekről csak álmodhatunk”.⁸

Craig a marionettben látja a tökéletessé (azaz művésszé) emelkedő színész ösképét. A marionettet pedig a régi templomok kőszobraiból származtatja.⁹ Utóbbi kijelentés alapvetően nem az egyébként megkérdőjelezhető igazságtartalma miatt fontos, hanem a mögöttes jelentése folytán, melyet – nem véletlenül – a *játékbabával* állít szembe. Ez a megállapítás alapvetően a marionett-használat *komolyságára* hivatott rávilágítani: arra, hogy a marionett több pusztán gyermekjátéknál. Esetünkben ez a megállapítás különösen is fontos lehet a tekintetben, hogy a bábhasználat módjára irányítja a figyelmünket. Egy olyan előadásban, mint a *Kamp* is, amely szándékoltan rájátszik a gyermekjáték, a babázás motívumára, különösen is jól foghat Craig megállapítása, mert kijelölheti azt a vízválasztót, amely játszó(adozó) és színpadi aktus között húzódik. A *Kamp* színészei első pillantásra babaházak köré hajoló, apró babákkal játszadozó embereknek tűnnek – hogy ez a „babaház” éppen egy Auschwitz-makett, az csak a második, előzetes tudásunkból fakadó asszociációnk lehet. Az azonban már első pillantásra is szembeötlő, hogy ezek az alkotók valami roppant komolysággal játszanak a „babáikkal”.

És ebben a komolyságban húzódik meg a marionett craigi meghatározásának veleje: a báb attól nem gyermekjáték, és attól válik a templomszobor rokonává mintegy, *ahogyan* viszonyulnak hozzá. Ez a viszonyulás pedig alapvetően kettős meghatározottságú: *pontos és komoly*¹⁰.

Craig nem bízik a színészen, mert nem lehet tökéletes. Elrejt (például hatalmas leplek, palástok mögé), hogy azt mutassa meg, amire úgyszólván „szerződött”. Tökéletlensége ugyanis a színház tökéletlenségéhez vezet, amelyből adódóan a színház nem tud igazi művészetté lenni. Az igazi művészet ugyanis „tökéletes” valamiképpen, mint a festészet, vagy – még inkább – a zene. Arra most nem térnék ki részletesen, hogy e művészetkonceptió fölött, Craiggel ellentétben, a huszadik század folyamán úgyszólván eljárt az idő, ahogy fokozatosan fény derült az irodalom, a zene, a képzőművészet tökéletlenségére is, nekünk pedig rá kellett döbbernünk, hogy a szó, a szín, de még a hang is, hasonlóan tökéletlen anyag, akár a színész.¹¹ A *De Kamp* esetében azonban ez a bizalmatlanság, a szó craigi értelmében, újra felmerül, és kulcsfontosságúvá válik, amennyiben a Hotel Modern alkotói szintén nem bíznak a színészen. Egy olyan roppant feladatot, mint a holokauszt-reprezentáció, nem bíznak színészre, és bizalmatlanságukat azok a tabuk igazolják elsősorban, amelyekről korábban említést tettem már a gázkamra lehetséges reprezentációja kapcsán. Ha színészeket mutatnának meg egy gázkamra belsejében, az eredmény valóban – és ez egyszer nem tartózkodunk a végletes kifejezésektől sem – katasztrofális lenne. Nem túlzás: kegyeletsértés, szentségtörés volna, és ami az előbbieknél is fontosabb, legalábbis színházi értelemben, teljesen *hiteltelen* is. A gázkamra megmutatásának tabuja nem pusztán erkölcsi értelemben vetődik fel, hanem egyszersmind hitelesség-kér-

⁸ Hevesi Sándor: Bevezetés. In: Edward Gordon Craig: *A színház művészete* (ford. Szántó Judit), Színház [Elektronikus], XL. évfolyam, 10. szám, 2007. október, 41. Elérhető: http://szinhaz.net/pdf/2007_10.pdf [2010. június 27.]

⁹ Craig, Edward Gordon, *i. m.* 42.

¹⁰ A komolyságot természetesen nem köznapi értelemben értjük, és semmiképpen nem a derű vagy a vidámság föltétlen ellentettjeként (noha Craig jellemző színpadképeinek némelyike kapcsán is, de a *Kamp* viszonylatában mindenképp – akár ezt is beleérthetnénk).

¹¹ Hogy mekkora kockázat rejlik az irodalom „anyagában”, a szóban, hogy mennyire megnehezíti az író helyzetét, hogy ugyanazokkal a szavakkal kell megírnia művét, amivel két kiló kenyeret kér, arra Esterházy is rámutat, bár kétségtelen, hogy ez a labilitás objektíve is fokozottabb a színház esetében, amennyiben nemcsak a szó, de a hang, a test is (ha megengednénk itt magunknak némi pátoszt – amit csak óvatosan tehetünk –, hozzátennénk: a lélek is), de még a holt anyag is (az utolsó székig) ugyanaz végső fokon, mint amivel beszélni, ülni, szaladni, szeretkezni, cipelni, vagy – ami a színház szempontjából különösen fontos – meghalni „szoktunk”. (vö. Esterházy Péter: *A szavak csodálatos életéből*. Budapest, Magvető Kiadó, 2003)

dés is. A gázkamrát ugyanis valóban nem látta senki belülről, az ajtó bezáródása után (működésben) úgy, hogy azt túlélte volna. A holokausztnak vannak túlélői. A gázkamráknak nincsenek.

Hogyan viselkedhetne egy színész egy gázkamrajelenetben? Ez a kérdés mindig a naturalisztikus (vagy éppen hiperrealisztikus) reprezentációban a legproblémásabb, a *Kamp* pedig pont ilyen ábrázolásmódra törekszik. Elgondolni is képtelenség volna például egy lélektani realista gázkamrajelenetet (arról nem beszélve, hogy milyen fokú izléstelenség lenne egy efféle próbálkozás). Hogyan instruálna egy rabot játszó színészt akár maga Sztanyiszlavszkij egy ilyen helyzetben? Miből táplálkozzon egy gázkamra-térben, és hogyan legyen „hiteles”?

A fenti kérdés (valamennyi) természetesen pusztán retorikai. Különösebb bizonyítás nélkül is belátható, hogy a gázkamrának hitelesen naturalisztikus ábrázolása *nincs és nem is lehet*. Hacsak – és ez a „hacsak” Craiget is idézi – nem bábokra, marionettekre bízunk ezt a minden színészt meghaladó feladatot. És itt, a *Kamp* alkotói nevében akár azt a választ is adhatnánk, hogy van helyzet, amikor úgyszólván még az „über” is kevés, és csak a marionett hozhat megoldást az ábrázolás válságára.¹²

A craigi imperatívusz mindenestre érvényes ebben az esetben is: „A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el...”¹³

A báb haszna abból is fakad, hogy eleve stilizál és eltart. Stilizálásra pedig a holokauszt-reprezentáció „*vállakat roskasztó*” feladata esetében¹⁴, különösen is nagy szükség mutatkozik, amennyiben az alkotó, a feladat súlya és kockázata folytán – érthető módon – „visszautasítja a totalitás vagy a komplex valóság mimetikus ábrázolását”.¹⁵ A *De Kamp* alkotói minden apró részletet realiztikusan dolgoznak ki¹⁶, de egyetlen ponton stilizálnak: a bábok esetében. A bábok nemcsak hogy nem emberek ebben az esetben, de nem is „törekednek” hasonlítani az emberre. Ruhájuk, csomagjaik, a helyszínek, amelyekben „életre kelnek” egyaránt aprólékosan kidolgozottak, és épp ezért nem lehet véletlen, hogy a bábok nem azok (biztosra vehetjük, hogy nem valamiféle technikai akadály folytán nyerték el stilizált külsőjüket). A báboknak nincs hajuk: már a megérkezés pillanatában is kopaszok, amikor „polgári” öltözetben vannak, tehát még nem rabok. Nincs „saját arcuk” sem, mégpedig annak *ellenére* nincs, hogy nem akad két teljesen egyforma báb. Csak gyermek, férfi és nő van, a nemiségük pedig eltűnik, amint „levetkőztetik” őket. Valamennyi hasonló sikoly-arc. Az alkotók a bábok megformálásában Craighez hasonlóan szembemennek a „fényképész színházzal”¹⁷, de ugyanezt teszik a kicsinyítés és a médiumváltás révén is. Ez a színház nem fényképet akar készíteni, bármilyen becsapósan realiztikus is, a vetítés által (vissza-)nagyított képnek köszönhetően.

A (stilizáltságukban) hasonló bábok mozgatása is felidézi a craigi mozgást. Amikor nagy tömbökben mozgatják a bábokat, gondosan figyelve azért arra, hogy a bábok ne álljanak tökéletes sorokban¹⁸, megoldásaik a craigi csoportmozgásra emlékeztetnek, méghozzá a *mechanikus tőkély* olyan fokán, amelyről Craig beszél.¹⁹ Realisztikus (pontosabban illúziókeltő) megoldásai ellenére, és azok-

¹² A (hipotetikus) válasz jogossága persze attól is függ, vajon Übermarionettel lehet-e ábrázolni Auschwitzot? Abban az esetben, ha az Übermarionettet elsősorban mint *révületbe esett testet* fogjuk fel, a válasz igen (Grotowski laboratóriuma produkált ilyen kísérletet), de megjegyzendő, hogy ebben az esetben szó sincs (hiper)naturalisztikus ábrázolásról. Ellenkezőleg: stilizációról.

¹³ Craig: *i. m.* 42.

¹⁴ vö. Kertész Imre: Hosszú, sötét árnyék. In: uő: *Kertész Imre összes műve*. Budapest, Digitális Irodalmi Akadémia, Neumann János Digitális Könyvtár, 2002 (digitális adathordozó).

¹⁵ Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 372.

¹⁶ Itt érdemes azért megjegyezni, hogy a színpad miniatűr realizmusa önmagában nem illúziókeltő. A miniatűr bábok és makettek „hiporealitását” a nagyítás mint jellegzetesen hipernaturalista technika, emeli az illúzió, tehát a (kvázi) realista ábrázolás szintjére.

¹⁷ vö. Craig: *i. m.* 45.

¹⁸ Az egyik báb alacsonyabb, a másik magasabb, egyik kissé előre vagy oldalra dől, a másik egyenesen „áll”, például a „sorakozó” vagy a Radetzky-marssal kísért menet során.

¹⁹ vö. Craig: *i. m.* 43.

kal együtt, a *De Kamp* tehát alapjaiban igazolja Hevesi Sándor – Fodor Géza által idézett – Craiggel kapcsolatos megállapítását: „A művészet nem utánzás, hanem látomás.”²⁰

Kantor

A *De Kamp* bábjainak vizsgálatában, ha lehet, Kantor még Caignél is nagyobb hasznunkra van. Nyilván e tekintetben az sem véletlen, hogy a Hotel Modern alkotóinak egy része, akárcsak ő, a képzőművészet irányából érkezett, az anyag felől közelített a színpadhoz.

A *De Kamp* és Kantor hasonlóságairól (mind koncepcionális, mind eljárásbeli, mind pedig konkrét kivitelezésbeli párhuzamokról) alighanem külön tanulmányt is lehetne írni. Kantor fontos egyfelől azért, amit a posztdramatikus színház számára jelent a munkássága (Lehmann, ha nem is üti rá mindjárt az „első nagy posztdramatikus” pecsétjét, úgy szól róla, mint aki alapvető hatással volt a posztdramatikus paradigmára), de fontos konkrétan is, meghatározó témáit, koncepcióit, megoldásait tekintve.²¹

Bár szívesen tárgyalnám itt szélesebb perspektíva szerint Kantort is (kedvem volna úgyszólván beállni a Kantor szobrát megkoszorúzó sorába, Lehmann mögé²²), átfogó részletezésre azonban az ő esetében sincs módom. Mégis, művészetének néhány aspektusa olyan fontosnak tetszik, hogy érdemes lehet külön is számba venni őket.

Szimbólumhasználat

Kantor szimbólumhasználatában talán épp a megejtő *egyszerűség*, és az ezzel egyidejűen jelentkező többértelműség és komplexitás a legszembetűnőbb. Kantor szimbólumainál kézenfekvőbbeket keresve sem találni. Az esernyő a védelmet (a szakadt, tönkrement esernyő a védtelenséget) juttatja eszünkbe, az élő színész és élettelen alteregójának együttes jelenléte a legtermészetesebb módon mutatja fel az élő és élettelen közti különbséget vagy annak elmosódását, az osztályterem a gyerekkort idézi fel, a családgép a szaporodás (értelmetlen) reflexét. A sor hosszan folytatható.

Kantor ezekből a viszonylag egyszerűen dekódolható elemekből egy olyan komplex jelentéshálót épít, ami sem nem egyértelmű, sem nem könnyen feltárható. Minden tárgy olyan egyszerűen, sőt, degradáltan áll előttünk, hogy szinte gyanúsnak tetszik: valóban „csak” ennyit jelentene mindez?

A *De Kamp* hasonlóan dolgozik. Első pillantásra minden részlet olyan könnyen megfeythetőnek tűnik, hogy pont ez az egyszerűség ébreszt gyanút bennünk. A tárgyak azt jelentik, aminek mutatkoznak, és csak a legkézenfekvőbb asszociációkat hozzák magukkal.

Mindennek a lehmanni *konkrétság*hoz van elsősorban köze.²³ Lehmann Kantor kapcsán említi, hogy „megjelenik a dolog saját tematikája, mely a cselekmény még megmaradt elemeit is dedramatizálja”²⁴, és ez a *De Kamp* esetében is igaz. Mi több: bizonyos értelemben *radikálisabban igaz*, mint Kantornál. Ennek oka a kicsinyítésben rejlik. A tárgyak ugyanis nem azonosak a jelentésükkel (annak kicsinyített változatai), de jelentésük nem akar túlmutatni rajtuk. Egy cipő a *Kamp*ban cipő marad,

²⁰ Fodor Géza: Bevezető. In: Craig: *i. m.* 34.

²¹ vö. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház* (ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor). Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 81–85.

²² És itt nem valamiféle öncélú (ön)íróia mondatja velem ezt a mondatot. Kantornak ugyanis a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt *szobrai* vannak, és minden szobra önábrázolás, *ön(h)arckép*, beleértve az előadásait is, melyek képzőművészeti munkásságából nőttek ki mintegy, és szinte mindig ízig-vérig önéletrajzi ihletésűek (a színpadon mindezt vezénylő Kantor fizikai jelenlétéről, műtárggyá válásáról nem is beszélve). Ezeket a Kantor-szobrokat pedig valóban csak koszorúzni lehet: jelentőségük kétségtelenül olyan alapvető a posztdramatikus színház szempontjából, és a *De Kamp* szempontjából külön is, hogy méltatásuk, értékelésük már-már fölöslegesnek is tetszik – összehasonlító elemzésük azonban nem, és erre is törekszünk a továbbiakban.

²³ Lásd: Lehmann: *i. m.* 114–116.

²⁴ *Uo.* 84.

és csak ebben a minőségében válik – ahogy Pilinszky mondja – a *század betűjévé, a kor betűformájává*.²⁵ Rávilágít persze egykori használója *hiányára*, saját használatára, kopottságára, degradált jelenlétére, de nem akar mégsem *jelenteni* valamit – pontosabban valami *mást*.

Amikor fentebb azt állítottam, hogy a *De Kamp* tárgyai egy fokkal talán még a Kantoréinál is radikálisabbak, akkor elsősorban az abszolút értelemben vett használhatatlanságukra gondoltam: nemcsak degradált, nemcsak tönkrement (ütött-kopott) tárgyak ezek, de *örökre elhagyottak* is. És itt nagyon egyszerű dologra gondolok: arra a tényre, hogy egy miniatűr tárgy az ember számára *nem használható*, tökéletlenül sem, védtelenül sem, sehogyan. Ha az, amit mondtam, nem is különösebb nóvum, azért korántsem olyan banális semmiség, mint elsőre tűnhet. Arról van szó ugyanis, hogy egy miniatűr ruha egyetlen használója a báb lehet, mely eleve halott, és önmagában értelmetlen tárgy. Abban a pillanatban, amikor ezt a tárgyat (a bábát) az ember (az alkotó) szimbolikusan, kvázi rituálisan is halottnak nyilvánítja, a hozzá tartozó („baba”-)ruhák, apró táskák, cipők, edények, miniatűr menórák az értelmetlenség és elhasználat, a további „felhasználhatatlanság” olyan fokára süllyednek, aminél degradáltabb létmódot talán maga Kantor sem találhatna az anyag számára.

Nem fontos itt föltétlenül színházban gondolkodnunk ahhoz, hogy belássuk a fenti fejtegetés alapvető jelentőségét. Ha egy elhasznált, lerongyolódott ruhadarabra gondolunk, könnyen társítjuk hozzá a „*kellék-jelleget, a magárahagyottságot, az alantasságot*”.²⁶ De mennyivel inkább társulnak mindezek az asszociációk egy lerongyolódott babaruha esetében, amit egy gyermek szemére vetett, miután megunt (talán már „használója”, a baba is fej nélkül kallódik valahol). Milyen végérvényesen magukra hagytak azok a tárgyak, amelyeknek élettelen „használói” is szemére dobták már, vagy – mint a *Kampban* is – szertartásosan, szimbolikusan is végleg halott anyaggá nyilvánították. És mennyivel inkább igaz ez egy olyan miniatűr kellékre, amely eleve csak azért készült, hogy minden előadásban magára maradjon, vagy mint a *De Kamp* esetében többször is, akár eleve elhagyottként jelenjen meg a színen. Azt már csak mintegy végezetül jegyezni meg, hogy Kantor tárgyainak miniatűr változatai konkrétan is megjelennek a *De Kampban*: csomagok, bőrdöngők, de még esernyő is.

Szétválasztóműtét (csomag és ember)

A kantori csomagemberek a *De Kamp* vonatkozásában is fontos jelentéssel bírnak. Amikor begördül a vonat, és „kiszállnak” utasai (óriás kezek szedik ki őket), akkor közvetlenül mellettük, kupacokban felhalmozva látjuk a csomagjaikat is. Ebben az esetben az is fontos körülmény, hogy a csomagot itt már leválasztották a testről, eltávolították tőle, és ez a távolság ember és csomagja között folyamatosan nő. A csomag az emlék, a tulajdon, az utolsó saját tárgy köré vont burokként tételeződik ebben az esetben.

Auschwitzba úgy indultak el az emberek, hogy nem tudták pontosan, milyen célból viszik őket oda. Legfontosabb tárgyaikat magukkal vitték – és ezt a hatóságok engedélyezték nekik (részben nyilvánvalóan azért is, hogy elfedjék valódi céljaikat).

Kantor iróniájára a holokauszt tragédiája válaszol: értelmetlen csomagot vinni oda, ahová – Kertész szavával élve – *felszámolni* viszik az embert. A csomag engedélyezése (félrevezető) reményt ébreszt: az életre. Döbbenetes és groteszk dolog – és ennyiben Kantor csomagolás-értelmezését erősíti –, hogy egy csomag engedélyezésének tényével meg lehetett nyugtatni, áltatni milliókat. Ahová csomagot vihet az ember, ott – nyilván – nem törnek az életére. Az abszurd volna, és logikátlan.

A csomag azonban csak elterelő művelet volt. Átverés. És alighogy megérkeznek Auschwitzba (a(z ekkor még csak leendő) rabok, elkezdik elveszíteni csomagjaikat. Már nem világos, melyik táska

²⁵ Pilinszky János: *Ars poetica helyett*. In: Hafner Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összes versei*. Budapest, Osiris Kiadó, 1996, 87.

²⁶ Beke László: Kantor művészete és elmélete. In: Tadeusz Kantor: *Halálszínház* (szerk. Király Nyina), Budapest-Szeged, MASZK Kiadó, 1994, 17.

kihez tartozott. Aztán elvesztik ruhájukat is (helyette rabruhát kapnak), végül pedig a rabruhát is leveszik róluk. Utoljára a cipő marad, azt a gázkamra előtt halmozzák fel. A kantori *csomagember* összenő csomagjával. A *Kamp* bábját viszont erőszakkal leszakítják csomagjáról – mintha csak szétválasztóműtétet hajtanának végre rajta.

Később a csomagok, használati tárgyak, kegytárgyak, ruhák, eszközök magára maradt, értelmét vesztett halmazát külön is megmutatják a kivetítőn. Elhasznált, elmagányosodott tárgyak, emlékek halott halmaza. Amikor a felhalmozott holttestekre is ráfókuszál a kamera, azok már ugyanolyan elhagyottak, mint tárgyaik. A szétválasztóműtét és az azt követő megsemmisítés után ember és tárgy már egyformán élettelen, értelmetlen és magára hagyott. A bábok stilizációja pedig még inkább megerősíti ezt a vonatkozást. A *Kamp* bábjai csak akkor tudtak elkülönölni, amikor saját („polgári”) öltözetükben megérkeztek. Tárgyaik és ruháik elvesztésével identitásvesztést szenvednek, uniformizálódnak, masszává válnak.

Tárgy és ember egyaránt halott. A tárgy némán kiált használója után, használója a tárgy után. Többé már egyiknek sincs identitása, élete sem. Felhalmozva és élettelenül *hever egyik dolog a másikán*.

Élő és/vagy halott

Tudjuk: Kantor az életről és a halálról beszél. Főként előbbiről (utóbbi által is). Közhellyé idézett mondata szerint *az életet az élet hiányával* lehet a leginkább megmutatni – pontosabban felmutatni. Hiánydramaturgia, tabu, ábrázolástilalom. Az Őszösvetség óta tudjuk: valaminek a létre (és szakralitására) a hiányával lehet rámutatnunk a leghatasosabban.

Ha az Örökkévaló nevét ki lehetne mondani, nem volna ő az Örökkévaló. Deszakralizálnánk. Ha le lehetne festeni, nem lehetne jelen mindenütt (csak a képen keresztül, amely konkretizálná és lokalizálná). Amikor egyes zsidó közösségekben a Széder estén nyitva hagyják az ajtót a Messiásnak,²⁷ akkor az sokkal inkább emlékeztet a messiásvárásra, mintha az ajtót *bezárnák*, és egy Messiásbábút ültetnének az asztalhoz, azt jelezve: ilyen *lenne*, ha itt *lenne már velünk* (tehát várunk rá).

Az életre is az élet hiánya mutat rá legerősebben. Az önmagát jelentő, elmagányosodott tárgyban a *nem-élet* van felmutatva, hogy ezáltal az életre irányuljon a figyelem.

A *Halott osztályban* egymás mellé kerül élettelen és élő: bábú és ember. És miközben az egymáshoz való viszonyulásuk, együttes jelenlétük által relativizálják egymás élő vagy élettelen voltát, mindennél élesebben és pontosabban rá is mutatnak a két állapot közti különbségre.

Ugyanez – az alkotók fizikai jelenlétével és takaratlanságával – a *De Kampban* is megvalósul, mint ahogy megvalósul tárgy és (humanizált) báb viszonylatában is. A báb saját használati tárgyához képest maga az élő báb (a tárgy pedig halott). Az alkotókhoz képest a báb is tárgy (míg az alkotó élő). Ebben relativizálódik is a kérdés: mi él és mi nem? Hivatkozhatnánk itt Andrei Pleșura, aki a *Létezés fokozatairól* beszél angelológiai munkájában (más összefüggésben ugyan, de hasonló kérdést feszeget), arról, hogy a létezésről való dichotomikus gondolkodásunk elmosza a létezés fokozatai közötti különbséget.²⁸

A lényegnél maradva: problémássá válik, hogy mi (és mihez képest) élő vagy halott. Mint ahogy az is problematizálódik, vajon a bábok használják-e az alkotókat (az alkotóknak nincs hatalmuk a holokausz felett, a bábok pedig csak ezt tudják felmutatni) vagy fordítva? Ez pedig végső soron már ugyanaz a kérdés, amit a *Halott osztályban* tesz fel Kantor.

²⁷ Itt érdemes lehet megjegyezni, hogy a Messiás számára nyitva hagyott ajtó néphit. Más (általánosabb) magyarázat szerint a fénynek azért kell kiömlnie az utcára, hogy a kivonulás, a szabadulás fölött érzett örömet ezáltal osszák meg a külvilággal.

²⁸ Andrei Pleșu: *Angyalok*. Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2006, 15-20.

De mindezeknél fontosabb számunkra az élő bábu és a halott bábu közti elementáris különbség – merthogy ez az egy nem relatív az előadásban. Az alkotók, a bábok ritualizáló holtta nyilvánításának aktusán túl is éles vonalat húznak az élő és a halott bábok között, amit a bábtestek anyagiságában is érzékeltetnek.

Az élő bábok teste áttetsző anyag (ez még felvételen is jól kivehető), és át is szűrődik rajta a fény, mintha csak fénylene a testük. Az áttetsző anyagot drótszerű, hajlítható fém tartja össze és merevíti. Az „élő” bábnak tehát van *tartása*. A „halott” báb ezzel szemben látnivalóan matt és kemény, nincs drótra öntve, nincs (változtatható) tartása, kemény tagjait összefogják ugyan, de nem merevítik belülről. Ezek a kemény, mégis (test-)tartás nélküli bábok átlátszatlanul, fénytelenül hevernek egymáson, visszavonhatatlan élettelenységükben. *Akár egy halom hasított fa.*

Ezzel a fontos megkülönböztetéssel a *De Kamp* alkotói elválasztják az élő a holttól. Noha az élőnek sincs már saját identitása, amennyiben azt tárgyaival együtt megvonták tőle, mégis *él* (hiszen világít). Mintha Kantor szavait idézné ez a pontos és finom különbségtétel: az élő báb „annyira fényes [...], hogy semmi szín alatt nem származhatott abból a földszerű anyagból, mint a többi tárgy”.²⁹

ro

Păpușile companiei De Kamp

Creatorii companiei De Kamp alcătuiesc fiecare fragment al producțiilor lor în mod realistic, dar se rup de realitate într-un punct: în cazul păpușilor. Acestea nu numai că nu sunt oameni, dar nici nu „vor” să se asemene cu oamenii. Haina lor, valizele lor, locul unde „prind viață” sunt lucrate foarte migălos, de aceea nu poate fi întâmplător că păpușile nu sunt la fel (putem fi siguri că nu au acest aspect artistic din cauza unor impedimente tehnice). Păpușile nu au păr: sunt pleșuvi din chiar clipa în care ajung pe scenă, când sunt îmbrăcați ca „civilii”, deci încă nu sunt prizonieri. Nu au nici „față proprie”, cu toate că nu există două păpuși identice. Sunt numai copii, bărbați și femei, iar sexul lor dispare îndată ce sunt „dezbrăcate”. Toate fețele sunt la fel: fețe-strigăt.

en

Puppets in De Kamp

The creators of De Kamp have realistically worked out all the minute details, stylizing only one element: the puppets. It is not only that the puppets are not human beings in this case, but also they do not even „try” to resemble humans. Their clothes, their luggage, the settings in which they „come to life” are all minutely elaborate, and precisely therefore it is not by chance that the puppets are nothing like that (it is certain that they do not owe their stylized appearance to any technical obstacle). The puppets are hairless: they are bald from the moment of their arrival, when they are in „civil” clothing, when they are not prisoners yet. They do not have „a face of their own”, in spite of the fact that there are no two puppets alike. There are only children, men or women, whose gender disappears as soon as they are „undressed”. They are all similar scream-faces.

