

Az amatőr színjáték dramaturgiája

Dévényi Róbert

Dévényi Róbert jegyzete a középfokú rendezői tanfolyamok hallgatóinak készült és a Múzsák Közművelődési Kiadónál jelent meg (kiadási évszám nélkül, de tudjuk, hogy 1984-ben). A szerkesztés Gabnai Katalin munkája volt, míg a lektori teendőket Keleti István és Nánay István látta el. Szerepel a kiadványban az a bejegyzés is, hogy „készült a Népművelési Intézet gondozásában”.¹

A könyv két részből áll: a dramaturgiai áttekintést adó első részt egy „szöveggyűjtemény” követte, tizenöt rövid idézettel, tanulmányrészlettel. A nyolcvanas évek közepén unikum volt ez a munka. Ma is annak számít, hiszen az amatőrök színjátékáról – gyakorlatra épülő és a gyakorlatot célzó megközelítéssel – elméleti oldalról azóta sem mondtak többet.

A könyv első részének kivonatos közlését kapja az olvasó az alábbiakban – egy dramaturgiai tanulmányt, ami a helyenkénti „leporolással”, és főként a hozzáférhetővé tétellel ismét szolgálhatja majd a hazai színjátszást.

(A napjaink igényeit szem előtt tartó „műteti beavatkozás”, vagyis az alábbi változat szerkesztése Kaposi László munkája.)

A SZÍNHÁZI DRAMATURG FELADATAI

Köztudomású, hogy a színház mintegy 2500 éves történetének igen hosszú szakaszában, a művészeti irányítás feladatai meglehetősen differenciálatlanok. A színtársulat vezetője egy személyben írója, rendezője, vezető színésze és olykor scenikusa is a produkciónak. Csak a XIX. században, az üzemszerűen működő polgári színházban indul el a feladatkörök elkülönülése, és alakul ki az a művészi munkamegosztás, amely a mai színház vezetői struktúráját is megalapozza. Így jön létre a dramaturgi funkció is, nagyjából a rendezőivel egy időben, bár korántsem olyan körvonalazottan. Ezt a bizonytalanságot érzékenyen jelzi, hogy a különböző európai nyelvekben korántsem egységes a *dramaturg* kifejezés értelmezése. Van ahol a drámaíró, másutt a színházi szakember jelentésével mosódik egybe. Hasonló kétértelműséget mutat a dramaturg helyzete, beleszólásai, döntési joga a hivatásos színház szervezetében. Lehet a társulat vezetésében egyenrangú társa a rendezőknek, de arra is akad bőséges példa, hogy feladata nem terjed túl a benyújtott színdarabok lektorálásán.

Más szóval: meglehetősen nehézségekbe ütközne a színházi dramaturg pontos „munkaköri leírását” megadni. Eredményesebben vizsgálódhatunk, ha azokat a történeti szükségszerűségeket vesszük szemügyre, amelyek a dramaturgi funkció létrejöttéhez vezettek.

Ez mindenekelőtt a színház és a drámairodalom szerves kapcsolatának megszakadásával áll elő.

Egy Szophoklész, Lope de Vega, Shakespeare vagy Molière az előadás szövegét egy konkrét színház konkrét társulatának, ismerten adott közönségének és scenikai lehetőségének figyelembevételével, tehát maximálisan „testre szabottan” készíti el. A háziszíró tehát azonos a dramaturggal, aki aszerint formálja, alakítja a szöveget, ahogy ezt az előadás konkrét követelményei megszabják. Előadástól független, olvasásra szánt, autentikus drámairodalmi alkotásról jóformán nem is beszélhetünk, ezt közismerten példázák egyes Shakespeare-darabok fellelhető változatai.

A klasszicista udvari költők azonban már megteremtik a színháztól független drámairodalmat. Racine és Corneille tragédiái legalább annyira vannak olvasásra, mint egy konkrét színház műsorrendjére szánva. A XIX. század kezdetére pedig szinte teljes már a szakadás. Az író megírja drámáját, anélkül, hogy sejtene, melyik színház, milyen társulat vállalkozik majd az írói alkotás közvetítésére. A színház oldaláról pedig az üzemszerű működés fokozza a keresletet, a siker reményében az irodalmi formában fellelhető kínálat minél nagyobb fertályát kell műsorrendjére alkalmassá tennie, akár együtt tud működni ennek érdekében a szerzővel, akár nem (mert például halott vagy más országban élő szerzőről van szó). Így alakul ki először a német nyelvterületen a színházi költő munkaköre, amely alkalmasint a dramaturg közvetlen elődjének tekinthető. A hamburgi színháznak Lessinggel kötött szerződése jól érzékelteti, miről is van szó. Lessing kötelmei közé tartozott darabok írásán és fordításán kívül a mások darabjaihoz írandó prologusok és epilógusok megszövegezése, tehát olyan kiegészítő írói feladatok ellátása, amely a színészek

¹ A szerzőnek nem lehetünk elég hálásak (jogutódját sajnos nem találtuk...). És köszönet az első kiadást előkészítő szakembereknek. (A szerk.)

vagy a rendezők másra specializált képességeit már meghaladta volna. A színházi költő tehát a színház adottságait, napi igényeit figyelembe véve komplettírozza a szöveget, és ez lesz a dramaturg egyik állandósult feladata. Másként úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színház konkrét igényeit képviseli a drámaíróval szemben, akkor is, amikor segít kijelölni a színházban sikerrel kecsegtető alkotások körét (tehát amikor darabot ajánl az igazgatónak vagy a rendezőnek), és akkor is, amikor együttműködik a szerzővel, hogy alkotását a konkrét színházi igényekhez igazítsa.

De e tevékenység a dramaturgi feladatoknak csak egyik oldala. A specializálódás folyamán mindinkább előtérbe került a dramaturg felelőssége a színházi munkafolyamat következő szakaszában, amikor már nem a színház igényeit érvényesíti a szerzővel, hanem a szerzőét a színházzal szemben. A dramaturg tehát a mai színházban az összekötő kapocs az előadás tervét szolgáltató drámaíró és az azt alkotóan megvalósító rendező között.

Az effajta dramaturgiai magatartás érzékletes példáját nyújtja [a XX. század elején] a moszkvai Művész Színház vezetése. A társulat alapító okmánya leszögezi, hogy a vitás művészi kérdésekben „az irodalmi vétőjog Nyemirovics Dancsenkót, a színpadi vétőjog Sztanyiszlavszkijt illeti”. Sztanyiszlavszkij tehát egyenrangú vezetői munkatársának ismerte el a dramaturg Nyemirovics Dancsenkót, aki, „biztos ízléstől vezettetve, szigorúan válogatta ki a műveket”. (...) Együttműködésük jó példát mutat arra is, hogyan ösztökélheti a dramaturg a rendezőt a színpadi munka teljes folyamatában. Sztanyiszlavszkij leírja, hogy amikor Csehov megadta a jogot a Művész Színháznak a Sirály bemutatására „nagyon kevesen voltak, akik értették Csehov darabját, amely ma már olyan egyszerűnek tűnik. Egyhangúnak, unalmasnak, színpadiatlannak tartották. Nyemirovics Dancsenko akkor valóságos keresztes hadjáratot indított érdekében, és rajtam kezdte, aki, akárcsak a többiek, furcsának találtam a Sirályt. Irodalmi szempontjaim igen maradiak voltak. Számos éjszakai beszélgetés folyamán azonban Nyemirovics Dancsenko rávezetett a mű ízére... kísértésbe hozott bennünket és elfogadtatta velünk”. Majd a továbbiakban így értékeli együttműködésüket: „Csehovnak és titokzatos kincstárának elérésére Nyemirovics Dancsenko és én más-más utat választottunk. Ő mint író közelítette meg művészi és irodalmi oldaláról, én mint rendező a kép oldaláról. Kezdetben zavart bennünket ez a különbség. Hosszú vitába kezdtünk, miközben a részletekről az egész felé, a szerepektől a darab és az általános művészi felé haladtunk. Néha veszekedtünk, de ez sohasem volt veszélyes. Sőt, a tisztán művészi véleménykülönbségek termékenynek bizonyultak... Mégis kétségtelen, hogy Csehovval kapcsolatban végzett közös munkánk az alkotóerőknek bizonyos összetalálkozását tette szükségessé ahhoz, hogy kielégítő eredményt érjünk el.”

Kísérreljük meg ezek után összefoglalni a **dramaturg feladatait** a hivatásos színház vezetői rendszerében:

- együttműködés a szerzőkkel a színház számára készülő darabok megírásában,
- darabválasztás a színház műsorpolitikai irányzatának megfelelően,
- a drámai szöveg komplettírozása a konkrét rendezői megvalósítás érdekében (átírás, átigazítás, húzás stb.).
- a rendezői drámaelemzés segítése, ösztökélése,
- a rendezői megvalósítás „visszajelzése”, az írói szándék, illetve a színház művészi szándékának tükrében.

AZ AMATŐR RENDEZŐ DRAMATURGIAI FELADATAI

Az intézményes, hivatásos színházzal szemben az amatőr színjátszás területén érthető módon nem zajlik le az előbbieken érzékeltetett differenciálódási folyamat. A csoportok vezetése többnyire egyszemélyes, a társulatok élén a rendező áll, aki afféle botcsinálta mindenese: rendez, játszik, díszletet tervez és fest, nemegyszer sűg, ügyel, világít és magnót kezel, plakátot ragaszt és jegyet árusít stb. A kettős – dramaturgiai-rendezői – vezetés ritkaságszámba megy. (...) Gyakori viszont a (...) dramaturg-rendező típus, tehát az olyan társulatvezető, akit éppen dramaturgiai képességei, irodalmi tájékozottsága, elemzőképesége, műsorszerkesztői rátermettsége tesz alkalmassá az irányításra. (Ide sorolható a diákcsoportokat vezető tanárok túlnyomó többsége.)

Természetesen akár erős oldala az amatőr rendezőnek a dramaturgia, akár nem, semmiképpen nem térhet ki a felmerülő dramaturgiai feladatok megoldása alól. Ezek részben fedik a hivatásos dramaturg tennivalóit, de szűkebbek, illetve bővebbek is amazénál. Vegyük sorra az előbbi fejezet végén ismertetett pontokat!

Az első pontban ismertetett feladattal a magyar amatőr rendezőknek a legkritikább esetben akad dolguk. Sajnálatos módon hazánkban az amatőr színház nem kísérleti műhelye a drámairodalomnak, az egy adott

együttes számára írt művek száma elenyésző. (Számos országban merőben más a helyzet.) Az eredeti drámai bemutatók jórészt csak könyvek, folyóiratok, műsorfüzetek már publikált anyagának közvetítésével jönnek létre, így alig van lehetőség a szerző és a rendező alkotói együttműködésére. (...)

A műsorválasztás tekintetében az amatőr rendező önmaga dramaturgjaként tevékenykedik. Hogy milyen választékot kínál rendezői megvalósításra, az számos tényezőtől függ, amely inkább társulatvezetői megfontolásokat igényel, tehát itt a részletekkel nem foglalkozhatunk. Talán elég utalni arra, hogy az amatőr együttesek műsorpolitikáját – és abban mozzanatként a műsorválasztást – négy tényező együttes hatása befolyásolja. Egyszerre kell kifejeződnie benne a közönség, a társulat, a fenntartó szerv és a rendező alkotói igényeinek. E sokszor egymással perlekedő, konfliktusos együttműködés feltételezi, hogy a rendező ismerje, tudatosítsa az elvárásokat, másrészt közvetlen összefüggésre utal a rendező műveltsége, anyagismerete és a jó választás között, hiszen minél nagyobb kosárból válogathat (önmaga dramaturgjaként), annál nagyobb az esélye a minden szempontból megfelelő, telitalálatos döntésre.

A harmadik funkció, a **komplettírozás** az amatőr színházas területén sokkal szélesebben értelmezhető, mint hivatásos területen.

Hogy ennek okát világosan megértsük, határozzuk meg ismételten a komplettírozás fogalmát. Ezen azt a tevékenységet értjük, amellyel a dramaturg az irodalmi (nyers)anyagot a színháza kívánalmaihoz igazítva előadásképessé teszi. Kifejezetten drámai anyagok esetében ez az átigazítás szükségképpen kismérvű. (Illetve a nagyobb átdolgozást már írói feladatnak szokás tekinteni.) De a mi amatőr produkcióink irodalmi alapanyaga nem feltétlenül drámai, hanem éppen úgy lehet lírai vagy epikai alkotás is. (Szerkesztett verses műsorok, pódiumjátékok stb.) Ezen, eredetileg nem színpadra szánt, művek színre alkalmazása is a rendező dramaturgiai feladata, tehát az esetek többségében maga a rendező válogatja és állítja össze a verses műsort (szerkesztés), vagy alakítja úgy például egy novella szövegét, hogy az a pódiumjáték színtípusában megjeleníthető legyen (dramatizálás). És természetesen nem térhet ki az íróilag rögzített drámai anyagok komplettírozása elől sem. Minthogy csoportjaink javarésze staggione (tájoló) jelleggel működik, a sűrűn változó színi keret olyankor a szöveg előadásról előadásra történő módosítását adja fel lecke-ként (adaptálás).

A rendezői elemzés (cselekvő elemzés) megint csak azonos feladat hivatásos és amatőr színház esetében egyaránt. A rendezés művészete épp ezért kap egyre nagyobb hangsúlyt korunk színházában, mert egyszemélyes koncepció kifejeződése, amely az írói anyag sajátos, egyéni értelmezésén alapul. A korszerűség e követelménye elől az amatőr rendező sem kaphat menlevelet. Az előadásra szánt mű világképének elemzése, szerkezetének átvilágítása, hatáskeresztvonalak számbavétele egyaránt szükséges a rendezés előkészítő szakaszában (...) és a próbafolyamatban. (...)

Végül az ötödik funkció, a „**visszajelzés**” megint csak az amatőr területen érvényesül tágabban. A hivatásos színház előadásai általában magas fokon reproduktívak, már a bemutatón felveszik a végleges alakjukat, amelyeken a hosszú szériák sem módosítanak. Ritka, hogy egy hivatásos színház rendezője vagy dramaturgja a premier után is nyomon követné az előadás sorsát és változtatást javasolna. (...) Merőben más a helyzet az amatőr területen. Az amatőr produkció ritkán tekinthető késznek a bemutatón, a viszonylagosan stabil formát az előadások folyamatában kapja meg. Éppen a közönség hatás elemzése szorítja rá a rendezőt, hogy a buktatóknak az anyagban rejlő dramaturgiai forrásait felkutassa és a tapasztalatok alapján módosítson (átszerkesztés, húzások, tömörítések stb.).

ALAPFOGALMAK

A dráma mint cselekvés és mint cselekvésábrázolás

A dramaturgia alapkérdése, hogy tulajdonképpen mi lehet a színtévé tárgy, mettől meddig terjed a színtévé művészet ábrázolási köre. A kérdés az ágazati esztétikából ismerős, amely igyekszik megfogalmazni egy-egy művészeti ág sajátos tükrözési lehetőségeit. (Például, hogy a festészet a vizuális világot ragadja meg a színek és formák segítségével.) A dráma művészet ábrázolási körének és közvetítői közegének mi-benléte mindmáig vitatott (...), de talán indokolt a nézetek találkozási pontját a **cselekvésábrázolás** fogalomkörében keresni.

A cselekvés központi helyzetét a dráma művészetben már a dráma szó eredete is érzékelteti (dráma = görögül cselekvés). Ám ez eredetileg nem társul az ábrázolás képzetével. Az ősi, kultikus korszakban a dráma még primer cselekvés, mágikus művelet, amellyel az ember befolyásolni igyekszik a természetfeletti hatalmakat, távol tartja a betegségeket, termékenységét, esőt ígéz stb. E kultikus játékokban ugyan megjelenhetnek az ábrázolás csirái, de csak utánzasként, a hasonulási mágia eszközeként. Jó példa erre egy kómi medvejáték. A játék célja a vadászaton elejtett medve – a totemállat megengesztelése, ártó

bosszúindulatainak kivédése. A megölt medvét torra invitálják. Bábszerűen kikészített koponyáját, irháját az asztalhoz ültetik és étellel kínálják. A többi vendég – a vadászok – nyírfakéreg maszkban ül a tálhoz, nehogy a medve a gyilkost felismerje. Vacsora közben elmesélik neki a vadászat eseményeit, és azzal ámítják, hogy a gyilkos találat a véletlen műve volt. Különösen a sámánnak kell ügyeskednie az elhitetésben és csókokkal, tisztelgő gesztusokkal félrevezetni a medvét.

Látható, hogy a kultikus játék menetét az utánczás jelöli ki: a halott medve félrevezetése egy élő ember becsapásának analógiájára épül. Ez a hasonlítás szabja meg a felhasználandó szövegeket (kínálás, a medve vitézségének feldicsérese stb.) és a végrehajtandó szertartásos műveleteket is.

A népszokások számos hasonló kultikus akciót öriztek meg, talán elég, ha a kiszabáb elégetésére vagy a regölésre hivatkozunk. E játékokat bizonyos „jeles napok”-hoz kapcsolódva megismételték, tehát nemcsak produkálták, hanem reprodukálták is. (A regölést akár annyiszor, ahány porta volt a faluban.) E reprodukció, vagyis a színjáték megismételhetősége az akció kultikus célszerűségén alapul, tehát azon a hiten, hogy eredményessége a ceremónia-rend betartásán, a mondókák szöveghűségén múlik, ez kényszeríti megfelelő viselkedésre a természetfeletti hatalmakat.

Hasonlítsuk össze most a kiszézés a betlehemezéssel! Ez utóbbi mágikus célzatú, gondoljunk csak a jókívánásokra. De a játék középpontjában egy bibliai jelenet elbeszélése vagy eljátszása áll, egy olyan eseményé tehát, ami a múltban már lezajlott! (A medvejáték is olykor kibővül a medvesíratóval, a totemállat életének elbeszélésével vagy akár eljátszásával.) Tehát megjelenik az ábrázolás követelménye, olyankor már nem mágikus, de még nem is művészi célzattal. Az egyiptomi fáraó koronázási és temetési szertartásai szemléltethetik ezt az átmeneti állapotot. Minthogy a templom legszentebb szentélyeibe, ahol a koronázási processzus folyt, a főpapokon és a fáraón kívül senki sem tehette be a lábát, a koronázási ceremóniát a templom előtt, a nép jelenlétében „egy az egyben” megismételték (reprodukálták), és ugyanúgy, ha a fáraó elhunyt, temetését egy bábu segítségével a másik országrészben is megrendezték, hogy istenné dicsőülése a legszelesebb körben köztudottá váljon. (A megismételt temetési ceremónia szokása Szudánban a mai napig is dívik.)

A színjáték mint művészi eseményábrázolás a görögöknél kap először polgárjogot. A görög dráma egy igaz (pl. Aiszkhülosz: Perzsák) vagy mindenki által igaznak tudott, a múltban lezajlott (általában mitológiai) **esemény megjelenítése**. Ez az alapképlet máig érvényes! A dráma azért játszható el, mert van egy minta, a lezajlott esemény, amely vezérelni képes az ábrázolást. Ennek következtében lesz a cselekvés zárt kimenetelű, vagyis olyan, ami nem történhet meg másképpen, mint ahogy megtörtént. Rómeó és Júlia története azért jeleníthető meg, mert a játékosok hite szerint a folyamat egyszer már lezárult. Ennek hiányában az ábrázolás esetlegessé válna, a történet fordulatai módosulnának (pl. másképp végződhetne). A színház művészi paradoxona, hogy a zárt folyamatot a néző mégis nyitott kimenetelűnek éli át, vagyis az az illúziója támad, hogy az esemény most történik. A valóban jelen idejű, nyílt kimenetelű esemény kívül esik a dráma művészet körén, még ha vannak is közös érintkezési pontjaik, mint például a happeningek esetében. (Jól érzékeltetik a problémát az ún. dramatikus gyermekjátékok. Noha ezek bőven tartalmaznak cselekvésábrázoló elemeket, a szabályaik a reprodukció vezérlését is lehetővé teszik, mégsem tartoznak a dráma művészet szférájába, mert leglényegesebb elemük – ki nyer? – szükségképpen nyílt kimenetelű. Amikor számos kreatív gyermekműsorban felbukkannak, akkor már át kell alakítani őket zárt kimenetelűekké – előre be kell próbálni, hogy ki győz, ki fejt meg a találos kérdést – hiszen a színpadi cselekmény nem tűri az esetlegességet).

A drámaiság (cselekményszerűség)

Vegyük most egy kissé alaposabban szemügyre az esemény fogalmát!

Az Oidiposz-monda elénk tárja, hogy hajdan pestis pusztította Théba városát és a nép az uralkodótól kért szörnyű bajában segítséget (**A** alaphelyzet). A történet úgy végződik, hogy a király önnön tragédiájának árán kieszközli az istenek bocsánatát (**B** véghelyzet). A két helyzet közötti változások szakadatlan folyamata az esemény vagy eseménysor.

Az események alapvetően két osztályba sorolhatók. Ha a helyzetekben kötött, érdekelt személyiségektől (vagy tömegektől) függetlenül következnek be, akkor *történéseknek* nevezzük őket. Előbbi példánkhoz visszatérve: ha az istenek egy villámcsapással megölnék Oidiposzt és a halála meghozná a kiengesztelést, **A** alaphelyzetből akkor is eljutnánk **B**-be, de a megoldás, mintegy az érintettek akaratan kívül következne be, és feladatuk legfeljebb az új helyzethez való alkalmazkodás lenne. Ez tipikusan történés jellegű eseménysor, amelynek ábrázolása, mint később látni fogjuk, elsődlegesen az epika feladata.

