

A szabadcsapatok győzelme az intézmények felett

– II. Országos Gyermekszínházi Szemle –

Sándor L. István

Meglepő, de egyáltalán nem váratlan eredménnyel fejeződött be a Marczibányi téren megrendezett gyermekszínházi fesztivál: a Korniss Mihály, Molnár Piroska és jómagam alkotta zsűri minden díját független vagy alternatív társulatok nyerték el, pedig nívós produkciókkal vettek részt a találkozón hivatásos együttesek, kőszínházi társulatok is. (A zsűrit azért sem lehet elfogultsággal vádolni, hisz mindkét társamhoz jóval közelebb áll a hivatásos színházi gyakorlat, mint az alternatív színházi forma. Mindketten most találkoztak először néhány független együttes nevével és produkciójával. Ennek ellenére mellettük tették le a voksukat.)

Mindez a szabad csapatok erejét jelzi. Azt, hogy az általuk képviselt színházi szemlélet, színházcsinálási mód termékenyebb, mint a hivatásos társulatokban kialakult gyakorlat. Ez azért nem bizonyosodhat be nap mint nap a magyar színházi életben, mert a nem azonos feltételek szerint működő színházak (az alternatív együttesek az államilag dotált kőszínházakkal szemben szinte a semmiből élnek) nem is méretnek meg azonos feltételek szerint: a hivatásos színházi találkozók nem engednek be a műsorukba alternatív produkciókat, azoknak legfeljebb csak az off programban biztosítanak helyet, afféle kuriózumként. (De még csak független együttesnek sem kell lennie ahhoz egy társulatnak, hogy a periférián érezhesse magát: a magyarországi hivatásos színházi élet szervezői azon öröködnék, hogy a szakma képviselőinek egyrészt ne kelljen szembesülniük a világszínház meghatározó tendenciáival – Nekrosius előadása éppúgy félházzal ment a budapesti vendégjátéka alkalmával, mint Purcarete rendezése –, másrészt a határon túli magyar színházak teljesítményét se kelljen észrevenniük, pedig három-négy társulat évek óta klasszissokkal jobb előadásokat hoz létre, mint a határon belül dolgozó legjobb együttesek. Ez nagyrészt annak a műhelymunkának köszönhető, amelyre csak a kisebbségi helyzet elzártabb, mostohább körülményei teremtenek lehetőséget. Ma nincs Magyarországon egyetlen olyan színházi intézmény, ahol az előadásgyártás mellett műhelymunkára, azaz kísérletezésre, a megfelelő kifejezésformák, megszólalásmódok kipróbálására lenne lehetőség. Ezt a „luxust” legfeljebb csak a struktúrán kívül együttesek engedhetik meg maguknak. Nyilván erejük is ebből fakad.)

Mondhatnánk tehát azt is, hogy a független társulatok áttörését jelentette a Marczibányi téri találkozó. És az is várható volt, hogy ez épp a gyermekszínházak területén történik meg először. A gyerekszínházak ugyanis maguk is a periférián léteznek, a szakma kevés figyelmet szentel nekik, itt nincsenek olyan hadálások és érdekeltségek, amelyet tüzzel-vassal megvédene a színházi lobby. Ugyanakkor a gyermekszínházak területe azért is tűnik nyitottabbnak, mert a műfajra irányuló hihetetlenül nagy közönségigényt csak részben képes a hivatásos színjátszás kielégíteni. Nagyon sok kőszínház ugyanis egyáltalán nem játszik a gyerekeknek, máshol meg letudandó, kötelező feladatként kezelik, s a színház segéderőivel állítják ki az aktuális gyerekprodukciókat.

Ugyanakkor a gyerekszínház az a művészi terület, amelyen nem lehet a magyar színház rutinná vált hagyományából értékes műveket létrehozni. Nálunk még mindig a realista-naturalista színházi konvenció a legerősebb, a valóság részletgazdag, lélektanilag motivált ábrázolásának igénye. Ezzel a szemlélettel azonban nem sokra lehet menni a mesék, mondák, legendák és mítoszok világában. Az értékes gyerekszínházhoz nélkülözhetetlen fantázia csak a szabadabb színházi gondolkodásban szabadulhat fel, egy olyan munkamódszerben, amely a kreativitásra, játékoságra, ötletgazdagságra alapoz. Amely így a színházi formák újrarendeléséhez, újáteremtéséhez is hozzájárulhat. És erre – a mai tapasztalat azt mutatja –, hogy szinte kizárólag a független társulatok törekszenek.