²⁹ Kantor ezt *Tükrözés* című szövegében, az eget visszatükröző tükördarabról írja. Itt – szándékosan dekontextualizálva – csupán azért idéztem, hogy az anyagok közötti minőségi különbséget éreztesssem. Az élő (Kantornál tükröző, esetünkben fénylő-áttetsző) anyag elválik a többi „földi” tárgy anyagától. (Kantor, *i. m.*)

Csűrös Réka

Török árnyak nyomában

Jó néhány évvel ezelőtt Bursának, az Oszmán Birodalom hajdani fővárosának szívében, az 1400 körül épült fedett bazárban bókásztunk. Egyik sarkában aprócska régiségkereskedés bújik meg, melynek ajtaján ott díszelgett az idegen ajkú látogatónak semmit nem mondó Karagöz felirat. Ahogy ott álltunk, kiszaladt a tulajdonos iskoláskorú fia, vendéglátóm tanítványa, és már invitált is barátságosan befelé. Amikor megtudták, hogy magyar vagyok, oldottabbá vált a hangulat, teával kínáltak, leültették a történelmi tudatuk szerinti legnyugatibb türk nép képviselőjét, kitették a „zárva” feliratot az ajtóra, és olyan csodával ajándékoztak meg, amelyről ma is azt hiszem, hogy értelmet adott színház iránti érdeklődésemnek. Apa és fia eltűnt egy pici parván mögött, majd a négyzetméternél alig nagyobb, kifeszített vászon képernyőn hirtelen fény gyúlt, és tamburincsörgés meg sípszó közepette ragyogó, színes árnyékok népesítették be a fehér felületet: Karagöz, Hacivat, Zenne, Beberuhi... Így kezdődött ismeretségem a török árnyékjátékkal, s ez az első, meghatározó élmény évekre elkötelezett. Akkor egyetlen szót sem értettem a szövegből, melyet a bábokat életre keltő régiségkereskedő adott elő olyan különös módon, hogy senki nem hitte volna: egyetlen ember eleveníti meg és beszélgeti a figurákat. Néhány újabb törökországi út és tudatos tanulmányozás kellett ahhoz, hogy megértsem, mivel ajándékozott meg Bursában a véletlen.

Alapjában véve a klasszikus Karagöz leginkább az olasz commedia dell’artéra hasonlít: a karakterek kinézetüket és beszédmodorukat tekintve is kötöttek, az előadás előre betanult szövegrészek és rögtönzött jelenetek váltakozásán alapul, a történetek mindössze vázlatos formában, néhány mondatban rögzítettek, az előadó tölti meg őket tartalommal és léttel. Elmaradhatatlan szereplője a kopasz, ágrólszakadt, csalaflinta, mindenkit becsapni és kifigurázni igyekvő Karagöz, valamint barátja, a tehetős, hiszékeny, konformista, művelt, tudományokban jártas Hacivat. Az állandó karakterek között ott találjuk Çelebit, az örök szerelmes isztambuli urat, a hajdan jóvágású, de kiöregedett ópiumpipás Tiryakit, Zennét, a nő főszereplőt, a beszédhibás Beberuhit, az igazságtevőt, aki velőtrázó üvöltéssel lép színre. A történettől függően olykor megjelennek a különféle nemzetiségek képviselői: az Arnavut (albán), Arap (arab), Ermeni (örmény), Muhacir (a balkáni vándor), Kürt (kurd), Acem (perzsa), Rum (görög), Frenk vagy Frengi (európai), Yahudi (zsidó), néhány történetben pedig természetfeletti lények, boszorkányok, dzsinnek, szellemek is életre kelnek.

A Karagöz-előadó rendkívül sokoldalú egyéniség: nemcsak kiváló színész, aki sípol, dobol és emellett több tájszólással és hangszínnel játszadozik könnyedén, miközben figuráit mozgatja, hanem ügyes kézműves is, hiszen bábjaikat maga készíti, az alapanyagként szolgáló bőrt maga cserzi, vágja, festi és illeszti össze. Manapság már nem minden előadónak van segédje, mint hajdanán.

A Karagöz múltja elvész az idő homályában, a műfaj egyik kutatója, Kudret Cevdet a kínai árnyjátékból származtatja, melyet a türk törzsek adaptáltak és hoztak magukkal Belső-Ázsiából a Közel-Keletre.¹ Metin And² ezzel szemben egyiptomi arab hatásnak tulajdonítja a megjelenését Törökországban. Ali Mazahéri leírja, hogy már a 11. századi török és arab bazároknak, kocsmáknak

¹ Kudret Cevdet: *Karagöz*. Ankara, Bilgi Yayinevi, 1968, I. köt., 17.

² And Metin: *Karagöz – Turkish Shadow Theatre*. Ankara, Dost Editions, 1979, 113.

és kávézóknak is elterjedt szórakozás volt az árnyjáték és a *laterna magica*³. Hermann Reich⁴ a bizánci mímusjátékkal hozza összefüggésbe a Karagözt, és azt állítja, hogy a figurák, a történetek és az elmesélésük során használt elemek mindannyian jelen vannak a hellén műfajban is. Egy dologban azonban mindannyian egyetértenek: ez a színházi forma az iszlám előtti időkbe nyúlik vissza, és kezdetben rituális, kultikus szerepe lehetett, amely az idők folyamán népi színjátszássá alakult. A népmesékben és a népi kultúrákban a báb a varázslás egyik eszköze, és ez nemcsak a török vagy a magyar kultúra sajátossága, hanem egyetemes jellemvonás: a báb valakinek a lelkét hordozza, ennek megjelenítésére szolgál.

Etekintve a műfaj eredetét vitató elméletektől és argumentumoktól, igazolt tény az, hogy a Karagöz a 16. század közepére már elterjedt, kedvelt színfoltja volt a szerájoknak, kávézóknak és népünnepélyeknek. Annyira, hogy – bár az iszlám az emberábrázolást nem helyesli – felmerült az igény, hogy a játékra vonatkozóan hivatalos álláspontot is kialakítsanak. Néhány korabeli törvény kifejti, hogy a Karagöz morális és oktató szempontból építő jellegű, és javaslat születik arra, hogy a valásnak legalábbis tolerálnia kell a játékot, hiszen a benne kifejtett gondolatokat az iszlám is képviseli.⁵

Bár a Korán maga semmiféle előírást nem tartalmaz a világi festészetre vagy szobrászatra nézve, csupán az Allah mellett vagy helyett imádkozt bálványokat ítéli el⁶, a Hadísban, a Koránt elemző teológiai munkában ez a tiltás már mindennemű figuratív ábrázolásra kiterjed.⁷ A képkészítőre a pokol kínjai várnak, hiszen olyat követett el, amit csak az istenségnek szabad: élőlényeket alkotott. Az iszlám kezdetén ez az álláspont annyira határozott volt, hogy az embert formázó gyermekjátékokat és a kenyerésztaból formált emberi alakokat is betiltották, és tilos volt minden olyan eszköz használata is, amelyet embert vagy állatot mintázó alak díszített. Nem véletlen az, hogy ennek hatására az iszlám díszítőművészet mindmáig a növényi és geometriai minták, valamint a kalligráfia elképzelhetetlenül gazdag tárházát használja az ember- és állatábrázolás helyett. A Karagöz mint az emberi formák vászonra vetülő árnyéka, szintén e tiltás alá esett volna. Túlélését a játék prologusába foglalt „küldetésnyilatkozat” szavatolta: a bevezető részben az előadó többször is megemlíttette, hogy az árnyjáték a *tasavvuf edebiyati* (szufizmus) irodalmi-szellemi irányzatba ágyazódik be, és annak hű követője⁸. A török irodalomnak ez az ága az iszlám misztikát szólaltatja meg, amely a görög filozófia iszlamizált tézisei mellett több vallási irányzat gondolatait vette át és dolgozta fel.⁹ A világ egysége és a világmindenségben megtestesülő Isten a szufizmus alapgondolata, amely átvette számos más kultúra elemeit is. Az előadó a prologusban kiemeli, hogy a Teremtő két világot alkotott: a nem látható, példás világot, amely az egyetlen, tökéletes, igaz világ, valamint a látható, változó világot, amely illuzórikus, és mindössze egyszerű szimbóluma az előzőnek. Ennek a platóni filozófiából ismeretes, a szufi misztika által átvett tézisnek köszönhető az, hogy a Karagöz máig fennmaradt. A gondolatot olykor tovább bontják: a vászonra vetülő alakok szimbólumok, melyek Tanri, a teremtmény létét bizonyítják.¹⁰ Az árnyjáték tehát misztérium: az emberi lények tűnékeny mivoltát a mozgó árnyak, a Teremtőt a fény jelképezi, az árnyak léte tőle függ, ha ő eltűnik, az árnyak is megszűnnek létezni. Ily módon az árnyjáték talán a legkifejezőbb formája a szufi misztika alapgondolatának, hiszen az ebben kevésbé jártas, a Karagözt szórakozásnak tekintő néző is megértette a mögötte rejlő üzenetet. A Tanri (Teremtő) elnevezés egyébként még az iszlám előtti időkbe nyúlik vissza, és a türk népek meséiben és mondáiban Allah egyik névváltozataként a mai napig is él.

³ Aly Mazahéri: *A muszlimok élete a középkorban a 10-től a 13. századig*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1989.

⁴ Hermann Reich: *Der Mimus. Ein literar-entwicklungs-geschichtlicher Versuch*. Theorie des Mimus. Berlin, Weindmansche Buchhandlung, 1903, 618.

⁵ Dinescu Viorica: *Teatrul de umbre turc*. București, Editura Meridiane, 1982, 83.

⁶ *Korán*, Budapest, Helikon Kiadó, 1990, 2. szúra, 165.

⁷ Dinescu i. m., 86.

⁸ *Uo.*, 87.

⁹ *Világirodalmi Lexikon*, 15. köt. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993, 200.

¹⁰ Kudret: *Karagöz*. Ankara, Bilgi Yayinevi, 1968, III., 12.

A fentiek alapján érthető, hogy a többi színházi formát kevésbé toleráló iszlám nemcsak megtűrte, de pártfogása alá vonta a török árnyjátékot, mert általa azok is részesülhettek a szufi tanításban, akik egyébként filozófiával vagy irodalommal alig kerültek kapcsolatba. Egyre szélesebb körben való elterjedésével az árnyjáték azonban lassan népi bohózzattá alakult. A török birodalom politikai és erkölcsi hanyatlása ihletforrásként szolgált, az előadások színteréül szolgáló kocsmák és kávézók pedig jelentős társadalmi szerepet tölthettek be. A 17–18. század laikusabbá váló társadalmában az árnyjáték közönsége megváltozott, és a műfajnak idomulnia kellett a változashoz: témáit a korrupt birodalom mindennapjaiból merítette, vaskos, elsősorban aktualitásukkal ható tréfákkal fűszerezték a már amúgy is frivol játékot, és ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a Top Kapı Múzeum gyűjteményében fennmaradt Karagöz-figurák egyike-másika hatalmas fallosszal rendelkezik.

A játék kötött strukturális elemei azonban megmaradtak: a bevezetőben már erotikus felhangú versikét szavalt Hacivat, de azért ott van a szultán jóindulatáért mondott fohász is, ami a játék szabadságát tekintve nem rossz taktika. A bevezetőt követő improvizált, szójátékokban gazdag párbeszédet a nézők igényeinek megfelelően lehetett nyújtani. Ekkoriban egy-egy előadás – a *wayang*hoz hasonlóan – akár tíz-tizenöt órát is tarthatott.¹¹ A karakterfigurákat nyelvezetük különböztette meg egymástól: Hacivat a kor hivatalos, irodalmi nyelvét, a perzsa és arab szavakban bővelkedő oszmán törököt beszélte, míg Karagöz a parasztok nyelvét, a tulajdonképpeni törököt. A kettő közötti különbség, valamint a birodalom területén élő számos törzs és nemzetiség nyelvének, hanglejtésének imitálása, az ebből adódó félreértések, valamint a beszédhibás szereplők, raccsoló öregek, a mindenáron beszélni akaró, erőlködő némák szórakoztatóbbá tették a játékot. A jól ismert, állandó szereplők szintén ebben a periódusban jelentek meg, és karaktereik meg is őrződtek: a dúsgazdag Çelebi, a ledér vagy húséges Nő (Zenne), az Arab, a Perzsa stb.¹²

A 19. században a Karagöz mindennapi szórakozássá fejlődött. A magyar utazók közül többek között Erődi Béla *Török mozaik* c. úti beszámolójában tesz említést róla¹³. A világosi fegyverletétel után emigrációba kényszerülő Szemere Bertalan is szemléletesen írja le: „Kávéházon és fürdön kívül egyetlen mulatsága a törököknek Karagöz elmésen bohó mutatványai. ... Képzeljünk egy sötét kárpitot, melynek közepén egy hátulról megvilágított átlátszó kockatér van, s melyen a játszó személyek árnyalakjai megjelennek, köztük fő maga Kara-gőz és furfangos inasa, kik egymást kölcsönösen, s ketten együtt a többi szereplőket minden úton s módon rászedni törekednek. A játék tárgya, közbeszöve fülkínzó dalokkal, miket egy csörgő dob zörgése kísér, vagy szerelmi kaland, vagy a persák kicsúfolása, vagy valami napi esemény; s a határtalan s kíméletlen szabadság, mellyel Kara-gőz a szultánt kivéve mindent megbírál és kicsúfol, basát, muftit, dervist, kadit, bankárt, az oka, miért előadásait a nép annyira kedveli. A török nyelv kétértelmű s kétélű szókban, szójátékban igen gazdag, elmésségei találnak anélkül, hogy sérteneék. ... Igaz, a nézőket oda vonják holmi botrányos jelenetek is, meg vastag tréfák, szemtelen elmésségek, nyers kifejezések s dolgok, mikért ha a bábuk nem pirulnak, a nézők pirulhatnak; aztán egy rendőr mindig jelen van, ki hosszú botjával rendre utasítja a hahotás kacagókat, de Kara-gőznek nem szól.”¹⁴ A kipellengérezetteknek azonban mindez nyilván nem tetszett, így II. Mehmet és Abdulaziz idején is betiltották a Karagözt, ami természetesen csak olaj volt a tűzre.

Az utókor számára felbecsülhetetlen szolgálatot tett Kúnos Ignác, magyar keletkutató, amikor az 1800-as évek végén, Ahmet Vefik Pasa vendégeként három Karagöz-játék teljes szövegét rögzítette

¹¹ Dinescu i. m., 98.

¹² Kudret i. m., 343.

¹³ Erődi Béla: *Török mozaik*. Terebess Ázsia E-tár, <http://terebess.hu/keletkultinfo/erodi.html>

¹⁴ Szemere Bertalan: *Utazás Keleten a világosi napok után*. Budapest, Terebess Kiadó, 1999. (<http://terebess.hu/keletkultinfo/szemere0.html#11>). A Karagöz két szóból (kara – fekete, göz – szem) tevődik össze. Mivel a múlt században a törökök még arab írásjeleket használtak, Szemere valószínűleg a hangzása alapján jegyezte le az elnevezést.

és tette közzé¹⁵, kézzel fogható közelségbe hozva ezzel a folyton változó, rögtönzésen alapuló műfajt. Mivel Kúnos elsősorban nyelvész, természetesen nyelvészeti szempontból vizsgálja és elemzi a rögzített szövegeket.

A Karagöz a 19. században már rég átlépte Törökország határait, és nemcsak a szomszédos országokban jelent meg és vált kedvelt műfajjá, hanem átvándorolt az afrikai kontinensre is. A görögök például mára már annyira a sajátjuknak tekintik Karayosist, hogy olykor még török eredetét is kétségbe vonják.¹⁶

Romániában a 17. század óta ismerik a Karagözt¹⁷, de alaposabb leírása nem maradt ránk, csak annyit tudunk, hogy elsősorban vásárok alkalmával játszották. Hajdani népszerűségét azonban mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a román nyelv szókincsét a *caraghios* szóval gazdagította. Magyarországon a török hódoltság idején, úgy tűnik, nem honosodott meg a műfaj, legalábbis írásbeli nyoma ennek nem maradt.

Egy darabig úgy tűnt, hogy a huszadik század változásait a Karagöz nem éli túl. A török függetlenségi háború végén Atatürk drasztikus, Törökországot a modernizáció útjára terelő intézkedései megpecsételni látszottak a Karagöz sorsát, hiszen a hagyományt ellenző irányzat nem kedvezett a műfaj fejlődésének. Az olcsó szórakozást biztosító mozi és a televízió megjelenése, illetve a modernizációval együtt járó életmódváltás végleg megpecsételni látszott a Karagöz sorsát. A kilencvenes évek elején mindössze hat előadó tevékenykedett az akkoriban egyébként körülbelül 62 millió lakost számláló Törökországban.

A kilencvenes évek derekán azonban a törökökben ismét fellángolt az oszmán hagyományok iránti érdeklődés, és ha lassan is, de a Karagöz újjáéledni látszik. Több egyetem bábszínész szakán tantárgyként oktatják, az előadók megsokasodtak, és Európában a különféle nemzetközi fesztiválok alkalmával fel-feltűnik egy-egy Karagöz-előadás is. A műfaj azonban átalakulóban van, az új elvárásoknak megfelelően új karakterek, új történetek jelennek meg a vásznon. Cengiz Özek iskolásoknak szánt előadásában egészen újszerű figurákkal dolgozik, a történet a hulladék újrahasznosítására hívja fel a gyerekek figyelmét, és Karagöz figurája mellett megjelenik többek között a szeméthabzsoló szörnyeteg is. Nemrég az iszlám nagyböjt (Ramadan) idején Isztambul történelmi központjában hatalmas vászonra kivetített, kihangosított Karagöz-előadást nézhettünk. Az evolúció alaptétele szerint az a (mű)faj marad fent, amely legjobban képes a változásokhoz alkalmazkodni. Ma már úgy tűnik, a Karagöz ebbe a kategóriába sorolható.

¹⁵ Kúnos Ignác: *Három Karagöz-játék*. Budapest, Franklin Társulat, 1886.

¹⁶ Patrick Leigh Fermor: *Roumeli: Travels to Northern Greece*. London, Penguin Books, 1983, 102.

¹⁷ Dinescu i. m., 166.

ro

În căutarea umbrelor turcești

Interpretul Karagöz e o personalitate foarte multilaterală: e nu numai actor fantastic care fluieră, bate toba și se joacă cu mai multe limbi regionale și-și modulează vocea în timp ce-și mișcă păpușile, dar e și un artizan priceput (își face păpușile singur, el argăsește, taie, vopsește pielea. În ziua de azi nu toți actorii au ajutor, ca odinioară.

en

In Search of Turkish Shadows

The Karagöz performer is a very versatile personality: not only a remarkable actor, who can play a flute and a drum, who can easily toy with many accents and tones while moving his figures, he is also a skilled craftsman. He makes his own puppets from the leather that he has tanned, cut out, coloured and assembled himself. Nowadays not all performers have assistants as in the old times.

Tar Gabriella-Nóra

Gyermekszínészek a felvilágosodás és reformkori erdélyi színpadon

I. Gyermekszínházak a 18–19. századi Európában

A 18–19. század európai gyermekelőadói (1) önálló gyermektársulatba szerveződve járták a világot, (2) felnőtt-együttesek közegében léptek színpadra vagy (3) ún. színésztanodák növendékeiként ismerkedtek a hivatásos művészek életmódjával.¹

A vándor gyermektársulatok kiskorú előadóit valamely felnőtt (sokszor színész) gyűjtötte magához, aki a társulat principálisaként folyamodott a városi tanácsokhoz játékgengedélyért, illetve amolyan „művészeti vezetőként” tanította be az egyes darabokat a kis előadóknak.

A felnőtt-együttesekben a gyermekek alkalmasszerűen vagy rendszeres gyermekprodukciókban léptek színre. Olykor egy-egy kisebb gyermekegyüttes megélhetése érdekében átmenetileg egy felnőtt-társulat védnöksége mellett működött. Gyakran azonban a felnőtt-társulatok színészgyermekai léptek színpadra felnőtt darabok hosszabb-rövidebb szerepeiben vagy valamely önálló gyermekelőadás keretében.

A színész- és balettiskolák – főleg a 18. században – rendkívül elterjedtek voltak. Több ilyen tanodát az állandó színházak igazgatóságai hoztak létre, hogy ezek növendékei majd bekapcsolódhassanak a hivatásos társulatok munkájába. A legtöbb színitanoda azonban idővel elvesztette iskolajellegét, és tevékenységének súlypontjává a jól jövedelmező nyilvános fellépések váltak.

II. Felnőtt-együttesek gyermekszínészei Erdélyben

Kimondott gyermektársulatok erdélyi vendéjátékairól a kutatás jelenlegi szakaszában csak szórványos adatokkal rendelkezünk. Erdélyben a színházi iskola, az ún. „Theaterpflanzschule” vagy „Theater-Philantropin” eszméje meglepő módon igen korán (már az 1770-es évek végén) visszhangra talált. Elméleti fejtegetésekre gondolunk itt elsősorban, és kevésbé az eszme gyakorlatba ültetésére.

A felnőtt-társulatokban megvalósuló gyermekfellépések kapcsán arra kerestünk választ többek között, hogy hol jelölhető ki a gyermekszínész társulatban elfoglalt helye, miben állt a színpadi funkciója, hogyan írható le a szerepköre, illetve mit tudunk felnőttkori tevékenységéről.

Felnőttegyüttesekben fellépő gyermekszínészek már az 1770-es években – a hivatásos magyar színjátszás kezdeteit megelőzően – megjelentek az erdélyi színpadon. Az első erdélyi, német nyelvű

¹ Vö. Gertraude Dieke: *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts.* Emsdetten, 1934.

vű színházi hírlap, a Szebenben megjelenő *Theatral Wochenblatt* már 1778-ban fontosnak tartotta értesíteni olvasóit arról, hogy Josef Hilverding társulatában (a szebeni színházi újság alapítójáról van szó!) a gyermekszerepeket („Kinderrollen”) Franz Rathky, Emmerich Rathky és Katharina Monticelli játsszák.² A gyermekszerepek jellegét csupán a gyermekszínészek egyikének esetében rögzítette a szerepköröket is feltüntető társulati névsor: eszerint Franz Rathky apródként és kezdő szerepekben („Pagen und Anfängerrollen”) lépett fel.³

Az 1790-es években meginduló erdélyi hivatásos magyar színjátszás keretein belül a gyermek színpadi foglalkoztatása tehát nemcsak európai, hanem erdélyi előzményekre is visszatekinthető. Amikor a hivatásos magyar színjátszás kezdeteit vette Erdélyben, élt is a létező hagyománnyal. Ennek első bizonyítékát az a kolozsvári színlap őrizte meg, amely szerint 1793 „Böjt Más Havának 12-dik Napján” „Méltóságos G. Rédeiné Asszony ő Nagysága Házánál” a *Nemes hazugság*⁴ című Kotzebue-darabban Vilhelm és Amália szerepét „Gyermekek” játsszák.⁵ A gyermekszereplők nevét az említett színlap nem közli. Hasonlóképpen ismeretlen marad számunkra azon két gyermekszínész is, akik „Két Gyermekek” szerepében Kotzebue *Embergyűlölés és megbánás* című ötfelvonásos érzékenyjátékában léptek fel ugyanezen év „Sz. György Havának 4-dik Napján.”⁶ Lehetséges, hogy ugyanazokról a gyermekszínészekről van szó, mint korábban. A forrásul szolgáló színlapon a gyermeknevek helyén ezúttal vonalkák állnak a szereposztásban.

Különösen gyakori az efféle névhiány az erdélyi magyar színjátszás kezdetén, de a későbbiekben is nemegyszer előfordul. Felmerül a kérdés, hogy színlapjaink miért nem örökítették meg minden esetben a fellépő gyermekszínészek neveit? Azért nem tartották fontosnak a gyermekszínészek nevének rögzítését, mert hordozója nem számított a színésztársadalom valódi tagjának?

Úgy gondoljuk, másról van szó. A kezdeti névhiány kézenfekvő magyarázatának látszik az, hogy a kolozsvári társulathoz ekkor még nemigen tartoztak színészgyermek, akik közül, mint később látni fogjuk, a gyermekszínészek zöme került ki. Ilyenformán az egyes darabok gyermekszerepeinek lefedése alkalmi lehetett.⁷ Amint azonban az első kolozsvári színésznemzedék tagjai közül többen családot alapítottak, leggyakrabban pedig éppen színészházasságokra került sor (pl. Kótsi Patkó János és Fejér Rozália esetében), a gyermekszerepeket is sikerült többé-kevésbé az állandóan jelenlevő, a társulathoz tartozó gyermekszínészekkel eljátszatni.

Hogy ezeknek a társulathoz tartozó gyermekeknek valóban színésztátust tulajdonított a korabeli gondolkodás, azt nemcsak a (most már) színlapokon megjelenő gyermeknevek tanúsítják, hanem a korszak színházi zsebkönyveinek azon szokása is, hogy a gyermekszínészeket a társulat névsorának közlésekor „Gyermek szerepre” vagy „Gyermek szerepekre” megjelöléssel mindannyiszor felsorolják. A felvilágosodás- és reformkori erdélyi gyermekszínjátszás így elsősorban korabeli színházi zsebkönyvek és színlapok mentén rajzolódik ki, a gyermekszínész nevéől az előbbieket, az eljátszott szerepekről az utóbbiak tudósítanak. Forrásként ezeket hívtuk segítségül.

A fennmaradt színlapok alapján első, név szerint is ismert, erdélyi magyar gyermekszínészünk Kótsi Katica volt. 1803. január 1-jén *A helytelen szemérmesség* című Kotzebue-darabot „a’ Mai nap méltóságához alkalmaztatott Illuminatio” zárta, „melyel Kotsi Katitza mint Melpomene, és Ernyi Antonia mint Thalia a’ Nagy Érdemü Publicumnak és a’ Magyar Nemzetnek a’ Háládatosság Óltárán áldoznak”.⁸ Kótsi Katica ennél korábbi színházi fellépéséről nincs tudomásunk, viszont

² *Theatral Wochenblatt*. Für das Jahr 1778, h. n., 14.

³ Uo.

⁴ A darabcímeket mai átírásban közöljük.

⁵ *Kolozsvári Színlap*. 1793. március 12. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

⁶ *Kolozsvári Színlap*. 1793. április 4. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

⁷ A hivatásos magyar színészet kezdetén a felnőtt szereplők esetében is megfigyelhető hasonló, színészhányból fakadó alkalmi szereplefedés.

⁸ *Kolozsvári Színlap*. 1803. január 1. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

neve ezt követően újból és újból megjelenik az ez évi kolozsvári színlapokon.⁹ Szerepei 1803-ban a következők voltak: január 12-én Ziegler *Pecsétnyomójában* „Frantziska egy gyermek”, január 28-án *A napszámos vagyis az elveszett gyűrűk* című darabban „A’ Groffnak 6 Esztendos Léánykája”, november 2-án „Egy kis Leányka” Kotzebue *Az epigramma* című vígjátékában, november 12-én Goethe *Sztellájában* a „Posta-Mesterné Leánya”, november 26-án a *General Slenszhaim* kisfiúját, Fertsit alakítja, december 3-án Harry, a kereskedő kislánya *Az önnön áldozat* című Kotzebue-darabban.¹⁰

Kótsi Katica színészygyerek volt, az első állandó jellegű kolozsvári társulat alapító tagjainak, Kótsi Patkó Jánosnak és Kótsiné Fejér Rozáliának a kislánya. Európai kontextusban a felnőtt-együttesek keretében történő gyermekelőadások egyik típusaként valamely darab rövidke gyermekszerepében legtöbbször a társulathoz tartozó színészygyermeket (színészházaspárok gyermekeit) vették igénybe. Ez az eljárás a korszak színházi zsebkönyvei alapján a felvilágosodás és reformkori erdélyi színpadoknak is sajátja volt, ennek első példáját éppen Kótsi Katica színpadi szerepeltetéseiben látjuk.

A korabeli színházi zsebkönyvek és színlapok mentén sokszor egész színészcsaládok (színészházaspárok és gyermekeik) kirajzolódnak. A társulati névsorban általában mindig találni a gyermekszínésszel azonos nevű felnőtt előadót vagy színtársulati tagot, valószínűsíthetően az illető gyermek szüleiéről, esetleg nagyobb testvéreiről van szó. Előfordul azonban az is, igaz, nagyon ritkán, hogy a zsebkönyvekben megnevezett gyermekszereplők esetében az illető társulathoz nem tartozik azonos családnévű felnőtt színész. Ilyen gyermekszínészek voltak 1778-ban a már korábban említett Katharina Monticelli és az ugyancsak a Hilverding-féle társulathoz tartozó Rathky-fivérek.¹¹ Josef Hilverding társulatában ekkor a trupp névsora alapján sem Monticelli, sem Rathky nevű felnőtt színész nem játszott, akihez az említett gyermekszínészeket családi kötelék fűzhetné. Hasonló gyermekszínészünk az 1856-ban a „Debreczen, Nyíregyház és Szatmárt, egyesünten működött színtársulatban” fellépő Szathmári Janka.¹²

A gyermekszínészek kapcsán legtöbbször azonban mindkét szülő vagy legalább ezek egyike színtársulati tagként jelenik meg a zsebkönyvekben közölt társulati névsorban. Színészszüllők gyermekeként lépett színre például Fejér Lilla,¹³ Mátéfi Béla¹⁴ és Király Béla¹⁵ 1838-ban, Dobosi Lina¹⁶ 1848-ban, Szabó Cornélia¹⁷ 1866-ban vagy Beczkói Miklós¹⁸ 1872-ben. Csupán egyetlen hozzátartozót találtunk a társulati névsorban a családnév alapján többek között olyan gyermekszínészek

⁹ Ernyi Antóniáról több adatot nem találtunk.