Az a mítoszrészlet viszont, amelyet Szophoklész szövege rögzített, a folyamatot teljes egészében Oidiposz tevékenységének (nyomozás és önítélkezés) következményeként állítja elénk. **A** helyzet átfordulása **B**-be Oidiposz és a környezetében érintettek (Kreon, Teresias, Iokaste stb.) cselekvéseivel jön létre. Az

eseményeknek ezt a típusát, a történetétől megkülönböztetendő *cselekménynek* nevezzük. Bármely eseményt pedig a cselekvésszerűsége tesz drámaivá, tehát az, hogy az esemény emberi cselekvések eredményeképpen jeleníthető meg, és annál drámaibb, minél kifejezettebb, plasztikusabb az eseményben megnyilvánuló cselekvés.

A drámaiság az Oidiposzhoz hasonló tisztaságban ritkán fejeződik ki az eseményekben. A való élet és annak művészi tükrözése egymás mellett, keverten tartalmaz történet-, illetve cselekmény jellegű mozzanatokot. Hogy végül is milyen típusúnak ítéljük az eseményt – drámainak vagy epikusnak –, az valamilyen túlsúlyától függ, pontosabban attól, hogy az esemény kimenetelét a történetek vagy a cselekvések befolyásolják jobban.

Irodalmi és színjátékos ábrázolás

A fenti gondolatmenet jelentősen kitágítja a bemutatható események körét. A hagyományos és egyoldalúan irodalmi központú dramaturgia ugyanis úgy tünteti fel, hogy az eseményt előbb egy irodalmi műalkotásnak kell ábrázolnia ahhoz, hogy színészi eszközökkel megjeleníthető legyen. Vagyis két egymást követő tükrözést feltételeznek. Először a drámai irodalmi műalkotás tükrözi az eseményt, majd a produkció tükrözi az irodalmi drámát. (Hermann István szemléletes kifejezése szerint: az előadás mint az írott dráma reprodukciója komplettírozza, kiegészíti, kiteljesíti a drámai irodalmi művet.) Álláspontunk szerint viszont lehetséges, hogy az esemény tükrözése irodalmi közvetítés nélkül is létrejöjjön, közvetlenül a színészi megjelenítés segítségével. Lehetetlen tagadni például a középkori színjátéktípusok (passió, mirákulum stb.) vagy a commedia dell'arte eseményábrázolásának művészi erejét, pedig e típusokban a szöveg nem irodalmi jellegű, rögzítetlen, variábilis. Sémában érzékeltetve a különbséget:

- Esemény – drámai irodalmi tükrözés – a mű színjátékos tükrözése.
- Esemény – az esemény színjátékos tükrözése.

Kétségtelen, hogy e második lehetőséggel napjainkban különösen az amatőrök élnek. Az utóbbi években számos olyan amatőr színjátéktípus született, amelyben bőven felhasználnak nem-irodalmi szövegeket, illetve olyanokat, amelyek művészi jelentőségüket csak a játék-egésszel összefüggésben kapják meg. Takács József ezt a jelenséget Najmányi László stúdió-színházának műsordarabjaira úgy vonatkoztatja, hogy „a szöveg nem is létezik irodalmi alkotásként, a produkciók során ölt testet, és utólag sem vonatkozatható el egyéb elemektől” (Színház, 1978/12.) Ugyanez áll a Stúdió K néhány (Lakótelep, Patyolat) vagy az Utcaszínház valamennyi produkciójára (Lekvár, Fél van).

Érdekesen világítja meg a problémát egy nagy sikerű gyermekelőadás, a hajdúságiak Toldija. E pódiumjátékos feldolgozást nem tekinthetjük az Arany János-i remekmű színjátékos reprodukciójának. Mint ha a gyerekek úgy keltenék életre Toldi kalandjait, akár ha indiánosít vagy Robin Hood-osít játszanának, vagyis nem az irodalmi művet, hanem az eseményt tükrözik, felhasználva olykor Arany szövegelemeit, elvegyítve saját, hangsúlyozottan köznapit, „sulis” szövegfordulataikkal. Az irodalmi pedantériával összeegyeztethetetlen, hogy a színjáték a verses formát szentségtelenül széttöri, szétszabdálja. A híres sorokból:

*Repül a nehéz kő, ki tudja hol áll meg
Ki tudja hol áll meg, kit hogyan talál meg*

csak a kiemelt félsor hangzik el, a többit a színjátékosok eljuttatják, fittyet hányva rímnek, versformának stb. Az irodalmi mű reprodukciójáról tehát aligha beszélhetünk, de a játék mint eseményábrázolás, megáll a lábán, következetes.

A „kitüntetett” esemény. Autodráma

A fentiek értelmében tehát a drámaiság nem az irodalmi mű, hanem az életanyag sajátossága. A kérdés most már az, hogy vajon minden drámaisággal rendelkező esemény tárgya lehet-e a színjátéknak?

Elvileg igen. Gondoljunk Brook megfogalmazására: ha egy ember a másik tekintetétől kísérvé átmegy az üres téren, máris színház jön létre. De ez a megállapítás csak azzal a megszorítással igaz, hogy az üres teret mégsem ildomos egy puszta fizikai cselekvés ábrázolása kedvéért igénybe venni. A színházi élmény befogadása nem egyéni, hanem tömegjellegű, a közösségi érdeklődés fokozott erőterében csak azok az események válhatnak ki tömeghatást, amelyeket a közönség jelentősnek, fontosnak ítél. (...)

De mit tart vajon a közönség jelentősnek? Tudunk-e néhány felületen közhelynél többet mondani, mint ahogy jelentős az, ami közérdekű, érdekfeszítő stb.?

Közelítsük meg a problémát történeti oldaláról! Emlékezzünk rá, hogy a dráma művészet bölcsőjénél olyan kultikus játékok álltak, amelyekben a játékosok és befogadók jóformán azonosíthatók, a közösségi produkciókban funkciójuk szabadon felcserélődhetett. A kiszézés vagy betlehemezés során a befogadók szükségképpen résztvevők is, számukra tehát az esemény jelentősége, kitüntetettsége magától értetődő.

A játék és befogadás egysége más, nem kultikus amatőr színjátéktípusokban is jelen van. Egyszerre nézője és résztvevője a passióknak a templomtérré özönlő középkori tömeg, de a reneszánsz közkedvelt főúri műfajának, a maszkának szórakozó társasága is. Különösen erős ez az összefonódottság az ún. autodrámákban. (A szó talán öndrámának fordítható.) Jellegzetes autodrámát mutattak be egy kis olasz faluban a II. világháborút követő években. Felszabadulásuk minden évfordulóján eljátszották, hogyan üzték ki a nácikat a partizánok segítségével. Minthogy az érintettek valamennyien életben maradtak, kinek-kinek módjában volt mindent, amit azon a napon hajnaltól napestig csinált, az egyéni, illetve kollektív emlékezetre támaszkodva megismételni. De hivatkozhatunk Eisensteinre is, aki 1920-ban 5000 résztvevővel ismételtette meg a Téli Palota ostromát. És bizvást autodrámáról beszélhetünk akkor is, ha a játszóknak ugyan nem voltak személyes résztvevői az eseményeknek, de identifikációjuk, azonosulásuk az érintettekkel oly magas hőfokú, mintha az esemény velük történt volna meg. Többnyire ez érvényesül a passiójátékok esetében vagy a svájci Tell-játékoknál, amelyet G. Keller híres leírása őrzött meg. (...) De a magyar amatőr példatárból a szegedi JATE Petőfi-rockjára is hivatkozhatunk.

Noha kétségtelen, hogy az autodrámák mint színjátéktípus kuriózum maradt, maga a modell meghatározóvá vált az amatőrizmusból. Amíg ugyanis a hivatásos színház története folyamán a játszóknak és befogadók elkülönülése egyre kifejezettebb, a sajátos, nem színházutánzó amatőr produkciók az autodrámák közönségkapcsolatára épülnek. Szembetűnő, hogy az autodrámák jellegű ábrázolásra mindenekelőtt a közösségi események valók, pontosabban azok a közösségi cselekvések, amelyek döntően befolyásolták az adott közösség sorsát. (Említsük meg, hogy a görög dráma a kórus jelenlétével biztosította az autodrámák jellegét.) Az esemény újrajátszásának indoka nem az, hogy az eseményt a befogadókkal megismertessék – hiszen az autodrámák fikciója szerint annak a befogadók is résztvevői voltak – hanem, hogy az ismétlés növelje a közösség mi-tudatát, a partikuláris magánélményt közösségi élménnyé tágítsa. (Alkalmassint ez a léptékváltás eredményezi a katarzist. Lásd később.)

Mindebből következően:

A bemutatott esemény fontossága annak függvénye, hogy mennyiben érzékelhető autodrámának egy adott közösségben. Ez számos – szociológiai, életkori stb. – tényezőtől függ. Nyilvánvalóan mást fog autodrámaként érzékelni egy gyermek, egy nyugdíjas vagy egy munkás, illetve diákközönség. Az autodrámák jelleg következtében az amatőr színjátékok sokkal réteg-érzékenyebbek, mint a hivatásosak.

A bemutatott esemény autodrámák jellegű befogadását az időtényező is befolyásolja. Ha a közösségben elhomályosul az esemény fontosságának tudata – már nem hat ki a jelenre – nem jön létre autodrámák érzet, a produkció tematikailag elavul.

Az autodrámák modell kihat az amatőr [színjátszás] rendezői, színészi vagy általános esztétikai kérdéseire is, amelynek részletes taglalására itt nincs mód. Csak jelezni szeretném a legfontosabb összefüggéseket. Az autodrámák jelleg hangsúlyozódik azokban a megoldásokban, amelyekben az esemény ábrázolását a felvállalás mozzanatának bemutatása előzi meg, tehát látjuk a közösséget a maga köznapi életéből átváltani az esemény bemutatására, mint a már hivatkozott Toldi esetében is. Nyilvánvaló, hogy az eseményt felidézők „civil” voltának látványos leleplezése lerombolja a játszóknak és befogadók közé húzott válaszfalat, és egyetlen közösségbe olvasztja őket. De tulajdonképpen az autodrámák jellegéből fakad az amatőr színjátszás esztétikai minőségének sajátossága is. Az amatőr produkciók javának hatása elsődlegesen nem a művészi alakításokra épül – hiszen a közösségi ábrázolásmód amúgy is csak korlátozottan tesz lehetővé kiugró egyéni teljesítményeket –, hanem a közösségi hitelre, tehát arra, hogy az esemény minden résztvevője kompetensen ábrázolja azt az eseményt, ami vele esett meg.

A megjeleníthetőség

Térjünk vissza kiindulópontunkhoz, tehát oda, hogy a dráma egy múltban lezajlott (zárt kimenetelű) esemény jelen idejű (nyílt kimenetelű) reprodukciója.

Ez a jelenidejűség a drámaművészet sajátos közönség hatásának alapja. Ha a közönségre a szeme előtt zajló esemény úgy hat, mintha **ott és most** zajlana, akkor természetesen úgy érzi, hogy akár bele is avatkozhatna, befolyásolhatná az események alakulását. Ez rendkívüli módon képes növelni aktivitását, aminek a gyermekközönség tevőlegesen is kifejezést ad (például közbekiáltásokkal), de még a színház-illetlenkódexben jártas nézőben is szurkolói feszültségeket támaszt. Szívesen azonosul bizonyos drámák szándékokkal, és ugyanakkor igyekszik is némi távolságot tartani, mert élettapasztalata óva inti az „istenkísértő” drámák hőseinek sorsának vállalásától. Ezt a kettős, ambivalens magatartást határozza meg Arisztotelész a szánalom és rettegés egyszerre ható, vonzó-taszító pólusaiban, amely végül is a közösségi látószög felülkerekedésével a drámák hatás lényegének, a katarzist kiváltója.

Lessing kimutatta, hogy a katarzist a legszorosabban összefügg a drámák jelenidejűségével (és nem a tragédiával, mint néha tévesen leszűkítik). Lessing így ír: „...A részvét szükségképpen egy **jelenlevő** bajt

követel meg, a rég elmúlt vagy a távoli jövőben bekövetkező bajokat vagy egyáltalán nem, vagy korántsem olyan erősen tudjuk részvétünkkel kizárni, mint egy jelenlevő bajt, s ennél fogva a cselekményt, mellyel részvétet akarunk ébreszteni, nem mint elmúltat, azaz elbeszélő formában, hanem mint **most történőt**, azaz drámai formában kell utánoznunk.” Ugyanezt hangsúlyozza Goethe is: szembeállítva az epikát, amit a görög rapszodoszok, történeti énekmondók tevékenységéből vezet le, a drámával, amit viszont a mítoszok gyakorlatához köt, megállapítja, hogy „Az epikus és a drámaköltő... mindketten hasonló tárgyakat dolgoznak fel, de a nagy és lényeges különbség az, hogy az epikus az eseményeket mint **tökéletesen elmúltakat** adja elő, viszont a dramatikus **tökéletesen jelenvalónak** ábrázolja őket.” (Az epikus és drámai költészetéről.) És hogy egy mai dramaturgiai gondolatmenetet is idézzünk, Almási Miklós a Színházi dramaturgia című könyvében is ezt emeli ki: „A színpadon a dráma minden egyes mozzanata az **eldöntöttség és eldöntetlenség** szabad játékában él, a 'másképp is lehet' és a 'csak így lehet' dialektikájából táplálkozik. Az élő, eleven játék – szemben az olvasmányélménnyel – felfokozza a nézőben az eldöntetlenség érzését, s ezzel a nézőtéri aktivitás hullámain is.”

Meggondolásaink szempontjából igen fontos, hogy Almási itt – helyesen! – nem az epikát, hanem általában az olvasmányélményt állítja szembe az élő, eleven játékkal. Ugyanis tény, hogy a **jelenidejűség** csak a színjátékos előadásban valósulhat meg. Vagyis, ha következetesen akarunk lenni, akkor a drámairodalmi mű olvasott formában még nem nevezhető drámának (cselekményábrázolásnak), hanem legfeljebb dialogizált epikának, hiszen az esemény írásos lenyomata maga is múlt idejű reprodukció. Hiába ragadja el képzeletünket az olvasmány, mégis tudjuk, ha egyszer a könyvet kinyomtatták, ha módunk van bármikor a történet végére lapozni – az esemény már befejeződött. És talán még nyomatékosabb érv, hogy a jelenidejűség feltétele a szimultaneitás, és ez csak a teljes mimézis körülményei között valósulhat meg. Nevezetesen bármely akciót, legyen az szöveg vagy mimézis, egyszerre kell tudomásul vennünk reakciójával (tehát hogy miképp hat a szituációban érintettek). Ez az egymásmellettség az olvasói élményben szükségképpen egymásutániságra redukálódik, ami a már lezajlott események tudomásulvételének sajátja. De tapasztalhatjuk azt is, hogy a jelenidejűség érzetét csak a színész és néző egymáshoz kötött jelenléte képes kiváltani.

Vagyis helyes a drámairodalmi művet egy múltbeli esemény olyan rögzítésének tekinteni, amely hiánytalanul alkalmas a megjelenítésre. Fikcióink szerint ugyanis a drámairodalmi mű hűen megőrizte, hogy kik vettek részt az eseményben (szereplők), mit mondtak (dialógusok), és mik voltak a legfontosabb fizikai cselekvéseik. (Esetleges instrukciók.) Ugyanakkor az érintettek cselekedeteinek rugóit (motivumok), jellemüket, belső lelki folyamataikat csak a fentiekből következtethetjük ki. (Drámaelemzés.)

A múltban lezajlott esemény **epikus** rögzítése (elbeszélés) természetesen ugyancsak hű lenyomatnak tekintendő. Az elbeszélés esetleg csak elnagyoltan utal az érintettek (megállapítja például, hogy a város lakóinak nyugodalmas álma volt). Hézagosan tartalmazza az elhangzott dialógusokat (pl. az elbeszélő szükséztlenül közli, hogy Péter és Pál az időjárásról beszélgetett). Ugyanakkor a drámairodalmi műnél sokkal részletesebben időzhet el az esemény előzményeinél, expressis verbis véleményt nyilváníthat az érintettek jelleméről, motivációiról, elének tarthatja legrejtettebb érzelmeiket, gondolataikat stb. Az esemény epikus rögzítése a megjelenítésnek már többé-kevésbé ellenáll. Ahhoz, hogy a transzformáció sikerüljön, a „város lakóit” konkrét szereplőként kell elősorolni, az időjárásról folyó csevegést mondatról mondatra meg kell fogalmazni stb. – többek között ebből adódnak a dramatizálás problémái. Az is előfordul, hogy a megjelenítés részleges, az esemény nehezen transzformálható mozzanatait csak közlik a nézővel, ami természetesen öszvér megoldás, és a bemutatott esemény ez esetben váltakozóan hol múlt idejűnek, hol jelen idejűnek tűnik (lásd pódiumjátékok).

Végül minden lírai alkotás (vers, vallomásos próza) is tekinthető a múltbeli eseményt érzékeltető sajátos híradásnak. A líra ebben az összefüggésében megőrizte az esemény-kiváltotta érzelmi-gondolati reflexiót, bár maga az esemény és az érintett személyek kiléte meglehetősen homályban marad. Petőfi Füstbe ment terv című költeményéből visszakövetkeztethető, hogy valaki hosszabb távollét után megtért a szülői házba – ez volt a reflexiót kiváltó esemény –, de a további konkretizálás már hasonló nehézségekbe ütközik, mint a régészé, akinek cserépdarabokból kell a tárgyat rekonstruálnia. Mégis a reflexiók cserepeiből kikövetkeztetett eseményábrázolás lehetőségét számos lírai összeállítás, szerkesztett irodalmi műsor bizonyítja.

A drámai sűrítés

Mindeddig úgy tekintettük a megjelenítendő eseményt, mintha annak valós voltához kétség sem férhetne. De ez valójában csak az események kis hányadára áll. Az esetek többségében az esemény nyilvánvalóan a művészi képzelet szüleménye, „koholmány”, kérdés tehát, hogy jogosan tekintjük-e ezeket is olyan múltbeli történéseknek, amelyek jelen idejű ismétlés alapjául szolgálhatnak. Nyilvánvalóan igen. Esztétikai

szempontból a megkülönböztetés szükségtelen, hiszen a történet igazsága és nem valóságos a fontos. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a koholt esemény nem más, mint számos valóságos esemény sűrítetten igaz változata. Ezek szerint Oidiposz bűnhődését éppen olyan eseménynek fogjuk fel, mint a kis olasz falu felszabadulását. Sőt, a mitikus történet sűrítettebben fejezi ki a hasonló típusú események sokaságát, mint az egyedi eset.

De a sűrítésnek nemcsak általános esztétikai indítékai lehetnek, hanem olyanok is, amelyek a művészi ág jellegéből fakadnak. Ezek között a legjelentősebbek a sajátos drámai építkezéssel (struktúrával), illetve a konfliktussal függnek össze.

Az esemény múlt idejű felidézése során az elbeszélő a történessel összefüggő mozzanatok teljességét igyekszik bemutatni, hiszen éppen ezzel teszi érzékelhetővé az esemény fontosságát. A trójai háború jelentőségét mindennél jobban kifejezi, hogy istenek és emberek garmadája érdekelt benne, hogy epizódjait, feljegyzésre méltó mozzanatait az emlékező memóriájának határáig tetszés szerint lehet tágitani. Az esztétika ezt úgy fejezi ki, hogy az epika az ábrázolás **extenzív totalitására** törekszik, Fodor Géza találó leírásában (Dramatizálási minták. NPI.) az epikai cselekmény (tkp.: történet) előfeltétele a körülmények totális, minden irányban kiterjeszkedő világa. – Az epika a valóságot az osztályok, rendek, rétegek, nemek, korosztályok, tevékenységfajták stb. roppant sokoldalú összefüggésében ábrázolja. Teheti, és most Schillert idézem, hiszen: „...ha ...én mozogok az előlem el nem illanó (értsd: mert már múlt idejű, *D. R.*) esemény körül, akkor nem kell vele lépést tartanom, személyes igényem szerint rövidebb-hosszabb ideig időzhetek mellette, visszafelé vagy előre léphetek stb. Mindez nagyon jól összevág az **elmúlt** fogalmával, amelyet nyugodtan állónak képzelhetünk, továbbá az elbeszélés fogalmával is, mert az elbeszélő már az elején és a közepén ismeri a végét, következésképpen számára a cselekmény (értsd: esemény, *D. R.*) minden mozzanata egyforma értékű...” Ugyanezt a gondolatot fejezi ki Hegel is. Szerinte az epikának „olyan cselekvés története(!) lesz a tárgya, amelyet körülményei és viszonyai egész szélességében mint gazdag eseményt kell szemléltetni, egy nemzetnek és kornak magában teljes világával való összefüggésben”.

Az esemény drámai megjelenítése ezzel szögesen ellentétes struktúrát kíván. A jelen idejű cselekvés a világot nagymértékben leszűkíti: a megváltoztatandó szituáció és a megváltoztatására törő erők (személyek) pólusaira. Ezért a dráma csak azokra a mozzanatokra támaszkodik, amelyek e változtatás szempontjából térnyerésként vagy térvésztként értelmezhetők, vagyis nemcsak megrostálja az ábrázolható epizódokat, de megköveteli szigorúan teleologikus (célirányos) rendjüket is. Vagyis a drámai sűrítés az **intenzív totalításra** épül, az esemény jelentőségét egyetlen nagy horderejű tettben teszi érzékelhetővé. Schiller a már idézett gondolatmenetben erre is kitér. „A drámai esemény a szemem előtt mozog, az epika körül magam mozogok, s az látszólag szinte áll. Szerintem a különbözősége sok múlik. Ha az esemény előttem pereg, akkor szigorúan kötve vagyok az érzékelt jelenhez, képzeletem elveszti minden szabadságát, állandó nyugtalanság kél és marad bennem, mindig a tárgyhoz kell tartanom magam, minden visszapillantás, minden gondolkodás lehetetlen, mert idegen erőnek engedelmességekem.”