Mondhatnánk tehát azt is, hogy a gyermekszínházak területén a független társulatok áttörését jelentette a Marczibányi téri találkozó. De két ok miatt azonban mégsem mondhatjuk. Egyrészt az alternatív együttesek már nagy súllyal jelentek meg a tavalyi Kaposvári Gyerekszínházi Szemlén is (Pályi János, a Stúdió “K”, a Káva Kulturális Műhely a díjazottak között is szerepelt). Másrészt a szabadcsapatok idei diadalról természetesen ismét csak nem vett tudomást a szakma, mert a Marczibányi téri találkozó egésze sem kapta meg a nívójának és súlyának megfelelő figyelmet. Pedig volt itt bőven látnivaló, felfedezni való, továbbgondolni való. Az alábbiakban ezek közül emelünk ki néhányat – a kifejtés bővebb igénye nélkül, inkább csak prob-

lémafelvetésként. Olyan kérdések azonban ezek, amelyek a mai magyar gyermekszínházak neuralgikus pontjaira irányíthatják a figyelmet.

Foglalkoztató színház vagy együttjátszás

A Magyarországon gyerekszínházat művelők egy részében megdönthetetlenül él az a (tév)hit, hogy a gyerekeket foglalkoztatni kell az előadás közben. Olyannyira erős ez az elképzelés, hogy már külön műfaj is alakult köré: „foglalkoztató színház”. Ilyen „előadást” produkált a fesztiválon a Berbencés Vándorszín. A tűzről pattant mesék két elemet kever: egyrészt közös játékokat kínál a gyerekeknek, másrészt eljátszik velük egy mesét. De az előbbi nem alapoz meg az utóbbinak, az utóbbi pedig nem alakul át az előbbivé: azaz nem lesz valódi játék, ahol a szerepekbe és szituációkba lépő gyerekek maguk alakítják a történetet. Épp ellenkezőleg: Gulyás László a kész mesét akarja végigmondani, s ehhez csak eszközként használja a gyerekeket: nem elégszik meg azzal, hogy kellékeket ad a kezükbe, még be is állítja őket, sőt még a mondatokat is a szájukba adja, amit el kell mondaniuk. Így a gyerekek inkább csak bábok lehetnek s nem játszótársak.

Egy fokkal szerencsésebben oldotta meg ugyanezt a problémát a Levendula Színház előadása. A kigyókirály gyűrűje szintén igyekezett bevonni a gyerekeket, de pontosabban szabta meg a funkciójukat: a mesemondó Szabó Zsuzsa nem a történet egyes alakjait szánta nekik, azokat maga jelenítette meg különféle bábok segítségével – mindvégig pontosan megkülönböztetve a mesemondó és az egyes szereplők figuráját. A gyerekek a varázslatot biztosító, a csodás átváltozásokat megteremtő óriások szerepét kapták. A tőlük kért stilizált mozdulatok a csoda rituáléjának részesévé teheték ugyan őket, de nem feltétlenül engedett közelebb a játékhoz. Ugyanis az előadás nem csak felkínálja, hanem korlátozza is az együttjátszás lehetőségét. És ez erősen megosztotta a közönséget: voltak, aki elbűvölve figyelték a játékot, mások pedig kívül maradtak, sőt kvázi-résztevő szerepükben feljogosítva érezték magukat arra, hogy értetlen közbeszólásokkal, a bábok magukhoz ragadásával bele-belepiszkáljanak az előadásba.

A Márkusszínház előadása ismét csak más változatot kínált a gyerekek foglalkoztatására. Elsősorban nézőként számított rájuk, de néhányuknak felkínálta a lehetőséget, hogy a mese mellékszereplőinek szerepében színre lépjenek: ők is próbálkozzanak például belesni az alvilágba, küzdelemre kelni a sárkánnyal. De ezekben a helyzetekben a mesemondó, mesejátész Pilári Gábor nem hagyta magukra a gyerekeket. Nem szerepet kínált nekik, inkább csak mókát: játszott velük, a szó legjobb értelmében, ahogy felnőtt játszik a kisgyerekekkel: a vállára kapta, megforgatta a jelentkezők közül kiválasztott nézőket, meglóbalta majd leeresztette őket az alvilágot jelképező csőbe. Azaz mintegy próbára tette őket: kicsit kikököntette őket a nézői szerepből, de nem hitette el velük, hogy szereplővé is válhatnak. Azt játszotta velük, amiről a mese is szól, hogy az egyszerű embernek mennyi bátorsága van másképp viselkedni egy különleges helyzetben, mint amiben teljes biztonsággal érzi magát.