¹⁰ *Kolozsvári Színlap*. 1803. jan. 12., 1803. jan. 28., 1803. nov. 2., 1803. nov. 12., 1803. nov. 26., 1803. dec. 3. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

¹¹ *Theatral Wochenblatt*. Für das Jahr 1778, h. n., 14.

¹² *Játékszíni zsebkönyv*. Husvétii emlékül Szathmár, Szabolcs, és Bihar megye lelkes fiai ’s leányinak... ajánlva (Égeni Elek, Kovács Elek és Némethy Mihály sugók). Szatmár, 1856, 6.

¹³ Fejér Lilla szülei Fejér Károly és Fejérné Görgényi Franciska, a kolozsvári „dalszínész-társaság” tagjai voltak. Vö. *Játékszíni zseb-könyv* melyet a’ magyar játékszin’ nagy lelkű pártfogóinak mély tisztelettel ajánl Feleki Miklós a’ dal-színész társaság sugója. Kolozsvár, 1838, 4-5.

¹⁴ Mátéfi József és Mátéfiné Csávási Mária színészek kisfiáról van szó. Vö. uo.

¹⁵ Király Béla Király János és Királyné Juraschko Jozefa színészek kisfia volt. Vö. uo.

¹⁶ Dobosi Bertalan és Doboziné Juliánna színészek gyermeke. Vö. *Játékszíni emlény* 1848-ik évre Szatmár-Némethi lelkes fiaiak és leányinak... ajánlják Báthory János és Magyar János. Szatmár, 1848, 5.

¹⁷ Szabó Sándor és Szabóné Emilia színészek gyermeke. Vö. *Színházi emlény* 1866-ik évre. Kiadja Szabó Sándor, Latabár Endre színtársulata sugója. Kolozsvár, 1866, 2.

¹⁸ Beczkói János és Beczkóiné Paulina színészek kisfia. Vö. *Bucsuvételi nemzeti színházi zsebkönyv* 1872-ik évre. Kiadták Márton Béla és Nagy György a kolozsvári nemzeti színház sugói. Mvásárhely, 1872, 3-4.

esetében, mint Bartha Terézia,¹⁹ Laczkó Ida,²⁰ Tóth Lina,²¹ Bertényi Berta,²² Timár Jankó²³ stb. Csak néhány név ez az adatok sokaságából, adatsorunk azonban a zsebkönyvek mentén könnyen folytatható.

Nem ritka jelenség az sem, hogy gyermekszereplőkként egy-egy társulaton belül testvérpárok léptek fel. Testvérpár volt az a Barna Mari és Kati, akiket a közönség Pósa Mihály igazgatása alatt 1852-ben Marosvásárhelyen láthatott.²⁴ Többször is feltűnik a zsebkönyvekben Kaczvinszki Málka és Jánoska, illetve Szabó Anti és Pepi neve, mindkét esetben színészházaspárok gyermekeiről van szó.²⁵

Úgy tűnik, hogy gyermekszínészeink többsége kislány volt. Forrásaink alapján véleményünk az, hogy a felvilágosodás és reformkori színpadokon körülbelül kétszer annyi női gyermekszereplőt foglalkoztattak, mint fiú gyermekszínészt. A kor gyakori színpadi megoldásaként ezek a női gyermekszínészek fiúszerepekben is felléptek. Kótsi Katica kapcsán már szó esett arról, hogy 1803. november 26-án a *General Slenszhaim* című darabban egy „Fersti” nevű kisfiút alakított.²⁶ Hasonló módon lépett színre Fejér Lilla is, amikor 1838. június 29-én Vörösmarty *Árpád ébredése* című művében „Egy apa” mellett „Ennek fiá”-t, július 21-én Treuhold *Domi az amerikai majom vagy a néger bosszu* című szomorújátékában pedig Richárd, egy ötéves kisfiú szerepét játszotta.²⁷

Milyen darabokban láthatott egyáltalán a közönség gyermekeket a korabeli erdélyi színpadokon? Gyermekszínészek valamennyi műfajban megjelenhettek színpadjainkon, s meglátásunk szerint a felnőtt színészek mellett leginkább statisztáló funkcióval rendelkeztek.²⁸ Fellépésük lehetett tipikus vagy alkalmi jellegű. Tipikus szerepeknek nevezzük az olyanokat, amikor valamely darab színrevitele a felnőtt szereplők mellett kimondottan gyermekszereplőt is igényelt. A gyermekszerepek legtöbbször ilyen, ennek közismert példája a kis Soma szerepe Katona József *Bánk bán*-jában. Maga Kotzebue is nagy előszeretettel iktatott be darabjaiba tipikus gyermekszerepeket, ezek legtöbbször az érzékenységet színpadi megjelenítését szolgálták.²⁹

Egy-egy gyermekszínész fellépése valamely dráma egy-két szavas vagy éppen szótlán szerepében olykor alkalmi is lehetett. Ilyenkor a társulat az adott szerepet, amely nem feltétlenül gyermekszínészt igényelt, valószínűleg nem tudta (vagy nem akarta) felnőtt színésszel lefedni. Így lépett színre betegként a már említett Fejér Lilla 1838. június 17-én Gleich *Doktor Pipitér és a szolgálja Rétipip*

¹⁹ A forrásként használt zsebkönyv szerint Bartha Terézia 1835-ben lépett fel Kolozsváron, a társulati névsorban azonos családnévvel felnőtt színészként csupán Bartha Mózes szerepel. Vö. *Magyar Játékszini Zseb-könyv*, mely 1835-dik esztendőben előadatott játék darabok' neveit foglalja magában. Új esztendei ajándékul 's tisztelet hódolással alázatosan ajánlja a' kolozsvári nemzeti színész társaság' sugója Horváth Gustáv. Kolozsvár, 1835, 6-7.

²⁰ Laczkó Ida 1848-ban lépett fel Szatmáron, a társulati névsorban azonos családnévvel Laczkóné szerepel. Vö. *Játékszini emlény*. Szatmár, 1848, 5.

²¹ Tóth Lina Laczkó Ida szatmári pályatársa volt, 1848-ban lépett fel Tóth István és Döme Lajos igazgatása alatt. Vö. uo.

²² Bertényi Berta 1853-ban Kolozsváron gyermekszínészkedett, valószínűleg húga lehetett az ugyancsak a társulathoz tartozó „Bertényi Julia k. assz.”-nak. Vö. *Nemzeti játékszini emlény*. Kolozsvár városa nagy lelku fiai s leányinak mély tisztelettel ajánlja a színész társaság sugója. Kolozsvár, 1853, 5-6.

²³ Timár Jankó 1863-ban Aradon játszott gyermekszerepeket, az illető társulatba édesapja, Timár János révén kerülhetett be. Vö. *Színházi emlékkönyv*. Kiadták Latabár Endre dráma, népszínmű és operette szintársulatának sugói: Iván Nándor és Szabó Sándor. Arad, 1863

²⁴ *Játékszini zsebkönyv 1852-ik évre*. Marosvásárhely városa lelkes fiainak és leányainak mély tisztelettel ajánlják a' sugók. Marosvásárhely, 1852, 2.

²⁵ A Kaczvinszki- és a Szabó-testvérekre egyaránt vonatkozó forrásunk az 1856-os szatmári zsebkönyv.

²⁶ *Kolozsvári Színlap*. 1803. november 26. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

²⁷ *Kolozsvári Színlapok*. 1838. június 29., 1838. július 21. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

²⁸ Pály Elek színész 1837-ben a következőképpen ajánlotta leánykáját, Pály Lórát, Pest vármegye színészeti választmányának figyelmébe: „Ha gyermekszerepekre is valaki kerestetnék, úgy előre ajánlhatom kisleányomat, néhány szóban s sorban hasznavehető.” Vö. Kerényi Ferenc (szerk.): *A vándorszínészettől a Nemzeti Színházig*. Budapest, 1987, 246.

²⁹ Katona *Bánk bánja* kapcsán Kerényi Ferenc világított rá gyermekszereplő és színpadi érzékenység szoros összefüggéseire.

című vígjátékában.³⁰ Ugyancsak ő játszotta majd egy hónappal később „Több atyafiak” szerepét egy Intzédi nevű színésszel Kotzebue *Hol sok a pénz, sok az atyafi* című darabjában.³¹

Hogy a színpadon fellépő gyermekeket a korabeli színházi életben társulati tagokként tartották számon, láttuk már. Nem egyikük neve a színházi zsebkönyvekben ismételtelen megjelenik: Dobozi Lina például gyermekszereplőként 1848-ban egy szatmári, 1852-ben pedig egy marosvásárhelyi zsebkönyv lapjain bukkan fel. Mi történt azonban gyermekszínészeinkkel, mikor a gyermekszerepek körét kinőtték?

Érthető módon sokan közülük folytatták a színházi pályát, ehhez a gyermekkori fellépések egy-fajta előiskolát jelentettek. Ebben az értelemben osztjuk Jordáky Lajos azon véleményét, hogy Kótsi Patkó János leányát, Kótsi Katicát színésznek nevelte.³² A gyermekszínészi tevékenység sokszor a szakmai felkészülés egyedüli fórumát jelentette. Különösen fontos volt ez abban az időszakban, amikor a színészetre való tudatos készülést színésziskolák még nem tették lehetővé. A korszak több erdélyi és magyarországi felnőtt színészéről tudjuk, hogy pályafutását gyermekszínészként kezdte (így Felekyné Száky Amália, Lendvayné Hivatal Anikó, Prielle Kornélia, Újfalussyné Sáska Biri stb.) – volt tehát, akiből a későbbiekben valóban színész lett.³³

Gyermekszínészeink további pályája sokszor azonban nehezen követhető nyomon. Adódhat ez a források hiányából, de számolnunk kell itt a társulati mozgások, a névcseré (művésznév, többnévűség, lánykori név feladása) stb. jelenségeivel. Erdélyi gyermekszínészeink pályájának átfogó feltárásával még tartozik a kutatás.

III. Konklúziók

Tanulmányunkban a felvilágosodás- és reformkori Erdély gyermekszínházjairól értekeztünk a korabeli felnőtttegyüttesek keretében.

Dolgozatunk mentén az alábbi következtetések rajzolódtak ki:

A 18. század Magyarországon gyakran vendégszereplő, hivatásos gyermekszínészekből álló gyermektársulatok feltételezésünk szerint Erdély városaiba azok távolsága, nehezebb megközelíthetősége, ismeretlen színházi viszonyai miatt, illetve a rendkívül kedvező magyarországi recepcióból adódóan nagyon ritkán vagy egyáltalán nem jutottak el.³⁴ Felnőtt-társulatokhoz tartozó gyermekszínházszínpadokra forrásaink már az 1770-es években utalnak, a korabeli gondolkodás a felnőtt színészekkel együtt „társulati személyzetként” tartotta őket számon.

Az erdélyi gyermekszínészek zöme a színészgyermekek közül került ki. A fennmaradt színlapok alapján első, név szerint is ismert, erdélyi magyar gyermekszínészünk Kótsi Katica volt. Úgy tűnik, hogy gyermekszínészeink többsége kislány lehetett, őket a társulat szükség esetén fiúszerepben is hasznosította.

A korabeli színpadokon a gyermekek szerepe inkább a mozgás, mintsem a szöveg szintjén való-sult meg, színpadi jelenlétük sokszor az érzékenység dramaturgiai kifejezését szolgálta.

³⁰ *Kolozsvári Színlap*. 1838. június 17. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

³¹ *Kolozsvári Színlap*. 1838. július 15. OSZK, Színháztörténeti Tár, Budapest.

³² KÓTSI Patkó János: *A Régi és Új Theátrum Históriája és egyéb írások*. S. a. r. és a bev. tanulmányt írta Jordáky Lajos. Bukarest, 1973, 45.

³³ Igen tanulságosak ebben a vonatkozásban Enyedi Sándor névjegyzékének adatai. Vö. Enyedi Sándor: *Déryné erdélyi színpadokon*. Bukarest, 1975, 108 kk.

³⁴ A korabeli Magyarországon hivatásos gyermekszínészekből álló társulatok gyakran színpadra léptek, jelenleg 11 olyan principálisról (Philipp Andrasch, Felix Berner, Bartholomaeus Constantini, Franz Grimmer, Joseph Felix Kurz, Franz Xaver Mersch, Franz Joseph Moser, Johanna Schmallögger, Franz Joseph Sebastiani, Johann Leopold Stotz, Friedrich Zöllner) tudunk, aki 1747 és 1802 között gyermekszínészeivel Magyarországon is vendégszerepelt.

A gyermekkori fellépések sokáig a színésszé nevelés egyedüli eszközét jelentették, ilyen értelemben egyfajta „színésziskolának” tekinthetők.

Ugyanakkor a tudatos színésznevelés igénye sem sokáig váratott magára Erdélyben, hiszen a felvilágosodás „Theaterpflanzschule” vagy „Theater-Philantropin”-eszméje a régióban már az 1770-es években elméleti megfogalmazást nyert: igaz, német színjátszók tollából és az általánosság keretein belül maradván.

Munkánk során természetesen nehézségek is felmerültek. Objektív problémát jelentett elsősorban korabeli forrásainknak a hazai, gyakran katalogizálatlan állományokban való nehéz hozzáférhetősége. Gyakran, és ez már a kutató önnön korlátja, a társulati mozgások vagy a színházi névhasználat forgatagában esett nehezünkre a tájékozódás. Számolnunk kell tehát olyan lappangó adatokkal is, amelyek esetleges felbukkanása a leírtak újraértelmezését teheti szükségessé. Úgy gondoljuk, munkánk további állomásai már most kirajzolhatóvá válnak: Az 1790–1850 közötti korszak erdélyi gyermekfellépéseinek kronológikus leírását tudomásunk szerint mindeddig egyetlen kutató sem végezte el, gyermekszínészeink teljes névtárának elkészítése mindenképpen az erdélyi színészcsaládok történetének feltárását vinné előbbre.

ro

Actori-copii pe scenele din Transilvania din epoca iluminismului și reformistă

Pe scenele din epocile respective rolul copiilor s-a desfășurat mai ales în ce privește mișcarea și mai puțin în vorbire, prezența lor scenică slujind cu precădere expresia dramatică a sensibilității. Mult timp, apariția copiilor pe scenă era singura modalitate de a educa actorii, în acest sens, ea poate fi privită ca un fel de ”școală teatrală.”

en

Child Actors on Transylvanian Stages of the Enlightenment and the Reform-Era.

On the stages of those periods the child-actors' role were accomplished more on the level of movement than that of the text, their stage presence was often meant to express sensibility. Childhood performances were often the only instrument of actor training; therefore they might be considered a form of “acting-school”

HÓDOLNI KELL A PADLIZSÁNNAK

A találkozás tanítása
Interjú Gabnai Katalinnal

A színházi nevelés szakemberei több mint negyedszázada jelen vannak Magyarországon. Lassan mindenki halott már a drámapedagógiáról is, de azt sosem lehet pontosan tudni, hogy színházi berkekben ki mire gondol, amikor ezekre a dolgokra hivatkozik, tegye azt pártolóan vagy merev háritással, esetleg megélhetési szempontokat figyelembe véve. Mit fednek ezek a fogalmak?

A színinevelés két fő irányáról van szó, melyek jórészt azonos technikákat, a *megértést* és a *megjelenítést* előkészítő és gazdagító gyakorlatokat és játékokat alkalmaznak. A cél minden esetben azonos, mégpedig az, hogy a világra nyitott, felelős, közösségekben élni tudó emberekkel éljünk együtt. A színházi nevelés folyamatában mindig megtalálhatók a kidolgozott színjáték időszakai, vagyis a színházi nevelés valamiképp mindig produkció segítségével történik: vagy úgy, hogy gyerekekkel (fiatalokkal, gondozottakkal, börtönlakókkal stb.) hozunk létre egy közönség elé szánt előadást, vagy úgy, hogy gyerekeknek (fiataloknak, gondozottaknak, börtönlakóknak stb.) mutatunk be egy előadást, amihez vagy kapcsolódik feldolgozó szakasz, vagy nem.

Ez azt jelenti, hogy a drámapedagógiának nem része a produkció?

A drámapedagógiának csak esetlegesen része a produkció – én magam bizonyos érési folyamatok betetőzéseként éltem át minden

csapatommal, de az itt egyáltalán nem kötelező. Dolgoztam olyan gyerekekkel is, akik két év után sem akartak megmutatkozni mások előtt. A színineveléshez szükséges vezetői készletár minden esetben négy tevékenység-fajta, a *gyakorlatok*, *játékok*, *drámajátékok* és *színjátékok* előkészítésének és irányításának képességét igényli. Az első három forma kérdéseket tartalmaz. Az általában zárt szerkezetű klasszikus gyakorlatoknál pl. a *Milyen?*, *Milyen volt?*, *Hogy kell?* kérdések hívják elő az érzékelés, az emlékezés, a motorikus tevékenység vagy az együttműködés élményét szavakban is megjelenítő tapasztalatot. A *Hogy lehet?*, *Hogy legyen?* *Hogy lesz?* kérdése a kreatív gyakorlatokból vezet át a nyílt kimenetelű, verseny vagy alkotó jellegű játékokhoz, a jó esetben saját elhatározás révén űzött, magas örömszinttel bíró közösségi tevékenységhez. A gyakorlatok és játékok tulajdonképpen a harmadik forma, a drámajátékok előkészítéseként is felfoghatók. Hogy drámatanár (vagy jó edző) irányítja őket, onnan látható, hogy egyszerre érzékelhető a foglalkozás során a személyre szóló, jó időben korrigáló figyelem és a csapatot összetartó, szabálytartást megkövetelő, az adott időre mindenkinek testi-lelki védettséget biztosító inspiratív erő.

Mitől lesz a játékból drámajáték?

Azt szoktuk mondani, hogy minden drámajáték játék, de csak az a játék drámajáték, amelyben valaki, de legalább egy ember (akár maga a vezető) *játékbeli szerepbe lép*. Fontos

a játékbeliség hangsúlyozása, hiszen nyilvánvaló, hogy minden közösségi pillanatunkban valamely szociális szerepünk formatartó közpönyegében vagyunk jelen, nem beszélve az adott időponttól független, már kialakult viselkedési szabályok „alsóruházati” rétegeiről. A *szociális szerepek* mind-mind a valós idő lélekai. A *játékbeli szerep* viszont – már egyetlen játékba lépő esetén is – megnyitja a játékbeli idő, a „mintha birodalom” kapuját. A kettős idő megélése páratlan élmény, a gyermeki játékok során sokszor gyakorolt *kettős tudat* lesz az alapja majd a színházi hatásnak is. A drámajátékokban minden esetben emberekről, emberi helyzetekről van szó, s itt tulajdonképpen ugyanazt a kérdést tesszük fel, megunhatatlanul: *Milyen az, amikor valaki...?* A gyakorlat, a játék és a drámajáték folyamata tehát minden esetben teljes szabadságot ad a kérdésésre, a világ tabuk nélkül való tanulmányozását szolgálja, a résztvevők feladata csupán az, hogy megpróbálják megérteni felfedezéseiket, lehetőségeik szerint megpróbálják kialakítani az ehhez való viszonyukat, s megpróbálják kifejezni magukat. A drámapedagógia birodalma a megismerés örömétől a megkísérelt kifejezés – olykor gyötrelmes – gyönyörűségéig tart. A drámapedagógia kérdez, és megpróbál válaszokat keresni.

És hol kezdődik a színjáték? Az is kérdés?

Nem. A közönség elé vitt színjáték minden esetben állítás. A *gyakorlat-játék-drámajáték* hármassága után morális vízvázlat következik. A *színjáték* összeszedi a közösség erejét, s azt mondja valamiről, hogy az „olyan”. E nélkül a gesztus nélkül nem beszélhetünk színházról. A feldolgozó, kiegészítő foglalkozások sora persze hív elő kérdéseket, jobbra azt, hogy „Te is úgy gondolod?” vagy „Hát, te hogy gondolod?” De a legkisebb kölyökszínházi esemény is állít valamit, például azt, hogy „ilyen” a kialakult kiskakas a török császár ablaka alatt. S azt, hogy *milyen*, közösen alakítottuk ki, s ezt most közösen vállaljuk, mikor történetét a hívott közönségnek elmeséljük. Ha ez a közös vállalás nem jön le az előadásból, nincs értel-

me sem a játéknak, sem a játék nézésének. A drámapedagógiának tehát lehet része a produkció, de ez nem kötelező, a lényeg maga a folyamatos együttlét, a szabad és eltökélt tanulmányozási folyamat, amely vagy kivirágzik időnként egy-egy produkció formájában, vagy nem. Ez függ a vezető tehetségének fajtájától, gyakorlatától, a csoport összetételétől s az adott közösség pillanatnyi állapotától.

Azt mondják, szerencsés lenne, ha minden pedagógus megismerkedne a drámapedagógiával. Igaz ez?

Igen, ez így van. De korántsem azért, hogy mindenki alkalmazza vagy tanítsa azt, hanem elsősorban amiatt, hogy még időben eldönthesse, akar-e ő egyáltalán tanítani ebben az életben. És hogy kiket akar tanítani. Több évtizedes tapasztalatunk igazolja, hogy a nevelői pályára alkalmasak a drámapedagógia eszköztárának megismerése révén harmadannyi idő alatt képesek megtanulni tanítani az adott tárgyat, s vele és általa megkíváncsatni azokat az értékeket, amelyeket maguk is fontosnak

Gabnai Katalin. Fotó: Mann György



tartanak. Önmagukat vizsgálva kezdenek tisztába jönni személyes hatóerejük milyenségével, s megtanulják a közvetítéshez szükséges energiákkal való gazdálkodást is. A más pályára alkalmasak viszont még időben eldönthetik, hogy inkább szabad bölcsészek és boldog bogarászok lesznek, mert hevíti őket egy szonett szépsége vagy izgatja őket a kőrisbogár páncéljának kitintartalma, csak a harminckét gyerek fölösleges a velük való találkozás pillanatában. Márpedig a drámapedagógia lényege épp a találkozás tanítása. Egy pókkal, egy poémával vagy egy ember életútjával való találkozást elő kell készíteni, hogy az abban rejlő energia működésbe léphessen. Nem beszélve egy dráma erőteréről, alakjairól és cselekményéről. A felismerés nem magától következik be. Kell hozzá – hogy Orbán Ottó szép szavával éljek „a tehetség naprobbanása”, a műben rejtőző erő az, ami kiváltja a katarzist. Ehhez jó művek és mély, minőségi élmények kellenek. Sőt, ha lehet, *együttes élményről* beszéljünk máris.

Az efféle művészetpedagógiát egy „házitanító” nem is gyakorolhatja?

A helyzet az, hogy a drámapedagógiát nem várkisasszonyok magánóráira találták ki. Mindig és mindenkor a *közösségi nevelődés* helyeteiről van szó. Azok a tanárok, akik drámapedagógiai tapasztalattal rendelkeznek – *iskolázott figyelmük* révén –, meg fogják találni az utat az egyes gyermekhez is, sőt, a segítségre szorulókhöz is közel tudnak kerülni, ahogyan az az autisztikus vonásokkal rendelkező vagy más problémával élő fiatalok képzett nevelőinél is bebizonyosodott. Valahol a háttérben világít egy közösség. Ezt a jelenlegi vagy hajdani sugárzást kell eljuttatni a „túlsó partra”.

Milyen a drámát alkalmazó oktatás helyzete a mai Magyarországon?

„Hegyek-völgyek között zakatol a vonat.” Amivel a hetvenes évek elején megismerkedtünk, az – nem kevés erőfeszítés árán – 1995-ben bekerült a közoktatásba, *Tánc és dráma*

címen. Később ez *Dráma és tánc*-ra változott, de megmaradt, bár sok helyen csak választhatóan. A csúcs az volt, amikor emelt szintű érettségit is lehetett belőle tenni, de az emelt szint lehetősége épp mára szűnt meg. 1988-ra vált egészen bizonyossá, hogy a drámapedagógiának elsősorban a nevelőképzésben kellene helyet kapnia. A nappali képzés ennek mindenhol keményen ellenállt, de megindultak a szakirányú továbbképzések. Legjobb szakembereink alapidplomájuk mellé általában ezt az 500 órás képzést végezték el.

Hogyan értékeli a mai magyarországi pedagógusképzésben a dráma helyét?

Sikernek számít, hogy miután az előző években a folyton változó elvárásoknak megfelelően vagy tizennégy változatot dolgoztunk ki különböző típusú drámaszakokra, 2012 őszén elindulhatott az első egyetemi diplomát adó drámatanári képzés a Pannon Egyetemen. Itt kapott helyet az az 500 órás, négy féléves *dráma- és színházpedagógia* című szakirányú képzés is, amely javarészt Pesten folyik, s aminek az anyagába beleemeltük a hajdani képzések legfontosabb tantárgyait. Úgy tudom, ez az egyetlen kurzus ma itthon, ami szorgalmazza és megköveteli a színházi előadások látogatását és azok feldolgozását is. Elkészült és jóváhagyásra vár a dráma- és színjátéktanári képzés osztatlan, öt éves tervezete is. Ebben reménykedünk. Ismerve a pillanatnyi helyzetet, minden megeshet, és mindennek az ellenkezője is bekövetkezhet.

A felépített képzési rendszer, amiben mondhatni anyaszerepet vállalt az elmúlt 20-25 évben, most milyen állapotban van?

Romjaiban van. De a dűledékein szép pénzt keresnek így is. Két éve nyáron arra ébredtem, hogy valaki áll az ágyam mellett a nyolcadik kerületi éjszaka sötétjében. Láttam a homályban a fehér sportcipőjét, s hallottam, amint neszez a papírjaimmal meg a táskámmal. A telefonomat akkorra már elemelte az ágyam mellől. Felgyújtottam a villanyt. Erre le-

huppant a fotel mögé, fekvőtámaszba ereszkedve. Sokáig maradtunk így. A férjem a másik szobában aludt, én meg azon méláztam, tán meg kéne kérdeznem a látogatót, hogy „Maga szerint most hogyan tovább?” Remegve felálltam, s akkor kiszökött a szobából. Utána arra gondoltam, azért nem ájultam el a félelemtől, mert ezt az érzést én többször átéltem. Azt a rémületet jól ismerem, hogy „most viszik!” A hétezer-kettőszáz forint meg a telefon, amit a fickó elvitt, a sajátom volt. De az a tematika és gyakorlati tapasztalat, aminek az érvényesülését először évekig megakadályozták, majd az egészet kisajátították, és most megcsonkított állapotban itt-ott megtévesztésre használják, a csapatomké volt. Erre nincs bocsánat.

Miért nem tanít már?

Fiatalabb társaim s a tanítványaim részletekben és együtt már mindent jobban tudnak, mint amit én magamban tudok. Minden területnek megvan a kiváló specialistája, s nekik sem tudok munkát szerezni. A kiépülő rendszer tönkreteszi önmagát.

Keserűnek tűnik.

Realista vagyok. És sikerült egyeztetnem a koravénséget a későn érés örömeivel. Látom, miként működik a világ azok körül, akik nem sorolhatók politikai irányzatokhoz. Az ilyeneket minden döntési helyzetben lévő honfitárs a *másik oldalon állónak véli*. Tudomásul veszi, sőt, méltányolja, s hogy lelkiismeretét megnyugtassa, és kíváncsiságát kielégítse, még szakmai feladatok elvégzésére is megkéri. A megtisztelő munkáért azonban neki egyik oldal sem fizet, hisz nem érzi az ő emberének. De nem mondom, hogy nem szórakoztat a világ!

A színházi szakma felismerte, hogy a színházzal színházra nevelésben neki is szerepet kell vállalnia?