A célirányosan sűrített drámai szerkezet legfőbb rendszerező elve a **konfliktus**. A szó maga összeütközést, küzdelmet jelent, és döntő jelentőségre tett szert a művészi drámában. Emlékezzünk csak sémánkra, amely szerint a drámai cselekvés **A** szituáció **B** szituációvá való jelen idejű változtatása. E sémából úgy tűnik, hogy az aktív cselekvő egy passzív helyzetet fordít át, és akadnak is erre az elvre épülő drámák, különösen a népszokások és a kultikus játékok között. (A kómi medvejáték medvéje semmiféle ellenakciót nem kezdeményez az engesztelő turpisságok ellenében.) Hasonlóan nélkülözi a konfliktust számos nem európai színjáték, például a Zeami mester feljegyzésében ránk maradt Két fenyő című no-játék (in: Vekerdy Tamás: A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint). Vagyis a közhittel ellentétben a konfliktus nem attribútuma a drámának, de a művészi dráma tulajdonképpen a konfliktus katalizáló (cselekménysűrítő) funkciójával teremtődött meg már a görögöknél. Amint ugyanis két aktív fél egymásnak szegülő akarata következtében áll elő a **B** szituáció – mondjuk úgy, hogy az egyiknek **A** szituáció fenntartása, a másiknak radikális megváltoztatása áll érdekében –, ez sokszorosára fokozza a cselekvés intenzitását, a kultikus drámánál sokkal mélyebb dimenziót kapnak a tettekben (küzdelem-mozzanatokban) ábrázolt jellemek. (...) Gondoljunk Szophoklész Antigonéjára, ahol is Kreon küzd az alaphelyzet megőrzéséért, Antigoné a radikális megváltoztatásáért és a dráma minden mozzanata a küzdelem erővonalába illeszkedik. Lukács György megfogalmazása szerint „a dráma (értsd: művészi dráma, *D. R.*) a totalitást egyetlen középpont, a drámai konfliktus körül rendezzi el. A dráma minden életmegnyilvánulást csak mint a középponti konfliktushoz való viszonyt engedi meg. Így az ábrázolás a legfontosabb és legjellemzőbb állásfoglalásokra szorítkozik, azokra, amelyek az összeütközés cselekményes kibontakoztatásához elengedhetetlenek, vagyis azokra, amelyek a konfliktushoz vezetnek, illetve, amelyekhez a konfliktus vezet”. (Fodor Géza összefoglalása. Dramatizálási minták. NPI) Tegyük hozzá, hogy a konfliktus jelentősen nö-

veli a jelenidejűség érzetét is, minthogy a küzdelem eldöntetlensége, illetve az erőviszonyok szakadatlan változása az esemény nyílt kimenetelének művészi illúzióját táplálja a nézőkben.

Fontos hangsúlyozni, hogy a teleologikus szerkezet és a konfliktus olyan általános törvényszerűség, amely nem pusztán a drámai irodalmi alkotás sajátja, hanem valamennyi színjátékos ábrázolásé, beleértve a nem verbális, vagy nem irodalmi szövegű cselekményábrázolásokat is. (Sőt a konfliktus megjeleníthető természetesen más művészeti ágakban, például a zenében is.) Ahol nincs konfliktus, mint a már említett kultikus színjátékok némelyikében, ott éppen hiányával véteti magát észre. A drámai irodalmi remekmű – minthogy e törvényszerűségek kifejeződnek a dialógusok csoportosításában, a jelenetek rendjében – a maximális lehetőségeket nyújtja arra, hogy a megjelenítés (az előadás) éljen a drámai sűrítés eszközeivel. Az esemény egyéb, nem drámai irodalmi lenyomatát (epikus, szerkesztett-lírai stb.) viszont a dramaturgiai munkával kell – ha lehet – e sűrítési módnak megfelelően átigazítani.

A színszerűség

Láttuk eddig, hogy a drámai megjelenítés első feltétele az esemény cselekményesíthetősége, amelyet a drámai sűrítés lehetőségének mérlegelése követ. De még ezzel sem jártunk végére diagnosztikánknak. Hátra van annak vizsgálata, hogy milyen esélye van a megjelenítésnek a korban adott színjáték-néző kapcsolat, a konkrét színi körülmények és a konvenciók kialakította felhasználható kifejezőeszközök tekintetében, vagyis, hogy az esemény egy adott feldolgozása színszerű-e?

Térjünk vissza az olasz autodrámákhoz! Tétélezzük fel, hogy az eseményt egy színházi előadás keretei között, közönség jelenlétében kívánjuk megismételni! Nyilvánvaló, hogy ez esetben a rengeteg, szétszórt helyszínt egyetlen vagy néhány fontosabb játéktérre kell koncentrálnunk, mondjuk a falu főterére, ahol végül is a küzdelem eldőlt. Az előadás ideje a konvencióktól megszabott 3-4 órát nem haladhatja meg, vagyis a megközelítőleg egy napos időtartamot a leglényegesebb folyamatokra kell szűkíteni. A résztvevők létszámát is ajánlatos csökkenteni, nemcsak azért, mert az egész falu lakossága bajosan rakható a színpadra, hanem mert a közönség nem képes egyszerre több száz részakciót figyelemmel kísérni, tehát a cselekményben vezérszerepet játszóknak fogják társaikat is képviselni. Hozzátehetjük, hogy a színházi kifejezőeszközök is módosításokra készíthetnek, például az érintettek gondolataikat monológokban tárhatják fel, érzelmeiknek énekben adhatnak hangot stb. Vagyis az esemény akkor színszerű, ha megfelelően

- térbe,
- időbe,
- szerepekbe,
- kifejezőeszközökbe sűrítendő.

A jelen idejű cselekvésábrázolás folyamatossága megköveteli a helyszín(-ek) viszonylagos rögzítettségét, ugyanis ez a feltétele annak, hogy a szituáció (szituációsor) térben megjeleníthető legyen. Az elbeszélés szabadon csaponghat a különböző helyszínek sokaságán. A drámának úgy kell a teret sűrítetnie, hogy a helyszínek szükségszerű változása dramaturgiai módon összefüggjön a cselekmény (szituációk) lényegi változásával.

Ugyanez áll az időre is. A jelenidejűség érzete csak a cselekmény viszonylagos folyamatosságával (megszakíthatatlanságával) biztosítható. Amíg az elbeszélés kötetlenül kalandozhat az időben, a drámának úgy kell az időt sűrítetnie, hogy az időfolyamat szükségszerű megbontása dramaturgiai módon egybeessen a cselekmény (a szituációk) lényegi változásával.

A cselekvésábrázolás színi feltétele, hogy a cselekvők meghatározott alakban, ún. szerepekben egymástól megkülönböztethetők legyenek. Tehát amíg az elbeszélés nem feltétlenül konkretizálja az érintetteket, a drámában a konkrét szerepszerűség elengedhetetlen.

A színész mint a cselekvés ábrázolója, bizonyos, fizikumából adódó képességekkel rendelkezik (beszéd, gesztus, mimika, de ének, tánc stb. is). Ehhez adódnak a járulékos ábrázolóeszközök (díszlet, világítás, színpadi gépezetek, film stb.), amelyek együttesen alkotják a színjátékos kifejezőeszközök arzenálját. Amíg az elbeszélésben verbálisan a totális világ kifejezhető – mindenre van szavunk –, a színszerűséget az adott eszközök behatárolják. (A színpadon például egy délután „langymelege” legfeljebb közvetlenül jeleníthető meg, mert a hőmérséklet közvetlen érzékeltetésére nincs eszközünk.)

A drámai irodalmi mű színszerűsége ritkán kérdéses, hiszen az adott kor és színházkultúra igényeit az író eleve figyelembe veszi. Anomáliák legfeljebb akkor lépnek fel, ha az író nem szánja színpadi előadásnak a drámáját. Madách Az ember tragédiájában például kétségkívül művészi sűrített eseménysort ábrázol, mégis sokáig előadhatatlan könyvdrámának tartották, mert feleselt kora színszerűségi konvencióival. Előadhatóságának kulcsát csak évtizedekkel megírása után találták meg, amikor a színház kifejezőeszköz tára jelentősen meggazdagodott. Az írott dráma színszerűsége akkor is kérdésessé válhat, ha az a kor, illetve kultúra, amelyben előadják, messzire távolodott a keletkezésétől. A görög kórusok szerepsze-

rúségét például a XIX. század naturalista színháza tagadta, nem tudott mit kezdeni vele, és ugyanez a helyzet, ha mondjuk egy japán vagy hindu rituális játékot próbálunk az európai színszerűség követelményei közé szorítani.

És minden esetben kérdéses a nem színi előadásra szánt eseményábrázolás színszerűsége, tehát az epikus műveké vagy a lírai alkotásokból összeállított szerkesztett műsoroké.

LÍRAI ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

Korábban már utaltunk arra, hogy egy lírai megnyilatkozás (vers vagy vallomásos próza, illetve ezek részletei) felfogható egy adott eseményre utaló nyomnak, és hogy éppen ez az összefüggés teszi lehetővé irodalmi műsorok szerkesztését.

Vizsgáljuk meg tüzetesebben, mit is nevezünk szerkesztett irodalmi műsornak! Első megközelítésben minden olyan színi keretek között megvalósuló produkciót, amelynek verbális alapanyagát nem egy, hanem több lírai alkotás egymásutánja adja. A szerkesztettség arra utal, hogy eredetileg nem összefüggő, nem összetartozó művek rendelődnek alá valamiféle egységre törekvésnek, az „irodalmi” meghatározás pedig azt rögzíti, hogy e művek eredeti funkciójuk szerint nem színpadi, hanem irodalmi befogadásra (olvasásra) vannak szánva. Ezért is nevezik a műfajt a csehszlovákok találóan „költői színház”-nak.

A szerkesztettségben megnyilvánuló egység igen sokféle lehet. Egy „Legkedvesebb verseim” című összeállításban ezt például az előadó vagy a szerkesztő szubjektív ízlése biztosítja. Egységet adhat egy műsornak a költő személye (pl. József Attila-est) vagy egy szélesebb irodalom-, illetve kultúrtörténeti összetartozás (pl. A középkor költészetéből). De elképzelhető akár tematikai egyezés is (pl. Bordalok). E felsorolt összeállítások bármelyike mégsem tekinthető színpadi műnek. Az egység mindegyikben laza, esetleges, a műsort alkotó egyes versek megőrzik autonómiájukat, önállóságukat, mondandójuk nem vetül egymásra stb. A fentieket **koncertszerűen** szerkesztett lírai műsoroknak aposztrofáljuk, jelezve ezzel, hogy az alkotóelemek sorrendiségénél legfeljebb a zeneművek hatásdramaturgiájára jellemző szerkezeti törvényeket vesszük figyelembe. (Hangulati egység, kontraszt stb. Lásd részletesebben: Debreczeni–Rencz: A pódiumi színjátéktípusok. NPI) Magától értetődően e verses koncertek színi indokoltsága mérsekelt, a színi keret (színpad, pódium) csak mint kommunikációs eszköz vehető figyelembe, tehát segít a nézők szemét az előadóra irányítani, de ebben ki is merül a funkciója.

Szűkebb értelemben viszont a szerkesztett irodalmi műsor egy sajátos, eseményábrázoló színjátéktípus, amit éppen ezért szerencsésebb megkülönböztetésül **szerkesztett oratóriumnak** címkézni, jelezve ezzel, hogy egységes műről – és nem műsorról – van szó, amely elsősorban a verbális (szóközpontú) látomáskeltés hatására épít.

A szerkesztett oratóriumban az autonóm költői alkotások elvesztik önállóságukat, és csak részét – bár domináns részét – képezik a színi hatásközöknek, amely kiegészülhet más színi ábrázolóeszközökkel (térformák, díszlet-, jelmezjelzések stb.). Fontos megjegyezni, hogy az illeszkedés nemcsak az egyes mozzanatok mondandóját rendeli alá a műsoregésznek, hanem megváltoztatja a lírai alkotások hagyományos funkcióját is. A vers ugyanis önmagában mindenekelőtt kifejezés, az érzelmi-gondolati reflexiók teljességét ragadja meg a szubjektumon keresztül. És fordítva: a lírai reflexió nemcsak versben fogalmazódhat meg, hanem prózában, illetve bármely nem művészi alakban is, a lényeg a vallomásosság, a belső folyamat kifejezése.

A szerkesztett oratóriumban az eredeti kifejező funkció csak az eredetileg másodlagos ábrázoló funkció felerősödésével érvényesülhet. Gondoljunk a Füstbe ment terv példájára. Mint autonóm vers, a fiú szeretet megkapó kifejezése. Ez lírai funkciójú. Egy szerkesztett oratóriumban szükségképpen előtérbe kerül ábrázoló funkciója, az a szituáció (a hazatérés), amire reflektál. Az általános szubjektum (a költő) helyébe is egy objektívált szereplő léphet. Vagyis másról szól a vers egy Petőfiről szóló összeállításban, mint mondjuk egy, a fővárosba toborzott falusi fiatalokról szóló műsorban.

Vagyis a szerkesztett oratóriumban minden lírai alkotás mint egy esemény-mozzanat (szituáció) érzelmi-gondolati reflexiója kap indokoltságot. Fordított, reciprok tükrözésről van itt szó tehát. Amíg a drámában az esemény váltja ki a reflexiót, az oratóriumban a reflexióból következtetünk vissza az eseményre. Kissé paradox megfogalmazásban azt is mondhatjuk, hogy a szerkesztett oratórium egy olyan dráma, amelyben a félrékből és monológokból kell tudnunk követni az eseményeket. (Csak megjegyezzük, hogy Kozák András színművész kísérletezett is a Hamlet ilyen jellegű feldolgozásával.)

E funkcióváltás meg nem értéséből fakad számos olyan fenntartás, amelyet a szerkesztett oratóriummal szemben irodalmi szemszögből hangoztatnak. A leggyakoribb vád, hogy e színjátéktípusban gyakori a költői szöveg megcsonkítása, a cím vagy egyes versszakok elhagyása, egybe nem tartozó versszakok ösz-

szeolvasztása (montázsolás). E berzenkedések nyilvánvalóan az eredeti vers autonóm voltának védelmével függenek össze, amelyet viszont – mint láttuk – az oratórikus egységben szükségképpen el kell veszítenie. A vers átformálása tehát a színjátéktípus szöveganyagává a felsorolt istenkísértő eszközök használatával sem nehezményezhető. Legfeljebb arra illik figyelni, hogy a szerkesztés ne ronsolja szét a líra molekuláris szinten is ható tényezőit: a képet, a versformát, a rímelést, metrumot stb., s a kiemelt rész ne mondjon ellent az eredeti vers egészének.

Lírai karakterű oratóriumok

A szerkesztett oratóriumok legegyszerűbb típusában az alkotóelemek úgy válnak egységes művé, mintha egyetlen vers (pontosabban: egyetlen lírai reflexió) részei volnának. Vagyis hasonlóan ahhoz, ahogy egy költemény több versszakból áll, a lírai karakterű oratórium különböző verseket értelmez át versszakoknak. És ahogy egy lírai költemény mindig egyetlen szituáció reflexiójának kifejeződése, úgy a vegyes versanyagú oratórium is egyetlen, jobbra mozdulatlan szituációra reflektál, azt fejezi ki a lehető legteljesebben.

Az egyes versek között fellépő kohéziós erőt ebben az esetben **lírai kötésnek** nevezzük. Példaként álljon itt Latinovits Zoltán Izgága Jézusok című műsorának bevezetője. (Latinovits: Verset mondok. Szkénetéka. NPI) Két vers épül itt össze: József Attila Tél című költeménye Ady Endre A tűz csiholójával. A „Valami nagy-nagy tüzet kéne rakni” kívánságát A tűz csiholójára kért áldás szinte közvetlenül folytatja. A közös reflexióból itt a hazai állapotok megváltoztatásának felvállalását érzékeltető szituációra következtetünk. Külön bravúrja a kötésnek, hogy az átmenet nemcsak tematikailag zökkenőmentes, de az asszociációs képvilág is egyöntetű (tűzmotívum), és ez a maximumig fokozza az „egyetlen vers” érzetét.

Mint említettük, a lírai karakterű oratórium egyetlen esemény-mozzanatot (szituációt) jár körül. Folyamatossága megszakítható, ez esetben a reflexiók ciklusokba szerveződnek, ezek lesznek az oratórium tételei. A fentebb említett Latinovits műsor például így tagolódik: Bevezető – Ady Endre – József Attila – Nagy László. A tételek mindegyike költőóriásaink küldetésének és fogadtatásának tragikus kettősségéről szól. Ez talán segít megérteni azt is, hogy miben különbözik Latinovits lírai oratóriuma egy, a három költőt bemutató verses koncerttől. Az utóbbiba ugyanis elegendő volna mindhármuk reprezentáns verseit beavogatni. Itt viszont egyetlen, végig azonos szituáció, a küldetés kihívása szervezi az anyagot egységgé, amelynek három variációja (Ady kora, József Attila kora, napjaink) alkotja a tételket. Általában megállapíthatjuk, hogy a lírai oratóriumok ciklikusságának a **variációs elv** az alapja, ez biztosítja a többoldalú megközelítés lehetőségét. Egy-egy variáció a téma **asszociációs tartományát** foglalja magába. Gondoljunk például egy anyák napi műsorra! Tegyük fel, hogy az oratórium kiinduló tétele esemény-mozzanatként az anya elvesztésére utal. Akkor így épülhetnek a ciklusok:

1. Gyász.
2. Emlékek. (Az anya a gyermek szemével.)
3. Magányosan. (Az öregedő anya képe.)
4. Fogadalom és búcsú.

Epikus karakterű oratóriumok

A lírai reflexiók nemcsak egyetlen esemény-mozzanatra (szituációra) vonatkozhatnak, hanem tükrözhetnek akár egy egész eseménysort is. Amikor [az ünnepi] műsort Leninnek 1917. november 6-án írt levelével kezdjük, majd erre az Auróra ágyú c. Prokofjev verset vágjuk, és Majakovszkij, Blok stb. verseiből a szocialista forradalom kibontakozásának időrendi vízióját keltjük fel, tulajdonképpen egy elbeszélést (epikus művet) építünk a lírai elemekből. E lírai elemek között az **epikus kötés** biztosítja az egységet. Tegyük egymás mellé például Petőfi három versét: a Szeretlek kedvesemet, az Ezrivel terem a fán a megygyet és a Szeptember végént. Most nem az az érzésünk, hogy ugyanazt a verset halljuk, hanem hogy ugyanaz a történet bonyolódott tovább a szerelmi vallomástól a házasságig és innen az elszakadás szorongásáig. Az epikus kötés tehát egyszerre utal az azonosságra és az ábrázolt folyamat egymást követő, jól elkülöníthető állomásaira is.

Az epikus szerkesztés mesteri alkalmazását leshetjük el Kodály Zoltán néhány kórusművének szövegcsoportosításából. Vegyük szemügyre például a Mátrai képek című vegyeskari mű szövegdraturgiáját!

<i>Népdalszöveg</i>	<i>Szituáció</i>
Vidróczky ballada	A betyárvezér elleni hajsza. Halála, elsiratása.
Elmegyek, elmegyek...	A betyárok önkéntes száműzetése. A szeretők búcsúja.
Madárka, madárka...	Az elszakított szeretők epekedése a távolból.
Réten, réten...	Viszontlátás, boldog találkozás.
Hej, két tyúkom tavali...	Lakodalom.

Mint látható, a Mátrai képek népdalszöveg-füzére egy kerek történet végigkövetését teszi lehetővé.

Az epikus fonal (a történet) világossága kedvéért a szerkesztők gyakran élnek az összekötő- vagy keretszöveg eszközével. Az összekötőszöveg mintegy nyilvánvalóvá teszi a kapcsolatot az egyes lírai reflexiók között, például idézi azokat a történelmi eseményeket, amelyekre [az ünnepi] műsor említett versei reagálnak. Az összekötőszöveg ezért óhatatlanul didaktikus, szájba rágó, afféle mankó, amelynek használatát jobb, ha elkerüljük. Sokkal szerencsésebb, ha a keretet ugyancsak irodalmi jellegű mű (pl. dokumentum) szolgálta, mintegy foglalként tartva össze az applikált lírai mozzanatok. A keretszöveg alkalmazására példaként Keleti István: Curriculum vitae című József Attila műsorára hivatkozunk. A költő állásért folyamodó, megrendítően tárgyilagos, önéletrajz-beadványa az a foglalat, amelyben felragyognak az egyes mozzanatok teljes érzelmi gazdagságukban megvilágító költemények. Természetesen annak sincs akadály, hogy a keret maga is több epikus szemelvényből szerveződjön egységgé. (...)

A fentiekből nyilván kitűnik, hogy sem a lírai, sem az epikus karakterű oratórium nem rendelkezik drámaisággal, vagyis nem alkalmas jelen idejű cselekvésábrázolásra. A lírai oratórium egyetlen állapotra reflektál, vagyis bármiféle térbeli és időbeli folyamat tükrözése nem lehet feladata. Az epikus oratórium pedig történésként – tehát múlt idejűen – kezeli az eseménysort. Az e szerkesztési elveken épülő műsorok színszerűsítése is korlátozott, bár kétségkívül nagyobb, mint a lírai koncerteké. A lírai oratóriumok „helyszíne” a szubjektum bensősége, vagyis nem reális, hanem pszichikai térben és időben játszódik, amelynek konkretizálása az illusztrálás nagyfokú veszélyével jár. Hasonló okból alig van mód a lírai anyag szerepszerű feldolgozására, hiszen a lírai reflexió alanya nem egy meghatározott személy, hanem az általános szubjektum, mi valamennyien. Az epikus oratórium már lehetőséget ad a tér, az időfolyamat, az elbeszélő szubjektumtól elkülönített szereplők jelzések ábrázolására. (Részletesebben lásd Debreczeni-Rencz: A pódiumi színjátéktípusok. NPI)

Drámai karakterű oratóriumok

Megfelelő szerkesztés arra is lehetőséget ad, hogy lírai reflexiókból drámai szöveganyagot készítsünk.