Amit Pilári csinál, az nem jelent mások számára példát, jórészt azért nem, mert leutánozhatatlan. Valami egyéni színészi-pedagógusi adottságából következik, hogy nemcsak egyenként képes a gyereket az ujjá köré csavarni, hanem a közönséget is pontosan irányítja a maga láthatatlan eszközeivel. A felajzott, lábba hozott gyereknezőket egy mozdulattal le tudja csillapítani, majd egy újabb gesztussal izgalomba hozni. Ez a figyelmet, részvételt irányító játékkedv az előadás legfőbb motorja. Természetesen mindez azért tud jól működni, mert az előadás pontosan, plasztikusan meséli is el a fő történetet, s ez megfelelő eszközöket használ: vizuálisan is érdekes bábokat és díszletelemeket.

Színész-e a bábszínész

Az újabb kori magyar bábszínház egyik legújabb fejleménye, hogy a bábszínészek kibújnak a paraván mögül, és önmagukért akarnak helyállni, s nem a bábokon keresztül megmutatkozni. Ebből az igényből az következik, hogy mostanában szinte teljesen eltűnnek a magyar gyermekszínházakból a hagyományos értelemben vett bábjátékok, s tért hódítanak a különböző kevert formák, ahol emberek és bábok együtt játszanak a színpadon. Erre többféle variációt is láttunk a fesztiválon. Ilyen volt például a Budapest Bábszínház Noé bárkája című előadása (rendező: Kovács Géza), a Vaskakas Bábszínház A szépen szóló griffmadár című produkciója (rendező Pilári Gábor) vagy a Térszínház bemutatója, a Mirkó királyfi (rendező Rumi László). Mindegyik produkció rendelkezett részértékekkel, de összességében megoldatlannak bizonyult bennük a játékmód problémája: nem voltak egyenrangúak a bábos-maszkos, illetve a színészi megoldások. Hol ide, hol oda billent a mérleg nyelve. Aki erős színpadi jelenléttel rendelkezett, az nem feltétlenül tudta ezt a bábokon keresztül is kifejezni, aki a bábmozgatásban volt erős, az személyes megmutatkozásával nem feltétlenül irányította magára a figyelmet. Ezért voltak emlékezetesek azok a produkciók, amelyek határozottan válaszoltak arra a kérdésre, hogy színész-e a bábszínész. Igen – mondták –, ha egyértelműen tisztáz-

za saját színpadi szerepét az előadásban. Ha önmaga létezőmódjában képes megteremteni a teljes színpadi jelenléte.

Ilyen volt például a Figurina Animációs Kisszínpad árnyjátéka, A Nap és a Hold elrablása. A bravúrosan mozgatott kezeikkel, ujjakkal, tenyerükkel rajzolt árnyékok valódi varázslatot teremtettek. Nemcsak vizuális élményt jelentettek, hanem saját személyiségüket is képesek voltak belesűríteni a mozdulatokba. Ez különösen abban a kontrasztban volt érzékelhető, ahogy Siklósi Gábor, mint zenész és mesélő saját személyében is látható volt az animációs előadás háttérében: ott ült a színpad mellett jobbra, onnan kommentálta, részben irányította az eseményeket. Az ő ottléte mégis valahogy civil jellegűnek tűnt, kicsit feszengett a saját bőrében, némileg elfogódott is volt. Persze ez érhető, hisz neki nem ez a színpadi kifejezőmódja, hanem az, amit a többiek gyakoroltak az előadás egészében: átlényegíteni a tárgyakat, életet lehelni az élettelenbe, azon keresztül megmutatni önmagukat.