Hogyne! Kiváló ifjúsági előadások születnek, s egyre több helyen. Ez például nagy öröm. Képzés tekintetében már bizonytalanabb vagyok. Sose felejttem el, amikor a soros

rektor egy érzékeny pillanatban azt mondta: „Na, megcsináljuk magának ezt a szakot, hogy akik nálam nem tudnak labdába rúgni, magánál papírt kapjanak.” A szakot ugyan nem csinálták meg, de küldték hozzám a rendezői pályára alkalmatlannak tűnőket, hogy majd azokból legyen drámatanár. Elképedtem. Összegezve: mély megvetés és értetlenség sújtja mindazokat, akik színházpedagógiával foglalkoznak, de ezen nincs mit csodálkozni, Magyarországon azonnali presztizscsökkenést jelent, ha kitudódik, hogy az ifjúságnak dolgozol, akár íróként, akár színházi emberként.

Ma már egyre több színház foglalkoztat drámapedagógust és szervez színházpedagógiai foglalkozásokat. Nem érzékel nyitást ezen a területen?

De igen. Ezeknek azonban egyharmada remek dolog, egyharmada fölösleges, egyharmada borzalom. A függetlenek sok érdekes dolgot csinálnak. De a kőszínházak működése nehezen egyeztethető össze a TIE-csoportok munkamódszerével. A tagok felkészültsége is egészen más. Az osztályterem-színházak pedig időnként – a legnagyobb jóindulattal és elszántsággal bár – rendkívül zavaros dolgokat produkálnak.

Lehet-e szerepe a színészképzésben a drámapedagógiának?

A színész – az színész. Színészből van, s ha tehetséges, lényegesen más erővel, más figyelemmel dolgozik, mint egy drámatanár. Az ő saját fölkezdéséhez kellő technikák, a színészképző eljárások jelentős része megtalálható a drámapedagógia és a színházi nevelés eszköztárában. A színészből azonban nem kell, s általában nem is lehet drámapedagógust csinálni. Csak kicsiny részük alkalmas erre. Emlékszem, amikor a Szalay utcai minisztérium egyik nagyasszonya egy éven át ezzel a módszerrel akarta hatástalanítani a beadott drámaszakok ügyét, mondván, van ott elég színész, csináljunk azokból drámatanárokat. Persze hogy keresztbefeküdtem a küszöbön. Újabb év késedelem.

Ki lehetne-e dolgozni egy olyan tematikát, ami közelebb állhat hozzánk, erdélyiekhez?

A most érvényben lévő 500 órás dráma- és színházpedagógia szakirányú képzés, valamint a jóváhagyásra váró dráma- és színjátéktanári ötéves egyetemi képzés anyaga minden fontos elemet tartalmaz. Azt meg tudomásul kell venni, hogy mindenki mást tanul meg ebből az alapanyagból, s mindenki más módon kezdi kiépíteni a saját, személyes módszertanát. Lehet erőltetni a tanítási dráma módszerét, de rá fognak jönni, hogy bár azt résztvevőként mindenki élvezi, tervezőként és irányítóként igen kevesen képesek hiteles megoldásokra. Ahhoz, hogy egy óraterv ne kopogjon, speciális írói, rendezői, drámatanári tehetség kell. Ezért is kell nagyon megbecsülni azokat a kollégákat, akik jók ebben. Az mindenképpen zsákutcának tűnik, és a dolog sorvadását okozza, ha metodikai tisztogatás címén pl. csak az egyik nagy technikát magát tekintjük drámapedagógiai eljárásnak, s kisöprüzzük a foglalkozásokból a verset, a népi játékot, a hagyomány dalait és szövegeit, s szükséges, de nem drámapedagógiai folyamatként tekintünk a gyermekszínhátszó csoportok produkciókészítő tevékenységére.

Miért fontos a magyar néphagyomány területéről (is) megközelíteni a drámapedagógiát?

Nem a drámapedagógiát, hanem a gyereket kell megközelíteni. S ha módunkban áll kollégát tanítani, tőle sem a technikát akarjuk visszakérdezni, nem azt kívánjuk működésbe hozni, hanem őt magát. Tudjuk, ha az anyag úgy együtt, mondjuk „tizenkettő”, akkor abból kinek-kinek meg tudunk tanítani négyet-ötöt. S ezek a féltucatnyi részanyagok sem mindig hozhatók fedésbe egymással. De amikor elmegy tőlünk, képes a tanultak alkalmazására, s képes arra, hogy önmagától tanuljon a továbbiakban. A hagyományt illetően pedig teljesen természetes, hogy az interakcióra épülő színházművészet minden eszköze visszavezethető valamely hajdani, akár rituális elemére

a mindenkori közösségi létnek. Mi, magyarok szerencsések vagyunk, mert a magyar népi játékok hihetetlen gazdagsága, azok minden komplexitásával rendelkezésünkre áll. És ha valaki erre azt mondja, hogy az nem a drámapedagógia része, akkor azt mondhatjuk, nem hát, ha nem akarjuk. De ha igen? Ha a mesemondást csak afrikai vagy ausztrál storytellerektől fogadja el valaki, nagy nemzetközi dráma-konferenciák reflektorainak kereszttüzében, de az itthoni mesemondókat nem értékeli, az az ő problémája, nem a mienk. Nyugalom. Semmi teendőnk – nincs dolgunk vele.

Minek örülne, ha látná, hogy a következő nemzedék megvalósítja?

Fontos a drámatanárok és a színész-drámatanárok képzése, de mindennél fontosabb, hogy az általános nevelőképzésbe bekerüljön a módszer lényege. Ez alapjaiban nem is színházi jellegű feladatot ír elő, bár – mivel az érzelmekre fut ki – lesznek művészetpedagógiai vonatkozásai.

Említettem, hogy én a drámapedagógia lényegének a találkozás tanítását tartom. Szakmánk, mely egyben a vágykeltés művészete is, hisz módunkban áll megkíváncsítani általunk fontosnak tartott dolgokat, lehetővé teszi, hogy bármivel is legyen találkozásunk, elgondolkozunk. Annak ürügyén, hogy ez vagy az a dolog most szóba került, legyen az a kecske, a macska, egy görög dráma vagy Goethe maga, tehát annak *ürügyén* mit lehet *megtanítani*, mit lehet *megértetni*, és mit lehet *megéreztetni* a ránk bízottakkal. Ha a felsőoktatás berkeibe legalább a pedagógusképzések esetében nem tér vissza a 25 éve megszűnt közösségi nevelődés esélye, tehát ha nem indulnak újra az egyetemi művészeti csoportok, nem szólhat oda az állam a friss diplomás nevelőnek, hogy akkor most szíveskedjék ott, ahová kikerült, közösségeket alakítani.

Kívülállónak, művészettel foglalkozóknak mit üzenne?

„Örvendj”, vagy „Ess kétségbe!”, de mindig légy annak tudatában: „Nincs más. *Te jutsz nekik! Vigyázz magadra!*”

Mezei Évát és Keleti Istvánt többször említi mestereiként, kiktől tanul ma?

Azt hiszem, a fiataloktól. Jó írók s egészen nagyszerű színházi alkotók élnek közöttünk. Meg a legkisebbektől. Egyik fiúunokám most ötéves. Neki köszönhetem az ősz egyik legszebb pillanatát. Bevásárlás után voltunk.

Hibátlan, telt, feszes padlizsánok kerültek az egyik asztalra, s vártak sorukra a délutáni fényben. Épp odafordultam, amikor észrevettem, hogy a rám bízott kisgyerek elkezd nézni a padlizsánokat, lassan rájuk közelít, mozdulatlan lesz, majd az egyiket áhítattal megcsókolja. Aztán elfordul, s mással kezd foglalkozni. Ez is tanulási lehetőség, mégpedig olyan, ami könnyet csal az ember szemébe. A lecke: hódolni kell a padlizsánnak... észre kell venni, hogy gyönyörű, s egyszer valakinek, valahogyan el kell mondani.

ro

Trebuie să te supui vinetei. Interviu cu Katalin Gabnai.

Experiența de mai multe decenii ne învață că cei care sunt apti pentru a educa devin capabili foarte curînd să predea disciplinele respective și prin asta să atragă studenții spre valorile în care cred ei înșiși. Se analizează mai tot timpul aflînd multe despre carizma proprie și despre cum trebuie să-și canalizeze eforturile și energiile. Cei ce sunt meniți pentru alte profesii pot decide asta din timp, fiindcă pentru unii copii sunt inutili. Dar esența pedagogiei dramatice e chiar asta: cum să-i înveți pe studenți să savu-reze înțînirea.

en

Homage Should be Paid to the Egg-Plant. Interview with Katalin Gabnai

Several decades of experience stand to prove that people appropriate to become educators are able to learn how to teach their subject three times faster, and how to endear the values that they consider important with the help of drama pedagogy. Analysing themselves the nature of their personal motivation will also become clear to them, and they will learn to manage the energies necessary for mediation. Those who are more appropriate for other fields will be able to decide in time whether they would rather become free philologists or happy bug-hunters, as the beauty of a sonnet heats them up, or they get excited by the quinine-content of a blister bee's shell, but the thirty-two students are redundant during the encounter. Because the essence of drama pedagogy is teaching the encounter.

VÁLTOZÓ TEREKBEN

Rövidített, szerkesztett változata a David Buchbinder zenész, zeneszerző, a *Diasporic Genius* igazgatójával készült skype-konferenciának. A kérdéseket összeállította: Fodor Piroska, Légrádi-Nagy Melinda, Sipos Noémi és Tompa Enikő.

David Buchbinder Torontóban, Kanadában él és alkot. Eredetileg többszörösen díjazott zenész (film, színház, televízió és koncertek számára szerzett zenét), aki trombitán játszik és több zenekarnak is vezetője (*Flying Bulgar Klezmer Band* és *Medina*), most éppen több kultúrát felölelő interdiszciplináris projekteket vezet és hoz létre. Jelenlegi projektje, a *Diasporic Genius*¹ egy olyan összművészeti koncepció, amelyet elsősorban a torontói bevándorlók számára hozott létre azért, hogy számukra fizikailag és pszichológiailag is megváltozott környezetet teremtsen. Magyarországi zsidó család leszármazottjaként David saját történetén keresztül is értelmezi a bevándorlás kérdését, így történt, hogy ő lett Torontóban az első Ashkenazi fesztivál szervezője, valamint hogy felkutassa családjá gyökereit.

A marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kulturális Menedzsment mesterszak második éves hallgatói 2012 őszén skype-on keresztül készítettek interjút David Buchbinderrel. Kérdéseik elsősorban a kulturális, etnikai és művészeti sokszínűséget, a művészet és mindennapi élet összefüggéseit érintették, és felmerült egy, a város újjáépítését szolgáló mérész kezdeményezés is.

Zenészként határozod meg magad – jazz és világzenei formációkban vagy trombitás, valamint ismert zeneszerzőként alkotsz –, hogyan lettél érdekelt társadalmi kérdésekben?

Valószínűleg több oka is van ennek, de kezdjük például a városokkal, amelyekben élünk – a környezetre mindig különösen figyelem. Számomra a mindennapi és a kreatív élet elválaszthatatlan. Figyelem, ahogy a művészet hat: ahogyan zene, a festmények hatnak rám, sőt a fizikai tér is hatással van rám és másokra. Azt hiszem, ez mindig is érdekelt engem, annak ellenére, hogy hosszú ideig nem is voltam tudatában. Megnézek egy épületet, és figyelem, milyen érzéseket kelt bennem. Tulajdonképpen ez esztétikai kérdés: melyik az a tér vagy épület, amely inspirál, és melyik az, amely taszít. Érdekes, ahogy ez a vonzás többféle, mivel a belvárosban, ahol lakom, minden inspirál, viszont minden, ami a II. világháború után épült, taszít. Tehát leginkább ezekre az érzésekre figyelek.

A másik ok, amiért ezt a projektet elindítottam, hogy szeretem az embereket, szeretem a történeteiket, a lelküket. Számomra ez olyan, mint a táplálék. Zenészként a legnagyobb élmény az, amikor az embereket elviszed egy utazásra, beleviszed őket egy történetbe, amelyet hangokon keresztül közvetítesz. És szeretek olyan alkotásokat létrehozni, amelyek önmaguk felé fordítják az embereket. Körülbelül ez a háttere az én érdeklődési körömnek.

¹ A Diaszpóra Génusza a projekt nevének a szabad fordítása.

Mi volt az első projekted?

Az első nagy szervezésem egy fesztivál volt: New Jewish Culture (Új Zsidó Kultúra). Akkoriban már zsidó zenét (Klezmer) játszottam, amely éppen újjászületőben volt. Egy Kelet-Európából bevándorolt zsidó család második generációjába tartozom, de az arra a régióra jellemző zene (Jiddis) még nem volt itt jelen. A kelet-európai zsidó kultúra átöröklődött a nagyszüleimmel, de a szüleimben és bennem már nem élt. Öt éve dolgoztam zenészként, amikor adódott a lehetőség, hogy Torontóban, a Harbourfront Centre-ben létrehozzunk egy fesztivált. Ez egy nagy kulturális központ, öt-hat külső és belső előadótérrel és gyönyörű, víz melletti parkkal. Mindez 1995-ben volt: *Ashkenaz Festival*nak neveztük el; az új Jiddis kultúra fesztiváljának. Az Ashkenázik a kelet-európai zsidó közösség tagjai, nyelviileg a Jiddishez tartoznak. Ez a mi fesztiválunk, a mi kultúránk, amelyet fontos megünnepelni és megosztani, de a legfontosabb mégis az, hogy ez hogyan kapcsolódik Torontó sokszínű kultúrájához. Amikor a fesztivál helyszínére érkezel, és végigjáród ezt az óriási területet – képzeljük csak el; ez egy hatalmas helyszín szabadtéri koncertek, színházi előadások és kiállítások számára –, az összkép egy varázslatos világot tár eléd, mintha egy álomba kerülnél, egy egészen új tapasztalásba, amely természetesen ebben a kelet-európai világban gyökerezik és az ottani zsidó kultúrában. Érzed a régi és a kortárs formák kontinuitását, a zsidó kultúra és a város többi részének összefonódását, amelynek szervezősége minden látogató vagy néző résztvevőként éli meg.

Nagyjából hány nemzetiség vesz részt ezen a fesztiválon?

Toronto a legsokszínűbb város a világon. Még akkor is, ha kisebb, mint New York vagy London, sokkal több itt a bevándorló. Egy felmérésben egyszer azt olvastam, hogy nagyjából 60 különböző nyelvet beszél egy körülbelül ezer lakost számláló közösség. Szóval az *Ashkenaz Festival* volt a legnagyobb rendezvény, amelyet szerveztem, ameddig el nem

kezdtam a *Diasporic Genius*-szal foglalkozni. Persze mindeközben zenéltem és dolgoztam, s ez befolyásolta leginkább a mostani projektet: hogy olyan multidiszciplináris eseményeket alkossunk, amelyek – ahogyan én nevezem ezt – a felszín alatt futó kulturális DNS-t működtetik. Arra gondolok, hogy a hagyományos kulturális formák egy új alkotás forrásaaként szolgálhatnak.

Ez jelentette a *Diasporic Genius* kezdetét?

Igen, ekkor már hat éve hasonló rendezvényekkel foglalkoztam, és a feleségemmel együtt már létrehoztuk az első multidiszciplináris show-t, az *Imagine the Sound of Peace-t* (*Képzeld el a béke hangját*). Egyszer csak ráébredtem, hogy erősebb kapcsolódásra, résztvevőkre van szükségem. Miközben többeknek elmondtam az elképzeléseimet, valaki a következővel provokált: „És mindez hogyan fér össze? Show-kat akarsz létrehozni, kis közösségekben akarsz emberekkel foglalkozni és a békéről beszélni – mi a közös mindebben? Szerintem felejtse el a show-kat, és foglalkozz csak a többivel.”

Ez azt jelenti, hogy a nézőket változtatad játszókká, alakítottad résztvevőkké valami módon?

Eleinte nem. Először csak körbevettem a nézőket az alkotókkal, előadókkal, zenészekkel. Minden a nézők közt és körül zajlott – megtehettük, mert egy óriási raktárterben történt az egész. Amikor a *Diasporic Genius* indult, eszembe jutott a két évvel azelőtti provokatív kérdés, és hirtelen megvilágosodtam: átláttam, hogyan működtethető együtt minden, amivel eddig foglalkoztam, hogy mindez miképpen kapcsolódik össze.

Mindenekelőtt ott van a sok különböző kultúra Torontóban, amelyek összekapcsolódnak, hogy új zenét, új alkotásokat hozzanak létre. Aztán ott van a megépített tér problematikája: a tény, hogy a városunk egy olyan lelketlen formában épült ki, amely nem támogatja a közösséget, a helyi gazdaságot és

az emberek közti kapcsolatot sem. Mindezt egyszerre magam előtt láttam, és rájöttem, hogy ezen úgy lehet segíteni, ha használjuk a hétköznapi ember képzeletét, hiszen a kreativitás, a képzelet az, amellyel minden ember egyformán rendelkezik. És úgy gondoltam, ha mindezt felszínre tudjuk hozni, a hétköznapi emberekből, a művészekből, akkor el lehetne jutni odáig, hogy közösen építsük át a gazdaságot, a közösséget, az építészetet: szó szerint, átformálhatnánk a várost. Torontóban nincsenek terek, kávézók, ahol az emberek összegyűlhetnek. Csodálatos kávézó-kultúránk van, de nem vesszük ki a közterekre, pedig a terek, piacok az emberiség történetében mindig a kereskedelem, az ünnep és fejlődés alapját szolgálták. Valahogyan ezt a régi világot kellene visszahozni úgy, hogy 21. századi faluközpontokat és városi tereket építsünk. És mindezt elérhetjük úgy is, hogy nem egy befektető vagy az önkormányzat mondja: „építsetek egy teret, és vegyétek rá az embereket, hogy használják”. Amit tehetünk, az, hogy az emberek kapacitását, beleszólását növeljük a közösségen belül, és velük együtt kezdünk el fizikailag tereket átformálni, újakat építeni, a kreativitáson és művészeteken keresztül.

Úgy gondolom, mindannyiunknak hasznos tapasztalat, hogy a dolgok nem indulnak el olyan könnyen és gyorsan, hogy néha nehéz az embereket meggyőzni, bevonni, és hogy mindehhez rengeteg türelemre van szükség. David, te hogyan tudtál embereket vonzani ehhez a projekthez?

Türelmetlen vagyok, azt akarom, hogy a dolgok gyorsan történjenek meg. Amikor van egy elképzelésem, amelyet én látok, arra számítok, hogy az mindenki más számára is világos. Azután nagyon frusztrált leszek, mert azt hiszem, elegendő, ha kinyitom a szám, és beszélni kezdek, és az emberek ugyanazt látják majd, amit én. De ez nem így működik. Sok időbe telt, amíg ezt megértettem, és ezért arra kényszerültem, hogy kitaláljam, hogyan tudom elmagyarázni, amit csinálunk, hogyan írjak, hogyan kommunikáljak róla. Hadd jegyezzem meg, hogy a közösség, amelyben dolgozunk, nagyjából egy új, háború utáni létesítmény.

Szóval pontosan olyan létesítmény, amelyet ki nem állhatsz?

Igen, ez érdekes. És ezt itt egyébként a természetes környezet formálja. Torontó legnagyobb völgyének a szélén van, ez határozza meg az egész épületegyüttest. Nagyjából úgy fest, mint egy patkó. Egyetlen fő út van a völgyben, ahol alacsony épületek vannak, és ezeket veszik körül a völgyön kívüli felhőkarcolók. Mindennek a közepén van egy park és amellet egy bevásárlóközpont, amely ez idáig az egyetlen közösségi teret jelenti. Az egész a hatvanas években épült, eredetileg mint hivatali lakópark, olyan 12 000 középosztálybeli ember számára. Eleinte ők is laktak itt, de hamarosan ideköltöztek a bevándorlók, akik 1965-től és 1970-től több hullámban érkeztek. Nagyon sikeres volt akkor. Az emberek ideköltöztek, megvetették a lábukat az országban, majd a legtöbbször továbbállt. Akkoriban egy bevándorló gyári munkásként is megengedhetett magának egy házat, és így is tett. Ma ez lehetetlen, hiszen egy ház túl sokba kerül, így sokan itt ragadtak. Az elmúlt húsz év alatt a közösséget macedónok, görögök, ciprusiak, magyarok, romák (Magyarországról például sokan érkeznek mostanában), pakisztániak, afgánok, indiaiak, Srí Lanka-iak, bolgárok és afrikaiak alkották. A környező negyedekben pedig jamaicaiak és nyugat-indiaiak is laknak. Angol nyelvű kanadaiak is élnek itt az idősebb generációból. Hihetetlenül változatos élmény, ahogy leülsz a bevásárlóközpontban, és az egész világ elsétál melletted. És persze minden nemzetiség hagyományos étele megtalálható. Kevés jövedelmű, de jól képzett emigráns közösség. Rengeteg olyan ember van itt, aki nem használja azt, amit tanult. Tehát elvesztegetett emberi erőforrásról van szó.

Nehezebben találják munkát amiatt, mert bevándorlók?

Kanada szívesen látja a képzett munkaerőt, és aztán ellehetetleníti őket. A foglalkoztatáshoz kanadai munkatapasztalatra van szükségük, ami nincs, tehát nem kapják meg a munkaköri hitelesítést. Ahhoz, hogy hitele-

sítést kapjanak egy szakmában, nagyon nehéz vizsgákat kell letenniük. Valójában egész Észak-Amerikában ezen a vidéken a legmagasabb a PhD-vel rendelkezők hányadosa. De itt most nem ez a lényeges. Ez a projekt minden rétegből jövő embert szívesen fogad, azokat is, akik nem rendelkeznek magas képzettséggel. Egy évvel ezelőtt, pontosabban tizennégy hónapja elkezdtem történet-körökkel (story circles) dolgozni. Miért éppen történet-körök? Mert megértettem, hogy a történet a legjobb motor, a legjobb eszköze annak, hogy az emberekből felszabaduljon a tudás, hogy kapcsolatba lépjenek a kreatív képzeletükkel, és hogy új történetet alkossanak abban az új térben, ahol élnek.

Tehát ezzel dolgoztam: egy helyi közösségi egyesület segítségével heti találkozókat szerveztünk, és elkezdtük a történet-köröket. Miközben már javában dolgoztam, Inge Lise Oelrich, aki Svédországban ugyanezzel foglalkozik, valósággal kitanított, tréningezett engem heti skype-beszélgetéseinken; ilyenkor mindig tanultam valami újat, majd elmentem a körbe, és kipróbáltam. És mindennek azonnali hatása volt mindannyiunkra. Azonban nem növekedett. Egy kis csoporttal dolgoztunk, akikkel nagyon előrehaladtunk, de nem sikerült új embereket behozni. A résztvevők nagyon szerették, de nem tudták elmagyarázni a külső embereknek, hogy miről is van szó. Én arra számítottam, hogy elkezdjük, és az emberek jönnek majd, és a történeteknek formát adunk a művészetek által, a tudomány és matematika vagy városi tervezés által. Hiszen ez nem korlátozott: nem úgy működik, hogy egyik oldalon az élet, másikon a művészet. A művészet összefonódik minden más emberi tevékenységgel.

Csodálatos eredményeket értünk el, kicsit több mint egy év alatt, de a munka nagy kihívás volt, mivel senki nem értette igazán, miről is beszélek. Részleteket értenek, de nem látják az összképet. Ezért a munka lassan ment, de amikor úgy éreztük, tavaly júniusban, hogy készen állunk, megtartottuk az első fesztiválunkat. Azután ismét fejlődött a dolog lassanként, míg az elmúlt hónapokban nagy fordulatot vettünk. Idén ősszel kaptunk egy

helyet a bevásárlóközpontban, létrehoztunk egy kreativitás-központot, és hirtelen elkezdtek jönni az emberek. Még mindig nem tudják, mit csinálunk, de azt látják, hogy művészettel foglalkozunk.

Még most is hetente találkoztok?

A bevásárlóközpont tulajdonosai akkor ingyen és meghatározatlan időre adták ki nekünk a teret. Valójában ma már nincs is meg, mert végül bérbe adták valaki másnak.

Nagyon szépen kialakítottuk a helyet, és elkezdtük a történet-köröket, a kreatív műhelyeket tartani, még szüreti fesztiválunk is volt. Az emberek eljöttek: körbeültünk és beszélgettünk – olyan helyé vált, ahová be lehetett ugrani. Ez több volt, mint heti egy alkalom. Egy adott ponton azt hittük, elveszítjük, ezért mindennapossá tettük, csak hogy több embert vonzzunk. Több egyesület is meghívott, hogy náluk is tartsunk hasonló foglalkozásokat. És ebből rájöttünk, hogy az egész történetmesélésben a legjobb dolog, hogy hordozható. Úgyhogy most egyik célunk az, hogy kialakítsunk egy módszert, amelynek segítségével cégekhez, szervezetekhez, különálló csoportokhoz tudunk embereket küldeni, hogy történet-kört tartsanak. Csapatépítő jellege van, és bármikor, ha kihívás vagy probléma elé kerül az ember, az én tapasztalatom szerint ez az egyik legjobb eszköz, amihez folyamodhat. Tehát az alkalmazási lehetősége óriási. Látjuk annak a lehetőségét, hogy ez a program kinövi az adott közösséget, sőt, akár az országot is. Úgy gondolom, van rá esély, hogy nemzetközi szintűvé növekedjen.

Persze, vannak kihívások, például azokkal, akik nem szeretik a bevándorlókat. A bevándorlóknak is megvan a maguk problémaköre. Engem leginkább az érdekel, hogy egy új kultúrát hozzak létre, ahol a különböző kultúrák együtt áradnak. Nem egy mozaik darabkái vagyunk. Ez egy képlekeny platform, amit, úgy vélem, meg kell osztani a világgal.

A nyáron voltam Magyarországon és Szerbiában, ahol óriási problémák vannak: az emberek nem értik meg, hogy mindannyian ugyanahhoz az emberiséghez tartozunk, hogy mindenki

rendelkezik tehetséggel, ami varázslatos dolog, amit a világnak adhat. És ezt most ott nem tisztelik.

Kanadában van esély arra, hogy sokkal előbbre haladjunk, hogy egy olyan új képet alkossunk meg, amelyben az emberek nem úgy dolgoznak együtt, mint egy óriási vegyes-levesben, ahol nincs különbség a kultúrák közt. Inkább csak sokkal rugalmasabbakká válnak, oly módon, hogy gyakorlatilag megalkossuk azt a 21. századot, amely azoké a városoké, helyeké, közösségeké, országoké lesz, akik rájönnek, hogyan lehet ezt a közösséget elérni.

Fel tudsz idézni egy-két olyan történetet, amelyek különösen fontosak számodra? Megosztanád őket?

Van pár egyéni példám, de előbb hadd jegyezzem meg, hogy hosszú távon ugyanazokkal az emberekkel vezetni egy ilyen kört azt jelenti, hogy kialakul benned egy részletes kép minden egyes ember tapasztalásairól. És rendkívüli dolog, hogy anélkül, hogy konkrétan rákérdeznék részletekre, a történetekből nagyon sokat lehet megtudni a helyi gazdaságról, közösségről, a terekről.

Szóval van egy nő Afganisztánból, aki született tehetség. Az ő történetéből tudom, hogy milyen a faluja, milyenek a házak, hogyan építkeznek, hogy az ablakaikat bizonyos szögben helyezik el ahhoz, hogy bejöjjön a fény, és a hegyek, amelyek annyira fontosak nekik, látszódnak. Tudom, hogyan zajlanak az ünnepek, hogyan szervezik a piacot – mindez az ő személyes tapasztalatain keresztül olyan, mint egy kincs, amely bennem is és a többiekben is tovább él.

De az utóbbi hónapok egyik legcsodálatosabb élményét az első gyakornokunk okozta, aki pakisztáni. Tavaly fejezte be a középiskolát, és jelenleg a történet-körök és a közösségi építőmunka gyakornoka. Vele pár hete kétnapos műhelymunkán vettünk részt, Inge Lise Oelrich, a történet-körök svédországi megalapítójának vezetésével.

És a műhelymunka során volt egy revelációja a képzeletről. Olyan volt, mint egy vallásos kinyilatkoztatás, amikor a gyakornokuk ezt

mondta: „Hirtelen megértettem a képzeletem erejét, felfogtam, hogy nincs határa, most már értem, hogy bárhová el tud vinni.” A lány szinte lángolt, égtek a szemei az elragadtatástól. És ő az, aki most velünk dolgozik.