Tegyük egymás mellé Rákos Sándor óceániai népköltésfordításának két darabját. Az első egy új-britániai átok-szöveg, melynek lényegét jól fejezik ki első sorai:

Viu madár. Viu madár. Viu madár.
Énekelj szűnös szüntelen, míg csak meg nem hal.
Énekelve kísérgesd, míg csak meg nem hal.
Viu madár. Viu madár. Viu madár.
Halált mondok rá.
Teste sorvadjon, parázson sülő banánként feketedjen.
Halált mondok rá.

Most következék erre a Salamon-szigetekről gyűjtött „A beteg törzsfőnök panaszos éneke” című helyzetdal egy részlete:

Itt fekszem a házban.
Figyeljetez rám, hozzám tartozók!
Én fekszem itt a házban.
Bátorságom híre messze földeket benyargalt,
akár a szél.
Itt fekszem a házban,
mintha elbújtam volna.

Roszzakaróm az élescsőrű papagáj kárlátni jött,
elsiratott, úgy nevetett ki.
Figyeljetez rám, hozzám tartozók.

A két vers egymásutánja egy jelen idejű cselekmény-mozzanatot tesz felismerhetővé, hiszen a beteg panasza az előttem zajló akció (az átok) következménye. A megnyilatkozások között ekként fellépő köhéziót nevezük **drámai kötésnek**. A drámai kötésben a vers maga is az akció hordozója, magyarán szerepszöveg (monológ, dialógus) lesz. Már az irodalmi színpadi mozgalom kezdetén születtek kiváló műsorok, amelyek valóságos kis színdarabot kerekítettek a lírai anyagból, például kétszereplős (Férfi-Nő) kamarajátékot Szabó Lőrinc Huszonhatodik év című ciklusából vagy Shakespeare szonettjeiből.

Természetesen meglehetősen merész vállalkozásnak bizonyulna a szemelvényekből egy bonyolultabb drámai formát felépíteni. (Csak a példa abszurditását érzékeltetve: különböző versekkel helyettesíteni egy többfelvonásos társadalmi dráma dialógus-anyagát.) A drámai szerkesztés a kezdetlegesebb, az egyszerűbb formák létrejöttének kedvez, de épp ezért hasznosítható előnyösen az amatőr mozgalomban, amely szívesen merít a nem színházi színjátéktípusokból.

Íme néhány szemléletes példa!

A népi szokásjátékok dramaturgiáját színlelik Bácskai Mihály magyar népköltési anyagból szerkesztett drámai oratóriumai. (Férjhő kéne menni, Meg kén házasodni, Álljon félre, aki házas. NPI)

A középkori certamenek (vetélkedő-játékok) mintájára igen sok dramatikus gyermekműsor készül. (Volly István: Mesterségek dicsérete. Nyitnikék. Móra Kiadó)

A rítusjátékok drámai modelljére épült Lengyel Pál Sámánének (Szóljatok, játszók, regölök. NPI) vagy Debreczeni Tibor Ady Endre verseiből formált műsora. (A holnap elébe. NPI)

Vegyes karakterű oratóriumok

A fentebb tárgyalt oratóriumok azonos karakterű kötésmódra épültek. A szerkesztett oratóriumok többségét azonban vegyes, váltogatott kötésmódú műsorok alkotják. Az így létrejött színjátéktípusokban az események egyes mozzanatai megjelenítődnek, másokról történés formájában értesülünk, és arra is van lehetőség, hogy akár a cselekedetek indítékait (motiváció), akár a történések okozta megrendülést (reflexió) lírai anyag közbeiktatásával kifejezzük.

E színjátéktípus már igen alkalmas bonyolultabb, ún. nagyformák kialakítására. (...)

A szerkesztés néhány gyakorlati problémája

Az előbbieken a szerkesztés, az egymáshozillés (kohézió) problémáit kizárólag tartalmi oldaláról feszegettük, pedig jócskán rejtenek buktatókat a formai kívánalmak is.

Tekintettel kell lennünk mindenekelőtt a válogatott anyag stílusegységére. (...)

Figyelemmel kell lennünk a szerkesztett anyag nagyjából egységes minőségi szintjére is. A különböző szemelvények művészi értéke és ereje nem okvetlenül egyöntetű, és a gyenge művek akkor is devalválják a szomszédságukban elhelyezett remekműveket, ha a tematikai megfelelés kifogástalan. Különösen a gyermek- és ünnepi műsorokat fenyegeti ez a veszély. A gügyögő klapanciákat, az alkalmi publicisztika rímfaragványait csak negatív hatás eszközként – nevetség tárgyául – illeszthetjük a műsorokba.

A szerkesztés legkényesebb műhely titkai a világosság követelményével függnek össze. A versek képi világa olykor meglehetősen bonyolult, a látomás felkeltésének sikere a befogadók koncentráció készségén, költészeti jártasságán, műveltségén is múlik. E tényezőkkel a szerkesztőnek, ha azt akarja, hogy műsorát megértsék, eleve számolnia kell. Ráadásul a költői anyag érthetősége csak egyik feltétele a világosságnak. Figyelembe kell venni azt is, hogy a különböző szemelvények nem egyforma intenzitással utalnak a reflektált helyzetre, és ha az összefüggést a közönség nem érti, elveszti a fonalat, és nem tudja a műsor menetét követni. A Szeretlek kedvesem mögöttes szituációját aligha fogja bárki is félreérteni. De olvassuk el a Carducci terzinát:

Óh, halvány orgona!
A csillagok a tengerárba hullnak,
És kihül szívem, a dalnak otthona.

E sorokból már csak erős empátiával következtethetünk a reflexiót kiváltó szituációra: a tavasz gyönyörére, amely felidézi az elmúlás szívbe markoló fájdalmát. Az empátiát nagymértékben növelhetik a vers környezete, és a színpad egyéb kifejezőeszközei is, de a megértésnek itt is konkrét határai vannak. Receptet adni nem lehet. Kinek-kinek a saját bőrén, illetve a közönség hatásokat gondosan elemezve van módja a műhelytitkokat megtanulni.

EPIKUS ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

A múltban lezajlott esemény ábrázolása az epikának, az elbeszélő művészetnek magától értetődő területe. Az epikus műfajokban (eposz, elbeszélő költemény, regény, novella, mese stb.) az elbeszélő (író, költő, képzelte személy, közösség) a szavak látomáskeltő erejével (verbálisan) **felidézi** az eseményeket. Ha a felidézett történés nyomtatott szöveg formájában, tehát olvasnivalóként tárgyiasul, úgy befejezettségéhez, múlt idejűségéhez kétség sem fér. Némileg más a helyzet, ha a felidézés élőszóban történik. Akkor e felidézés művelete itt, most, előttünk, a jelenben folyik, de amit felidéz, az természetesen már lezajlott. E kettősséggel minden előadóművész számol is. Ha valaki elmondja Móricz Hét krajcár című novelláját,

a közönség tudni fogja, hogy a múltbéli történés megelőzte a jelenbeli közlést, az esemény és az átadás-befogadás idősíkjája nem azonos. Ezt nyilvánvalóvá teszi az előadónak az eseménytől nem befolyásolt, változatlan testhelyzete, az emlékezés mechanizmusára jellemző hangvétel, valamint az, hogy valamennyi szereplő az emlékező hangján idéződik fel a párbeszédekben is. Ugyanakkor a kommunikáció jelen idejű csatornáit lehetővé teszik, hogy az előadóművész a felidézést megjelenítő mozzanatokkal serkentse: például gesztusokkal, mimikával vagy a szereplők hangkarakterét érzékeltető változtatott dialógus-technikával stb. Ezek az eszközök – és a lehetőségeket még sorolhatnánk – a múlt idejű verbális közlést jelen idejű színjátékos közlésekkel párhuzamosítják. A két elem – az elbeszélő és a színjátékos – a legkülönbözőbb arányokban ötvöződhet egymással. A végpontok nem tartoznak jelen vizsgálódásaink körébe. A tisztán verbális felidézés az előadóművészet szférájába tartozik (például, ha valaki elmondja a Hét krajcárt). Ha viszont a történetet totálisan megjelenítik, Móricz szülőházát ábrázoló díszletek között, az Anya, a Kisfiú és a Koldus eljátsszák a jelenetet, úgy teljes dramatizálásról beszélünk. E két határpont közé esik számos olyan sajátos színjátéktípus, amelyben az ábrázolás hol epikusan, hol drámaian, tehát változtatva történik. Ilyen köztes megoldás a Hét krajcár esetében, ha a három alakon kívül egy Elbeszélőt is szerepeltetünk, aki elmondja a megjelenítésre alkalmatlan vagy kevésbé hangsúlyos esemény-mozzanatokat, vagy ha a Kisfiút (a gyermek Móriczot) megszemélyesítő szereplő hol játszóként lép a cselekménybe, hol elbeszélőként (narrátorként) lép ki belőle.

Az epika és a dráma választóvonalán álló színjátéktípusokat összefoglalóan **pódiumjátékoknak** nevezzük. Igaz, e meghatározás a magyar amatőr mozgalomban egy sajátos, klubszerű, tehát nem színházi színi keretet jelöl, amelyben nemcsak az epika, hanem számos drámai (hangjáték, oratórium) vagy lírai karakterű műfaj (szerkesztett műsor is) otthont találhat. Mégis, az utóbbi időben, éppen, mert a pódiumi színi keret különösen kedvez az epikus felidézés képzeletszerűségének, a fogalom egyre inkább a részlegesen megjelenített epikus drámai karakterű művekre sajátítódik ki.

A színhagyományozó epika színjátéktípusai

A pódiumjáték napjainkban jellegzetesen amatőr műfaj, a hivatásosok kínálatából szinte teljesen hiányzik. Az ok kézenfekvő: a hivatásos színművészet színházépületekhez kötött, és a színpad, illetve a szcenikai illúziókeltés gazdag lehetőségei között a puritán verbális felidézés szegényesnek, öncsonkítónak tűnik. A tétel fordítva is igaz: színjátékos megjelenítés csak színpadi körülmények között ildomos, ezért ha az előadóművész a pódiumon – tehát a színházi keretek híján – teátrális eszközökhöz folyamodna, „megjátsszáná” az elbeszélést, aligha kerülne el a kulisszahasogatás vádját. Mai ízlésünk tehát élesen elkülöníti a színjátszói és az előadói (vers-, prózamondás) művészetét.

E polarizáció meglehetősen új keletű. Korábban, és különösen az irodalmi színházi kultúrát megelőzően, tehát a könyvnyomtatás elterjedése előtt, az epikus előadásmód szorosan összefonódik a drámai megjelenítéssel, vagyis a történetet nemcsak elmondják-eléneklék, hanem részben el is játsszák. A színhagyományozás korszakából számos, ma már a perifériára szorult epikus drámai műfajt ismerünk, amely éppen e kettősségben rejlő lehetőség kiaknázására irányult. Kétségtelen, hogy ezen alakzatok számos tekintetben a mai pódiumjátékok őseinek tekinthetők, még ha a közvetlen hatás nem is mutatható ki.

A részleges megjelenítés gyakorlatával szívesen élnek például az egyszemélyes elbeszélők. A görög énekmondó, a középkori jokulátor, igris és regős, a népi balladaénekes vagy a távol-keleti kultúrák krónikás-epikusa ritkán éri be azzal, hogy a szó látomáskeltő erejével felidézi a mítoszt vagy hőstörténetet, hanem színjátékos elemekkel mélyíti a közönségre gyakorolt benyomást. Egy Magnes nevezetű görög énekmondóról jegyezték fel, hogy „testét feltűnő ékességgel ékesítette, bíborba öltöztette, haját arany fonadékkal kontyba csavarta”, vagyis a jelmezzel segítette fokozottabban magára irányítani a figyelmet. A homeridák – a homéroszi eposzok előadói – bíborszínű, a háborút és a vért jelképező koszorút viseltek, ha az Iliászból, míg a tengert érzékeltető kéket helyeztek a fejükre, ha az Odisszeáról énekeltek, vagyis ugyancsak jelmez-jelzéssel utaltak elbeszélő mivoltuk szerepszerűségére. A középkori jokulátorok, regősök, históriázók részlegesen megjelenítő előadásmódjára a népi epikusok máig elevenen élő hagyományaiból következtethetünk. Néprajzkutatók feljegyezték például, hogy „Kisgörgényben 1882 telén Orbán István, 50-60 éves ember, Bíró József házában örökítette meg Árgirust. Kifordított subával, döcögő járással, a hegyi pásztorokat utánozva járt körbe, miközben versben deklamálta: Bujdosik Árgirus hegyeken-völgyeken.” Hasonlót olvashatunk egy kirgiz históriázóról. „Két órán át énekelt. Közülünk senki sem tudott kirgizül. Mindenki lélegzetvisszafojtva hallgatta, és mi mindent megértettünk kizárólag gesztusainak, kézmozdulatainak köszönhetően. Értettük, hogy harcról van szó, hogy ki győz, milyen események mennek végbe.”

A felsorolt esetekben a gesztus és mimika segítségével történő részleges megjelenítés járulékos elem, mintegy ragadmány, testi-izomzati reflexe a verbális felidézésnek. De játszhat előkelőbb szerepet is. A

felidézést kísérő mozgás, helyváltoztatás, gesztikulálás olykor a táncos megjelenítés régiójába emelkedhet, mint nemegyszer a távol-keleti énekmondók gyakorlatában. Máskor a részlegesen megjelenített mozzanatokra hegyeződik ki az elbeszélés, a színjátékos elem a csattanó, mint az alábbi, Faragó József által lejegyzett moldvai csángó fabulában.

„A taknyos, a tetves és a kopasz utaznak, vándorolnak. A taknyos állandóan szeretné törölni az orrát, mert mindig csorog. A kopaszt a legyek szálldogálják, és mindig szeretné elhajtani a fejéről a legyeket. A tetvesnek meg mindig csípi a tetvek az oldalát, és mindig vakaródní szeretne. De titkolni akarják egymás előtt, hogy milyen testi hibájuk van. Elérkeznek egy víz partjára, és közeledik egy hajó. Nagy örömmel felkiált a taknyos: 'Né, egy hajó' (*Karjával egy határozott irányba mutatva megtörli az orrát.*) A kopasz is rögtön kapcsolt, és mondta: 'Erre, hajó, erre' (*Úgy integet. hogy közben hajtja fejbúbjáról a legyeket.*) Mondja a tetves: 'Én is fel akarok szállni' ” (*Helybenfutást mímél, hogy a vonaglással viszketegségét enyhítse.*)

Ha a fabula előadója a három alak mondókáját szerepszerűen, tehát más-más jellemző hangkarakterrel idézi, a részleges megjelenítés eszköztára tovább bővül. Számos középkori fablieu (anekdota) éppen a színészi megsokszorozódás virtuóz lehetőségeit aknázza ki. Lapozzuk fel a Szamártestamentum A paraszt, aki pör útján jutott be a paradicsomba című tréfás meséjét! A történetben a paraszt sorra perel az üdvözülés jogáért Szent Péterrel, Szent Tamással, Szent Pállal, majd magával az Úristennel is. Az elbeszélőnek változtatva kellett a narráló hangot a szereplők jól megkülönböztethető hangjával cserélgetni. Ugyanezzel a szerepszerű részleges megjelenítéssel éltek a hivatásos balladaénekesek is, sőt, feltehető, hogy a népballada drámainak tűnő, dialogizált struktúrája is éppen ennek az előadásmódnak köszönheti mibenlétét.

Ma már kuriozitásnak tűnnek azok a középkori epikus színjátéktípusok, amelyekben a megjelenítő mozzanatok leválnak az elbeszélőről, és a felidézéssel párhuzamos játék- vagy látványelemekben tárgyiasulnak. Pesovár Ernő egy erdélyi népballadánk, a Juhait kereső pásztor leírásában említi, hogy a történet szövegét rendszerint a zenét szolgáltató muzsikus adja elő, míg a cselekményt a többiek pantomimikus mozdulatokkal eljátsszák. Hasonló „munkamegosztást” találunk a középkor egyik közkedvelt műfajában, a canticában: itt is a pantomimhez társulnak legenda- vagy profán elbeszélő szövegek. Ezt az előadásmódot rekonstruálja Krúdy Gyula Az arany meg az asszony című egyfelvonásosának betétjelenetében. A Zsoldos elbeszéli alkuját az Ördöggel, és szavait két Színész némajátéka nyomatékositja. De ide számíthatjuk a képmutogatás elfeledett műfaját is. A részleges megjelenítést szolgáló látványelem ez esetben is leválik az elbeszélőről és egy sajátos scenikai eszközben, a festett táblaképek sorában tárgyiasul.

Ide kívánczik a megjegyzés, hogy a középkorban, tehát e műfajok delelőjén az esztétikai közízlés nem ütközött meg a felidézés és a részleges megjelenítés párhuzamosságán, a tartalmi mozzanat megket-tőződésén. Ez a mai szóhasználatunkkal **illusztrálásnak** nevezett eljárás megfelelt a középkori tömegművészet nevelői célzatosságának. Ma viszont – ugyanezen okból – szájbarágásnak hat és csak akkor indokolt, ha éppen a produkció archaizáltságát, naiv egyszerűségét kívánjuk előtérbe állítani.

Az átmeneti epikus műfajok közül a balladajátékok ma is divatosak, különösen a mozgalom falusi és gyermekszínházi ágában. A balladajáték a már említett egyszemélyes balladaéneklés egyik lehetséges közösségi előadásmódja. Minthogy az elbeszélő történet szöveg- (és zene-) anyaga közkincs, a befogadók egyben a játék résztvevői is. Közösén idézik fel az epikus mozzanatok (kórus), és a közösségből válnak ki szerepük tartamára a balladahősök megszemélyesítői. Példaként Kodály Székelyfonó című operájának két epizódjára, a Görög Ilona, valamint a Rossz feleség című balladajátékokra hivatkozhatunk.

Végül a szájhagyományozó színjátékkultúra epikus-drámai műfajai között kell említenünk a mítoszoperákat (Székely György meghatározása), illetve a megjelenített mítoszokat (Dömötör Tekla) is. A mítoszoperákat – amilyen például a betlehemes játék – tulajdonképpen a brechti értelemben vett epikus drámának is tekinthetjük. Epikus, tehát füzérszerű, nem célirányos a szerkezet, minden epizód önmagában is kerek egység. Az egyes epizódokon belül is számos olyan elidegenítő elemet találunk, amely figyelmeztet az esemény múlt idejűségére (például a szereplők bemutatkozása). De egyszemélyes elbeszélések vagy élőképben tárgyiasult szövegillusztrációs jelenetek is ékelődhetnek a totálisan megjelenített epizódok közé. Megjegyzendő, hogy a mítoszopera helyzetdalaí a lírai reflexió funkcióját is betöltik.

Az irodalmi epika mint színjátékanyag

A fentebb tárgyalt epikus játékok közös jellemzője, hogy eleve előadásra szánták őket, szerkezetük, dramaturgiai sajátosságaik a közönséggel való találkozások kölcsönhatása révén formálódtak, csiszolódtak. A szájhagyományozó kultúra azonban napjainkra a feledés homályába süllyedt. Az epika kommunikációs csatornája szinte kizárólag a könyv lett, műveit a szerző olvasásra szánja, és – a drámaírótól megkülönböztetendően – az előadhatóság lehetősége sem tartalmi, sem formai vonatkozásban nem foglalkoztatja.

A mérlegelés a feldolgozóra hárul. Neki kell az olvasásra szánt műben felismerni a pódiumjáték adottságait, illetve megfelelő beavatkozással előadásra alkalmassá tenni a művet. (...)

A feladat meglehetősen bonyolult. Ott kezdődik, hogy nincs olyan egyetemes érvényű ismerv, amely eleve ajánlana vagy kirekesztene bizonyos epikus műveket. A műfaj még születendőben, alakulóban van, a dramatizálói lelemény újabb és újabb tartományait a korábban könyvbe zárt epikának teszi meghódíthatóvá. Legfeljebb olyan általánosságokat mondhatunk, hogy a magyar amatőrök játékhelyei és játékalkalmi mindenekelőtt a kispikának (mese, kiséposz, novella, irodalmi riport stb.) adnak nagyobb esélyt. Szerencsés körülmény, hogy a játékidő behatároltsága így párosul a drámai-eszmei tömörség és világosság követelményével. További szempontként utalhatunk az esemény fontosságára, a drámaiság és színyszerűségnek az epikában is kötelező minimumára, de kétségtelen, hogy sem a drámaiság, sem a színszerűség nem perdöntő, mert a feldolgozás módja meggyőzővé tehet e kritériumokkal felelő műveket is. Annyi körvonalazható legfeljebb, hogy az elbeszélő művek – a szerkesztett oratóriumok karakteréhez hasonlóan – maguk is drámai, epikus vagy lírai jelleget ölthetnek, és ezek mindegyike más dramaturgiai szerkezetbe kínálkozik.