A büszkén vállalt bábszínházi hagyomány teszi olyan vonzóvá Pályi János Vásárforgó című előadását, amely a magyar vásári bábjátékot kelti új életre. A bemutatott, viszonylag egyszerű Vitéz László történetek remekül működtek a maguk közvetlen, mégis erőteljes hatásaiban. Többek között azért is, mert mindvégig érezhető a bábjátékos egyénisége is, aki a figuráit mozgatva valójában magát – belső harcait, ellentmondásait – ábrázolja. Persze úgy, hogy mindvégig láthatatlan maradt, lényegében csak a bábokon keresztül kommunikált. De azt bábszínész lévén nagy-nagy meggyőző erővel tette. Nem véletlenül jegyezte meg Korniss Mihály, hogy a fesztivál legjobb színészi teljesítményét láttuk tőle, pedig Pályi a maga személyében színre se lépett. De teljes színészi személyiséggel jelen volt minden egyes bábójában.

A Stúdió „K” Csipkerózsika című előadása épp ellenkező utat választott: itt színészek játszottak bábokkal, úgy, hogy nem tagadták el a maguk színészségét. De nem a saját színészi eszközeiket mozgósították, arról nagyvonalúan lemondtak az előadás kedvéért. Azt vállalták, hogy csakis a bábokon keresztül kommunikálnak. Mindvégig jelen voltak a színpadon, de figyelmüket az általuk mozgatott bábok felé irányították. Mintegy átadták nekik saját energiáikat, egymással is a bábokon keresztül kommunikáltak. Az együttjátszás sajátos formáját teremtette meg az is, hogy egy-egy bábót többen is mozgattak, sőt egy-egy szereplőnek többen is kölcsönözték a hangjukat. Ez a forma nemcsak erős intimitással töltötte fel a játékot, hanem minden egyes mozdulatnak, így a történet egészének is egyféle bensőségességet kölcsönözött. Úgy azonban, hogy teret hagyott a játékosságnak, a mese fintorait mosoly tárgyává tevő iróniának is.

„Kövér ripacsok”

A nem bábszínházi formákat használó gyerekszínház egyik legneuralgikusabb pontja a színészi munka (amelynek a maga koncentrált eszköztelenségével az egyik legszebb pozitív példáját a Stúdió „K” teremtette meg). Sajnos az a tévhit alakult ki nálunk, hogy a gyerekek megnyeréséhez szükség van „direkt”, közvetlenül ható színészi eszközökre is. Ez elvezethet a ripacsériához is, amelynek jóízű és rosszízű változataival egyaránt találkozni a műfajban. A ripacs mindig egyenesen a nézőknek játszik, s azonnal szeretné leartatni a sikert. Számára a hatás – a vele együtt járó siker – az elsődleges, s mindent ennek rendel alá.

Furcsa volt egymás közelében látni két testesebb színészt. Jámbor József a Kárpáti Péter által átírt Rumcájszban játszotta a grófot, akit minden egyes pillanatában leleplezni próbálta. Állandóan teljesen nyilván valóvá igyekezett tenni nevetséges és gonosz voltát. A debreceni színész tehát kifelé játszott, belül semmit nem épített fel, de mindenről véleménye volt, amit tehát mutatni tudott, az csak az üres komikus patronok lehettek. A figura tehát lényegében nem született meg, csak a színészt láthattuk, aki erőlködve, szerepét túljátszva nevetetni akart. És ez nem csak rá volt jellemző, hanem sajnos az előadás minden szereplőjére. (Kérdés, hogy az, aki rendezőként jó ízlésű előadásokkal jelentkezik, színészként miért enged a kőszínházi megszokásoknak.)

Alkatilag hasonlít Jámborra Néder Norbert, a Ládafia Bábszínház vezetője. (Ráadásul ő volt a Rumcájsz diszlettervezője is.) És ő sem tett mást az Együgyű Mihók című előadásban, csak játszott a hatás kedvéért. De ez a játék valahol természetesebbnek tűnt, mert sokkal inkább magáról a játszó személyiségről szólt. Az ő játékkedvéről, kópéságáról. Ő tehát nem a látszatok világa felé próbálta terelni a nézőket, hanem megpróbált együtt játszani velük. Néder is közvetlenül akart hatni a közönségére, de ez nem a szerepből való kikacsintás árán született meg, hanem a játékterület feltétlen vállalásából, amelyhez hozzátartozott a szerepek váltogatása is a mesélő és a különféle figurák között. Ugyanakkor a szerepekbe történő kibelépések is a játék részévé váltak. A Ládafia vezetője is született komikus, de jó ízlése megóvja attól, hogy ripacsodjon. A ripacséria, amihez fordul, az egyszerű színház formák évezredes hagyománya. Ezt idomítja a saját egyéniségéhez, tölti fel új tartalommal.

(folyt. köv.)