És itt egy utolsó történet, ami azért is érdekes, mert a legelső történet-körön bukkant fel. Egyik titkunkat most elárulom: amikor először vesz részt valaki ilyen foglalkozáson, az első kérdésünk, hogy mondja el a neve történetét. Sok minden lehet egy névben: hogy ki adta, mit jelent – ha jelent valamit –, hogy miképpen szólítanak az emberek. A közösség egyik, mára már egyik legmeghatározóbb tagja ebben a körben ébredt rá arra, hogy a neve nem csupán annyit jelent, hogy a nagybátyjától származik. Hirtelen felismerte a kettejük kapcsolatát: mindent, amit öntudatlanul is átadott, tanított neki.

Hat évvel ezelőtt, amikor Torontóba érkezett, hamar egyfajta közösségi szervezővé vált: segített egy park átalakításában, és azon fáradozott, hogy összehozza az embereket. És a történet-kör volt az első alkalom, amikor rájött, hogy mindebben a nagybátyja munkáját viszi tovább, aki Indiában fontos közösségi vezető volt, és sokat dolgozott a közösség átformálásán. Ennek ő gyerekként szemtanúja volt, ezt vitte tovább – és ez a felismerés teljesen új utat és energiát adott az addigi munkájának.

Ezek szerint vannak standard kérdések, úgy mint a „mondd el a neved történetét”. Tudnál még ilyet említeni?

A történet-körben három-négyféle formát alkalmazunk. Előbb van a személyes történet, aztán a népmese vagy bölcséleti példázatok – olyan kultúrtörténetek, amelyek vallási vagy nemzeti eredetűek –, és a harmadik a kitalált, improvizált történet, amelyet ott helyben alkotsz, az előző kettő felhasználásával. Ezek tárják fel leginkább a személyiséget. Mindhárom formában jól kidolgozott munkamódszerünk van.

A személyes történetben elmondhatsz történeteket a hajadról, a kezedről, akár az egész testedről, de megoszthatsz valamilyen tapasztalatot, vagy beszélhetsz az emberi kapcsó-

latairól, helyekről, ünnepekről, megpróbálta-tásokról, a kultúráról. Szóval ebbe minden beletartozik, ami rólad vagy a te életedről szól: utazások, veszteségek, játszmák. Például azt mondom, gondolj egy olyan személyre, aki a legfontosabb volt számodra gyerekkorodban – lehet ő az egyik szülő vagy báty, nővér, vagy bárki más, például egy tanár, vagy valaki, akivel életedben csak egyszer találkoztál. Hagyd, hogy a képe megjelenjen előtted, és utána meséld el annak az embernek a történetét. Nem egyszerűen csak mesélni fogsz róla: a lényeg egyfajta képleírásban van, ami így megragadható.

Hogyan lehet tőkét hozni egy ilyen projektbe? Egyáltalán, lehet valami pénzátvonzani egy ehhez hasonló kezdeményezésbe? Meg lehet győzni cégeket vagy magánembereket, hogy támogassák?

Eddig támogatásokból éltünk, a munka természetének köszönhetően pályázhatunk művészeti tanácsoknál, alapítványoknál. Nemrég kaptunk egy alapítványtól támogatást, mert érdekli őket a történet-kör mint felnőttoktatási program. Vannak magántámogatóink is, például egy építkezési vállalat is adományozott, és ebben az esetben a mi feladatunk az, hogy felfedezzük, hogyan lehet ezt a befektetést felhasználni.

Van egy óriási kulturális fesztivál, amely szorosán kötődik az évszakokhoz, és bemutatja a munkát, amely a közösségen belül történik. Ez akár egy kulturális központtá is fejlődhet, amely a mi célunk lesz, ha ezzel a módszerrel haladunk tovább. Ezek a fesztiválok bár közösségi szintűek, művészileg magas színvonalat hoznak: összekapcsolják a profi alkotókat közösségi csoportokkal, és valami egészen újat hoznak létre. Ez nemcsak egy helyes kis kulturális fesztivál, ahol van egy kis ez meg egy kis az –ami elég konzervatív és hátratekintgető dolog lenne –, hanem olyasmi, amelyet még senki nem látott korábban. Egy ilyen a városra nézve is kedvező, hiszen felhívja rá a figyelmet, új befektetőket hoz, és lassan olyan helyé alakul, ahol az emberek szívesen laknak. Ebből az ötletből kiindulva éppen most tárgyaltunk

mikrohitelek ügyében egy bankkal, hogy egy példát mondjak.

Melyek a hosszú távú elképzeléseid: át szeretnéd építeni egész Torontót, szeretnéd, ha a történet-kör beutazná a világot? Mi a végső cél?

Nos, ahogyan a barátom is ráébredt, hogy a képzeletének nincs határa, úgy ennek a munkának sincs. Nagy valószínűséggel ez egy forradalmi modell lesz a civil fejlesztésben, ami segíti alakítani és re-integrálni a gazdaságot és a városi építkezést a közösségi életbe.

Középpontban a kreativitás, a közösség és az ünnep áll. Nem beszélhetünk erről sohasem eleget: úgy gondolom, hogy évszázadok óta a legzseniálisabb emberi innováció az ünnepelés. Szerintem létrejöhetnek majd különböző bázisok szerte a világban, és ebben az a jó, hogy nem úgy kell elképzelni, mint egy franchise-t, hiszen mindenik különbözik majd, mindegyik egyedülálló lesz a maga módján, és minden közösség maga fedezi majd fel a lehetőségeit. És lesznek olyanok, akik majd később kapcsolódnak be, lesznek olyanok, akik majd egyszerűen építenek valamit a városi park körül, mert ez lesz a közösségük hasznára, meg olyanok is, akik hűszemeletes házakat építenek és kávézókat és piactereket és előadótereket. Úgy vélem, hogy a dolog nyitja az alapgondolat komplexitásában rejlik és abban, hogy nem méretre szabott dolog. Olyasmi, amit mindenki magára szab.

Fordította: BOGDÁN ZENKŐ

ro

În spații schimbătoare. Dialog pe skype pe mai multe voci cu muzicianul și compozitorul David Buchbinder, directorul proiectului Diasporic Genius.

Una dintre cele mai fantastice experiențe ne-a fost dată de primul nostru lector, cel pakistanez. Cu el, am participat la un atelier de două luni sub conducerea lui Inge Lise Oelrich, întemeietorul cercurilor de povestiri din Suedia. Și acolo am avut parte de o revelație cu privire la imaginație. A fost ca o revelație spirituală când lectorul ne-a zis: "Dintr-odată am înțeles forța imaginației mele, mi-am dat seama că ea nu are limite, acum înțeleg că mă poate duce oriunde." Fata a prins foc aproape, i-au ars ochii de extaz. Ea lucrează acum cu noi.

en

Changing Spaces. Polyphonic Skype-discussion with musician-composer David Buchbinder, manager of Diasporic Genius.

And another one of the wonderful things that have happened in the last two or three months, is our first apprentice. She's from Pakistan. She finished high school last spring, and she's now an apprentice in the story work and in the community development work, and we did a two-day workshop a few weeks ago with the founder of the story circles, Inge Lise Oelrich from Sweden. And in that workshop she had a revelation about imagination. It was almost like a religious moment when our apprentice said: 'I suddenly understand the power of my imagination; I suddenly understand there is no limit to my imagination, and it can take me anywhere'. And she was like on fire, her light streaming out of her eyes and it completely engaged her, and now she's working on that.

MI FÁN TEREM A FÜGGETLEN

Beszélgetés Imecs-Magdó Leventével (Váróterem Projekt) és Kelemen Kingával (Groundfloor Group) arról, hogy mit jelent független színházi alkotónak lenni Kolozsváron.

Váróterem: „Ha nem lett volna bennünk elég vakmerőség, éretlenség és a józan mérlegelés képességének teljes hiánya, akkor most nem lenne Váróterem Projekt.”

Kinek szól és milyen úrt tölt be Kolozsvár színházi palettáján a Váróterem Projekt?

Imecs-Magdó Levente: Kolozsvár egyetemi város, és a pezsgését egyértelműen az év nagy részében őt belakó diákságnak köszönheti. Ezt a nyári üres utcák szemléletesen bizonyítják. Amikor úgy döntöttünk, hogy független színházi társulatot hozunk létre, ez nagyon fontos szempont volt. A feltételezéseink beigazolódtak: a közönségünk túlnyomó része egyetemista. De természetesen igyekszünk mindenkihez szólni. Amikor a Váróterem létrejött, Kolozsváron nem volt – és tudtommal most sincs – színházi társulatként működő független csoport. Tehát mi voltunk az elsők, és ez már önmagában egy úrnek a betöltése. Az őszinteséghez azonban az is hozzátartozik, hogy nem voltak egyértelműen körvonalazott céljaink. Közvetlen színházat szerettünk volna létrehozni, ami nézőt és játszót egyaránt érdekel, ami fiatalosan, lendületesen és érthetően közelít a dolgokhoz, és cél volt az is, hogy új, szokatlan terekkel kísérletezzünk. De csak most, szűk három év után kezd kiderülni, hogy mi az, ami tulajdonképpen érdekel

minket: és ez a szociális témák improvizációs feldolgozása. A *Mit csináltál három évig?* című előadásunk például az egyetemistákat célozza meg, a legújabb, cím nélküli előadásunk pedig a hajléktalan-kérdéssel foglalkozik. A végeredmény természetesen különböző, de a munkafolyamatban nagyon sok hasonlóság fedezhető fel. A jövőre nézve például a román-magyar vegyes házasság ígérkezik nagyon izgalmas színházi anyagnak. Emellett az idei és a jövő évadban Botos Bálintnak és Bertóti Johannának is bemutatjuk egy-egy drámáját. Ebből jó lenne hagyományt csinálni.

Teret biztosítotok a fiatal drámaíróknak, a legújabb előadásotokban pedig több új arcot is látni. Bővül a társulat? Vagy amolyan befogadó színházzá alakultok, ahol a főiskolából újonnan kikerült színészek, dramaturgok, rendezők kipróbálhatják magukat?

IML: Rendkívül érzékeny kérdés. A cé-lunk természetesen az, hogy egy egységes és viszonylag hosszú életű társulat jöjjön létre olyan emberekből, akik látnak lehetőséget az együttgondolkodásra és a közös fejlődésre. Ez szerintem kizárólag csak társulatban történhet meg. Viszont nagyon nehéz kivitelezni, többek között az anyagiak miatt is. Ez a munka nem jelent biztonságot, és senkitől sem várható el, hogy évekig önkénteskedjen. Még a szent színházért sem. A társulat viszont bővül. És igyekszünk lehetőség lenni a főiskolások számára a szakmában maradásra, mint ahogy annak idején a magunk számára is lehetőség voltunk.



Mit csináltál három évig? Váróterem Projekt, Kolozsvár. Fotó: Demes Hanna

Egy nagyváros esetében elengedhetetlen az, hogy sokféle művészeti élmény közül válogathassanak az érdeklődők. Nagyváros-e Kolozsvár ilyen értelemben?

IML: A mi esetünkben Kolozsvár nagyvárosnak bizonyult. Teljesen nyitott volt a közönség az első pillanattól kezdve, és az érdeklődés nem lankadt, sőt. A szakma és a kritika már keményebb dió – mindenki üdvözölte a kezdeményezésünket, viszont az éretlen kamasz fiataloknak kijáró vállveregetést még mindig nem tudták levetkőzni. Bár ezt minden bizonnyal megérdemeljük, hiszen nekik pont az a feladatuk, hogy utat mutassanak. Kolozsvár nyitottsága egyébként elsősorban a diákságnak köszönhető, bár kétségtelen, hogy ez ragadós, és most már az idősebb korosztályba tartozó értelmiségiek is eljárnak például az Ecsetgyárba. Ugyanakkor véleményem szerint a város kulturális befogadóképessége véges. Közel sem tartunk ott, mint mondjuk Budapest, ahol több mint száz színházi társulat működhet egyszerre. Bár most kicsit magunk ellen beszélünk, hiszen nemrég lett

saját munka- és játszóterünk a Brassai utca 5. szám alatt. Tény azonban, hogy erre hatalmas szükségünk volt: öt futó előadásunk van, és a díszletek már nem férnek el az otthoni garázsban.

Bár már meghatároztad a célközönségeket, de a témaköröket illetően az előadásaitok akár más rétegeket is érdekelhetnének. Hiszen mondhatjuk, hogy véges egy város kulturális befogadóképessége, de ilyenkor mindig elfeledkezünk egy jelentős százalékról, aki valamilyen okból kifolyólag (már) nem jár színházba. Például egy vegyes házasságban élő munkásember és családja – hogy az általad feldobott példára reflektáljak.

IML: Ez természetesen így van. Egyébként a rom-magyaros ötlet pont ebből a megfontolásból jutott eszébe, ha jól emlékszem Vetési Nándinak. Sokat agyaltunk például azon, hogy miként hozható be egy központi színházba a városi lakónegyedek, az ún. kártierek magyar ajkú lakossága. Rendkívül izgalmas kérdés, és

nem is kivitelezhetetlen; persze nem számí-
tunk arra, hogy majd kiürül a Monostor, amikor
a Vároterem játszik. A *Maratoni Sorsjátékunk*
jó példa erre. A Farkas utcában tartott tizen-
két órás impro-előadás közönségnövekedést
eredményezett: ismertebb lett a nevünk. S
lévén, hogy nyáron játszottunk, a Kolozsvári
Magyar Napok keretében, nemcsak egyete-
misták, hanem tősgyökeres kolozsváriak is lát-
hattak bennünket. Ugyanakkor a *Bánk bán?*
Jelen! című tantermi előadásunknak egyér-
telmű célja a színházkedvelő közönségreteg
szélesítése. Bízunk benne, hogy sikerül majd
megnyernünk egy-két sulist a színháznak.

**Hogyan él meg az a színházi alkotó,
aki a függetlenek mellett teszi le a voksát?**

IML: A függetlenkedés nem egy munka-
hely, a független színházi alkotó – és ez nagyon
fontos – nem él meg a társulaton belül kifejtett
munkájából. A munkát általában lelkesedés, hit
és a sok pozitív visszajelzés teszi lehetővé, ami
egyáltalán nem arányos a fizetéssel. Vagyis
hogya a befektetett munka mennyiségét te-

kintjük, akkor az, amit csinálunk, kimondottan
munkahelynek mondható, a honorálás viszont
általában elmarad. Ezért mindenkinek van egy
civil foglalkozása is: vagyunk bábszínészek,
rádiósok, felszolgálók, bébiszitterek, bentlaká-
si nevelők, sőt sztriptíz bár menedzserei is (a
félreértések elkerülése végett mondom, hogy a
vetkőzős számok „megrendezése” a feladat, a
„többi” nem). A társulat finanszírozása egyéb-
ként pályázatok útján történik. Fennállásunk
három évében sokat fejlődtünk ebben is, idén
már viszonylag jelentős összegekhez jutottunk
hozzá. Ez viszont megint egy véges dolog – hi-
szen a pályázatok száma és a kiosztandó ösz-
szeg is korlátozott –, illetve kockázatos is, mert
mi van akkor, ha nem nyerünk. Ugyanakkor a
pályázati pénzek a produkciós költségeket
fedezik, illetve mindenkinek szolgáltatnak egy
kis zsebpénzt. De hogy az új tér fenntartási
költségeit miből fogjuk állni, arra én is kíváncsi
vagyok. Kidolgozásifélelben van egy tervünk,
amely kifejezetten a tér felújításával és fenntar-
tásával foglalkozik, és amely támogatásokra,
adományokra alapoz. Az már alkotón múlik,
hogy elkötelezi-e magát egy független társulat

Hajléktalanokról szóló, cím nélküli előadás, Vároterem Projekt, Kolozsvár. Fotó: Simon Barni



mellett. Mi megtettük. Ha nem lett volna bennünk elég vakmerőség, éretlenség és a józan mérlegelés képességének teljes hiánya, akkor most nem lenne Váróterem Projekt. Csepei Zsolt barátomat idézem, aki egy hasonló kérdésre azt a választ adta, hogyha „az ember szerelmes lesz valakibe, nem azon gondolkodik, hogy mit csinál, ha majd nem lesz az”. S főleg nem, ha már három éve az.

Beszéljünk az új játszóhelyről. Az ember azt hinné, hogy valami jó kis pénzhez jutottatok hirtelen, másrészt ez azt is jelzi, hogy megállapodtatok, nem akartok eltűnni. Amikor támogatásokról, adományokról beszélsz a tér kapcsán, akkor mire gondolsz? Hiszen a közönségeknek valószínűleg még a belépőjegy kifizetése is gondot okozhat.

IML: Kis pénz az lett, ezért is mertünk belevágni, de nem látjuk ennek az egésznek a végét. A meglévő összeg pedig vajmi kevésre elég. Talán az elindulásra. Talán. Fontos tisztázni, hogy a felújítandó teret nem akarjuk teljesen kisajátítani. Rengeteg lehetőség rejlik egy ilyen központi fekvésű, közel 300 négyzetméteres térben. Ez a tér az egész kolozsvári közösségnek hasznára válhat. A kérdéseidre ugyanakkor nem tudok válaszolni. Remélem, fél év múlva bölcsebb leszek, és gazdagabb.

Groundfloor Group: „Tulajdonképpen az előadásaink azoknak szólnak, akik megteszik azt a néhány száz lépést a központtól az Ecsetgyárig, és ez akár szimbolikus is értendő.”

Kinek szól és milyen űrt tölt be Kolozsvár színházi palettáján a Groundfloor Group?

Kelemen Kinga: Azért nehéz erre válaszolni, mert nem a többiekhez képest „pozicionáljuk” magunkat. Persze el lehet mondani rólunk, hogy függetlenek vagyunk, ami több mindent jelent. Például azt, hogy nincs fenntartónk, vagy azt, hogy nincs állandó támogatásunk, vagy hogy sok – főként önkéntes

– munkával működtetjük az egyesületet, meg azt is, hogy nem mondja meg senki, hogy mit kell csinálnunk. Ha meggyőzőnk egy támogatót egy-egy ötlet izgalmasságáról, megvalósíthatóságáról, ha sikerül sikeresen pályáznunk, akkor vannak programjaink, ha pedig nem, akkor nincsenek. Egyszerre vagyunk kiszolgáltatottak és szabadok. Visszatérve a kérdésedre, hogy kinek szól... Tulajdonképpen az előadásaink azoknak szólnak, akik megteszik azt a néhány száz lépést a központtól az Ecsetgyárig, és ez akár szimbolikus is értendő. Azok számára, akik a városközpontban kínált kultúra mellett a perifériára is kíváncsiak, az újra, a másra, a kortárs megközelítésre. Az előadások mellett workshopokat is szervezünk, amelyek egyrészt a színházi profioknak szólnak: színészeknek, táncosoknak, rendezőknek, koreográfusoknak. Másrészt pedig a táncolni vágyó nagyközönségnek: ilyenek például a kontakt improvizációs programjaink. A kontakt-tánc egyetlen romániai fesztiválját egyébként 2006 óta szervezzük, ez Trans-Contact néven vonult be a köztudatba.

Nagyon tetszik az Ecsetgyárba való kilépés mint a mainstream művészeti élménytől való eltávolodás metaforája. Szükséges valamiféle „közönségnevelés” ahhoz, hogy a potenciális közönség kilépjen a megszokott mederből?

KK: Úgy gondolom, hogy a közönséget nem kell nevelni. Legalábbis nem abban az értelemben, hogy egyirányú közléssel mi, a művészek megmondjuk a titit, amit ő megért, és ezáltal majd jobb ember lesz. Ez nagyon távol áll attól, amit mi csinálunk. A „nevelés” sokkal inkább a másik irányból, felőlük érkezik. Ez talán demagógnak is hangozhat... mondok egy példát. A tavaly volt egy projektünk: ötször játszottuk el a *Dívák* című előadásunkat, öt különböző közönségrétegnek, majd szociológusok segítségével, egy előre megírt forogatókönyv alapján beszélgettünk a látottakról a közönséggel. Hatalmas élmény volt, szinte leírhatatlan. Nem az volt feltétlenül az érdekes, hogy hogyan „olvasták” az előadást, hanem az, hogy hogyan szembesültünk estéről estére

alkotókként azzal, hogy mennyire egyéni minden befogadási folyamat. Nagyon tanulságos és izgalmas munka volt.

Hogyan lehet hasznosítani az ilyen típusú élményeket a színházcsinálásban?

KK: Ez a projekt rendesen kizökkentett bennünket az intellektuális burokból. Az őszinte és nyers erő, amellyel például a 16–18 éves fiatalok nézték, és kommentálták a látottakat előadás közben, ha úgy tetszik, „élőben” – igen megrázó volt. El kellett gondolkodnunk arról, hogy mit is jelent a színház azok számára, akik először találkoznak vele. És arról is, hogy hogyan fogadjuk be művészként azt az élő, szerves reakciót, ami teljesen mentes a megszokott és elvárt színházba járási kliséktől. Ez a közönség nem csendben ülve nézte végig az előadást, hanem folyamatosan és hangosan kommentált, beszólt, fütyölt. Olyan energiacserék voltak a nézők és játézők között, hogy megállt a kés a levegőben, és nem voltunk biztosak benne, hogy sikerül végigjátszani. Egy ilyen élmény után másként játszik a

színész, és másként rendez a rendező, hiszen kikerül az intellektuális komfortzónából. És ez nagyon jó.

Egy nagyváros esetében elengedhetetlen az, hogy sokféle művészeti élmény közül válogathassanak az érdeklődők. Nagyváros-e Kolozsvár ilyen értelemben?

KK: Kolozsvár kulturális sokszínűség szempontjából izgalmas város. Kínálat van, és a közönség is egyre inkább felzárkózik. A városban zajló nagy nemzetközi fesztiválok, a TIFF, a Temps d'Image, az Interferenciák telt házasok voltak az idén. Nagy ajándék, hogy ezek vannak, referenciát jelentenek a saját munkáinkhoz is. De hogy a fesztiválokra kívül van-e élet, van-e közönség az előadásokra, van-e érdeklődés, az nagyon változó. És nagyban függ attól, hogy van-e ereje és erőforrása egy szervezetnek láthatóvá tenni magát a programokkal túlszűfolt Kolozsváron. Október-november környékén volt olyan időszak, amikor négy-öt kulturális rendezvény zajlott ugyanazon az estén. Nem mondhatom, hogy könnyű ebből kitűnni.

Dívák, Groundfloor Group, Kolozsvár. Fotó: Biro István





Székely Ágota. Post.Sync, Groundfloor Group, Kolozsvár. Fotó: Biro István

Hogyan él meg az a színházi alkotó, aki a függetlenek mellett teszi le a voksát?

KK: Hogy miből él a független színházi alkotó, az egy jó kérdés. Nem a független színházi létből, ez eléggé egyértelmű. Persze, helyzete válogatja. De úgy vettem észre, hogy a tendencia az – és itt a színészekről, táncosokról beszélek –, hogy van egy állandó munkahelyük, amely néha kapcsolódhat a szakmához, de gyakran nagyon távol áll tőle, és szabad idejükben „függetlenkednek”. Sikeres pályázás esetén pénzért, kevésbé sikeres pályázás esetén pedig kreatív lendületből. A rendezők és koreográfusok esete más, ők eleve szabadban mozognak, hiszen ha alkalmazottai is egy-egy színháznak, a kötelező penzum lejártával bárhol dolgozhatnak. A színészek ebből a szempontból kötöttebbek. Nehezebb is őket egyeztetni.

Mit gondolsz, a jövőben lesz-e változás ezeket a nehézségeket illetően?

KK: Nem tudnám megjósolni, hogy lesz-e változás, és ha igen, milyen irányba. Inkább abban reménykedem, hogy minden marad úgy, ahogy van, és nem lesz rosszabb. A pályázati rendszer, legalábbis a romániai Nemzeti Kulturális Alap (Administrația Fondului Cultural

Național) a maga hibáival és hiányosságaival együtt elég jól működött eddig. A tavaly nyáron sürgősségi eljárással meghozott kormányrendelet viszont gyakorlatilag az Alap igazgatóságának pénzügyi függetlenségét szüntette meg azzal, hogy a szerencsejátékokból származó illetéket, az Alap bevételeinek 90–95 százalékát a központi költségvetéshez kapcsolta. Ezáltal pedig közvetlenül veszélyeztetik a független alkotók számára elérhető pályázati forrásokat. A politikusok irányából érkező ígéretek értéke pedig kontextus-függő. És ott van a Román Kulturális Intézet (ICR) vezetőségváltása körüli botrány, valamint az új vezetőség által meghatározott irányelvek... Elolvasásukkor az lehet az ember érzése, hogy húsz évet léptünk vissza az időben.

Milyen volna az ideális közeg a független színházi alkotók számára?

KK: Azt hiszem, ez szorosan összekapcsolódik a társadalom higiéniájával, ha lehet ilyet mondani. Ideális esetben a kortárs alkotót – akár független, akár nem – azért szereti a közönség, és azért tiszteli a környezete, mert radikális, kényelmetlen, aktuális, izgalmas és nem utolsósorban hiteles. Kevésbé higiénikus környezetben mindezekért üldözi. Csak ezután jönnek a konkrét alkotási folyamat elő-

segítői: egy átlátható(bb) kritériumokkal bíró támogatási rendszer, egy, a magáncégek hatásosabb támogatását elősegítő törvényes keret, elérhető infrastruktúra és hasonló.

Mik a tervek 2013-ra?

KK: Mindenképp szeretnénk a Trans-Contact fesztivált idén is megrendezni, ez lesz a nyolcadik kiadás. Továbbra is játszunk a *Post.Sync* és a *Dívák* előadásokat, remélhetőleg majd utazunk is velük. És mindeközben gőzerővel készülünk egy új előadással. Illetve koprodukciós partnerei vagyunk egy izgalmas nemzetközi projektnek, amely remélhetőleg befut a Kultúra keretprogram idén támogatott projektjei közé.

Erről a nemzetközi projektről, ha szabad, mesélsz egy kicsit?

KK: A projekt neve *Solihendas*, és egy közönséggel, színházzal és közterekkel kapcsolatos interaktív projekt, amelynek partnerségi ajánlata a budapesti Mu Színházon keresztül érkezett a Franciaországban élő Cserhádi Gabriella rendezőtől. A partnereink között francia, görög, magyar illetve holland alkotók és csoportosulások is találhatók, és a projekt részeként megalkotunk egy képzeletbeli közös nyelvet, amelyen „titkos” színházi előadásokat fogunk létrehozni. Talán ennyi elég is lesz az érdeklődés felkeltéséhez.

ro

Unde crește independentul?

Dialog cu Levente Imecs-Magdó (Proiectul Sala de Așteptare) și cu Kinga Kelemen (Groundfloor Group)

IML: Independența nu e un loc de muncă, creatorul independent – și asta e un fapt de maximă importanță – nu trăiește din munca pe care-o face alături de companie. Munca e posibilă datorită credinței, pasiunii și feedbackurilor pozitive, ceea ce nu e în proporție cu salariul.

KK: Cred că publicul nu trebuie educat. Cel puțin nu în felul acela că noi, artiștii îi spunem ce trebuie să-i placă și ce nu, el înțelege asta și astfel devine un om mai bun. Asta e foarte departe de ce facem noi. "Educația" sosește din partea exact opusă, dinspre ei. Asta poate suna demagogic... ia să vin cu un exemplu. Anul trecut am avut un proiect: am jucat spectacolul *Divele* de cinci ori, pentru cinci feluri de public, și după aceea am stat de vorbă cu publicul cu ajutorul unor sociologi. A fost o experiență extraordinară, aproape de nedescris. Nu faptul în sine: cum "au citit" spectacolul, ci cum ne-am întâlnit seară de seară cu singularitatea fiecărui proces de asimilare în parte. A fost o muncă plină de învățăminte și de suspans.

en

Where Do Independents Grow?

Interview with Levente Imecs-Magdó (Váróterem Projekt/Waiting-Room Project) and Kinga Kelemen (Groundfloor Group)

IML: Being independent is not a full-time job, so the independent theatre-maker – and this is very important – cannot earn enough to live on while working with the company. Work is motivated by enthusiasm, faith and lots of positive feedback, never in direct proportion to payment.