Drámáinak minősülhet például egy novella azért, mert a felidézett esemény az érintett szereplők akciójaként van leírva. Az effajta ábrázolás többnyire a szerkezetet is a drámakéhoz közelíti: az esemény egy vagy néhány kisszámú, kerek epizódban fejeződik ki, tehát a novella hely-, idő-, és történet-egységes. Az akciókat a dialógusok hordozzák. Az egyéb elbeszélő szövegek pedig a díszlet, a jelmez, a körülmények megjelenítését helyettesítik, illetve a szereplők vagy a felidéző reflexióit (gondolatait, véleményét, érzelmeit, indulatait) érzékeltetik. Az effajta irodalmi kispikából született pódiumjátékok leginkább az egyfelvonásosok dramaturgiájára fognak emlékeztetni. (Lásd Sánta–Bicskei: Nácik. Így rendeztem. NPI; Kazakov–Dániel: A zarándok. Mint mi, mindannyian. NPI)

Az epikus irodalom egy másik fertályának szerkesztésmódja inkább a filméhez áll közel. Az esemény az epizódok sokaságában ábrázolódik, a cselekvés- és történet jellegű mozzanatok szeszélyesen változtatják egymást, a hármasegységnek nyomát sem leljük, a helyzetek, a szereplők akciói gyakran csökevényesek, felvillanás szerűek, hasonlatosan a film világitástechnikájához. Az effajta művek pódiumi dramaturgiájának többnyire a közösségi elbeszélőmód felel meg. (Lásd Szécsi–Keleti: Eszem a gesztenyét, Arany–Schwoy: A fülemile. Csiribiri komédiák. NPI; Köves: Sutbanalvó Iván. NPI; Leszkovszky: A három gróffiu. Így rendeztem/II. NPI)

De sikeresen dolgozhatók fel egyes lírai elbeszélések is. Az epikus művek egy jelentős hányadában ugyanis nem a külső esemény, hanem annak inkább a szereplőkben kiváltott érzelmi-értelmi reflexiója, az ún. belső monológ kerül túlsúlyba. A színi adaptációt ez esetben a szöveg szerepszerűsége és a vallomászerű kitarulkozások különbözőségéből eredő feszültség indokolja. A pódiumi forma pedig leginkább a lírai oratóriumokéra fog emlékeztetni. (...)

Szöveg- vagy eseményhű feldolgozás

Mint láttuk, az irodalmi epika alaptípusai mind alkalmasak a játékos feldolgozásra. De nyitva marad a kérdés, hogy a pódiumi színrevitel érdekében mennyire lehet vagy kell ragaszkodni az eredeti szöveghez, mit módosíthat és milyen mértékben az adaptáló.

A gyakorlatban két irányzat érvényesül. Az egyiket nevezzük **szöveghű**, a másikat **eseményhű** feldolgozásmódnak.

A szöveghű pódiumjáték alkotója abból indul ki, hogy az előadás az irodalmi mű reprodukciója. Ezért lehetőleg a csorbítatlan szöveganyagot kell változtatás nélkül átmenteni a produkcióba. (A kisebb húzásoktól, tömörítésektől eltekinthetünk.) E feldolgozásmód értelmében az előadott műben is az irodalmi érték (a verbális-stilisztikai minőség) a mérvadó, a színjátékos elemekkel is ezen értékeket köteles a feldolgozó felerősíteni. A szöveghűség elkötelezettjei tehát aszerint választanak anyagot, hogy az mennyiben adaptálható irodalmi értékcsökkenés nélkül pódiumra, más szóval, hogy az epikus mű szöveganyagát mennyiben lehet szerepszöveggé kezelni.

Más elvek befolyásolják az eseményhűsége törekvőket. (E feldolgozásmódra a hajdúhadháziak Toldija volt már hivatkozott példa.) A pódiumjáték készítője ez esetben úgy véli, hogy a színjátékos ábrázolás kitüntetett mozzanatai nem feltétlenül esnek egybe az irodalmi ábrázolás nagymértékű mozzanataival, hogy egy irodalmilag gyönyörű szövegrészlet elhalványulhat, sőt súlyos ballaszt lehet, ha nincs kellő indokoltsága az esemény ábrázolásában. A dramaturg ez esetben a szöveget szabadon kezeli, integrálja az eseményábrázolás egyéb játékos elemei közé.

Gondolatmenetünk természetesen ez utóbbi felfogásmódnak kedvez. Sőt, tulajdonképpen úgy kell fogalmaznunk, hogy a dramaturg-rendező kudarc esetén nem hivatkozhat arra, hogy az író a játék szövegét pontosan úgy írta meg, ahogy a produkcióban elhangzott. (Hiszen, mint már leszögeztük, az író nem is

gondolt műve előadására.) Az átformálás tehát kötelesség és felelősség is egyben. A művelet csak biztos ízléssel és – ha szabad ezt a kifejezést használni – tapintattal hajtható végre. E kérdést majd a drámai művek kapcsán részletesen is taglaljuk, itt csak szorítkozunk néhány kétségtelen tabu felemlítésére.

Az irodalmi epika szövegkezelésének problémái különösen a verses művek esetében szembeszökőek. Az irodalmi próza – pl. egy mese – alakíthatóságát kevesen vonják kétségbe, legfeljebb a „saját szövegek” applikálását a remekmű szövegébe ítélik illetlenségnek vagy szentségtörésnek (gyakran: joggal!). A verses epikus művek formai burka azonban jóval sérülékenyebb: a rímelés, a sor- és szótagszám, a metrum kontár semmibevevése tönkre silányítja a mű költői összhangját, ami még a színi hatások érdekében sem engedhető meg. (Az idézett Toldi végletes kivétel, amelynek a mű közismertsége ad felmentést.) Ha tehát az epikus művet valamilyen okból eredeti formájához képest megváltoztatjuk, az új formában is érvényesülnie kell a mű verstani törvényeinek. Ebből következik, hogy a gyakorlatban az apróbb restaurálásokat is csak biztos kézzel szabad elvégezni. A bonyolultabb beavatkozás ódiúmat pedig legfeljebb költők vállalhatják! (De akkor már átírásról beszélünk.)

Anélkül, hogy valamiféle szabálygyűjtemény fabrikálására törekednénk, megkíséreljük összefoglalni a főbb szempontokat.

A verses epika legkisebb „oszthatatlan” egysége a versszak. Ezért, ha a szövegből húzni kell, lehetőleg teljes versszakokat hagyjunk el. Ha a versszakot is megbontani kényszerülünk, úgy a szöveget – esetleg egy másik versszakrészlet összeillesztésével – teljes strófává kell kiegészíteni. E technikát merészen illusztrálja Giovannini Kornélnak egy János vitéz adaptációja (NPI). A dramatizáló a tömörítés kedvéért a Petőfi szövegében egymástól távol eső strófatörésekből alakít ki egy új versszakot. A 12. énekben a Huszárvezér Petőfinél így ad tanácsot a Francia királynak:

Bízd az isten után mireánk ügyedet.
Fogadást teszünk, hogy mire a nap lemegy,
Országból *tovaűzzük* ellenséged,
S elfoglalhatod újra a székedet.

(5. versszak)

Majd a győztes csata leáldoztán így szól az Elbeszélő:

Hej csinálom adta! meleg egy nap volt ez,
Heggyé emelkedett *már* a török holttest,
De a basa még él mennykő nagy hasával,
S Kukorica Jancsit célozza vasával.

(12. versszak)

Az adaptáló a szövegeket a győzelmet követő lakomajelenetben helyezi el, ahol is a Huszárvezér e szavakkal iszik áldomást:

Hej csinálom adta! Meleg egy nap volt ez.
Heggyé emelkedett a sok török holttest,
Országból tovaűztük ellenséged,
Elfoglalhatod *már a királyi széket*.

Láttuk, hogy a játék logikája szükségessé tett némi szövegkorrekcióit is. A rendkívüli felelősség hangsúlyozásával – és bizonyos határokon belül – ezt nem tartjuk kárhóztatandónak. A színjátéki helyzet kényszerítő erejére utal a következő példa is. Arany A fülemile című verses anekdotájában Pálnak a bíróhoz benyújtott panaszát a költő harmadik személyben beszéli el:

Jogát, úgymond, ő nem hagyja,
Inkább fölmege a királyig,
Térden csúszva: de a füttyöt,
Mely az ősi diófáról jött,
Nem engedi, nem, halálig.

Jócskán növeli a szöveg szerepszerúségét, ha Pál első személyben fogalmazhat:

Jogát magyar csak nem hagyja!

Inkább megyek a királyig,
Térden csúszva, de a füttyöt,
Mely az ősi diófáról jött
Nem engedem, nem, halálig!

Még egyszer: az effajta „társszerzősködéssel” csinján kell bánni. A próbálkozókat intse önmérsékletre, hogy kinek a szövegéhez elegyítik a magukét.

Teljességgel megengedhetetlen a metrum, a versláb megsértése, a verssor szótagszámának önkényes kurtítása vagy szaporítása. Sajnos akad az efféle izlésficamra példa. Előfordul, hogy a balladajátékok versdialógusaiból törlik az elbeszélőre utaló állítmányt. Arany: A walesi bárdok című műballadájának első strófája ellen követték el az alábbi merényletet:

1. HANG Edwárd király, angol király
 Léptet fakó lován.
2. HANG Hadd látom (...) mennyit ér
 a welszi tartomány.

A két szótagnyi „ügymond” -ot, ami a szöveg szerepszerű kezelésének akadályává vált, nagyvonalúan mellőzték.

Az epikus szöveg szerepszerűsítése

A tilalomfák kijelölése után most már bátrabban foglalkozhatunk mindazzal, amivel az adaptáló pódiumképessé teheti, feldúsíthatja a nem előadásra szánt művet.

A könnyebbség kedvéért különböztessük meg egymástól az irodalmi epika két szövegtípusát. Nevezük az egyiket **szerepszövegnek**, ide értve az ábrázolt esemény szereplőinek dialógusait, vallomásos reflexióit (gondolatait). A másik pedig legyen az egyetlen személyhez – többnyire az íróhoz – kötődő **elbeszélő szöveg**.

Az irodalmi epikus művekben ez utóbbi van túlsúlyban. Ha a szerzői szövegfelosztás nyomdokán állítanánk pódiumra egy mesét vagy novellát, úgy a narráció (verbális felidézés) hosszas passzivitásra ítélné a szereplőket. Szerencsés kivételt legfeljebb a párbeszédekkel zsúfolt elbeszélések jelentenének, és akadnak is, akik szerint ez a feldolgozhatóság kritériuma. Erre utal Berkes Erzsébet is, Hemingway-t ajánlva az adaptálók figyelmébe, minthogy novelláinak „minden jelentősebb mozzanata dialógusban jelentkezik” (Dramatizálási minták. NPI).

De valójában a kör jóval tágabb. Az adaptáló szabadon szabhatja át szerepszövegnek az elbeszélő szöveget, vagyis tehet úgy, mintha a mű irodalmi alakjáról lemaradt volna a szabatos szerepezési utasítás, amit tehát fantáziával, a szövegelemzésen alapuló következtetésekkel kell pótolni.

E dramaturgiai művelet legegyszerűbb formája az, amikor magát az elbeszélőt is szereplővé tesszük. E megoldással írói fogásként is találkozunk (ld. Dante: Isteni színjáték). De mint adaptáló módosítvány is jogosult. Amíg ugyanis olvasmányként a kétféle lehetőség egyenértékű, az előadásban a személytelen elbeszélő óhatatlanul érdektelen kívülállóvá válik. Ha viszont szövegét szerepszerűen értelmezzük, azonnal felerősítjük a közlendő jelenidejűségének érzetét.

Szerepszerű nyomatékot kap a narrálás, ha például egy mesét az Öregapó vagy az Édesanya szerepében idéztetünk fel. Petkó János: Csiribiri komédiák című gyermekdarabjában a mesélő egy vásári Kikiáltó, egy „cilinderes vagy bohócnak öltözött alak” (NPI). Szóda Sándor pódiumjátékában pedig (Boldizsár, Csiribiri komédiák. NPI.) a narrátor így mutatkozik be: „Itt vagyok, Halljátok? Itt vagyok! Szervusztok! Ja, hogy nem tudjátok ki vagyok? Ki lennék? Egy srác. Egész egyszerűen egy srác. Mint ti, meg a többiek, akik most otthon maradtak...”

További lehetőséggel szolgál az elbeszélő megkettőzése vagy többszörözése. E megoldással az adaptáló már mindenképpen túllép az irodalmi alapanyag javallatán, hiszen, mint emlékezünk rá, az epikus felidézés szükségképpen egyszemélyes. A narrátor szerepek szaporításával mód nyílik arra, hogy különböző, olykor konfliktusos ellentétes szemszögből világítsuk meg a történeteket. (...) Más esetben a többnarrátoros előadásmód lehetőséget teremt arra, hogy az elbeszélői kívülállás játékvezetői ténykedésben kamatozzék. Z. Szabó László például ekként érvel a három Harlekin szerepeltetése mellett Csokonai Dorottájában (Így rendeztem. NPI): „A komédia kínálta a harlekinokat, csak éppen azt kellett eldönteni, hányat szerepeltessenek... Ekkor villant elő a hármas szám. Mint később – különösen pedig a próbák során – kiderült, igen nagy szükség volt ennyi szövegközlőre. Nemcsak azért, mert színesebb lett a Csokonai-textus, hanem a pergő cselekmény, a gyorsan változó helyzetek rengeteg kelléket igényeltek, és ezeknek a kellékeknek a színen történő mozgatása a három harlekinnal nagyszerűen megoldhatóvá vált, sőt, úgy tűnt: ezzel a történet ritmusa, elevensége csak nyert, a játék természetesebbé, folyamatosabbá vált.”

A többszemélyes narráció kézenfekvő határesetete a **kollektív elbeszélés**. A felidézés ilyenkor a játék valamennyi résztvevőjének közös feladata, aminek hol a tömegben (kórusban) személytelenül elvegyülve, hol onnan „szólistaként” kilépve, több-kevesebb szerepszerű önállósággal tesz eleget. Így adaptálja Arany A fülemile című verses anekdotáját Schwoy Györgyi (Csiribiri komédiák. NPI). Az előadói közösség nála egy falusi környezet tartozékait – tulajdonképpen díszletelemeket – személyesíti meg. A kórusból válnak ki szólistaként a Köcsögtartók, Kerítések, a Diófa ágai, tehát az örökös perpatvar szenvedő tanúi, de bekapcsolódik a történet felidézésébe egy pletykás Öregasszony is. Hangsúlyozni kell, hogy e narrátor szerepeknek nyoma sincs Aranyánál. A leleményes adaptáló ezzel éri el, hogy a játék szöveghű marad, minthogy sikerült Arany elbeszélő szövegét mindenestől szerepszöveggé formálni. Érdemes felfigyelni a szerepszerűsítés bravúrjaira, ahogy például következetesen a rosszmájú kiszólásokat adja a fullánkos nyelvű Öregasszony szájába:

KÖCSÖGTARTÓ 1-2.	Hajdanában, amikor még Így beszélt a magyar ember: Ha per, úgymond, hadd legyen per!
MIND ÖREGASSZONY	Hadd legyen per! <i>(gúnyosan)</i> Ami nem volt éppen oly rég. Majd később:
KÖCSÖGTARTÓK	Péter és Pál, tudjuk, nyárban Összeférnek a naptárban.
ÖREGASSZONY	Könnyű nekik ott szerényen Megárulni egy gyékényen.

És a legszellemesebb:

KÖCSÖGTARTÓK	De hogy a dologra térjek: Emberemlékezet óta Állott egy magas diófa.
DIÓFA 1. DIÓFA 2.	<i>(felső ágak)</i> Díszeül a Pál kertjének <i>(alsó ágak)</i> A szomszédba nyúlt egy ága. Melyet Péter...
ÖREGASSZONY	Minthogy róla A dió is odahulla, Bölcsen eltűrt.

E felosztásban már észrevehetően elkülönülnek a felidézők (narrátorok) és az esemény szereplői (a részlegesen megjelenített Péter, Pál, Bíró, Fülemile stb.). De arra is bőven akad példa, hogy a funkciók összemósódnak: az előadói közösség tagjai változtatva narrálnak, illetve jelenítik meg az esemény egyes résztvevőit, akár mozzanatonként más-más szerepben mutatkozva. A közösségi előadásmód gazdag hangszerezésű remekait alkotta meg Keleti István a Szkéné, majd a Pinceszínház rendező-dramaturgjaként. Elég talán műsorrendjükről az Aucassin és Nicolat című ófrancia széphistória, Petőfi: A helység kalapácsa, Arany: Jóka ördöge vagy Szécsi Margit: Eszem a gesztenyét című emlékezetes adaptációira utalni.

A fenti példákban az elbeszélő szöveg már az esemény résztvevőinek, a felidézett szereplők, szövegévé is átalakulhat. Sajátos lehetősége az epikus játékoknak, hogy amíg a teljes (drámai) megjelenítés esetében a szerepszöveg csak első személyes lehet, a részleges megjelenítés megengedi a szerepszerű harmadik személyes önnarrálást is. A Fülemile bajt okozó kismadara is harmadik személyes szerepszöveget „énekel” Péter és Pál gyönyörűségére. Tanulságos idézni az egész jelenetet:

KÖCSÖGTARTÓK	Történt pedig egy vasárnap Hogy <i>(a Fülemilére mutatva, aki betipeg a Diófa 1-2 elé)</i> a fent írt fülemile
MINDENKI	Ép' a közös gallyra üle, <i>(íjedten, csodálkozóan)</i>
KERÍTÉSEK	Ép' a közös gallyra üle! Azt szemelvén ki oltárnak Honnan istent jókor reggel Magasztalja szép énekkel.

FÜLEMÜLE	<i>(eddig tükörbe nézést, cicomázást imitált)</i> Megköszönve a napot Melyre, ím, felvirradott. A sugárt és harmatot, A szellőt és illatot <i>(A Diófa 1. bal, a Diófa 2. jobb karjával megsimogatja a Fülemile haját.)</i> A fát, amelynek lombja zöld, A fészket, hol párja költ. <i>(Hol Pétert, hol Pált csábítgatva, kik áhitattal figyelik.)</i> Az örömet, mely teli Szívecskéjét elteli; Szóval, ami benne él S mit körében lát, szemlél, Azt a pompát, fényt és színt, Mely dicsőség
ÖREGASSZONY	<i>(gúnyosan, irigykedve)</i> Semmi kétség Ő érte Jött létre.
FÜLEMILE	<i>(mégiesen, toppantva)</i> Csupán ő érette, mind!

A szövegfelosztás „támadhatatlanul” következetes, és éppen azt a kettősséget aknázza ki, ami a pódiumi műfaj legfőbb vonzereje. A Fülemile szövege ugyan múlt idejű, de szerepszerűségében, mint a márcsicsérgés „magyarrá fordítása” jelen idejűnek is hat és kiemelődnek jelen idejű akcióként értelmezhető elemei, például a konfliktus az Öregasszonnal stb.

Az önnarrálás egy sajátos formája jön létre, ha a szereplő harmadik és első személyben felváltva beszél önmagáról, vagyis a szereplő ugyanannak a figurának demonstrátora (megmutatója) és megszemélyesítője is egyben. Ilyen szerepezéssel készült Heiner Müller: Horatius című epikus oratóriuma a KKME előadásában. Íme egy részlet a forgatókönyvből:

I.	S így szólt a babérhordozó: Érdeme kioltja bűnét.	(önnarrálás) (szövegidézés)
II.	S így szólt a bárdhordozó: Érdemét bűne kioltja.	(önnarrálás) (szövegidézés)
I:	És megkérdezte a babérhordozót Végezzük ki a győztest?	(önnarrálás) (szövegidézés)
II:	És megkérdezte a bárdhordozó: Dicsőség övezze a gyilkost?	(önnarrálás) (szövegidézés)

E módszer könnyen rokonítható a brechti epikus dramaturgia követelményeivel. (Köztudomású, hogy Brecht előírta színészeinek, hogy a próbaszakaszban harmadik személyben, az instrukciókat is elmondva dolgozzák fel szövegüket.) Használata épp ezért nem csak a közösségi előadásmódban indokolt. Az egyfelvonásos szerkezetű pódiumjátékok elidegenítő dramaturgiájára jellemző példát kínál több feldolgozás is. (Csehov–Bucz: Kokukk. NPI; Kazakov–Dániel: A zarándok. Mint mi, mindannyian. NPI)

A részleges megjelenítés nem verbális eszközei

Áttekintettük a szövegfelosztás azon módzatait, amelyek a felidézés, illetve a verbális részleges megjelenítés szolgálatába állíthatók. De ezzel még nem merítettük ki a lehetőségeket. Akárcsak a szájhagyományozó epikus játékok esetében, az irodalmi alapú pódiumjátékok is bevonhatnak az esemény ábrázolásába nem verbális, tehát színjátékos vagy látványelemeket.

Úgy tűnhet, hogy ezzel már áthágtuk a szorosán vett dramaturgia határait és a rendezés mezsgyéire tévedtünk. A valóságban azonban a játékterv szükségképpen együtt és egyszerre tartalmaz dramaturgiai és rendezői megfontolásokat, pontosabban mindkettő ugyanannak a művészi látomásnak egy-egy, egymástól elválaszthatatlan oldala. Debreczeni Tibor Bevégezetlen ragozás című Örkény-műsorának műhelygondja-it ismertette tapint rá a lényegre. A munkafolyamat egy adott pontján: „...a szerkesztő átváltozott olyan

rendezővé, aki egyszer mind dramaturg is. A legtöbb esetben ugyanis a **képformálás dramaturgiai beavatkozást kívánt**. Az eredeti novellát a játék kívánalmainak megfelelően alakítani is kellett. Ne feledjük: nem játékra szánt művekből kellett színjátékot formálni” (Így rendeztem/II. NPI). Debreczeni mindjárt példát is szolgáltat e műveletre. A Nézzünk bizakodva a jövőbe című egyperces nem pusztán szerepszöveggé alakult, hanem a szerkesztő **szituációba helyezi**. „Az epikus egypercest átalakítottam szónoki beszéddé... A szónok köré lelkes tömeget is kerekítettem: A tömeg hevül, bokázik, éljenez, visszhangzik, elérzékenyül. Jelszót és táncszót is adtam a szájukba, illetve annak ható dalrészletet. (Elterjed az ikés ige / rózsaszínbe gyere ide / Recece, recece / ha megérik fekete.) Ezek a szövegek szakítják meg a Szónok beszédét, színes kendőt lobogtatnak, dobálnak..., s mindez extatikus hejehujába csap...”

Vagy elemezzük Leszkovszky Albin A három gróffiu című pódiumi mesejátékának indító jelenetét. A szerkesztő, hogy valószínűsítse a tömeges szerelmi vallomások, egy báli szituációba helyezi a szöveget, ahol is az efféle a legteljesebb természetességgel eshet meg.

Mindkét példánkban a dramaturg a szerepszövegeket csak a szituáció „féloldalas” mozzanataként veszi figyelembe, amelyből a teljes szituáció – akár utal erre az irodalmi alapanyag, akár nem – meglehetősen művészi szabadsággal következtethető ki, és színjátékos eszközökkel részlegesen megjeleníthető. (A rendezői-dramaturgiai szabadság annak köszönhető, hogy ugyanaz a szöveg igen eltérő helyzetekben is valószínűként hangozhat el.)

Nincs akadálya annak sem, hogy maga az Elbeszélő is konkrét helyzetbe kerüljön, tehát érzékeljük, hogy mi készíti az esemény felidézésére. (Erre irodalmi példa is akad, elég talán a fejével játszó Seherezádera utalni az Ezeregyéjszaka meséiben.) A Szenzációk vására című pódiumjátékban (A szó – tett! NPI, szerkesztő: Lázár Magdolna) egy sajtókonferencia szituációja teremt lehetőséget arra, hogy E. E. Kisch riportjai elhangozzanak. Isakevic: A Pillanat című pódiumjátékában (Hat köpeny. NPI) pedig a narrátor elesett bajtársainak hús-vér emlékvíziójával szembesül, és a túlélők nevében mintegy nekik gyónja meg: mi történt haláluk után, hogy kínzó lelkiismereti gyötrődéseitől végre megszabaduljon. És persze ide sorolhatók mindazok a „közösségi” produktumok is, amelyekben a felidézést a színházjátás ürügyén kezdeményezik (Petkó: Csiribiri komédiák). Az eredmény azonos: a részleges megjelenítést a szerepezés mellett a jelzett színészi játék is segítheti.

Ugyanakkor a modern pódiumjátékokban is felbukkan a színészi játéktól független képi tárgyiasulás módszere. Vetített filmet és diát használ például Éless Béla az események részleges megjelenítésére Karikás Frigyes: Ádám Juli című novella-adaptációjában (Hat köpeny. NPI). A látványelem nem díszlet, nem a környezetet érzékelteti, hanem kifotózott demonstráció, mint a középkori képmutogatás műfajában. Ugyanígy használta a képi elemet Horváth Árpád egy Maupassant novella, a Rendjel pódiumi feldolgozása során (Játék a pódiumon. NPI). A demonstráció eszköze egy nagyméretű mappa, amelyre a kispolgár által annyira áhított kitüntetés van különböző karikatúrisztikus megoldásokkal felrajzolva. A Mesélő így kezdi a történetet: „A hivatalos közlöny jelentette, hogy Sacrament urat kivételes szolgálatai elismeréséül a becsületrend lovagjává nevezték ki. Vannak emberek, akikben már születésük pillanatában erősebb egy-egy ösztön: valamilyen elhivatottságot hoznak magukkal vagy egyszerűen egy vágyat, amely felébred, mihelyt beszélni, gondolkodni kezdenek.”

A fenti szöveggel a Mesélő a mappa első oldalára lapoz, ahol is egy pólyásbabát formázó megfordított kitüntetés – mintegy az eseményeket irányító rögeszme – látható. A részleges megjelenítést szolgáló képi elem testet ölthet az elbeszéléssel párhuzamos élőképből vagy némajátékban is. Mészáros Tamás Brandy: Levelek Z. asszonyhoz című írásának pódiumi változatában él például ezzel a megoldással (A tettes ismerős. NPI). Az Utazó emlékeit öt Alterego jeleníti meg pantomim-betétekkel.

A felidézés és a részleges megjelenítés viszonya

Eddigi gondolatmenetünkben úgy tűnhet, hogy az epikus játék annál jobb, minél gazdagabb lehetőséget kínál a megjelenítésre, illetve – ami ezzel egyet jelent – minél inkább kiküszöbölhetővé teszi az elbeszélő mozzanatok. Különösen az ún. egyfelvonásos szerkezetű pódiumjáték tűnhet a teljes dramatizálás csökevényes formájának. Valójában nem ez a helyzet. A pódiumjáték autonóm műfaj, amelynek ábrázolási lehetőségei egyszerre szűkebbek, de bővebbek is a drámáénál.

Annyi bizonyos, hogy a felidézés és a részleges megjelenítés nem egyforma erővel hat a befogadóra. Az alapvető a megjelenített mozzanat: a felidézésnek kiegészítő funkciója van. Ebből következik, hogy a felidézés nem pótolhatja a részleges megjelenítést. Az esemény dramaturgiailag lényeges mozzanatai el-sikkadnak, ha csak a szó látomás-keltő erejére bízunk a közlést. Ilyen kényszeredettnek tűnt az Üssed, üssed botocskám című népmese egy feldolgozása. A főjelenetet, amikor is a bűvös bot „önműködően” elfenekli az ellenséget, csak az Elbeszélő idézi fel, de – alkalmasint szcenikai ötlet hiányában – a részleges megjelenítés elmarad, a hiányérzettel csökkentve a néző gyönyörűségét.

Kíséreljük meg áttekinteni, mikor tágítja viszont az elbeszélő szöveg az ábrázolás lehetőségeit!

Pótolhatja a narráció mindazokat a közléseket, amelyeket egy drámában a tárgyi környezetnek (díszlet, jelmez, maszk stb.) kell hordoznia. A szó keltette fantáziakép olykor a legmívesebb színpadképen is túltesz, ezért fordult e megoldáshoz gyakran Shakespeare még drámaiban is. Ez a funkciója például az elbeszélő mozzanatoknak a már említett Dorottya-pódiumjátékban. A harlekinek így konferálják be a farsangi szánokat és hölgy utasait:

– Ahá! –... Itt jön egy szán, s benne két zsana.

Dorottya az egyik, egy öreg kisasszon,
ki méltó hogy reá örök párta asszon.

– Úgy pislog behullott szemé két tájéka,
mint a kocsonyába fagyott varrasbéka.

A vénség kiverte puderral hajait,
kitördelte kettőn kívül a fogait... stb.

Ugyancsak közlő funkcióról beszélünk, ha az elbeszélő szöveg az idő múlását vagy a helyszín változását érzékelteti, de akkor is, ha a történetet megvilágító mellékmozzanatokról (pl. előzményekre) utal. E lehetőség teszi rendkívül mozgékonyá az epikus játékokat. Így tudja a színház varázsát egy szobában is megteremteni. De e módszernek dramaturgiai haszna is kézenfekvő. Nincs szükség az előzmények nehézséges beépítésére a játék expozíciójába, bármely alaphelyzet könnyedén felvázolható, a rejtettebb összefüggések megvilágíthatók. Ugyanakkor megint nyomatékosan figyelmeztetni kell arra, hogy a szóbeli közlés lehetősége terjedelmileg erősen behatárolt, a közönség a felidézett mozzanatokra kíváncsi, és ha felesleges információkkal terhelik – bármennyire értékes irodalmi szövegről van szó! – óhatatlanul kikapcsol, unatkozni kezd.

Jelentős szerepet játszhat a narráció a szereplők, illetve az Elbeszélő(k) belső világának feltárásában is. E fogással – a monológok, félrék formájában – a dráma is él, de minthogy a reflexió óhatatlanul megszakítja a cselekményt, csak bizonyos színjátéktípusokban érezzük indokoltnak. Az epikus játék szereplője azonban szabadon ötvözheti az ábrázoló és kifejező mozzanatokot, vallhatja meg érzéseit, véleményét, kezdeményezhet közvetlen kapcsolatot a közönséggel. (Hiszen az epikában a „negyedik fal” képzelettel sem merülhet.) Az epikus irodalmi művek bőven tartalmaznak olyan elemeket, amelyek az esemény vagy egy adott mozzanatának lírai reflexiójaként használhatók. Így – fejt ki Debreczeni Tibor és Rencz Antal A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiájában – „...mód nyílik a szerep és az események értékelésére.” A szereplő – mintegy kilépve a szerepből – közvetlenül véleményezve a játékot, megjegyzéseket tehet a közönség felé. Az **ábrázolás** (megformálás) **mellett**, tehát egy bizonyos **kifejező funkciót is betölthet**. Az élmény, a gondolatiság az ún. eszmei mondanivaló szócsöve lehet a szereplő. Kazakov A zarándok című elbeszélésének Dániel Ferenc készítette pódiumi változatában a vándor-szerzetes sorra közli a közönséggel benyomásait, hangulatváltásait, tehát a lírai vallomásosság kifejező erejével támogatja meg a faluba érkezés ábrázolását.

– (Körülzimatol.) Megint más illatok. Kihűlt fű szaga. Por szaga. Somkóróé. Mézes cickafark. És gyantaillat... Sötétedik... Eh, nem szeretem az éjszakát! (Elindul, botjával minden lépésnél ütemesen kop-pant, csizmája is dobban. Néha meggörnyed a magánytól. Míg halad, valamit dúdolni kezd, de dal nem sikeredik belőle. Elhallgat, majd kicsit újra kezd, megint abbahagyja. Megáll, körülnéz.) A zárójeles mondatok természetesen játékinstrukciók!

Az esemény-mozzanat lírai reflexióját a szerkesztő oly fontosnak tarthatja, hogy amennyiben az irodalmi alapanyagban nem talál megfelelő szöveget, kölcsönveheti, átplántálhatja más művekből, többnyire lírai alkotásokból (versek, dalok) is. Ezt a dramaturgiai műveletet nevezzük **applikációnak**. Így készült például a Dévényi–Keleti Sásdi riport vagy Bor Ambrus Szelvénkö című játéka. E dokumentarista művekben a riportalanyok nemtörődömségét leplező mellébeszélésre reflektált a Tüztánc-antológia költőinek társadalmi felelősségérzetet sugárzó lírája. Az applikációval a szerkesztő mintegy közvetlenül fejezi ki az ábrázolt mozzanat lényegét, segíti a befogadó érzelmi azonosulását. A már említett A pillanat című novella-adaptáció is ezzel a módszerrel él. Az esemény főszereplő-narrátora, akit a véletlen ment meg a haláltól, visszaidézi, hogyan ismerte fel a srapnel-szaggatta húscafatokban bajtársainak maradványait. Az emlékképet Matej Bor Találkozás című versének egy szakasza mélyíti ki, vagyis a lírai mozzanat ugyanaból a jugoszláv háborús irodalmi körből vétetett mint a novella.

ÉNEKES A füre tettem / szétszórt koponyád a szótan / borzadva, hosszasan rámeredtem / Hol van szemeidből a fény? / Hol van a mámor forrása, a száj? / Két üreg, rettentő sivár / vicsorog felém? / Te voltál ez? Nem, nem lehet! / Te szívem mélyén rejtezel/ itt a halál nem érhet el/ itt van a te szemed.

Míg az eddig említett megoldások a drámai ábrázolásban is előfordulhatnak, akad egy igen izgalmas lehetőség, amivel kizárólag a pódiumjáték élhet, és amit jobb híján **plánszerű figyelemirányításnak** nevezhetnénk. A kifejezést a filmművészetből kölcsönöztük. A film kamerájának van meg az a lehetősége, hogy a teljes képből „kifotózza”, premier plánba nagyítsa ki a részletet, és ezzel a néző figyelmét a legkifejezőbb mozzanatra irányítsa. A pódiumjáték dramaturgiájában is a részleges megjelenítés totálképéhez az Elbeszélő odaillesztheti a verbális látomás keltette premier plánt. Bicskei–Sánta Nácik című novella-adaptációjában is e módszert alkalmazza a megjelenített mozzanat drámaiságának fokozására. A szökevényeket üldöző náci katonák maguk elé parancsolják az Öreg Pásztort.

I. NÁCI	Láttál valakit?
ÖREG	Nem láttam senkit.
II. NÁCI	Azt kérdeztük: láttál-e embert errefelé?
I. NÁCI	Gyere közelebb! <i>(Az Öreg megindul az I. Náci felé. Két lépés után megáll.)</i>
II. NÁCI	Még közelebb! <i>(Az Öreg most amilyen gyorsan lehet a II. Náci felé megy.)</i>
I. NÁCI	Még!
NARRÁTOR	Odament egészen a fegyveres csizmája elé. <i>A csizma hegyét látta, a kengyelt meg a füvet.</i>

A jelenetet a csúcspontján megszakító elbeszélői közbevetés a közönség figyelmét a teljes színpadképről az Öreg brutálisan korlátozott látómezejére szűkíti.

E példa már átvezet a felidézés és megjelenítés párhuzamosságának ingoványos kérdéseire. Már utaltunk rá, hogy a modern epikus játékokban felettebb együgyűnek hat, ha a verbális látomás és a játékban vagy képből tárgyiasult látvány „kétszer ugyanazt” mondja. Tehát ha például a narrátor közli, hogy XY „kezét zsebébe dugva fel-alá sétált a szobában” – és a szereplő ezt csakugyan el is játssza.

A Nácik fentebb elemzett mozzanatában nem fenyeget ez a veszély. Az Elbeszélő közlése ugyan teljes szinkronban van a látvánnyal, de egy olyan elemét emeli ki, amelyet a színészi játék színpadi körülmények között már nem képes érzékelhetővé tenni. (A film igen. Ezért is neveztük az eljárást filmszerűnek.) Az egymásra vonatkozás tehát teljes, de nem illusztratív. Ugyancsak indokolt a narráció egyidejűsége, ha a verbálisan felkeltett látomás teszi teljessé a jelzések játék- vagy képi megoldásokat. Emlékezzünk Csokonai farsangi szánjára a vénkisasszony utasokkal! Nyilvánvaló, hogy a támlájukra fektetett székek csak Harlekin szavaira válnak jelzésből igazi, felcicomázott szánkókká.

Érdekes megoldások szülehetnek, ha a dramaturg-rendező valamiféle ellentétbe állítja a felidézést és a megjelenítést. Az eljárás elvi alapja az, hogy az eseményt az Elbeszélő csakis a saját szemszögéből, tehát szubjektíven idézheti fel, és ez nem feltétlenül esik egybe az esemény valóságos lefolyásával. A játéktervben a narráló közlések képviselik a szubjektivitást (az egyedi emlékképet), míg az esemény a részlegesen megjelenített mozzanatokkal cáfol rá. Az egymásra vetítés többnyire komikus-parodisztikus hatású: (Például a narrátor egy szerény vacsora emlékeit idézi, miközben a játékosok hatalmasan lakomáznak.)

DRÁMAI ALAPÚ ESEMÉNYÁBRÁZOLÁS

A múltban lezajlott, zárt kimenetelű eseményt totálisan a dráma jeleníti meg. Megközelítésünk értelmében az a fogalom magát az előadást jelöli, a drámairodalmi mű – a maradéktalanul dialogizált epika – csak alapja a jelen idejű reprodukciónak. Arra is utaltunk már, hogy a színjátékos ábrázolás nem kötődik feltétlenül a drámairodalmi közvetítéshez, a bemutatandó eseményt mint mintát őrizheti, tárolhatja – akár az epika esetében – a színhagyomány, illetve az egyéni vagy kollektív emlékezet. (Lásd az olasz autodrámát!)

A legtöbb dramaturgia, tekintve, hogy a hivatásos színház a drámairodalomra épül – nem vagy alig vesz tudomást az utóbbi lehetőségről. (Talán az egy commedia dell’arte-t kivéve.) Az amatőr színjátéktípusok viszont, különösen a gyermekszínház ágban, az irányban feltűnően nyitottak. A. M. Shaw így ír erről A gyermek és a dráma összetartozásáról című tanulmányában (Gyermekdramaturgia. NI): „A drámanak értelmezett jelenségek skálája... az állandósága és újra meg újra mérlegelhető volta miatt legtárgyiasabb formának tekinthető irodalmi műtői egészen az élettől már meg sem különböztethető élményig terjed.”

Tekintve a probléma fontosságát, terjesszük ki vizsgálódásunkat a kissé félreeső területre is!

A rögtönzéses megjelenítés

A közvetlen – nem irodalmi – színjátékos megjelenítés főképpen az úgynevezett kreatív, improvizált drámák során jön létre. A rögtönzés ez esetben elsősorban a dialógusok szövegére vonatkozik. A spontán szövegalkotás célja, hogy a gyermekszínjátszó ne kényszerüljön a hiteltelen szajkózásra, az élményfedezetet nélkülöző iskolás tolmácsolásra, vagyis; hogy a saját szókészletét, élet- és helyzetismeretét aktivizálja. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy hasonló okból élnek a szövegrögtönzéses módszerrel a felnőtt színjátszók vagy olykor a színészek is, nevezetesen, ha a játék személyes hitelét kívánják szembeötlővé tenni. Hivatkozhatunk a Stúdió K Lakótelep című projektjére vagy Peter Brook US című produkciójára, aminek szöveganyaga a színészek politikai véleményeiből formálódott ki.) A kreativitás, tehát az alkotókészségek teljes felszabadítása érdekében a szónak, a szövegnek együtt kell születnie a mozgással, a játékkal, vagyis a rögtönzés esetén a verbalizálás is, mint egyik – ha nem is a legfontosabb – színjátszói képesség kerül felhasználásra. (Megint csak zárójelben: mint a commedia dell'arte színházában.)

Vagyis a szövegrögtönzés egy töről fakad a játékrögtönzés lehetőségével. Rybarik plasztikus definíciója szerint: „Az improvizáció olyan cselekvés, ténykedés, amely előkészület nélkül jön létre, pillanatnyi gondolat, hangulat vagy megérzés eredménye” (Gyermekdramaturgia. NI). Ha pedig a szereplő nemcsak azt mondja, hanem azt is csinálja, ami a pillanat ihletében az eszébe jut, ha éppen ezt a kötetlen ötletességet tekintjük a legvonzóbb értéknek – mennyiben követheti a megjelenítés a múlt idejű „minta” fordulatait? Még világosabban vetődik fel ez a probléma akkor, ha nincs eleve köztudott mese (sztori), ha valaki útjára indít egy történetet, amit az előadói közösség tagjai tetszésük szerint szöhetnek, formálhatnak tovább.

A pusztán szövegrögtönzéses módszer esetében nincs okunk kételkedni a múlt idejű minta jelenlétében. Gondoljunk csak a már többször hivatkozott Toldira, a kreatív játéknak ajánlott Lúdas Matyi-sztorira stb. E példákban nem improvizált, fix mesefordulatokat tölti ki az improvizált, tehát keretek között tartott spontán szöveg. Bővíthet a rögtönzés bizonyos, az esemény menetét befolyásoló epizódok improvizációs beillesztésével is. (Például a vásárjelenet Debreczeni Tibor Lúdas Matyi kanavaszában. Csiribiri komédiák. NPI)

Érdekes, felemás megoldás tanulmányozására ad lehetőséget egy március 15-i életkép, amelyről Mezei Éva számol be (in: Debreczeni: Játék a pedagógusokkal. NI). A tanulók szimultán színpadot építettek, amely sorban Táncsics börtönének, a Landerer nyomdának és a Múzeumkert lépcsőjének szolgált. Itt játszották le a nap eseményeit „ismereteik és elképzeléseik” alapján. Nyilvánvaló, hogy ismereteikben ott élt a múlt idejű, zárt kimenetelű esemény minden lényeges mozzanata, sőt, tanulmányaik alapján a szöveganyag egy része is (Tizenkét pont, Nemzeti dal). Ezen belül szabadon csaponghatott alkotó fantáziájuk, például Táncsics börtönőrének ártalmatlanná tevésében, a nyomdászok és a márciusi ifjak párbeszédanyagának megteremtésében stb.

És mi a helyzet a teljes mértékben fantáziált rögtönzések esetében? Amikor a sztori fordulatai is a spontán alkotókedvnek vannak alávetve? Vajon beszélhetünk-e esetünkben egy múlt idejű esemény megjelenítéséről?

A válaszadásnál figyelembe kell venni, hogy a reprodukivitás a művészi igényű, a közönséggel való találkozás szándékával készült eseményábrázolás követelménye. Az **alkalmazott dráma** éppen terápiás, pedagógiai, szocializáló célja érdekében spontán, nem reprodukív megnyilvánulásokat keres. Az alkalmazott dráma területén a rögtönzés minden esetlegessége, sőt olykor logikátlansága, képtelensége is fontos tudósítást tartalmazhat. A művészi célú rögtönzés viszont ki kell hogy állja az esztétikai igények terhelőpróbáját. Az improvizáció nem az előadás, hanem a felkészülés, a próba munkamódszere. Megközelítés, amely a mesét éppen úgy, mint a dialógusokat a bemutatóra már fixálja, illetve a további csiszolás jobbra korrekciós jellegű. Így rögzül a rögtönzés Gabnai Katalin Aki bújt, aki nem című gyermekprodukciójában vagy a budapesti Tisztiház gyermekegyüttesének vállalkozásában (Persze ez csak játék – Szakall Judit rendezése).

Vagyis azt mondjuk, hogy a szabadon kreált mesét (sztorit) mint múltbeli eseményt a kollektív emlékezet próbáról próbára, fokról fokra, olykor zsákutcába tévedve-kilábolva közelíti meg (ki így, ki úgy „emlékezik” a maga szerepére, tevékenységére), és a munka addig nem zárulhat le, amíg az előadói közösségben a teljes egyetértés a megjelenítendő esemény lefolyásáról létre nem jön.