KK: I don't think that the audience has to be educated. At least not in the sense that, we, the artists directly communicate the ultimate truth, which the audience understand and as a result they become better people. That is very far from what we intend to do. "Education" actually comes from the other direction, from above. This might sound a bit demagogical, so I'll give you an example. Last year we had a project: we performed our show, *Divas* five times to five different audiences, and after each performance we had talks according to a script previously designed with the help of sociologists. It was not the "reading" of the performance that was the most interesting, but our confrontation, as creators, with the uniqueness of the reception process each night. It was a very edifying and exciting work.

Kele Fodor Ákos – Csuja László

A BÜKKFASZÉKI MÁRIKA ELŐZMÉNYEI

Felelgető-esszé az Erdélyi Vándorszínház készülő előadásáról

Csuj László: Az Erdélyi Vándorszínház legújabb darabján dolgozunk Kele Fodor Ákossal, a Vándorszínház írójával. Az alábbi sorokban azt próbáljuk összefoglalni, milyen utakon jutottunk el a következő előadás tervezéséig.

Kele Fodor Ákos: A Vándorszínház a – pontatlanul, de nevezzük most – polgári színjátszás előtti színházi hagyományokból választott magának nyelvet és eszköztárat. Egyre jobban érdekelnak minket a műfaji kérdések – egész pontosan a moralitás,¹ a misztériumjáték és a belőlük kifejlődő *commedia dell'arte* egymáshoz való viszonya. Realitásestményük vetélkedése; szcenikai békülékenységük, de dramaturgiai ellenérdekeltségük; az organikus egybeolvadás iránti szomjuk és ennek lehetségeségét illető, egymást megkérdőjelező viselkedésük. Mi az a *mysterium dell'arte*?

CsL: Engedd meg, hogy először kikerüljem a kérdést, és visszaugorjak az időben, hogy részletesebben írjak arról, hogyan jutottunk el a *mysterium dell'arte* fogalmáig. Amikor az Erdélyi Vándorszínházat 2007-ben megalapítottam, nem gondoltam, hogy hat évvel később az egyik legfontosabb alkotói problémánk műfajelméleti természetű lesz, noha visszatekintve, az előadások fejlődése logikusnak tűnik. Mikor az elsőt terveztem, több oka volt annak, hogy a *commedia dell'arte*t választottam. Egyrészt nagyon érdekelt az a fajta színjátszás, amelyben az emberi test fontos szerepet kap, másrészt népi ihletettségű, széles közönségreteghez szóló, archetipikus figurákkal és történetekkel dolgozó darabokat kerestem, harmadrészt egyszerűen untam azt, ami a kőszínházakban zajlik. A klasszikus magyar népszínházi hagyomány lett volna kézenfekvő, de a darabok filozófiája ott sem tér el radikálisan a kőszínházi struktúrában működő formáktól. Így jutottunk a *commedia dell'arte*hoz, amit egy speciális népi fizikai színháznak tartok.

Az alkotói folyamat számomra egyenlő egy állandó kereséssel, így az első előadás után láttam, hogy a *commedia dell'arte*nak milyen korlátai vannak. Tehát amikor egy-egy újabb darabról kezdtünk el gondolkodni, ösztönösen két irányból próbáltunk fejleszteni. Egyrészt az előző műfajának dekonstruálása, újraértelmezése vezetett minket, másrészt azok a benyomások, amelyek a nézők felől érkeztek. Első előadásunktól, egy klasszikusan gondolkodó *commedia dell'arte*től (*A férj szomorú komédiája és felettebb bonyodalmas históriája*, 2007) úgy jutottunk el a misztériumjáték-elemek is tartalmazó, verses szövegű *Az ördög és a szűz*ig (2009), hogy észrevettük, a falusi nézők a segg-

¹ Középkori drámai és színpadi műfaj, mely valamely erkölcsi tételt illusztrál allegorikus alakok segítségével. – *a szerk.*

berúgós poénok mellett ugyanolyan érzékenyen reagálnak a lírára vagy a misztikumra. Ez annyira beigazolódott, hogy míg egy városi előadáson a nézők nem izgultak azon, hogy a szüzet magáévá teszi az ördög, addig a legtöbb falusi előadáson a szüzesség elvesztésének veszélye valós drámai feszültséget keltett.

KFÁ: A darabok fejlesztésekor kezdetben számomra a dramaturgiai tökéletesítés igénye volt az elsődleges, ám később egy egészen különleges dolog történt, amely talán ritka a színházi gyakorlatban: a következő színdarab műfaji eltolódását a nézői érzékenységről kapott visszacsatolás határozta meg. Így a nézők teherbírása, igénye és a róluk szerzett tapasztalatok primer módon alakítják a darabokat anélkül, hogy egy kiszolgáló jellegű oportunizmus vezetne minket, amellyel kommersz szórakoztatást kínálnak. Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy táplálhatjuk kíváncsiságunkat, kutathatjuk a régi műfajokat, zsánerelméleti kérdéseken tipródhatunk, kísérletezhetünk – mindközben a közönség szinkronban van velünk: évről évre minden újításunkra fogékonyak bizonyul, tehát nem kell visszafognunk magunkat. Ugyanakkor nem hiszem, hogy kezdetben alábecsültük volna a falusi nézőt; sokkal inkább a faluban, szabadtéren, heterogén összetételű közönség előtt játszott komédia műfaji lehetőségeit tekintettük zártnak.

CsL: Nem szeretem a falusi-városi szétválasztást. Rossz sztereotípiákat erősít, ráadásul a falvakban lakó emberek is folyamatosan urbanizálódnak, itt Erdélyben is. Pontosabb, ha a polgári/kőszínházba járó és nem járó embereket választjuk szét. Eddigi tapasztalataim alapján az előbbi fegyelmezettebb, zárkózottabb, szövegcentrikus, aki érteni akarja a történetet, mindig oda figyel, ahová „kell”, az utóbbi harsányabb, nyitottabb, nem követi a történetet, a szövegben rejlő racionális tartalmakra kevésbé fogékony, ugyanakkor a fizikai színházi elemekre vagy a képi gesztusokra, a szöveg lírai gondolatfűzésére sokkal inkább érzékeny.

Nem hiszek abban, hogy feltétlen létezik úgynevezett értékes színház, amely mindenképpen elnyeri méltó jutalmát, és a néző a hibás akkor, ha nem érti azt, ami a színpadon zajlik. A színház mindenekelőtt közösségi élmény, és a színházi alkotó a felelős azért, hogy ez a közösség megszülessen, ha ez nincs, akkor a színház rossz. Egy speciális közösségi élményben való feloldódás a színház sajátossága, ettől tud olyat, amit a többi művészeti ág nem. Azért kell ezt hangsúlyoznom, mert az eredeti *commedia dell'arte* és a misztériumjáték is karakteresen közösségélményre alapszik.

KFÁ: Visszatérve arra, hogy miként formálja a nézői érzékenység a Vándorszínház darabjait, hadd mondjak egy példát: a Vándorszínház második, általam elsőként írt színdarabja (*A kéjvágyó vén számar, 2008*) egy Shakespeare-pastiche volt, számos jelöletlen idézettel; és volt benne egy igen komor, hideglelős dalbetét, amelynek hatására megfagyott a levegő, és noha nem sok előadást van szerencsém végigkövetni, de a társulattól tudom, hogy ez az effektus rendre ismétlődött. Ekkor ébredtünk rá, hogy egyrészt a vígjáték, másrészt a közönség is igencsak teherbíró az ilyen minőségi keveredések tekintetében – épp annyira, mint a verses szöveg befogadását illetően. Ekkor döntöttük el, hogy *Az ördög és a szűz* társműfajai a misztérium és a középkori-vásári *diablerie* lesznek, versben elbeszélve. A keresztény kultúrkör szimbolikája és a (trágárságtól mentes) obszcenitás összefonódása mai napig zsigerileg működőképes, anélkül, hogy csorbítanák egymást. A következő darab, *A halál és a bohóc* még tovább merészkedett ezen az úton: a középkori színjátszásból a haláltáncot helyezte a *commedia* mellé; de olyan, véres brutalításban tobzódó szövegek is hatottak rám, mint az 1646-os *Comico-tragedia* vagy Vörösmarty *A két szomszédvár* című „kannibáli” műve, így végül a darab igen komor hangütéssel, horrorisztikus elemekkel dolgozik (halva születés, lidérc megidézése stb.).

CsL: *Az ördög és a szűz* nemcsak a műfaji váltás miatt volt határkő, hanem azért is, mert míg az első két előadásunk szövege kanavász alapú improvizációkból született, addig ez volt az első, amikor először dolgoztunk végig megírt verses szövegkönyvvel. Akkor ez egy radikális vállalás volt, amit a színészeink is nehezen fogadtak. (Most már azt is látom, hogy miért működhetett, noha később arra is rájöttünk, hogy az improvizáció, a lazzik nem maradhatnak el, azokat értelmetlen előre megírni.) A lírai nyelv azért élhet meg azok körében, akik nem gyakorlott színházba járók, és a szépirodalomban sem jártasak, mert a jelenetek képiségükben, mozgásvilágukban leírják a cselekményt,

és a szöveg a történetnek meghatározó, de nem kizárólagos hordozója. Ez nem azt jelenti, hogy másodlagos volna, hanem rendezőként úgy gondolkodom róla, mint a klasszikus zenében a karmester egy meghatározó szólamról, aminek önmagában is meg kell állnia, részleteiben tartalmazza az egészet, de nem törekedhet kizárólagosságra. Ráadásul azért jó a vers, azért több, mint a próza, mert ellenpontozza, finomítja és rétegzi a *commedia dell'arte*-karakterek és a szituációk látszólagos egysíkúságát, primerségét, magyarul a lírai nyelvnek elsősorban nem a történetvezetés a feladata, hanem a cizellált rezdülések, hangulati árnyalatok megfestése.

KFÁ: Vagy épp mnemotechnikai hozadéka van: a rím kiemelő is lehet, indexeli a dramaturgia-
ilag kitüntetett pontokat, amiket érdemes megjegyezni (tehát valóban nem *mesél* itt a líra, hanem a gesztusrendszer egyik eleme). Ezzel kapcsolatosan azonban az is fontos felismerés volt, hogy a versmérték „tánc jellegét” háttérbe kell szorítani, vagyis lazán kell használni a ritmikai eszközöket, közelítve az élőnyelvi beszédhez, ugyanis kifejezetten az érthetőség rovására megy, ha túl szabályos versformák zakatolnak hetven-nyolcvan percen át. Így inkább a zenei összecsengések, asszonán-
cok és belső rímek használatát kell előnyben részesíteni. Azt hiszem, *A halál és a bohóc*ban találtuk meg a megfelelő arányt.

Az elkövetkező darabunkban, a *Bükkfászeki Márikában* a misztériumtól is eltávolodunk, és egy – talán csak írói oldalról s nem a közönség befogadóképessége felől – keményebb dióval, a moralitással fogunk kísérletezni, méghozzá úgy, hogy az Erdélyi Vándorszínház eddigi darabjainak klasszikus elbeszélői keretét, egységes és töretlen realitáskonvencióját is megbontjuk majd. Mindeközben a cselekményt nem kell nagyságrendekkel kevésbé komplikáltra terveznünk, noha az idők során némi didaxissal elkezdtünk élni, és a történetvezetési jártasságunk is folyamatosan fejlődött, így talán nem lettünk sem követhetetlenek, sem szájbarágóságok.

CsL: A legújabb darabunkat a *Nimwégai Mária* ihlette, amiből régóta izgat az a jelenet, amelyben Mária megtér. A *Nimwégai* története arról szól, hogy a szűzies Márit megkísérti a sánta ördög, hogy elvigye a lelkét, ami olyannyira sikerül, hogy évekig együtt élnek bűnös életet, mígnem egy alkalommal a vásárban Mária lát egy moralitást, amitől megvilágosodik, és visszatér a krisztusi útra. Azért tartom különlegesen izgalmasnak ezt a darabot, mert egy misztériumjátékban egyszer csak megjelenik egy társműfaj: a moralitás. Aminek ráadásul olyan ereje van, ami megtéríti Márikát. Tehát ez lényegileg egy „egérfogó” jelenet, színház a színházban, ami mélységesen önreflektált, és arról szól, hogy a művészet, a színház igenis képes közvetíteni az isteni akaratot, és megváltani az emberi lelket.

Ákossal ezt úgy próbáljuk továbbgondolni, hogy inspirálódtunk Határ Győző ide vonatkozó filozófiájából, ahogyan a *Golghelóghi* című, kilenc nap terjedelmű misztériumjátékában a főhős gyalázatos megdicsőüléséről beszél (Golghelóghi, a kisember elindul világgá, és úgy dönt, hogy ő lesz a világ leggonoszabbja, fő célja a Sátán bukása). Ezt úgy érzük el, hogy darabunkban azt a tradíciót követjük, hogy a művészet csak az ördög mesterkedése lehet, a kígyónyelvű színészek csak megigézik a kiszolgáltatott nézőt, csak alakoskodnak, és elferdítik a valóságot. Így történhet az, hogy a darabunk tetőpontján az „egérfogó” jelenetben a moralitást a művésznek álcázott ördög irányítja, és próbál egy negatív moralitást, egy elkárhozás-történetet eljátszatni Márikával és a többi karakterrel. Azonban a Mária ártatlanságában rejlő művészi szép által az isteni erő közbeavatkozik, az áldozatnak felnyílik a szeme, és a negatív moralitás kudarcba fullad, nem sikerül elragadni a leány lelkét.

KFÁ: Ez a jelenet azonban a teozófiai vonatkozásain túl műfajelméleti önreflexiót is tartalmaz – és itt visszatérünk a már korábban említett problémához –, ugyanis kiélezi a *commedia* és a moralitás közti feszültséget, és egyszersmind rákérdez kettejük viszonyára. A *commedia* a középkori színházi műfajokhoz képest mindenképpen dolgozik valamiféle kezdetleges pszichorealizmussal, hiszen a végkifejlet a szereplők alkataból és a helyzetek kauzális kapcsolatából jön létre. A misztérium vagy a moralitás azonban a transzcendencia tételezése miatt nem igényel ilyesmit – a *Nimwégai Mária* megtérése nem következik az ő jelleméből (annál is inkább, mivel ördögi befolyásolás alatt áll). E két gyökeresen eltérő dologban azonban van egy nagyon fontos közös vonás; mégpedig az, hogy az

egyébként archetipikus commedia-karakterek mindegyikének jelleme leegyszerűsíthető egyetlenegy motívumra – ha úgy tetszik: egy-egy bűnre vagy erényre. Ez pedig lényegileg egyezik meg a moralitással.

Ezen esszenciális rokonság ellenére mindig is nagy dilemmánk volt, hogy az oly karakteres és kifejező gesztusokat és nagyszerű szimbólumokat, mint amelyeket a misztérium használ, hogyan házasíthatnánk össze olyasmivel, amely ezeket nemhogy nem igényli, de kifejezetten kivetí magából. Másként megfogalmazva: fennáll a veszély, hogy a commedia végkifejlete becsődöl, és a darab működésképtelen lesz, ha az isteni erőre bízunk a megoldást. Az *ördög* és a *szűz* tanulsága az volt, hogy a nézőkben ez nem okozott gondot, a váltást természetesként fogadták el. Ettől függetlenül éreztük, hogy lehet és kell is dolgoznunk még a problémán. Ez a nehézség és zavar abban kulminált, hogy a *A halál* és a *bohóc*nak két alternatív befejezését írtam meg, ám a próbákon eldől, hogy a kockázatot nem vállaljuk, és a commedia megoldásait választjuk.

Most azonban a kétféle valóságésszmény versengését úgy iktatjuk ki, hogy meghagyjuk a két realitásszintet: a commedia jeleneteit moralitásbetétek tagolják majd. Az „egérfogóban” a két réteg pedig egymásba nyílik: a commedia-figurák a „nyílt színen” lényegülnek át saját moralitás-doppeltgängerüké. A műfajok összeházasításának záloga tehát az egymástól való – ideiglenes – elszigeteltségben van. Ahogy a Mária megtérésekor az isteni tör be az ő valóságába, felnyitva és megváltoztatva azt, úgy a moralitás „omlik” majd bele a commediába.

CsL: Azt szeretem, ha mind a színházi szövegnek, mind az előadásnak a lehető legtöbb tartalmi rétege van. Eddig minden újabb előadásunknál a régebbi rétegeket megtartva újabbakat húztunk föl. Ez azért nehéz, mert ha saját magunkat túlfinomítjuk, elveszíthetünk valamit a lényegből, ráadásul ezek a rétegek, ahogy Ákos is említette, nem feltétlen voltak képesek összefűződni. Azt remélem, hogy a *Bükkfászéki Mária*val eljutunk ebben a folyamatban egy végpontra, és sikerül megteremtünk a *mysterium dell'arte*t, ahol mind a commedia, mind a misztérium megtalálja a helyét.

KFÁ: Ha már újból előkerült házisütetű terminusunk, a „*mysterium dell'arte*”, hadd pontosítsam, mit is értünk alatta, illetve hogyan használjuk. A *mysterium* esetünkben egy gyűjtőkifejezés, amely nem pusztán a misztériumjátékot jelöli meg, hanem a mirákulumot,² a moralitást, a passiójátékot stb. továbbá az ezekkel genetikus viszonyban álló olyan vásári műfajokat, mint a *sotie*³-k, a *farce*-ok, *diablerie*⁴-k stb. is. Olyan commedia dell'artéről van tehát szó, amely különféle középkori vallásos és profán vásári műfajok eszköztárát is hasznosítja; a hasznosulás mértéke és módja azonban nem meghatározott – nekünk, a darab készítőinek mindig aktuálisan meghatározandó. Reményeink szerint a *Bükkfászéki*ben az – afféle propedeutikaként funkcionáló – műfaji elkülönültséget, a montázs jellegű párhuzamosságot a zárójelenetben, a figurák műfaji átlényegülése által egy valóságos és teljes műfajfúzió követi majd.

² Középkori vallásos színjáték, mely szentek életének eseményeiről, csodatételeiről szól. A játékok hősei esendő emberek, akik halálos bűnbe esnek vagy életveszélybe kerülnek, ám Mária vagy egy szent csoda segítségével megmenti őket. – *a szerk.*

³ Rövid szatirikus játék a 15.- 16. századi Franciaországban. – *a szerk.*

⁴ Humoros hatást keltő, morális célzatú közjáték, melyben az ördög az embereket gonosz cselekedetekre ösztönzi. – *a szerk.*

ro

Pregătindu-ne la Máríka Büffkaszéki. Eseu în dialog despre spectacolul în pregătire a Teatrului Călător din Transilvania

CSL: Îmi place că atât textul, cât și spectacolul are mai multe straturi. Până acum în cazul fiecărei producții am păstrat straturile mai vechi și am adus unele noi. Asta e greu deoarece dacă ne stilizăm prea mult putem pierde ceva esențial, nemaivorbind de faptul că așa cum a spus și Ákos, straturile acestea nu s-au legat neapărat. Cred că cu acest spectacol vom ajunge la un punct terminal și vom reuși să creăm mysterium dell arte, unde ambele aspecte își vor găsi locul.

en

The Precedents of Máríka of Bükkfaszék. A Q-A essay on the production in rehearsal by the Transylvanian Strolling Players (Erdélyi Vándorszínház)

CSL: I love it when a dramatic text or a performance has as many layers as possible. With all our new productions we have built new layers on the existing older ones. This is difficult, because, if we over-refine ourselves, we risk losing some of the essence, furthermore, as Ákos has mentioned earlier, the layers do not necessarily connect to each other. I hope that with

Máríka of Bükkfaszék we will reach a final point of the process where we manage to create mysterium dell'arte, in which both comedy and mystery find their place.

Deák Katalin

NEKROLÓG HELYETT

Fiktív riportfilm a Cimborák 4 – Erdélyi Magyar Bábastalálkozóról

Mivel az erdélyi magyar bábművészet egyetlen fóruma még két évvel ezelőtt is a sepsiszentgyörgyi *Cimborák Erdélyi Magyar Bábastalálkozó* (volt), célszerűnek látom ennek újragondolását és szakmai szempontú fejlesztését, még ha fiktíven is.

Nagy Kopeczky Kálmán, a találkozó eddigi szervezője, kérdésemre, hogy lesz-e negyedik kiadás, a következőket felelte: *nincs rá anyagi keret, és a pályázatokat is nehezen lehet lehívni. Nem tervezem a további szervezést, ekkora dologba most nem akarok belevágni.*

Az én válaszom pedig egy fiktív forgatókönyv a Cimborák 4-ről. A csapat eddigi erőfeszítéseit méltányoló szánakozás helyett beszéljünk a jövőről, úgy, ahogyan elképzeljük.

Külső. A Tamási Áron Színház előtti utca. Nappal. Délelőtt.

Az utcán járókelők. A Tamási Áron Színház épületével szembeni átjárón egy óvó néni gyerekcsoportot vezet át. Utasításokat hallunk – „fogjátok meg egymás kezét”, „kettős sor!”, „siessetek!” –, miközben a kamera a gyerekekről a járókelőkre, majd a színház épületére, végül pedig a Bábtagozat bejárata fölé helyezett óriásplakátra közelít, amely a *Cimborák 4 – Erdélyi Magyar Bábastalálkozót* hirdeti.

Külső. Boltíves udvari átjáró. Nappal. Délelőtt.

Az átjáró oldalára helyezett hirdetőfalán előadásfotók, beszámolók, kritikák és közönségvéleményező rovat látható – ezeken lassan végigsvenkel a kamera, majd a fal alsó része felé fordul, ahol felaggatott színes ceruzákat és pár gyerekrajzot mutat.

A háttérből egyre erősödő népzene hallatszik.

Külső. A színház belső udvara. Nappal. Délelőtt.

A népzene most már egészen hangos.

Bábkiállítás: híres bábkészítők bábjai a feljárat előtt. A kiállított bábcsoportok fölött jól látható felirat jelzi a készítőik neveit. A kamera Kemény Henrik (Vitéz László, Paprika Jancsi, Ördög, Süsü), Foky Ottó (Tévé Maci, Misi Mókus, Mirr-Murr Kandúr), Bródy Vera (Mazsola, Tádé, Manócska, Egérke) és Kovács Ildikó (Paprika Jancsi, Ördög) jól ismert bábjaira közelít.

A kamera a bábokról kocsizással lassan balra fordul, ahol színes, nyitott sátor látható „Bábkészítő műhely” felirattal.

A sátor oldalán padokat állítottak fel, ahol pár szülő beszélget egymással.

Belső. Bábkészítő műhely. Nappal. Délelőtt.

A sátor belső terében két asztal és rendezetlenül székek vannak. Gyerekszivaj, kacagás hallatszik. Az egyik asztalnál Nagy Kopeczky Kálmán ül, a kamera ráközelít.

Felirat:

Nagy Kopeczky Kálmán: bábszínész, a találkozó főszervezője.

RIPORTER: Negyedik alkalommal szervezitek meg itt, Szentgyörgyön az Erdélyi Magyar Bábostalálkozót. Milyen változásokat hozott az idei találkozó az előzőkhöz képest?

KOPECZKY: Én elsősorban nagyon hálás vagyok mindazoknak, akik számára fontos az, hogy az erdélyi bábos szakma találkozzék, mert hiszen a kétezres évek elején az egyetlen ehhez hasonló találkozási lehetőség Kolozsváron volt Erdélyi Magyar Bábostalálkozó néven. Miután az több okból kifolyólag is megszűnt, a kezdeményezést a szentgyörgyi Cimborák Bábszínház élesztette újra 2009-ben. És ennek a találkozásnak a szükségességét semmi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy évről évre egyre több bábos látogat ide hozzánk.

Úgy látom, hogy az, hogy mi itt egy héten át estéről estére a szakmai beszélgetéseken elemezzük és megbeszéljük egymás munkáját, pozitív fejlődést jelent minden erdélyi magyar bábos számára.

Az interjú közben a kamera az alanyról elfordul, a sátor belső terét, majd a gyerekeket mutatja, akik a másik asztal körül ülnek. Rajzolnak, festenek, bábokat készítenek egy felnőtt segítségével.

És hát igen, egyre bővül a repertoárunk. Az előző évekkel ellentétben, az idén már napon-ta három előadást nézhet a közönségünk. Jönnek Nagyváradról, Kolozsvárról, Temesvárról, Marosvásárhelyről és Szatmárról társulatok. Meghívtuk az idén is, és ez már lassan hagyománnyá válik itt, az Erdélyi Magyar Bábostalálközón, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem elsőéves mesteris diákok vizsgaelőadását, illetve az idén végzetek egyéni produkcióit. De ezeken kívül, ami eddig még nem volt, az idén meg tudtuk szervezni az egész napos bábkészítő műhelyünket az idelátogató gyerekek számára, amelyet Takács Tímea, tavaly végzett díszlet- és jelmeztervező tart.

CUT TO:

A kamera Takács Tímeát közelről mutatja.

Felirat:

Takács Tímea, díszlet- és jelmeztervező.

RIPORTER: Hogyan kerültél ide, a bábos találkozóra?

TÍMEA: Tavalyelőtt végeztem a marosvásárhelyi egyetemen díszlet- és jelmeztervezést. Még abban az évben segítettem két vizsgaelőadásban. Lukács Emőke Szegény Dzsoni és Árnika című munkájában és Dénes Emőke vizsgájában. Ezt a két előadást elhoztuk ide, a találkozóra is. Valahogy így történt. Aztán a fesztivál szervezői idén megkérdezték, lenne-e kedvem bábkészítő műhelyt tartani az előadásokra jövő gyerekeknek.

A kamera az asztalra közelít, ahol éppen a bábokat készítő gyerekeket és a már elkészült bábjaikat láthatjuk.

RIPORTER: Milyen bábokat készíttek a gyerekekkel?

TÍMEA: Most éppen béka királyfi és béka királykisasszony párost készítünk. De bármit összehozunk. A gyerekek általában már kész ötlettel jönnek. Különleges figurákat találnak ki.

RIPORTER: Ők egyedül el tudják készíteni?

TÍMEA: Együtt rajzoljuk meg. Ők kivágják, összeragasztják. Én csak segítek nekik, ha elakadnak valamiben.

Belső. A Tamási Áron Színház Bábtagozatának előtere. Nappal. Délelőtt.

Az előtérben a gyerekek türelmetlenül várakoznak. Nyüzsögnek, ugrándoznak. A legtöbb kezében kivágható, kifesthető lap van, rajtuk a következő előadás mesefiguráiból válogatva. A jegytépő hangját halljuk: „Lehet jönni, kérem a jegyeket!”

Belső. A Tamási Áron Színház Bábtagozatának Stúdióterme. Nappal. Délelőtt.

A nézőtérben gyerekek tapsolnak, és nagy hangerővel kiáltják: „KEZ-DŐD-JÉK!”

Belső. A Tamási Áron Színház Bábtagozatának Stúdióterme. Nappal. Délelőtt.

Részlet a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem harmadéves bábszínész szakos diákok marionett bábélőadásából.

A bábokat modern zenére mozgatják a bábosok.

Belső. A sepsiszentgyörgyi Mikes Kelemen Líceum tornaterme. Nappal. Délután.

Ugyanaz a zene hallatszik, mint az előadásrészletben.

A tornatermet totálban látjuk. Közepén Dr. Kozsik Ildikó egy marionettbábbal a kezében a mozgatótechnikákat magyarázza. A résztvevők mindenikének a kezében a tanárnőéhez hasonló báb van, az ő mozgását utánozzák.

CUT TO:

A foglalkozás vége. A tornaterem egyik félreeső részén a kamera szekond plánnal Kozsik Ildikóra közelít.

Felirat:

Dr. Kozsik Ildikó, egyetemi adjunktus

RIPORTER: Az idei bábos találkozó minden délutánján workshopokat tartotok. Milyen témákkal foglalkoztok?

KOZSIK I.: Igen. Ma a marionett bábmozgatótechnikákat gyakoroljuk. Tegnap Nagy Kopeczky Kálmán tartott műhelymunkát a bábszínházi rendezés és a népmesei elemek viszonyával kapcsolatban, és holnap Palocsay Kata műhelyére jöhetnek az érdeklődők. Ő „a beszédtechnika és a bábszínház kapcsolata” témában fog gyakorlatokat tartani.