Bizonyos színjátéktípusokban az esemény alakulását a közönség magatartása, aktivitása is befolyásolhatja. A produkció nyitott, amennyiben helyt ad a néző szurkolói kívánalmainak, esetleg azt is lehetővé teszi, hogy szereplőként lépjen a játék menetébe. (Rózsa és Ibolya. Gyermekjátékszín. Schwajda: Nincs többé iskola. NPI, SZKK. 238.) Úgy tűnik, hogy a zárt kimenetelű eseménymintáról ez esetben végképp nem beszélhetünk, hiszen a néző így spontán rögtönzésre készíti a színjátszót és szereplőként maga is kiszámíthatatlanul rögtönöz. Valójában nem ez a helyzet, a rögtönzés szabadsága meglehetősen behatárolt.

Vagy csak azokon a dramaturgiai pontokon szabad a közönség közreműködéséért folyamodni, amelyeken a cselekmény sodra már kijelöli az aktivitás egyetlen lehetséges medrét (például Rózsa és Ibolya elrejtése a közönség sorai között a Boszorkány elől), vagy olyan egyenértékű alternatívákat kell választásra felajánlani, amelyek megjelenítésére az előadók a próbák során már felkészültek. Pörtlner Összerakódsdi (SZKK 72. sz.) című krimijátékában például a közönséget bevonják a zongoratanárnő gyilkosának feldeírítésébe, majd a négy megírt, különböző tettesre bizonyító változathoz azt kell eljátszani, amelyre a legkevesebben gondoltak. A közönség magatartásától függően két – polgáriasan ellentétes – végkifejletre próbált a Térszínház Urasima című japán mesejátéka is.

Alkotó dramaturgia. Drámajáték és színjáték

A kollektív emlékezetten alapuló rögtönzés nem feltételezi, hogy a színjátszók autonóm esemény- vagy dialógusalkotók, a próbavezető (rendező) beavatkozhat, és be is kell avatkoznia az esemény rekonstruálásának folyamatába. Ezt a tevékenységet, amelynek során a rendező készíti, javítja, válogatja, összefoglalóan: egy majdani előadás szemszögéből szervezi a felkínált esemény-mozzanatokat nevezzük **alkotó dramaturgiának**. Az elnevezés arra utal, hogy a dramaturgiai feladatok nem az írott műhöz, hanem a színészi alkotófolyamatához kapcsolódnak. A dramaturgiai igényeket, ugyancsak rögtönözve, szüntelen kölcsönviszonyban a színészi improvizációval, attól elválaszthatatlanul kell érvényesíteni.

Megint hangsúlyozzuk, hogy a beavatkozás csak az előadásra szánt, művészi célú rögtönzésben szükséges. Minden más esetben a művészi logika zökkenője fontos tünet, adaléka a pedagógiai, terápiás stb. diagnózisnak, tehát céltalan kozmetikázni!

Felvetődhet a kérdés: miben különbözik a dramaturgiai inspiráció (befolyásolás) a rendezői instrukciótól? A határvonalat nem könnyű meghúzni, talán arra utalhatunk, hogy az alkotó dramaturgia a **mitre** összpontosít. A szereplő spontán játékkedve rostálatlanul juttatja felszínre a legkülönbözőbb élettényeket. „Fontos tisztában lennünk azzal – figyelmeztet A. M. Shaw –, hogy bár a rögtönzött dráma spontán párbeszéd és cselekvés révén jön létre, a rögtönzött beszéd és cselekvés önmagában még nem jelent drámát.” Az alkotó dramaturgiának éppen a plasztikus drámaiság igényét kell a művészi rögtönzéssel szemben támasztania. Úgy kell formálnia, strukturálnia a mesét (sztorit), olyan zárt kimenetelű eseménymintát kell közmegegyezéssel kialakítania, amely gazdag lehetőséget biztosít a cselekményszerű és színszerű eseményábrázolásra, ennek már felsorakoztatott követelményeivel.

Kövessük végig az alkotó dramaturgiai folyamatot egy konkrét példán, amelyet ugyancsak A. M. Shaw idéz. Két tanítványa 10-12 éves gyerekekkel egy hajótörés eseményeit játszatta el. A történet során egy repülőgép egy lakatlan szigetre zuhan, de utasai, a gyerekek életben maradnak. Az improvizációk a közös mentőtevékenységek körül forogtak: meggyógyították a sebesülteket, élelmet gyűjtögettek életük fenntartásához, majd átalakították a bútorokkal jelzett repülőgéproncsot tutajjává, és felkészültek a hazaindulásra.

E jelenetek szűzsége érdekes társasjátékot, úgynevezett **drámajátékot** tesz lehetővé. A „hajótöröttesdi” egyetlen füzérre fűzi fel az orvoslás, vadászat, gyűjtögetés, főzés stb. kollektív helyzetgyakorlatait, ami nyilván a játéktevékenység örömeivel ajándékozza meg a résztvevőket.

De a drámajáték még nem színjáték! A helyzetgyakorlatok a játékból kirekesztettek – a közönség számára nem elég érdekesek, minthogy a játék számos mozzanata a kívülálló számára nem elég plasztikus. A társasjátékokban ki-ki magának rögtönöz: formálja szerep-egyéniségét, fejezi ki indítékait, viszonyát a többiekhez stb. Mindennek nem szükséges nyilvánvalóan kifejeződnie, elég, ha a résztvevők maguk érzékelik. Ha viszont a rögtönzés a színjáték igényével lép fel, mindennek a produkcióban tapasztalhatóvá, tagolttá, artikulálttá kell válnia.

A hajótöröttesdiben ez a színjátékos váltás a konfliktus „betáplálásával” vált lehetővé. A cselekmény bonyolódása során egyszer csak kiderül, hogy nem mindenki jutott a tutaj fedélzetére, egy kislány, Linda a szigeten maradt. „Felfüggesztették az indulást. Mondták Lindának, hogy szálljon fel a tutajra. Linda a fejét rázta. Nem. Kérlelni kezdték. Megtagadta.”

Az új, konfliktusos alaphelyzet egyfelől kielezte a megjelenítés nyitottságát, másfelől ábrázolhatóvá tette a szerepeket: ki kicsoda, mi készíti a hazatérésre, milyen egyéniség stb. A játék vezetői azt sugallták a szereplőknek, hogy vitassák meg, mi a teendő. A vélekedések efféle szövegrögtönzésekben csaptak össze:

- Haza akarok jutni!
- Én is, de nem mehetünk nélküle!
- Ha Linda nem akar velünk jönni, az az ő baja!
- De meg fog halni.
- Azt hiszem, hogy jobb, ha itt maradunk.

- Akkor mindannyian meghalunk.
- Mindenkinek meg kell halnia egyszer.
- Kötözzük meg és vigyük magunkkal!
- Az nem tisztességes dolog! Stb.

A spontán véleménynyilvánítások, cselekvéstervek, a Lindát befolyásolni szándékozó magatartások most már a játszó kilétének, motívumainak stb. gazdag ábrázolására nyújtottak lehetőséget. De ez a forrás is hamar kiapadt. Linda nem hajlandó elhatározását megindokolni, ha makacsul hallgat, úgy végül is patthelyzet alakul ki, a cselekmény leáll. Ezért a játék irányítói rávezették a gyerekeket, hogy a megoldás kulcsa Linda szóra bírásában van. Erre Linda kiböki, hogy víziszonya van.

- Félek, hogy beleesem és megfulladok.

Ez a gyerekek által leküzdhető problémának tűnik. Azonnal a cselekményt előre mozdító javaslatok hangzanak el:

- Ide ülhetsz a legközepra!
- Én jól tudok úszni.
- Vigyázni fogunk rád, Linda!

Shaw így ecseteli a megoldást: „Éljénzbe törték ki, amikor Linda lassan felkászálódott a tutajra, és ígéretükhöz híven, a tutaj közepén csináltak neki helyet, és vigyáztak rá.”

A drámairolalmi alapú cselekményábrázolás

A jelen idejű eseményábrázolás magasra törő művészi lehetőségei a színház 2500 éves története folyamán mindenekelőtt a drámairolalmi alapú színjátékban öltöttek alakot. A mi gondolatrendszerünkben ez annyit jelent, hogy a múltban lezajlott esemény drámairolalmi rögzítése (színdarab) a leggazdagabban tartalmazza mindazokat az információkat, amelyek a cselekményes megjelenítéshez, a nyílt kimenetek illúziójának felkeltéséhez szükségesek.

Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy amíg a rögtönzött dráma eseménysora a kollektív emlékezet egybecsengő „adataiból” hüvelyezhető ki, addig az irolalmi dráma eseményének hitele egyetlen személy, a költő, a szerző „tanúbizonyosságán” alapul. Ez a költői „tanúsítvány” szükségképp pontosabb, részletezőbb, árnyaltabb, mint a rögtönzőké. A rögtönzött dráma még beérett, reprodukív állapotában is tele van esetlegességekkel, és ezek közé tartozik – bizonyos határokon belül – a dialógus, a szöveg is. Az irolalmi dráma írott formájában is műtárgy, épp ezért kevésbé alakítható: szövege, dialógusanyaga éppen a megfogalmazás művészi igénye következtében stabil, gyakran „érinthetetlennek” nyilvánított.

Kérdés azonban, hogy tartalmazza-e az írott dráma az egyértelmű megjelenítéshez szükséges valamennyi információt?

Közelítsünk e problémához is történeti módszerrel!

Amíg a drámaíró maga rendezte, állította színpadra művét, a kérdés fel sem merülhetett. Nagyjából a múlt század első évtizedéig, tehát Goethe és Schiller fellépéséig az írott dráma jórészt a színészek szerepkönyvéül szolgált, és az eseményre vonatkozó további információkat a felkészülést vezető Shakespeare, Lope de Vega, Molière stb. a próbák során közölte, vagy a színházi konvenció – például a ruhák, helyszínek, alapmozgások stb. vonatkozásában – egyértelműen megszabta. Az író azonban fokozatosan „kivont” a színházi alkotóműhelyből, és ezzel párhuzamosan vette át hatáskörét a rendező. Kapcsolatát az írott művel a drámaelemzés teremti meg: a szöveg elemzésével következteti ki. rekonstruálja az eseményt. Vajon eltér vagy eltérhet-e a rendezői látomás az ábrázolandó eseménytől, egyáltalán: mód van az egybevetésükre? Vagy ami ezzel a kérdéssel azonos: létezik az eseménynek egy optimális, legtökéletesebb rekonstrukciója, vagy több, másutt és máskor egyformán érvényes megjelenítésről kell beszélnünk?

A drámai szöveg többértelműsége

A XIX. század színházesztétikája még rendületlenül hitt abban, hogy a drámairolalmi mű szövege egyértelműen informál az ábrázolandó eseményről. Ebből következően a dramaturgiai-rendezői elemzés célját az írói információk leghívebb kihüvelyezésében keresték, hogy megtalálják azt az adekvát megjelenítési módot, amely a legközelebb áll, vagy szerencsés esetben tökéletesen fedi az írói elképzelést.

Ez a felfogás meglehetősen lehatárolt mozgásteret szabott a rendezőnek. Legfeljebb az írói „memória” hézagait tölthette ki azokkal a többé-kevésbé járulékos mozzanatokkal, amelyeknek közlésére az író már csak hevenyészetten fordított gondot. Minthogy ezek többnyire a látványelemek voltak, a rendezés tulajdonképpen kimerült abban a tevékenységben, hogy a szöveget az előadás vizuális hatás eszközeivel, mint a par excellence színházi kommunikációs csatornákkal feldúsítsa, felerősítse.

A XX. század alapjaiban kérdőjelezte meg a fenti módszert. A kétkedők szerint az úgynevezett kiegészítő (komplettírozó) mozzanatok nem feltétlenül felerősítik, hanem ugyanolyan joggal és eséllyel többértelművé tehetik a dialógus információit. Hamarjában hadd hivatkozzunk a Rómeó és Júlia zárójelenetére Major Tamás rendezésében. A Rómeó-előadások évszázados tradíciói szerint Capulet, Montague és a Herceg dialógus-szövege egyértelműen arról informál, hogy a szerelmesek teteme fölött végre kibékül a két ádázkodó család. És mit lát megjelenítve a kritikus, Molnár Gál Péter: „S a szülők talán mozdulnának is kezét adni egymásnak, de a felső színpadon, a kripta lejárataánál ismét szembefeszülnek egymással a fölfegyverzett cselédek. A szerelmesek halála nem hoz megváltást a társadalomnak.”

Mármost „honnan vette” Major, hogy így és nem a hagyományos keretek között folyt le az esemény? Információt erre a szövegben nem talál. De az ellenkezőjére sem, mert Shakespeare, a már jelzett okból, csak a legszükségesebb játékasításokat rögzíti (meghal, kimegy stb.). S a szerzőt megkérdezni nem lehet, és nem is perdöntő utólagos, az irodalmi művön kívül eső állásfoglalása. Nem mondhatunk mást, mint hogy Major feltételezése egyik lehetséges értelmezése az esemény-mozzanatnak, amely, ha következetesen végigvitt, logikus zárata a cselekménynek, esztétikailag nem kifogásolható, és már nem az a kérdés, hogy rimel-e Shakespeare szándékaira, hanem csakis az, hogy itt és most milyen mértékben segíti a produkció befogadását.

A szöveginformáció többértelműségét kitűnően érzékelteti Baty, francia rendező kísérlete. Ő Molière **Képzelt beteg**ének ugyanazt a jelenetét (1. felvonás, 7. jelenet) ugyanazon színészekkel a szerepszövegek jelentéktelen átcsoportosításával három különféle értelmezésben jelenítette meg. (...)

„...Egy fénnel elárasztott, XIV. Lajos korabeli kárpitokkal díszített nagy teremben, terjedelmes karosszékekben kővér ember ül, szemközt a közönséggel. Noha önmagát betegnek hiszi, virágos háziköntösében, fejére húzott sapkájában makkegészségesnek, sőt virulónak látszik. Még fiatal, csábító, elegáns felesége egy jegyzőt vezet elé, hogy végrendelkezzék. A jegyző jól szabott, fekete ruhájában igen csinosan fest. Mosolygós és ünnepélyes, látszik, hogy járatos mindazon praktikákban, amelyek segítségével törvénysértés nélkül értelmezgetheti a törvényt. Hivatalos szakvéleményt kíván adni, és úgy látszik, nem is sejti, hogy egy aljas manőver büntársává válik: annyira elvakítja a jogi finomságokkal való bűvészkedés gyönyörűsége. Mikor az asszony úgy tesz, mintha elérzékenyülne, a jegyző, akinek nincs vesztegetni való ideje, rászól: 'A könnyekkel még ráérünk, annyira még nem vagyunk!' És amikor a beteg szintúgy elérzékenyül: 'Ha meghalok, csak azt sajnálom majd, hogy nincs tőled gyereke...!', a jegyző őt is félbeszakítja: 'Az még megtörténhet'. A beteg, mihelyt elszánta magát, felkel: 'De alkalmasabb lesz talán a dolgozószo-bámban', és közjegyző uramat megelőzve vonul ki gyengéd és mintegy anyáskodó felesége karján: 'Jöj-jön, szegény fiókám.'” (Illyés Gyula fordítása) Mosolyaival, bájolgásaival, színlelt gyengédségével „átejtette”, anélkül, hogy ezt „megjátsozta” volna.

Nos, semmi nem szól az ellen, hogy a Képzelt betegnek ezt a jelenetét ne vígjátékként, hanem bohózatként értelmezzük. Nagy, rikító színű spanyolfalak között találkozunk a léggömbszerűen dagadt, hatalmas, az egészségtől majd kicsattanó Argannal. Háziköntösén nagy virág- és lombminták, fején sapka helyett szalagcsokrokkal díszített hálósipka. A szőkefürtös Béline egészen fiatal, és kis szajhának látszik. A jegyző igen jóképű, hasonlóképpen még fiatal, erősen kifestett férfi; szemmel láthatóan „benne van a pakliban”. Szakvéleménye alig érthető szóáradatból áll, ezzel akarja elkábítani az áldozatot, akit már amúgy is megszedítettek a szék karfáján ülő asszony cirógatásai. Mikor a nagydarab ember azon szánakozik, hogy nincs gyerekük, a törvény embere, a háta mögött, átöleli a kacarászó és engedékeny Béline-t: „az még megtörténhet”. Béline zajosan zokog fel a testamentum minden cikkelye hallatán, csak épp annyi időre hagyja abba, hogy tisztán megértse a szóban forgó összegeket. És mikor magával cipeli Argant, a kimenetelt viharos ölelések szakítják meg, hogy a jelenetet végül a küszöbön a cinkosok cinikus összekacsintása fejezze be.

Most pedig képzeljenek el egy faburkolatos félemeleti lakást, a szürke nap világossága bágyadtan szivárog be a homályos ablaküvegeken, és a karosszékekben, a paraszak vörös fényétől izzó kályha mellett szegény ember kuporog fázósan, szürke háziruhába burkolózva. Betegsége kétségkívül azokhoz az idegi eredetű bajokhoz tartozik, amelyeket, mert névtelenek, mindenki képzeltnek vél. Az orvosok, anélkül, hogy ők maguk is hinnének betegségében, üldözik, és fejőstehénnek használják. Felesége, ez a már érett, festett hajú, vastagon púderezett asszony tudja, hogy ez az utolsó esélye: vagy megkaparintja a szegény fickó végrendeletét, vagy bele kell nyugodnia a nyomorba. Magasan csukott, barnásfekete taftruhát visel, és szalagos főkötője alatt olyan tisztességesnek látszik, mint maga Madame de Maintenon.

A jegyző sovány öregember, páróka nélkül, kerek szemüveget visel, keze régi zsebmetszőre vall. Kopott ruhája még az elmúlt korszak bélyegét hordja magán, sőt, mintha a lábát is húzná – persze, hiszen gályarab volt. A jelenet félhangon játszódik, a törvény embere időnként célzásokat mormol, Béline pedig feszült és gyűlölködő arccal ádázul mosolyog valahányszor Argan rápillant. Ugyanígy kidomborítja

Argan kegyetlenségének undorító voltát is, aki hajlandó mindenből kiforgatni családját, és iszonyú cinizmussal kérdezi: „Mit tegyek eszerint, hogy a vagyonomat ráhagyhassam, kérem, a gyermekeimet pedig kizárhassam belőle?” Elérzékenyül: „Ne marcangold a lelkem, mindenségem.” És mikor a jegyző, fuldoklását látva sürgeti: „A könnyekkel még ráérünk, annyira még nem vagyunk” – panaszosan mondja: „Ha meghalok csak azt sajnálom majd, hogy nincs tőled gyerekem”. A jegyző félénk bátorításképp mosolyogni próbál: „Az még megtörténhet”, de Béline jeges pillantására hirtelen elhallgat. És az asszony magával hurcolja kifulladását, olyan gyorsan, ahogy az csak járni képes, miközben a meggörnyedt jegyző alázatosan követi azt a nőt, aki fáradozásáért és becstelenségéért néhány tallért majd odavet neki.

Vígjáték, bohózat, dráma: mindhárom jelenetet el lehet játszani ugyanazon szöveg alapján anélkül, hogy akár csak egy vesszőt is megváltoztatnánk. „És – teszi hozzá Gaston Baty – könnyen hozhatnánk még egész sereg példát arra, milyen nagy a rendező felelőssége, és milyen hatalma van mind a jóra, mind a rosszra.”

Vizsgáljuk meg közelebbről, tulajdonképpen mi ad lehetőséget a három különféle rekonstrukcióra.

Először is a három változatban meglehetősen szabadon cserélődnek a komplettírozó látványelemek (bútorok, maszkok, jelmezek). Ezek mégsem módosítják alapvetően az eseményt. Gyökeresen különböznek azonban a **helyzetek** (szituációk), tehát azon feltételeknek összessége, amelyekben a szereplők akciói kibontakozhatnak. A megjelenített, konkrét helyzetben a dialógus csak részeselem, az akciónak nem is feltétlenül meghatározó megnyilvánulása, inkább felszíni burka. Ebből következően a szerepszövegnek anynyi olvasata van, ahány szituációba ellentmondás-mentesen elhelyezhető!

Felmerülhet a kérdés: mi történik, ha az író kevésbé „gondatlan”, és tömeges információkkal igyekszik eltorlaszolni a réseket a szabad értelmezés elől. (Példaként: G. B. Shaw mellékel szerepszövegeihez már-már rendezőpéldány gazdagságú instrukció-halmazt.) A megjelenítés akkor is szükségképpen nyitott marad. Hogy másra ne hivatkozzunk: az instrukciókat – a dialógusokkal ellentétben – a színházesztétika soha nem tartotta szentnek és sérthetetlennek, módosításuk nem tekintődött a drámairolalmi műtárgy elleni merényletnek. De ennél a „jogi” érvenél sokkal lényegesebb, hogy a legrészletesebb leírás is csak azt közölheti, ami már megtörtént, a létrehozás folyamata irodalmi eszközökkel nem egyértelműsíthető. Így már aligha okoz meglepetést, hogy ugyanannak a drámairolalmi műnek nincs és nem is lehet két azonos előadása, vagyis – ami ezzel egyet jelent – a rendező szuverén alkotóművész, aki nem pusztán köríti, felerősíti (komplettírozza) a szöveganyagot, hanem helyzetek sorában **konkretizálja**, a számtalan kínálkozó lehetőségéből kiválaszt és formába önt egyet művészi meggyőződése szerint.

A rendezői szabadság elismerése természetesen nem jelentheti azt, hogy a rendező tetszése szerint elrugaszkodhat az írói információktól. (Illetve ha ezt teszi, nem ildomos az előadást a szerző nevével fémjelzetni.) Paradox módon ez a szabadság annál tágabb, annál inkább kamatozik eredeti meglátásokban, minél mélyebben elemzi a rendező az információkat, és viszont: a felületesség, hevenyészetség csak közhelyes, érdektelen konkretizálást eredményezhet.