A beszélgetés közben a kamera a tornaterem másik részén levő pár bábosra közelít, akik még egymás közt lelkesen gyakorolnak.

RIPORTER: Egy szakképzett bábszínésznek ezekre a gyakorlatokra szüksége van?

KOZSIK I.: A valóság az, hogy itt, az erdélyi bábos szakmában, akik ma bábtagozatot működtetnek, közel felének sincsen szaktudása a bábozásról. Többnyire szeretetből, kíváncsiságból fognak hozzá egy-egy előadáshoz. És akkor itt, az Erdélyi Magyar Bábastalálkozón minden-

kinek lehetősége van arra, hogy a tudását fejlessze. A műhelyprogramok alatt a gyakorlati tudást próbáljuk átadni az érdeklődőknek. A másik szakmai szempontból fontos dolog, az esti beszélgetések, ahol egymás munkáit és különböző bábművészeti témákat tárgyalunk meg.

Belső. A Kovászna Megyei Művelődési Központ egyik terme. Este.

Falra vetített elektromos bemutató címét látjuk: „Bábszínházi kritika”, majd a kamera fokozatosan távolodik, és az előadó is bekerül a képbe. A kamera elfordul, a terem szélén, székeken ülnek a résztvevők. Kérdés- és válaszfoszlányok hallatszanak.

CUT TO:

Felirat:

Mikita Gábor, színházkutató, színháztörténész-muzeológus

Rövid részlet az előadásból. Mikita Gábor a kritika feladatairól beszél.

Belső. A Tamási Áron Színház egyik irodája. Éjszaka.

Lámpafénnyel megvilágított iroda. Nyomtató hangja hallatszik a háttérben.

A teremben egy lány és egy fiú lapokat hajtogat, a harmadik éppen egy újságot tart a kezében.

RIPORTER: Hogyan készülnek az újságok?

Felirat:

Bodor Emőke, bábelőadások dramaturgia

B. EMŐKE: Általában délután ebédszünetben és éjszaka dolgozunk. Egymás munkáit mindig ellenőrizzünk, mielőtt a végleges verziót elkezdenénk nyomtatni.

Reggelre készülnek el az újságok, amelyekben beszámolók, kritikák, interjúk vannak az előző nap eseményeiről.

A beszélgetés alatt a kamera az irodát veszi, majd közelről mutatja a nyomtatóból kijövő újságlapokat, és a lapszám főoldala látszik: „Bábfirkák”.

Az első előadásra, tíz órára jön a közönség, addig már a bejáráthoz kiteszük az újságokat. Eddig két lapszám jelent meg, az első és a második napról, és éppen most készül a harmadik.

RIPORTER: Ingyenesek az újságok?

B. EMŐKE: Igen. Bárki olvashatja, mindenkinek szól. Az előadások alkotóinak visszajelzés a munkáikról, a felnőtt közönségnek pedig háttérinformáció a bábművészetről, az előadásokról. A bábosok gondolatairól az interjúban olvashatnak. Sőt, még a gyerekek számára is minden lapszámunkban van egy oldal, ahol kifesthető mesefigurákat, kívágható, összehajtogatható játékokat találnak. Ezeket általában nagyon szeretik a gyerekek, és reggelente már várják az új meglepetéseket.

Külső. A Tamási Áron Színház előtti utca. Éjszaka.

A főbejárat ajtaját a portás nyitja ki. A kamera vízszintesen előre halad, az ajtón át utcára érkezik, majd visszafordul a színház felé. A portás a kamerába néz, integet, és elköszön: „Viszontlátásra!”

Cimborák 4 – Erdélyi Magyar Bábstalálkozó

Mivel az erdélyi magyar bábművészet egyetlen fóruma a sepsiszentgyörgyi *Cimborák Erdélyi Magyar Bábstalálkozó*, célszerű ennek újragondolása és szakmai szempontú fejlesztése.

A rendezvénynek a Tamási Áron Színház Bábtagozata ad otthont.

Főszervezője Nagy Kopeczky Kálmán.

Hét napig tartó fesztivál.

Helyszínek: a Cimborák Bábszínház stúdiója – **előadások**

a Tamási Áron színház egyik irodája – a **fesztiválújság** szerkesztősége

Mikes Kelemen Elméleti Líceum tornaterme – **workshopok**

Kovászna Megye Művelődési Központ – **szakmai beszélgetések**

a színház belső udvara – **kiállítás** és a **bábkészítő-műhely**

boltíves átjáró: **hirdetőfal**, **közönségvéleményező rovat**

A fesztivál célja, hogy egy találkozási helyet biztosítson az erdélyi magyar bábművészek számára, hogy itt megismerhessék egymás munkáit, megosszák tapasztalataikat, és nem utolsósorban fejlesszék **elméleti** valamint **gyakorlati tudásukat** a workshopok és a szakmai beszélgetések alatt.

A rendezvény érdekli a frissen végzett bábművészek iránt, ezért minden alkalommal elhívja őket, hogy vizsgaelőadásukkal bemutatkozhassanak a többi társulat előtt.

A színháztudomány szakos diákok bevonásával mindennapos fesztiválújságot működtet a bábo-sok, a felnőttek és a gyermekek számára.

Továbbá a találkozó célja a bábművészet népszerűsítése. Ebből az elgondolásból szervezi meg a fesztivál az egész héten át tartó bábkészítő műhelyét, amely a gyermekek számára hasznos elfoglaltságot jelent.

Híres bábkészítők kiállítását is megtekintheti a közönség, ahol a régi ismert bábelőadások és tévéjátékok közkedvelt figuráival találkozhat.

ro

În loc de necrolog. Reportaj fictiv despre cea de-a patra ediție a Întîlnirii Maghiare a Teatrelor de Păpuși din Transilvania.

Organizatorul de pînă acum a întîlnirii, Kálmán Nagy Kopeczky, la întrebarea mea dacă va fi organizată și cea de-a patra ediție mi-a răspuns: nu au banii concursurile sunt greu de accesat. Nu mă gîndesc la organizare pentru că n-aș vrea să mă ocup de o muncă de o asemenea anvergură. Iar răspunsul meu e un scenariu fictiv despre a patra ediție a Întîlnirilor. În loc să bocim mai bine vorbim despre viitor.

en

Instead an Obituary. Fictitious report-film about the 4th Hungarian Transylvanian Puppeteer Meeting.

When I asked him whether there will be a fourth meeting, Kálmán Nagy Kopeczky, the organizer of previous editions answered: 'There is no financial support and application for funding is very difficult. I am not planning further organization, I do not wish to start anything so big at the moment.'

My answer to this is a fictitious script of the 4th Cimborák 4 (Pals). Instead of laments appreciating past efforts of the team, let us talk about the future as we imagine it.

ROMÁN NYELVEN A THÉÂTRE DU SOLEIL-RŐL, SOK SZÍNHÁZI TITOKKAL

Létezik Kolozsváron egy kortárs művészeti tér, az Ecsetgyár, amely különböző művészeti egyesületeket tömörít. Ilyen az Art-Hoc Egyesület, amelynek három különböző osztálya működik: az *ArtSpect Kiadó*, amely színházi könyvek kiadásával foglalkozik, az *ArtHoc Nemzetközi Színházművészeti Központ*, amely egy kreatív színházi műhely és a *Pasaj (Átjáró) Társulat*, amely egy összművészeti társulás. Az *ArtSpect Kiadó* Adriana Chirută vezetésével *Prezențe și Metode (Jelenlét és Módszer)* címmel színház-szakmai sorozatot adott ki, amely Jacques Lecoq, Yoshi Oida illetve Lorna Marshall színházi írásait gyűjti össze. Szintén a sorozat része Josette Féral tanulmánya, amely Ariane Mnouchkine színházát kutatja, és az *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine (Találkozások Ariane Mnouchkine-nal)* címet viseli. A rendkívül értékes és nagyon szép sorozat (borítóterv: Mihai Pataki) kortárs alkotók színházához visz közelebb, egy olyan román nyelven, ami gondos és mindvégig követhető, semmilyen fennakadást nem okozva azoknak, akik nem igazán jártasak a román nyelvű szakmai kifejezésekben (fordító: Raluca Vida). Ez a könyvrecenzió egyben ajánl is azoknak, akik mélyebben szeretnének megérteni egy olyan színházat, amely egyszerre huszadik századi és egyszerre kortárs, illetve mindazt, ami a Théâtre du Soleil, azaz a Napszínház.

1964-ben néhány párizsi egyetemista, név szerint Ariane Mnouchkine, Jean-Claude Penchenat, Gérard Hardy, Philippe Léotard és Jean-Pierre Tailhade úgy döntenek, hogy színházat alapítanak. Fiatalok, lendületesek és szólni akarnak a világról. Tapasztalatuk szinte semmi, pénzük még kevesebb, van azonban

kitartásuk, és ad-hoc helyszíneken létrehozák egyre izgalmasabb előadásait. Azokban az években a Kulturális Minisztérium két színházi felügyelője, Gaston Deherpe és Georges Lherminier járták a párizsi peremterületeket, fiatal tehetségek után kutatva. Ők látták 1967-ben a Théâtre du Soleil *A konyha* című előadását, amely meggyőzte őket a fiatalok tehetségéről. Három évvel később a társulat állandó játszóhelyet kapott a Párizs peremterületéhez tartozó Vincennes-i erdőben, egy elhagyatott Cartoucherie (Lőszergyár) épületében. Itt hozták létre *1789* című, legendássá vált előadásukat, amelyet százezrek láttak, és meghozta a színháznak a sikert. A Théâtre du Soleil ma már 48 éve működik, és kutatja a színház jelenidejűsége és a történelem közti átjárókat.

Josette Féral, a *Találkozások Ariane Mnouchkine-nal* című kötet szerzője, az *École supérieure de théâtre* (a Montréal-i Université du Québec) igazgatója, 1988-ban lépett kapcsolatba először a Napszínházzal, amikor azt szerette volna megtudni, hogy mi ennek a színháznak a módszere, hogyan dolgoznak, milyen szakmai szabályok mentén készítik előadásait. Szenvedélyesen meg akarta tudni, hogy mi mozgatja ennek a társulatnak a lelkét, mi a titka a rendkívüli mélységet hordozó előadásoknak. Az érdekelte, hogy mitől születik meg a színház, hogyan kell azt életre kelteni, honnan érkeznek az állapotok, az érzelmek, az igaz pillanatok. Mi a titka a csapat erejének, mi az az álom és hitvallás, amely közel 50 éve tart, és érvényes színházat hoz létre. Féral nem horizontálisan, a történetiség perspektívájából próbálja megérteni a Théâtre du Soleil munkáját, sokkal inkább a vertikális, a mélység felé

tartó, a részletekben és szakmai titkokban kutató megértésre törekszik.

Százhusz oldalas tanulmánya négy részből áll. Az első részben bemutatja és felvezeti Mnouchkine színházának alapfogalmait, amelyek: a keleti színház teatralitása, a történetet és sorsokat hordozó szereplők, a szituáció igazságának megkeresése, a jelenben történő játék. A második részben bemutat egy műhelymunkát a Théâtre du Soleil-nél. Ez 1988-ban zajlik, és bárki jelentkezhet, aki bele szeretne kóstolni a színház munkájába. A hét-nyolcszáz jelentkezőből Mnouchkine – miután mindenki vel interjút készít – kiválaszt százat, akikkel dolgozik két hétig, felfedve előttük a maszkok, az improvizációk és a színházcsinálás napszínház-módját. Ezalatt folyamatosan tanít, értékel és elemez. Úgy gondolja, hogy egy rendező tartozik azzal a fiatal színész-generációknak, hogy évente egy nyitott műhelyt szervezzen azért, hogy átadhassa az általa felfedezett szakmai értékeket. Általában az ilyen műhelyek alkalmával találja meg színházának színészeit is, tudhatjuk meg Josette Féral beszámolójából. (Ennek a fejezetnek a korábban publikált változatáért a Quebeci Kritikusok Szövetségének díját kapta a szerző.) A harmadik rész egy interjú, amelyet Josette Féral 1988-ban készít Mnouchkine-nal, arról kérdezve őt, hogy létezik-e még elmélete a színházcsinálásnak, vagy csak az eddigiek újragondolása történik, vagy arról, hogy léteznek-e alaptörvények a Théâtre du Soleil-ben, vagy minden a jelen pillanat szüleménye, és még arról is, hogy miként fejleszthető a képzelőerő, amely Mnouchkine szerint egy színész legfontosabb erénye. A gyűjtemény negyedik és egyben leghosszabb fejezete egy dokumentált közönségtalálkozó. A Théâtre du Soleil 1992-ben Marie-Hélène Falcon meghívására Montréalban lépett fel, az *Atreidák* előadásával. Az előadássorozat harmadik napján nyilvános beszélgetés volt a montreáli Université du Québec színházi szakának szervezésében, amelyen részt vettek különböző középiskolás drámaosztályok, fiatalok, idősök, szakmán belüli és kívüli emberek. Ezen a találkozón Ariane Mnouchkine és néhány vezető színésze, mint Simon Abkarian, Nirupama Nityanandan és Brontis Jodorowski

minden, a közönségből érkező kérdésre készségesen válaszol, néhol egészen jó humorérzékkel.

A kötet négy fejezete gondosan épül egymásra, egyre közelebb hozva ezt a jelenséget, ami a Théâtre du Soleil. Nem törekszik nagyot mondani, azonban törekszik a többszörös megértésre és a színház szervező elemeinek kitapintására annak ellenére, hogy Mnouchkine folyamatosan azt válaszolja, hogy nincsenek szabályok, ők mindent nap mint nap felfedeznek. Josette Féral azonban mégis tud mutatni egy ösvényt, amelyen halad a Théâtre du Soleil; megnyitja és kibontja az olyan általános és közhellyé vált színházi fogalmakat, mint a jelen idő, az érzelem, az állapot vagy a szituáció. Segít túllépni a közhelyeken, amelyek körbehálózák Mnouchkine személyét és társulatát, az pedig felemelő érzés, ha létrejön egy alkotás, amely a színház és a világ bonyolultságára hívja fel a figyelmet.

Josette Féral: *Rencontres avec Ariane Mnouchkine, dresser un monument à l'éphémère*. Montréal, XYZ Éditeur, 1998; *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine, înălțând monument efemerului*. Oradea, ArtSpect, 2009, trad.: Raluca Vida.

AZ UTAZÓ JELEN CSAPATA, AVAGY ARIANE MNOUCHKINE MAGYARUL

A Krétakör 2010-ben kiadta magyar nyelven Fabienne Pascaud újságíró nő beszélgetőkönyvét, amely Ariane Mnouchkine-nel készült 16 beszélgetésből áll, *A jelen művészete* címmel. A ciklus tartalmának befogadásában nagy segítséget nyújtanak az olvasmányos fordítás mellett (Fehér Anita, Kőrösi Petra, Molnár Zsófi és Khaled-Abdo Szaida munkája) a következetes és jól szerkesztett láb- és végjegyzetek (Vatai Éva, Limpek László), a különleges, négyzet alakú formátum, valamint a Saródy Eszter által tervezett, jól megkomponált borító. A hátsó borító belsején levő fülszövegből idézek: *Ariane Mnouchkine [...] fél évszázados színházi munkásságát, alkotók nemzedékeit inspiráló tevékenységét bemutató számos kiadvány közül az első magyarul megjelenőt tartja kezében az olvasó.* Ez egyrészt jó hír, ugyanis végre magyarul olvashatunk az 50 éve pályán levő, a 70-es, 80-as évek színházát meghatározó rendezőnőről, másrészt meg elszomorító, hogy a magyar szakma és színházi könyvkiadás ennyire nehezen lát meg bármit is, ami nem az adekvát színházi struktúrát képviseli. A Napszínházról, amely Franciaországban érettségi tétel, ezúttal is egy független alapítvány és produkciós iroda, a Krétakör szól magyar nyelven.

És jól teszi, mert a könyv rendkívül tartalmas, és számos kulisszatitkot rejt, amelyek közelebb visznek Mnouchkine elbűvölő személyiségéhez és világlátásához, úgy, hogy közben belekóstolhatunk egy próbafolyamat nehézségeibe, egy kalandos avignoni fesztiválon való részvételbe, álmos reggelekbe és az előadások ünnepi rituáléjába. A bensőséges, baráti beszélgetések folyamát Fabienne kü-

lön címekkel és rövid felvezetőkkal egészíti ki, amelyek leírják az aktuális környezetet, vizuálisan is elhelyezve az olvasottakat. A találkozások alatt lassan bontakozik ki és válik kerekké a Mnouchkine-kép. Ezalatt arányosan tudhatunk meg információkat a színház alakulásáról, a társulat felépítéséről, Ariane felfedező- és gyűjtőutazásairól, illetve az alkotói energiákról.

Ennek a társulatnak és egy ilyen múltú színháznak talán a legizgalmasabb rezdülései az alkotás pillanatai, amelyekről részletesen beszél Mnouchkine. Folyamatos befelé figyelemmel és belső utazásokkal próbálják elérni azt az állapotot, amikor már nincsenek görcsök, nincs egy külső nyomás, és felszabadulnak a legbelső alkotói energiák. Ennek feltétele Mnouchkine szerint egy olyan biztonságos környezet megteremtése, amely teret ad a belső utazásnak, az oda-vissza játéknak, az inspiratív együttlétnek. Ez az utazás akkor válik értékessé, ha képes a jelen törekénységével szólni. Így válik Mnouchkine társulata az utazó jelen csapatává, ahol a rendezőnek az a dolga, hogy helyzetet teremtsen a belső utazásokhoz, illetve megérezze azokat a ritka pillanatokhoz, mikor az utazás egyesül a jelen pillanattal, hogy majd ezeket a kis rezdüléseket szője előadásá. Ebben a titokban rejtőzik a Théâtre du Soleil egyedisége, és ez a képesség teszi Mnouchkine-t nagy vezetővé, egy 25 nyelven beszélő, 35 nemzetből érkező, 75 főből álló társulat élén.

Sugárzik a lapokról Mnouchkine karizmája, amellyel nemcsak színház iránti érdeklődésből, hanem pusztán kíváncsiságból is érdemes találkozni. És a találkozás meg tud születni egy olyan világpolgárral, aki egyszerre orosz, an-

gol, zsidó és francia, aki egyszerre szerelmes a színházba, társulatába és élettársába, aki beutazta Közel- és Távol-Keletet, keresve a költői egyszerűséget. Az olvasó találkozhat egy igazán nagy művész önkeresésével: „Minden próbaterem ajtajára ezt kéne felírni a színészek és a rendezők számára: *Ha félsz a szenvedéstől, ne lépj be.* Egy olyan színházcsinálóval ismerkedhetünk meg, aki képes elhelyezni magát a Történelemben, képes együtt rezdülni az aktuálpolitikával, képes 382 bevándorlónak szállást adni néhány napra, képes egy hóna-

pon át éhségstrájkolni a bosnyák civilek meggyilkolása ellen, képes egy életet a színház szolgálatában, egy társulat nagyasszonyaként leélni.

Ariane Mnouchkine: *L'art du présent, Entretiens avec Fabienne Pascaud.* Paris, Éditions Plon, 2005; *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pascaud-val.* Budapest, Krétakör Alapítvány, prae.hu, 2010.

Csuszner Ferenc

RECEPTKÖNYV AZ ANYAG ÉLETRE KELTÉSÉHEZ

Cristian Pepino *Az animációs színház technikája* című bábtechnikai szakkönyve Barabás Olga fordításában jelent meg magyarul. Pepino a romániai bábművészet jeles képviselője, bábszínházi rendező és egyetemi tanár, a fordító Barabás Olga maga is színházi és bábszínházi rendező.

Az először 2005-ben, román nyelven, a bukaresti UNATC PRESS kiadónál megjelent kötet magyar fordítása 2010-ben látott napvilágot a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem Kiadójánál. A könyv öt fejezetre oszlik (*Mi az animáció?, Bábtervezés, A szereplő-tárgy alkotóelmeinek megvalósítási módszerei, Klasszikus bábszerkezetek, Különböző anyagok társítása*), ezek lépésről lépésre vezetik be az olvasót az animációs színház és a különböző bábok készítésének rejtelseibe. A szerző

előszavában szakkurzusnak titulálja könyvét, és a továbbiakban szigorúan tartja magát ehhez. Az animáció mibenlétét firtató első fejezet röviden összefoglalja a szükséges elméleti alapokat, de már ezen a ponton megjelennek a majdani technikai leírásokat megalapozó gyakorlati irányelvek. Az első oldalaktól kezdve jellemző, hogy legyen szó akár a színpadkép kialakítására vonatkozó általános megfontolásokról, akár a bábok szerkezeti felépítéséről vagy az öntőformák készítéséről, a leírtakat illusztrációk kísérik (a könyvben szereplő 124 darab, nagyrészt magyarázatokkal ellátott illusztrációt a szerző és felesége, Cristina Pepino készítették).

Terjedelmileg és tartalmilag egyaránt a harmadik, *A szereplő-tárgy alkotóelmeinek megvalósítási módszerei* a kötet leghangsúlyosabb

fejezete. Ebben a szerző 35 oldalon keresztül vázolja a különböző gyártási procedúrákat (öntés, fa, purhab és egyéb anyagok faragása stb.). Míg a többi fejezetben a különböző bábok, szerkezetek, díszletelemek leírása és a használatukra vonatkozó irányelvek bemutatása történik, itt az anyaggal való munka kerül a középpontba. A receptkönyv – ahogy a fordítói előszóban Barabás Olga hivatkozik a kötetre – receptjeit ez a harmadik fejezet tartalmazza. A könyv többi része elsősorban a „tálalás” mikéntjeivel foglalkozik.

A logikus felépítés, a világosan megfogalmazott és jól illusztrált technikai leírások mellett a személyes stílus a szöveg egyik legfontosabb erénye. Pepino ugyanis közvetlenül szól az olvasókhoz. Nem próbál tudományos szöveg vagy halmozott szakkifejezések mögé rejtőzni, ezért a kötet jóval könnyebben olvasható a szokványos szakkurzusoknál. Stílusának köszönhetően a könyv egyaránt érdekes lehet azok számára, akik érdeklődnek ugyan az animációs színház iránt, de nem rendelkeznek mélyreható ismeretekkel, valamint azok számára is, akik már gyakorlottak a bábkészítésben.

A kiadó több kiadványához hasonlóan ebben az esetben is a könyv végén, mintegy füg-

gelékként szerepelnek az illusztrációk. Ebből a kettéosztásból adódik a könyv felépítésének egyetlen zavaró eleme, ugyanis a tartalomjegyzék a szöveg után, de az illusztrációk előtt kapott helyet, így gyakorlatilag a kötet közepére került.

Az animációs színház technikája elsősorban a klasszikus bábszerkezetek összeállításáról és alkotóelemeinek elkészítéséről szóló szakkönyv. Bár a szöveg részletekbe menően tárgyalja az egyes gyártási folyamatokat, és rengeteg tanáccsal szolgál, melyek megkönnyítik a bábok tervezését és elkészítését, elsősorban olyan leendő bábtervezőknek, bábkészítőknak szól, akik már rendelkeznek bizonyos alapismeretekkel. Ugyanakkor a könyvben használt személyes hangnem, a rövid bábtörténeti áttekintések, valamint a leírt technikai megoldások alátámasztása érdekében megosztott saját tapasztalatok az animációs színházhoz és Cristian Pepino munkásságához is közelebb viszik az olvasót.

Cristian Pepino: *Az animációs színház technikája* (ford. Barabás Olga). Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely, 2010.

ro

Loránd Bartha scrie despre Theatre du Soleil al lui Mnouchkine și despre cărțile publicate în limba maghiară și română asupra acestui fenomen teatral, iar Ferencz Csuszner, despre cartea lui Cristian Pepino pe care a tradus-o regizorul Olga Barabás.

en

Loránd Bartha about Mnouchkine's Theatre de Soleil and about two books – one in Hungarian and one in Romanian – on the same subject, Ferenc Csuszner about Cristian Pepino's book in Olga Barabás's translation.

Bertóti Johanna

BORSÓPRÓBA

Hans Christian Andersen *Borsószem hercegkisasszony* című meséje nyomán

PASZULY – Babország királya
BABONY – Babország királynéja
BABETT – lányok
UBOR – Uborkaország királya
UBORKÁNY – Uborkaország királynéja
BORKA – lányok
BORSOLY – Borsóország királya
BORSOLYA – Borsóország királynéja
TIBOR – fiuk
PORKOLÁB
GALAMB

Prológus

Dobpergés, megjelenik a Porkoláb, kikiáltóként vonul végig a színen.

PORKOLÁB: Rám figyeljete hát, hölgyek, királynéok!

(Úrfik, ti fületek most becsukhatjátok.)

Borsóország híres királyi párosa:

A méltóságteljes Borsoly és Borsolya

Feleséget keres Tibor királyfinak.

Ne reszkessenek *mármostmár* az inak!

Ki a borsópróbát ügyesen kiállja,

Azt veszi el Borsóország majdani királya.

(Fordított sorrendben mondja a sorokat)

Azt veszi el Borsóország majdani királya,

Ki a borsópróbát ügyesen kiállja.

Ne reszkessenek *mármostmár* az inak!

Feleséget keres Tibor királyfinak

A méltóságteljes Borsoly és Borsolya,

Borsóország híres királyi párosa.

(Úrfik, ti fületek most becsukhatjátok.)

Rám figyeljete hát, hölgyek, királynéok!

1. jelenet

Paszulyék palotájának az udvara. A bab mindent sűrűn benőtt, akár a borostyán. Babország mindig virágzik. Csupa babvirág a palota. A színen Babony és Paszuly.

BABONY: Babett! Kész a csomagod!

Középen egy hátizsák, egy nagy bőrönd, két nagy kézitáska és egy retikül.

PASZULY: *(meresztli a szemét)* Nem lesz ez kicsit sok? Borsóország itt van egy hajításra... *(Fogja a bőröndöt, és odébb húzza)* Mindjárt jobb.

BABONY: Hagyd csak! *(Vissza a bőröndöt)*

PASZULY: Hogy cipeljen ennyit? *(Megint elhúzza)*

BABONY: Rátermett kislány, elbíra. Babett!

BABETT: *(be)* Babos kendő, babos szoknya, Babett bejött, ahogy szokta.

BABONY: Mutasd be apunak, hogy elbírod a csomagokat!

Próbálják málházní, de Babett nem tud megfogni minden csomagot. Különböző módozatokkal próbálkoznak, Babett minduntalan eldől.

BABETT: Megvan a megoldás!

Felveszi a hátizsákot és a retikült, jelezve, hogy a többi nem viszi.

BABONY: De a babzsákot nem viszed? Meg készítettem neked egy kis bablevest, biztos meg tudod majd ott melegíteni, babfőzeléket, tort babot, babtortát... Becsomagoltam a kedvenc ruháidat. Jaaaj, és ami a legfontosabb: a babkönyvek!

PASZULY: Babony, remélem nem csomagoltad be a babkönyveket!

BABONY: Persze hogy becsomagoltam. Nem nyaralni megy...

BABETT: Anya, a hátizsákban minden benne van, amire szükségem lesz. Ételről is gondoskodtam.

BABONY: Apád elkísér. Ugye?

PASZULY: Persze! Elkísérlek. Felöltözzöm.

BABETT: Nem! A felhívásból világosan kiderül, hogy Borsóországba királykisasszonyokat várnak. Az apjukról nem esik szó...

PASZULY: *(felveszi a többi csomagot)* De, de, igen... Veled megyek...

BABETT: Hagyd, apa, már elég nagy vagyok.

BABONY: *(büszkén)* Hallottad ezt?

PASZULY: *(könnyezik)* Itt hagy minket. Nemsokára férjhez megy.

BABETT: Apa, ahhoz, hogy Tibor királyfi elvegyen, előbb ki kell állnom a borsópróbát.

BABONY: Kell hogy sikerüljön.

PASZULY: Te vagy a legokosabb kislány a világon.

BABETT: Kár, hogy nem tudjuk, mi lesz a feladat...

PASZULY: Egyik versenyző sem tudja, ne aggódj!

BABONY: De felkészültél, ugye?

BABETT: Mindenre.

BABONY: Elolvastad az etikett tankönyvet, amit adtam neked, bemagoltad Borsóország történelmét és földrajzát, átnézted a Királykisasszonyok Kézikönyvét?

BABETT: Persze.

BABONY: Nagyon vigyázz az úton!

PASZULY: Nehogy megfázz!

BABONY: A Királykisasszonyok Kézikönyvét mégis elvihetnéd...

BABETT: Betéve tudom. *(Nagy taglejtésekkel halandzsázik, itt-ott elhangzik a „paszuly” szó.)*

PASZULY: Az én kicsi lányom. *(Könnyezik)*

BABETT: Ne bőgj már, papa!

Ölelések.

BABONY: Sok sikert!

PASZULY: *(még mindig szipog)* Sok szerencsét!

BABETT: Viszlát. *(El)*

2. jelenet

Uborék palotája. Raktárhelyiség. Különböző nagyságú befőttesüvegek szerteszét. Uborkány igyekszik rendet rakni, Ubor folyton felborít mindent.

UBOR: *(ittasan)* Uborgány! Te megittad az összes uborgalevet!

UBORKÁNY: Én nem szeretem az uborkalevet.

UBOR: Ötven üveg... ötven üveg...

UBORKÁNY: *(ironikusan)* Biztos elpárolgott...

Ubor az egyik üveget a szája fölé tartja, próbál belőle legalább egy cseppet kirázni.

UBOR: Vagy levest főztél belőle.

UBORKÁNY: Mi a mennykövet tettem volna abba levesbe?

UBOR: Uborgalevet agarog inni!

UBORKÁNY: A füledet kellett volna beleaprítani.

UBOR: Most azonnal!

UBORKÁNY: Lassan eliszod egész Uborkaországot!

UBOR: Én assztán bizztos nem.

UBORKÁNY: Miféle király vagy te? Uborkaország a legszegényebb az egész Veteményeskertben. Minden gyomor korog. Mindenki nyomorog...

UBOR: Mi? *(Felkap egy befőttesüveget, Uborkányhoz hajítja, nem találja el)* Gorog? *(Még egy üveg repül)* Gyomorog? *(Még egy)* Mindengi?

UBORKÁNY: Tedd le azt az üveget! Mibe fogom jövőre eltenni az uborkát?

Ubor nekiesik Uborkánynak, püföli.

UBOR: Eltenni? Eltetted? Majd adok én neked!

UBORKÁNY: Segítség!

Megjelenik Borka. Próbálja szétválasztani őket, mire Ubor hatalmas pofonnal válaszol. Döbbenet.

UBOR: Borka, gicsi lányom...

UBORKÁNY: Apáddal nem érdemes.

UBOR: Édes csöppem, kaprocskám...

BORKA: Tessék, apa?

UBOR: Nem szaladsz el a szomszédba, hátha maradt még egy kis uborgalevüg...

UBORKÁNY: Mondom, hogy nem érdemes... *(Ubornak)* Azonnal takarodj innen! Nem szégyelled magad?

UBOR: Nem agarog.

UBORKÁNY: Eredj a pincébe! Nézd meg a hordókat!

UBOR: *(jókedvűen)* Tudtam én, hogy eltetted!

Ubor el.

3. jelenet

UBORKÁNY: Nagyon sajog? *(Simogatja lánya arcát)*

BORKA: Nem, de itt *(A szívére mutat)*, igen.

UBORKÁNY: Jóra fordul még a sorod, meglátod.

BORKA: Mégis hogy, anyuka?

UBORKÁNY: Borsóország királya és királynéja a fiukat ahhoz adják feleségül, aki a borsópróbát kiállja.

BORKA: És miből áll a próba?

UBORKÁNY: Az titok. Egyet tudok: Borsókirályék nagyon szeretik a cicomát. Úgyhogy nincs más dolgod, minthogy szép ruhát szerezz. A babországi királylány is elindult szerencsét próbálni. Bájossabb, mint bárki, bámulatra méltó teremtés. Találkozni fogtok. Vele kell ruhát cserélned.

(Varázssorokat mormol)

Orkány, orkány, boszorkány,

Szebb, mint akármelyik lány.

Anya és lánya ruhája gazdát cserél.

BORKA: Anya, a pókhálóingem...

UBORKÁNY: Varázslat. Az utolsó, amit még tudok. Ismételd!

BORKA: Orkány, orkány, boszorkány,

Szebb, mint akármelyik lány.

Ruhacsere.

BORKA: Nahát!

Még megismétli kétszer a varázslatot, nagyon élvezi.

UBORKÁNY: Elég! Indulnod kell. Ne feledd, ahogy találkozol a szép lánnyal, mondd el a versikét. Vigyázz magadra, kicsi lányom!

BORKA: Te is vigyázz magadra, mama.

4. jelenet

Hármasút. Borka érkezik. Meglátja a távolban Babettet.

BORKA: Hű, már jön is a szép lány!

orkány-boszorkány-orkány,

akármelyik lány szebb...

boszorkány-orkány-orkány

szebb, mint...

BABETT: Szia.

BORKA: *(halkan)* Boborkány, orkány, borkány...

BABETT: Milyen dalt dúdolsz?

BORKA: Anyukámtól tanultam.

BABETT: Nagyon kedves. Nem akarod nekem is megtanítani?

BORKA: Elfelejtettem a szövegét.

BABETT: Ezt csak úgy mondod...

BORKA: Hidd el, nagyon szívesen elmondanám, ha emlékeznék.

BABETT: Amúgy mi járatban?

BORKA: Amúgy Borsóországba megyek szerencsét próbálni.

BABETT: Nahát! Én is. Fele úton vagyunk. Nem akarsz uzsonnázni?

BORKA: *(elfordul)* Orkány, szorkány, boszorgány...

BABETT: Gyere, ülünk le!

Borka le akar ülni a porba.

BABETT: Várj, ne ülj a pusztta földre! *(Leterít egy pokrócot)*

BORKA: Most már úgylis mindegy. *(Uborkát rágcsál)*

BABETT: Nem kellene előbb kezet mosni?

BORKA: Nem mindig.

BABETT: Juj, de jó! *(Nem mos kezet, elemózsiát vesz elő, eszik)* Vegyél a kalácsból! Még friss, ma hajnalban sütöttem.

BORKA: Tényleg te sütötted?

BABETT: Vigyázz, morzsás lett az állad!

BORKA: Nagyon finom.

BABETT: Ha kisebb falatokban eszed, még finomabb.

BORKA: *(kicsit undokul)* Neked meg szép a ruhád!

BABETT: Tessék?

BORKA: Szép a ruhád.

BABETT: Köszönöm.

BORKA: Inkább ne.

BABETT: Hogyan?

BORKA: Borsóországba megyünk. *(Szünet)*

BABETT: Nem értem.

BORKA: Nem hallottad, hogy ott nem szeretik a cicomát?

BABETT: Nem...

BORKA: Csupa cicoma rajtad minden.

BABETT: Akkor semmi esélyem...

BORKA: Amiért megkínáltál kaláccsal, odaadom a ruhámat.

BABETT: De akkor meg téged nem fognak jó szemmel nézni.

BORKA: Az nem számít, csak ne szólj rám többet, hogy piszkos a föld, meg kezet kell mosni, és morzsás az állam.

BABETT: Hát jó... Ha tényleg akarod... Jószívú vagy...

Ruhát cserélnék.

BORKA: Kicsit szűk. *(Alig tudja magára húzni a ruhát.)*

BABETT: Kicsit bő.

BORKA: Dehogy, nagyon jól áll. Mehetünk?

Elindulnak.

5. jelenet

Porkoláb és Tibor Borsópalota kapuja előtt napoznak.

PORKOLÁB: Hoztál?

TIBOR: Mit?

PORKOLÁB: Azt mondtad, hozol szárított borsót.

TIBOR: Elfelejtettem.

PORKOLÁB: Mindig borsot törsz az orrom alá...

TIBOR: Hogy mit?

Porkoláb elővesz egy tasak pattogatott kukoricát.

PORKOLÁB: Na, kérsz?

Tibor venni akar, de az egészet felborítja.

PORKOLÁB: *(nevet)* Te hétbalkezes! *(Szünet)* Na, nem baj, maradt nálad egy kis krumpliszirom, arra ihatunk egy kis borsólikórt. *(Elővesz egy kulacsot.)*

Szünet.

PORKOLÁB: Na!

TIBOR: Igen?

PORKOLÁB: A zsebedben van.

TIBOR: Ja...

PORKOLÁB: Eltetted tegnap.

Tibor ellenőrzi a zsebét. Semmi.

TIBOR: Úgy néz ki, elvesztettem.

PORKOLÁB: *(nevet)* Hihetetlen! *(Iszik)*

Szünet.

TIBOR: Az.

PORKOLÁB: Mi van?

TIBOR: Hihetetlen, hogy anyámék akarnak nekem menyasszonyt választani. Nem úgy volna természetes, hogy megtetsszen a világ legszebb lánya, megküzdjek érte a sárkánnyal, aztán elvegyem feleségül?

PORKOLÁB: A sárkányt?

TIBOR: Á, ma már nincsenek igazi sárkányok. De vajon igazi királylányok vannak? És anyámék a legszébbet választják majd nekem?

PORKOLÁB: *(enyhén kapatosan)* Én nem csodálkozom.

TIBOR: Nicsak, itt van a másik zsebemben a krumpoliszirom.

PORKOLÁB: Erről beszélek.

TIBOR: Miről?

PORKOLÁB: Figyelmetlen vagy, szerteszórt, feledékeny, mindent elveszítesz.

TIBOR: A krumpolisziromot nem vesztettem el.

PORKOLÁB: Nem csoda, hogy anyádék a legfigyelmesebb, legösszeszedettebb menyasszonyt akarják megtalálni neked. *(A királyfi egy galambot etet a krumpoliszirommal.)*

TIBOR: Nem a legszebbet?

PORKOLÁB: Te nem figyelsz rám! Nem érdekel, amit mondok?

TIBOR: De, csak éhes volt a kicsi galamb... És... azon gondolkodtam, milyen az, amikor valakik boldogan élnek.

PORKOLÁB: Amíg meg nem halnak.

TIBOR: Azt értem, hogy addig élünk, míg meg nem halunk, de, hogy minden percben boldogok legyünk..., ahhoz nagyon szép kell legyen az a királylány.

PORKOLÁB: *(legyint)* Áh! Nem a szépség teszi az embert. *(Észreveszi az érkező lányokat, izgatottan)* Húha!

TIBOR: *(fölríad)* Tessék?

PORKOLÁB: Úgy látom, két jelölt érkezik.

TIBOR: *(unottan)* Húha!

6. jelenet

A lányok közelebb érnek.

TIBOR: *(most már érdeklődve)* Húha-húha!

PORKOLÁB: Tiszta szívből üdvözlöm a hölgyeket,

Bejártak hát hegyeket és völgyeket?

Hogy a Borsópróbára eljöjjenek?

Bekísérlek titeket!

BABETT: Köszönjük.

Indulnának.

PORKOLÁB: Hohó! Ez volt a hivatalos szöveg. Ne siessük el a dolgot! *(Babettnek)* Ön, hölgyem, nem léphet át ezen a kapun.

TIBOR: Miért ne léphetne?

PORKOLÁB: Nézz rá!

TIBOR: *(félénken Babettre néz)* Igen?

PORKOLÁB: Nem találsz rajta semmi különösöt?

TIBOR: *(zavarban)* Nem tudom, mire gondolsz...

PORKOLÁB: A ruhája! A ruhája! Anyádnak végigfut a borsó a hátán, ha meglátja ezt a maskarát.

BABETT: Ó!

PORKOLÁB: Hát illik így öltözni egy királylánynak? *(Borkához)* Magácska szépen kicsípte magát. Maga bejöhet.

BABETT: Sok szerencsét, Borka!

BORKA: Neked is. Köszike.

PORKOLÁB: *(elvezeti Borkát)* Látszik, hogy megtanították otthon, hogyan kell megjelenni a borsópróbán. *(Elmennek)*

Tibor és Babett magukra maradnak. Kínos csend.

TIBOR: Ne vedd a szívedre, amit mondott. Nem rossz fickó ez a porkoláb.

BABETT: Igaza volt...

TIBOR: Dehogy, ha te így érzed jól magad...

BABETT: *(sír)* Nem érzem jól magam.

TIBOR: Gondoltam, nálatok ez a népviselet.

BABETT: *(még jobban sír)*

TIBOR: Hogy hívnak?

BABETT: *(hüppög)* Babett.

TIBOR: Honnan jöttél?

BABETT: Babországból. És mehetek is vissza...

TIBOR: Sajnálom...

BABETT: Pedig mindemből készültem. A Királykisasszonyok Kézikönyvét kívülről fújom.

TIBOR: Nem is tudtam, hogy van ilyen könyv...

BABETT: Pedig van.

TIBOR: Mit írnak benne?

BABETT: Most már úgyis mindegy. Indulnom kell.

TIBOR: Elkísérlek, ha akarod.

BABETT: *(csodálkozva)* Baborszáig?

TIBOR: Odáig talán nem. De van a közelben egy vadászlak, ott elalhatsz éjszakára. Majd reggel útnak indulhatsz. Menjünk!

Lassan el.

7. jelenet

Tibor és Babett gyalogolnak. Elágazás.

TIBOR: Te hiszel a sárkányokban?

BABETT: Az utolsó sárkányt ötven évvel ezelőtt találták meg egy befőttésüvegben, ezért egy királylánynak mindig résen kell lennie, és vigyáznia kell a hangszálaira.

TIBOR: A hangszálaira?

BABETT: A leghatékonyabb védekezés a sárkányok ellen az, ha a királylány dalra fakad.

TIBOR: Te tudsz énekelni?

Babett némán megrázza a fejét.

TIBOR: Nem baj, majd én megmentelek.

BABETT: Azt mondtad, közel van.

TIBOR: Igen. Itt van, jobbra vagy balra. A baj csak az, hogy ha jobbra megyünk, lehet, hogy balra kell menni, ha meg balra megyünk, akkor lehet, hogy jobbra.

BABETT: Minden jó, ha a vége jó.

TIBOR: *(észrevesz egy táblát)* Nézd csak, azt írja, hogy *Vadászlak*.

Elindulnak.

8. jelenet

Megérkeznek a vadászlakhoz.

BABETT: Köszönöm, hogy elkísértél.

TIBOR: *(zavarban)* Most nem maradhatok. Elfelejtettem, miért, de nem maradhatok.

BABETT: Találkozunk még?

TIBOR: Reggel megint elkísérlek, egész hazáig, ha gondolod.

BABETT: Vigyázz az úton, nehogy eltévedj!

TIBOR: Vigyázok. *(Elindul ellenkező irányba)*

BABETT: Ne arra!

TIBOR: Ja, igen. Köszönöm. *(Gyorsan el)*

9. jelenet

Borka álma

Borka a vendégszobában fekszik az ágyon. Sejtelmes hangok, titokzatos zene. Magától nyílik az ablak. Bepöcöl Ubor, majd Uborkány.

UBOR: Élesztő! Nyolcalvó! Gyorsan! Uborgalevet főzni! Élesztő! Mustármag! Ecet! Etcetera, etcetera! Uborgafolyón uborgahajó, uborgacsónak, uborgatutaj. Uborgafolyóban uborgalé, meginni mind, huhohahé!

UBORKÁNY: Hallgass már! Uborkaország nincs, elittad. Borka, mér nem figyeltél a borsószemre? Ej-haj, derékalj! Kicsi lányom, nagy a baj.

A szülők el, Borka az ágyban forgolódik.

BORKA: Uborka... borsószem... derékalj... *(Megébred)* Borsószem... *(Felemeli a derékaljat, kivesz onnan egy borsószemet)* Csak tudnám, mit kezdjek vele...

Nyílik az ablak.

PORKOLÁB: *(az ablakból)* Pszt! Pszt!

BORKA: Ki az? Mi az?

PORKOLÁB: Csak én. A porkoláb.

BORKA: Mit akarsz?

PORKOLÁB: *(csitítja)* Tedd vissza azt a borsószemet! És egy árva kukkot se róla, senkinek. *(El)*

BORKA: Nem értem...

10. jelenet

Királyi pár és Tibor érkeznek. Borka gyorsan visszateszi a borsószemet.

BORSOLY: Kedves uborkaországi Borka! Hogy aludtál az éjszaka?

BORKA: *(Porkoláb az ablakból fejével integet)* Köszönöm kérdését, király uram, jól.

BORSOLY: Nem zavarta semmi álmodat?

BORKA: *(Porkoláb, inti, hogy „nem”)* ... Semmi.

BORSOLY: Nem vettél észre semmi különöset?

BORKA: *(Porkoláb: „Nem”)* ... Nem.

BORSOLY: Mintha nem lennél egészen biztos magadban, drágám.

BORKA: *(Porkoláb: „De, de.”)* Egészen biztos vagyok.

BORSOLY: Hallod ezt, Borsolya?

BORSOLY: A kisasszony sajnos nem állta ki a próbát.

TIBOR: *(félre)* Még szerencse...

BORSOLY: Porkoláb!

PORKOLÁB: *(az ablakon be)* Itt vagyok, ragyogok.

BORSOLY: Kedves uborkaországi Borka! Kívánok jó utat! Kedves szüleinek add át szívélyes üdvözlétemet.

BORSOLY: Sajnálom, kedveském.

PORKOLÁB: Jöjjön, kisasszony! *(Elvezeti)*

BORSOLY: Itt a vége, fuss el véle...

TIBOR: Nincs még vége! Van még egy jelentkező.

BORSOLY: Erről miért nem tudok?

TIBOR: Az erdészlakban megszállt egy kislány. Küldeni kellene érte.

BORSOLY: Honnan jött?

TIBOR: Babországból.

BORSOLY: *(lekicsinylően)* Na hiszen...

BORSOLY: Egy kolduslánnyal is megelégednék most már... Szaladj fiam, hozd ide hamar!

TIBOR: *(El.)*

11. jelenet

TIBOR: *(szalad)* Miért nincs nekem táltos paripám? Lehet, hogy van, csak nem emlékszem rá. Bár igaz, ma már nincsenek táltos paripák... Most jövök vagy megyek? Jövök-megyek. Mit mondok majd neki? Kedves... Nem is emlékszem a nevére. Nem tudom megszólítani... Bárcsak repülni tudnék! Most jobbra vagy balra? Balra vagy jobbra?

12. jelenet

Porkoláb és Borka a kapu előtt rágcsálják a szárított borsót. Porkoláb feldob egy-egy szemet, és elkapja a szájával. Borka nem túl vidám.

PORKOLÁB: *(énekel)* A világ gyönyörű! Mért vagy hát szomorú? Két szemed szömörű, a világ gyönyörű.

BORKA: Én nem az vagyok, akinek látszom.

PORKOLÁB: Hát mi vagy? Szarvasbogár?

BORKA: Nem... Emlékszel arra a rongyos lányra, aki velem érkezett a várba?

PORKOLÁB: Ahogy jött, úgy fordult vissza.

BORKA: Én kellett volna helyette visszaforduljak. Mert az ő ruhája – az enyém. És az enyém az övé.

PORKOLÁB: Nem értem... Mindenetek közös?

BORKA: Olyan kedves volt hozzám, adott a kalácsból. Szerencsét kívánt, pedig én...

Orkány-orkány-boszorkány,

Szebb, mint akármelyik lány.

Borka és Porkoláb ruhája gazdát cserél.

PORKOLÁB: Húha! Ez nagyon vicces! Látod ezt?

BORKA: Most véletlenül jól mondtam...

PORKOLÁB: Hogy te miket tudsz! Kis Borka boszorka! Drága uborkavirágom! Világéletemben ilyen lányra vártam!

Orkány-orkány-boszorkány,

Szebb, mint akármelyik lány.

El vidáman.

13. jelenet

Babett készülődik.

BABETT: Mindent rendbe tettem. Kitakarítottam. Beágyaztam. Elmosogattam. Becsomagoltam. Már kétszer is megmosakodtam. Oda kellett volna neki adjam az iránytűmet... Annyira szétszórt.

Galamb érkezik.

GALAMB: Bruuu, brukuku, bruuu...

BABETT: Mit akarsz, kis galamb?

GALAMB: Bruu... Hozzád jöttem... Jelentkezhetsz a borsópróbára...

BABETT: Sajnos, nem...

GALAMB: De igen. A király megengedte...
 BABETT: Már nem érdekel.
 GALAMB: Nem Tibor királyfival álmodtál az éjszaka?
 BABETT: Nem vele.
 GALAMB: Hát akkor kivel?
 BABETT: *(hallgat)*
 GALAMB: Az a fiú, aki idekísért, Tibor királyfi volt.
 BABETT: Tényleg?
 GALAMB: Siessünk!
El.

14. jelenet

Babett az ágyon ül. Körülötte a király, királyné, Porkoláb.
 BORSOLY: Kedves babországi Babett! Hogy aludtál az éjszaka?
 BABETT: *(Borka inti az ablakból, hogy „rosszul”)* Köszönöm kérdését, király uram, jól.
 BORSOLY: Nem zavarta semmi álmodat?
 BABETT: *(Borka: „de, de”)* ... Semmi.
 BORSOLY: Nem vettél észre semmi különöset?
 BABETT: *(Borka: „de”)* ... Nem.
 BORSOLY: Mintha nem lennél egészen biztos magadban.
 BABETT: *(Borka: „nem”)* Nagyon jól aludtam. Az viszont igaz, hogy nehezen aludtam el. Forgolódtam egy darabig, mígnem rájöttem, hogy mi a baj: már bocsánatot kérek, de kényelmetlen volt az ágy. Valami furdulta az oldalamat. Felemeltem a derékaljat: hát egy borsószem miatt nem tudtam elaludni.
 BORSOLY: Hallod ezt, Borsolya?
 BORSOLYA: Meg vagyunk mentve!
 BORSOLY: Végre-valahára megtaláltuk a legmegfelelőbb menyasszonyt!
 BORSOLYA: Érzékeny, figyelmes, finom... Még egy borsószem sem kerüli el a figyelmét!
 BORSOLY: De hol van Tibor?
Megérkezik Tibor, a galamb vezetői.
 GALAMB: Itt jön, itt jön, bruuu.
 TIBOR: *(kimerülten)* Végem van. Minden jó, ha a végem jó.
 BORSOLYA: Tibor fiam! Megtaláltuk neked a legmegfelelőbb királylányt!
 BORSOLY: Áldásomat adom rátok. *(Babett és Tibor megfogják egymás kezét.)*
 PORKOLÁB: Királyuram! Én is áldását kérem!
 BORSOLY: Ugyan mire?
 PORKOLÁB: Engedelmével, nem küldtem el ezt a Borkát, szeretném feleségül venni.
 BORSOLY: Áldásom rátok! *(Porkoláb behozza az ablakból Borkát)* Csak mulassunk már!
Az ágyból asztal „bomlik” ki, sorra jelennek meg a vendégek: Borka és Babett szülei. Folyik az uborkalé, pereg a bab meg a borsó. Szól a zene. Vidulnak a lakodalmazók. Ruhacserélősdit játszanak.
 Összevissza: Orkány-orkány-boszorkány,
 Szébb, mint akármelyik lány.

VÉGE

ro

Încercarea mazărei.

Scena a șaptea

Tibor și Babett merg. Ajung la o răscruce.

Tibor: Tu crezi în balauri?

Babett: Ultimul balaur a fost găsit acum cincizeci de ani într-un borcan, de aceea, o prințesă trebuie să fie cu băgare de seamă și să-și ocrotească corzile vocale.

Tibor: Corzile vocale?

Babett: Cea mai bună protecție împotriva balaurilor este dacă prințesa începe să cînte.

Tibor: Tu știi să cînti? †

Babett dă din cap în semn de negație.

Tibor: Nu-i nimic, o să te salvez eu.

Babett: Ai spus că e în apropiere.

Tibor: Da. În dreapta sau în stînga. Problema e că dacă o luăm la dreapta, s-ar putea c-ar trebui s-o luăm la stînga, iar dacă o luăm în stîngă, s-ar putea ca el să se afle în dreapta.

Babett: Totul e bine dacă se termină cu bine.

Tibor (*observă o tablă*): Uite, aici scrie *Cabană pentru vînători*.

Pornesc la drum.

en

Pea-Trial

Scene 7

Tibor and Babett are walking. Crossroads.

Tibor: Do you believe in dragons?

Babett: The last dragon was found 50 years ago in a jar, that is why a princess should always be on guard and take good care of her vocal cords.

Tibor: Of her vocal cords?

Babett: The most efficient defence against dragons is the song of a princess.

Tibor: Can you sing?

Babett silently shakes her head in denial.

Tibor: Don't worry, I will save you.

Babett: You said it was close.

Tibor: Yes. It is here, to the right or to the left. The only problem is that if we turn right, we may have had to turn left, and if we turn left, we may have had to turn right.

Babett: All is well if it ends well.

Tibor (*notices a sign*): Look, it says *Hunt-her House*.

They set out.

Adorjáni Panna (Budapest) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Albert Mária (Marosvásárhely) – egyetemi oktató, szerkesztő
Bartha Lóránd (Marosvásárhely) – színész, színházszervező, egyetemi hallgató, rendező szakon
Bessenyei Gedő István (Szatmárnémeti) – dramaturg
Bodó Márta (Kolozsvár) – vallástörténész, színháztörténész
Bogdán Zenkő (Budapest) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Boros Kinga (Csíkszereda) – kritikus, dramaturg, egyetemi oktató
Bertóti Johanna (Kolozsvár) – drámaíró, dramaturg
Buchbinder, David (Toronto) – zenész, zeneszerző, kulturális szervező
Csuja László (Budapest) – színházi és filmrendező, kulturális szervező
Csuszner Ferenc (Kolozsvár) – kulturális szervező, mesteris hallgató, drámaíró szakon
Csűrös Réka (Kolozsvár) – teatrológus, fordító
Deák Katalin (Kolozsvár) – egyetemi hallgató, színháztudomány szakon
Demény Péter (Kolozsvár) – író, költő, esszéista, szerkesztő
Fodor Piroska (Marosvásárhely) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Gabnai Katalin (Budapest) – kritikus, drámapedagógus
Imecs-Magdó Levente (Kolozsvár) – színész, színházszervező
Kele Fodor Ákos (Budapest) – költő, drámaíró
Kelemen Kinga (Kolozsvár) – kulturális szervező, egyetemi oktató
Kocsis Tünde (Kolozsvár) – rendező, tanár
Kovács Bea (Kolozsvár) – kritikus, egyetemi hallgató, magyar szakon
Kovács Eszter-Boglárka (Szatmárnémeti) – újságíró, szerkesztő
Kötő József (Kolozsvár) – színháztörténész
Musca Szabolcs (Bristol) – doktorandusz hallgató
Légrádi-Nagy Melinda (Marosvásárhely) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Lovassy-Cseh Tamás (Kolozsvár) – egyetemi hallgató, színháztudomány szakon
Péter Beáta (Csíkszereda) – újságíró, szerkesztő
Prezsmer Boglárka (Budapest) – drámatagozatos oktató
Orbán Enikő (Marosvásárhely) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Sebestyén Rita (Budapest) – színház-esztéta, író
Sipos Noémi (Marosvásárhely) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Szilágyi Katalin (Csíkszereda) – újságíró, szerkesztő
Tar Gabriella Nóra (Kolozsvár) – színháztörténész, egyetemi oktató
Tompai Enikő (Marosvásárhely) – mesteris hallgató, színháztudomány szakon
Tulit Gyopár (Kolozsvár) – egyetemi hallgató, magyar szakon
Ungvári Zrínyi Ildikó (Marosvásárhely) – színház-esztéta, egyetemi oktató
Zsigmond Andrea (Kolozsvár) – szerkesztő, kritikus, egyetemi oktató

Főszerkesztő: Sebestyén Rita (interjú)

A szerkesztőség tagjai:

Kötő József (színháztörténet)

Ungvári-Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé)

Demény Péter (külső munkatárs: tárcsa, recenzió)

Zsigmond Andrea (külső munkatárs: kritika, recenzió)

Fordítás: Albert Mária (angol), Demény Péter (román)

Korrektúra: Szócs Katalin

Tördelés: Molnár Rozália

Logó, design-elemek: Adrian Ganea

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Támogató / Sponsor / Supported by:

Communitas Alapítvány

Fundația Communitas



Nyomda: Europrint Kft., Nagyvárad

Tipografie: Europrint Srl., Oradea

Printed by: Europrint Ltd., Oradea