Dramaturgiai beavatkozások

A hegeli esztétika nyelvén fogalmazva: az előadás mint műtárgy a drámairolalmi művet mint műtárgyat megszüntetve-megőrizve tartalmazza. A rendező meggyőződése az, hogy az esemény az ő látomásával megegyezően folyt le, és ezt saját élményeivel, tapasztalataival valószínűsíti.

De az is előfordulhat, hogy érzékeli az eltérést az írói eseménykép és a magáé közt, és a korrekciót bizonyos módosításokkal érvényre is kívánja juttatni.

E beavatkozás jogosságát, amióta drámairolalom és színház létezik, elismerik, legfeljebb mértékén vitatkoznak. Mint már több ízben emlékeztettünk rá, amint az író a drámairolalmi művet nem egy konkrét színházi megvalósításra szánja, a megjelenítés feltételei nem bizonyosan egyeznek meg az írói kívánalmakkal. A nehézségek különösen három területen okozhatnak adaptációs zavarokat. Az egyik tényező a színház adott **közönsége**, a másik: **teatralizálási lehetőségei** (díszlet, kiállítás stb.), a harmadik pedig a **társulati adottságok** összessége. A korrekciót a rendező elvégeztetheti a szerzővel (átigazítás), de ha erre nincs mód, saját feladatának kell tekintenie. Vagyis neki kell meghúznia, tömörítenie, esetleg átírnia a szöveganyagot, összevonnia szerepeket, helyszíneket stb. Az ok kézenfekvő: mind e műveletek nem pusztán gyakorlati hatásúak, hanem közvetlenül érintik a rendezői koncepciót. Vagyis bármennyire is a szükség szüli őket, ennek nyoma már nem mutatkozhat meg a produkcióban: az új eseményképnek tökéletesen konzekvensnek, a megváltozott drámai folyamatnak is zökkenőmentesnek kell lennie. Más szóval a dramaturgiai beavatkozás elválaszthatatlan a drámaelemzéstől, és csak azért emeljük ez utóbbi elé, mert következményei már a színjátékos megjelenítés feladatai előtt, a szöveganyag alakulására kihatnak.

A beavatkozás praktikus igényének tehát eszmei köntösben kell megjelennie. Erre hívja fel a figyelmet Goethe a Wilhelm Meister tanulóévei című színházi regényének a Hamlet rendezésével kapcsolatos fejezetében. (...)

Goethe koncepciójával szinte felesel ifj. Horváth István Hamlet-elemzése. (...) A beavatkozás hűen igazodik a kamaratér lehetőségeihez és a kor egyetemi ifjúságának problémaérzékenységéhez.

A mai magyar amatőrmozgalom előadásai sajátos, klubszerű játékkalkalmak keretébe illeszkednek. Ez azzal jár, hogy a többfelvonásos drámai műveket gyakran kell egy nagyobb egyfelvonásos terjedelmére meghúzni. A rendezők többnyire kiemelnek egyetlen cselekményszálát (például Shakespeare: Szentivánéji álom, mesterember-jelenetek füzére) vagy problematikát. (A generációs életérzés kifejezésére húzta a HURKA Színpad Osborne Dühöngő ifjúság című drámáját.)

A **húzás** viszonylag terjedelmes szövegblokkok kiemelésével jár. Hasonló, de más célt szolgáló operáció a **tömörítés** (vagy belső húzás), amely érintetlenül hagyja a dialógusok, monológok gondolatmenetét, de kivetí a tempófékező vagy a színészi játék nem verbális eszközeivel is helyettesíthető szövegmozzanatok. (Épp ezért a belső húzásokra gyakran nem a felkészülést megelőzően, hanem a próbákön kerül sor.)

Egy tanfolyamon szövegváltozatokat készítettünk Lope de Vega A javasasszony című közjátékának Galvez-monológjára. (Nyaknyisszantó. SzKK 166. sz.) A jelenetben a szerelmes írnok egy égi utazás részesének képzelet magát, amelynek során hűtlen kedvesét üldözve Madridból Lisszabonba jut.

Vegyük szemügyre a monológ szövegét! A nem kurzivált sorok a játék folyamán fölleslegeseknek bizonyultak.

GALVEZ *Az emberek már elhagyták az utcát.*
Majd nekidőlök itt egy kapualjnak. (A hely kiválasztása eljátszható.)
S kimondom azt a két Sempróniától
Tanult ígét, mely elvisz Portugáliába. (Ismételt információ, kihagyható.)
Óh, hogy borzongok csak a gondolatól,
Hogy száz mérföldet repülök a légben!
De a szerelmen nem fog az irigység! (A lelki felkészülés eljátszható szöveg nélkül is.)
Elkezdem. Érzem, valami közelget,
Csak nem tudom, hogy kecskebak-e vagy ló.
Most rajta! Tringulis-mingulis! ... Eddig
Nem észlelem, de hátha láthatatlan.
Hahó! Úgy érzem, máris felemeltek,
És combjaim közt húznak a magasba,
Fogadni mernék, úton is vagyok már.
Ez Talavera de la Reina nyilván.
Nem, mégsem, annak országútja rázós,
Hanem ez itt Mérida valóban,
Ez Badajoz, az Yelves, az pediglen,
Aldea-Gallega, s az ott a Tajo!
Hajóm sincs, mégis átkelek! Be pompás! (A magyar közönség járatlan a spanyol földrajzban, a helységnevek nem mondanak tehát semmit. A repülés viszont, tetszés szerinti „kalandokkal” eljátszható.)
Ez Lisszabon, a híres, büszke város!

(Mint látható, a húzások nem sértették a 11-es szótagszámú verssorokat!)

Apróbb módosításokra, szó- vagy mondatcserékre adhat okot, ha az írott szöveg nehézkes, „nem jön a színész szájára”. Vagy nem poentírozható kellőképpen. A változtatást ilyenkor többnyire a szereplő kezdeményezi, de a rendező kötelessége eldönteni, hogy a helyesbített szöveg őrzi-e az eredeti jelentésárnyalatait. (...)

A beavatkozás olykor a dráma **átszerkesztésével** járhat. Volt már olyan Hamlet-előadás, amelyben a „lenni vagy nem lenni” monológ előhangként, a függöny előtt hangzott el. Kissé távolibb, operai példaként megemlíthető Muszorgszkij Borisz Godunovjának úgynevezett forradalmi jelenete, amelyet a rendezők hol utolsó, hol a Borisz halálát megelőző képként illesztnek a cselekménybe.

Az átszerkesztés során a dráma más drámák dialógusanyagával is kiegészülhet. Így készült a JATE Színpad Örök Elektra című drámamontázsa az Elektra több változatának és Szophoklész Antigonéjának egybeszerkesztésével, vagy Arisztophanész Plutoszának Katona Imre által készített variációja, amely a különböző Arisztophanész komédiákban összecsengő gondolatokat önti egyetlen formába.

Az egyik leggyakoribb beavatkozási mód a **szerepszövegek átosztása**. E művelet indítéka olykor szembeszökően gyakorlati: nincs elég szereplő, vagy a társulat nem rendelkezik megfelelő nemű, életkorú, képességű stb. színésszel. A koncepcionális indokoltság azonban ekkor sem hiányozhat! Gondoljunk Horatio és Fortinbras összevonásának megideologizálására Goethe Hamlet-elemzésében. Ugyanazon szerep megtöbbszörözése is szolgálhatja a mondanivalót, mint Katona Imre Lorca-rendezésében, melyben Belisát három nő jeleníti meg, elkülönített karakterekkel. (García Lorca: Don Perlimpin és Belisa szerelme a kertben. Universitas)

Újra hangsúlyozzuk: a dráma szövegének módosítása a rendező-dramaturgnak egyszerre felelőssége és kötelessége! Az ismertetteknel nagyobb mérvű beavatkozásra az amatőr rendező aligha vállalkozhat, minthogy az drámaírói képességeket igényel. Ne feledjük, hogy Shakespeare János királyának átdolgozásával Dürrenmatt, Katona Bánk bánja szerkezeti problémáinak kozmetikázásával Illyés Gyula birkózott. De nincs mód a felelősség elhárítására sem: a játék és szöveg egységet kell hogy alkosson, feleselés esetén a rendezőt nem menti az írói szöveg vélt sérthetlensége. A híres példával élve: „tikkad, mert kövér” szöveg csak akkor maradhat meg Gertrudis szájában, ha ezt a Hamletet játszó színész testi alkata hitelesíti.

Cselekvő elemzés

E kitérő után kanyarodjunk vissza a konkretizálás problémaköréhez. Odáig jutottunk, hogy az írói információkból a rendező rekonstruálja a számára egyedül valószínűsíthető (paradox megfogalmazásban: szubjektíve objektívnek tűnő) eseménysort. Ez fogja meghatározni most már a rendezés gyakorlatát: erre építi instrukcióit, ennek nevében teremt összhangot az előadás valamennyi alkotójának részfeladatai között. Éppen ezért e tevékenységet, az irodalmi jellegű drámaelemzéstől megkülönböztetendő – Sztanyiszlavszkij kifejezésével élve – cselekvő elemzésnek nevezzük.

A konkretizálás folyamata: mese és cselekmény

A drámairodalmi mű szövege (dialógus + instrukciók) mindenekelőtt egy adott esemény lefolyásáról tudósít. Ez az elbeszélhető történet a **mese** (sztori, szüzsé) így a színjáték epikus (zárt kimenetelű – múlt idejű) alapja.

A dráma meséje az írói rögzítésmódtól függően egyértelműsíthető. A dialógusok és instrukciók információgazdagsága megadhat minden szükséges támpontot, de gyakran előfordul az is, hogy maga a szerző az, aki jelentős információk „elhallgatásával” teszi lehetővé a mese sokértelmű olvasatát. Várkonyi Zoltán főiskolai színészgyakorlatok alapján ír le egy szöveges etűdöt, amelynek mindössze három mondatnyi dialógusanyaga rögzített:

- Magánál volt?
- Azonnal menj a szobádba!
- Esküszöm, soha többé!

Minthogy sem az esemény, sem a szereplők kiléte nem meghatározott, temérdek mesevariáns elképzelhető. A hallgatók is homlokegyenest különböző sztorikat találtak ki. Volt, aki egy apa-leány-udvarló botrányt, más pedig egy elveszett esernyő kálváriáját kerekítette a mondatok köré. (Szkénéteka, Várkonyi Zoltán. NPI) A példa korántsem laboratórium: különösen a modern drámaírók redukálják gyakran az eseményre vonatkozó információkat a köznapi logika tűréshatára alá, felszabadítva a rendező fantáziáját, akár így, akár úgy, a rendelkezésre álló információkból a rendezőnek mindenképpen rekonstruálnia kell egy konkrét mesét, amely okszerű kapcsolatba köti az esemény valamennyi mozzanatát.

Az alapfogalmak tárgyalása során említettük már, hogy a mese sajátja, hogy drámai, vagyis totálisan cselekményesíthető. Ez más szóval annyit jelent, hogy a mese és minden eleme **akciók** eszköze vagy következménye, és éppen a létrehozás folyamatának megjelenítésével kelti fel a nyílt kimenetelűség érzetét. A rendezőnek tehát fel kell ismernie az információhalmazban azt a konkrét cselekményt (cselekményeket), amely az esemény mozgatója. Amíg a dráma meséjét az író tetszés szerinti pontossággal rögzítheti, a cselekmény meghatározása már szükségképpen önkényes: a meséből nem lehet egyértelműen következtetni a létrehozó akciókra, illetve azok motívumaira. Sőt, a mese nem is minősíti a cselekményt: tehát nem biztos, hogy egy izgalmas meséjű drámának a cselekménye is érdekes. És fordítva: a századforduló kritikai realizmusa (Ibsen, Csehov, Gorkij) például szívesen választott „földhözragadt”, köznapi mesét epikus alapnak, mégis a drámák megjeleníthető cselekménye nagyon is hűsbavágó és fontos lehet.

A dráma cselekményét legvilágosabban mint a **szereplők akarati törekvését és annak megvalósítási folyamatát** határozhatjuk meg. Ezzel a mese mozzanatai **szükségszerű** láncolatá válnak össze: semmi sem történhet másképp, mint ahogyan történik.

A cselekmény „visszakeresése” a meséből gyakran nem könnyű feladat. Az összefüggést a fizikai mozgás és erő sematikus modelljével is érzékeltethetjük [eszerint a mese a cselekmény és ellencselekmény eredője lenne]. A mese folyamatából éppen úgy következtethetünk a mozgatóerőkre, ahogy az eredőből a vektorokra.

Elemezzük példaként Szophoklész Antigonéját! (Reméljük a fentiekből már egyértelmű, hogy nem a dráma egyedül lehetséges, hanem egyik elemzésére vállalkozunk!) A történéseket két akció mozgatja: Kreoné, aki egy új királyi rendelkezéssel meg akarja fosztani Polyneikest a végtisztességtől, és Antigoné, aki a királyi parancssal dacolva, el akarja temetni bátyját. A dráma szövegének bármelyik részletét vizsgáljuk is, az vagy az egyik, vagy a másik akció szolgálatában áll. Ugyanez vonatkozik a szereplőkre is: akcióikkal vagy Antigoné szándékait (Isméné, Haimon, Teiresias) vagy Kreonét (Őr) támogatják. Az ilyen drámát, amely két – csak két! – egymást kizáró törekvést tartalmaz **egy cselekményszálú** drámának nevezzük. (Cselekmény X ellencselekmény = egy cselekményszálú dráma.)

Az egy cselekményszálú dráma valamennyi akciója felfűzhető az egyetlen cselekményszálra:

1. ANTIGONÉ x ISMÉNÉ Antigoné kinyilvánítja tervét, és mert húga elzárkózik, egyedül vállalkozik a megvalósításra. (A cselekmény akciója.)
2. KREON x KARVEZETŐ Kreon a királyi parancs szigorú betartására szólítja fel a Véneket. (Az ellencselekmény akciója.)
3. KREON x ŐR Az Őr hírül adja: a parancsot valaki megszegte. (Információ a cselekmény akciójáról) Kreon követeli a tettes előállítását. (Az ellencselekmény akciója.)

És így tovább.

Az egy cselekményszálú szerkesztésmód azonban nem egyeduralkodó a drámairodalomban. Gyakran találkozunk csak több cselekményszállal megjeleníthető sztorikkal. Ilyen például Shakespeare Szentivánéji álm című vígjátékának eseménysora is. Nyilvánvaló, hogy a királyi pár esküvői készülődése, Demetrius, Lysander és a két lány párválasztási zűrzavara, a tündérfejedelmek féltékenységi cselvetései, végül a mesteremberek igyekezete, hogy színjátékukkal Theseus kegyét kiérdemeljék, nem szuszakolható egyetlen cselekmény-ellencselekmény szálra.

A több cselekményszálú szerkezetben meg kell határozni a szálak viszonyát: melyik a főszál, a többi szálak mellé- vagy alárendeltségben vannak-e. Természetesen az ellencselekmény is lehet több szállú. A cselekményszálak minősítése elengedhetetlen feladat. Az elemzés további fázisai mind erre épülnek. Egyebek között ettől függ, melyik drámai alakot (alakokat) tekintjük majd a főfigurának (főfiguráknak), ezen múlik a produkció műfaja, és a cselekményszálak konkretizálásával fogalmazzuk meg egyben a konfliktust is.

A konfliktus és ellentmondás

A cselekmény és az ellencselekmény nem pusztán célratörő, hanem egyszersmind egymás ellen irányuló akcióként is kifejeződik a drámában. A cselekmények szakadatlan harca, küzdelme, pozíciónyerése vagy -vesztése az összeütközések sorában, a konfliktusban nyilvánul meg. Utaltunk már rá, hogy a konfliktusos szerkesztésmód a művészi dráma sajátja. A konfliktus a cselekményszálak „ellenséges” viszonyát nem pusztán okszerűnek, hanem **törvényszerűnek, szükségszerűnek** mutatja, ezért a konfliktus meghatározása közvetlenül érinti a színjáték világnézeti üzenetét, mondanivalóját.

A konfliktusnak ugyanis mindig a valóságban, az ábrázolt objektív világban észlelt **ellentmondás** a gyökere. Ezt az ellentmondást modellálja a dráma a cselekvésre készítő **A** alaphelyzetben. Bécsy Tamás arra hívja fel a figyelmet, hogy ez az ellentmondásos alaphelyzet az ellencselekmény olyan akciója következtében áll elő, amely megbontja a korábbi – vélt vagy igazi – harmóniát (Bécsy Tamás: Drámamodellek és a mai dráma). Az Antigoné esetében Kreon törvénykezése (előzmény) tesz nyilvánvalóvá egy ellentmondást, amit a példa kedvéért fogalmazzunk meg három különféle formában:

1. Ellentmondás van a rokoni és az állampolgári kötelmek között.
2. Ellentmondás van az isteni és a királyi törvények között.
3. Ellentmondás van a pángörög és a polisok szeparatista humánuszmenye között.

A lehetséges értelmezések nyilván még szaporíthatók. Annyi bizonyos, bármelyikre építünk is (bár a 3. alighanem csak egy korabeli előadás koncepciója lehet), más és más megvilágítást fog kapni a konfliktus, másképp azonosulunk a szereplőkkel, illetve ítélünk törekvéseikről. A kirobbanó konfliktus mintegy manifesztté, nyilvánvalóvá teszi a korábban esetleg még rejtett ellentmondást, és a szereplőket az ellent-

mondás egyik-másik oldalának elkötelezett képviselőjévé avatja. (Antigoné = rokoni kötelmek, Kreon = állampolgári kötelmek.) Ebből következően az ellentmondás két kizáró oldalát (alapvető ellentmondás) képviselő akcióváltás a **főkonfliktus** (Kreon x Antigoné). A cselekmény addig tart, amíg a **B** véghelyzetben az ellentmondás fel nem számolódik, a konfliktusban az egyik küzdő fél akár halál árán is, végképp felül nem kerekedik.

A főkonfliktus természetesen nem az egyetlen összecsapás a drámában. A küzdelmet mellé- vagy alárendelt konfliktusok nyalábja kíséri a nem alapvető ellentmondások kifejeződéseiként. Így például konfliktusos Antigoné és Isméné cselekményszála is (Isméné vissza akarja tartani tettétől Antigonét), és e törekvésnek konfliktusos jellege csak a közös sors vállalásával szűnik meg. A nem alapvető ellentmondások tehát az egyes cselekményszálakon belüli alakok konfliktusaiban vagy akár az egyes szereplőknek önmagukban vívott konfliktusaiban nyernek kifejezést.

Schiller Ármány és szerelem című szomorújátékának lehetséges rendezői kiindulópontja az az ellentmondás, amelyet a mű a szerelmi választásban megnyilvánuló totális szabadságélmény és a feudális zsarnoki korlátok között láttat. Ez az alapvető ellentmondás fejeződik ki a főkonfliktusban: Ferdinánd és Lujza von Walter cselekményszálakban. De ellentmondásos Miller és Millerné viszonya is. Az apa tisztán látja osztályhelyzetükből adódó függőségüket, az anya illúzióktól elkábítva ítéli meg a helyzetet. Ez az ellentmondás fejeződik ki kettejük konfliktusában. Jóllehet együtt, egy cselekményszálon belül működnek. De tovább menve: ellentmondásos magának Millernek a figurája is: nem vitatja lánya szív szerinti szabad választásának jogát, mégis el akarja tiltani Ferdinándtól.

Meg kell jegyeznünk, hogy a konfliktusok hierarchiája nem minden drámán belül ilyen. Számos esetben főkonfliktussá a látszólag (vagy eredetileg valóban) egy cselekményszálon belül levő vagy éppen az egy figurán belüli konfliktus válik.

Ibsen Nórájának cselekményvonala például: Nóra küzdelme a családi béke megőrzéséért. Ebben az esetben a Krogstadt-vonal tűnik ellencselekménynek. De az elemzés eljuthat oda, hogy az alapvető ellentmondás nem Nóra és Krogstadt (a társadalmilag beérkezettek és kiszorultak), hanem Helmer és Nóra, tehát a látszólag egy táboron belül levők közötti összeütközésben rejlik. (A házasság két felfogása.) Krogstadt alárendelt jelentőségű ellencselekménye csak kirobbantja a lappangó főkonfliktust.

Szophoklész Oidiposz királya szolgáltattat jellegzetes példát a harmadik típusra.

Alapvető ellentmondásnak tekinthetjük, hogy a király egy személyben országa felvirágzásának és romlásának okozója. Ezért a főkonfliktus alighanem Oidiposzon belül van, tehát ő képviseli a cselekményt (a bűn felkutatása) és az ellencselekményt (a nyomozás szándéktalan félrevezetése) egyaránt.

Összefoglalva:

- a konfliktusok átjárják a megjelenítés minden mozzanatát,
- a konfliktusok mindig bizonyos hierarchikus rendbe sorolhatók.

A konfliktusok állapotváltozásai

A konfliktusok erőssége, az összecsapások hevessége azonos konfliktuson belül állandóan változik. Mélységük szerint három állapotot, fokozatot különböztethetünk meg. Ezek:

- különbség,
- ellentét,
- válság.

Különbség az a konfliktusállapot, amelyben a szereplők még maguk sem ismerik fel az egység hiányát, tehát a konfliktus rejtett.

Az **ellentét** állapotában a konfliktus tudatosult, az alakok maguk is felismerik konfliktusukat, de nem jutnak el az egymás elleni akcióig.

A **válság**ban a tudatosan felismert konfliktus elmélyülése egymás elleni tevőleges akcióvá fokozódik.

Ezek a konfliktusállapotok természetesen állandóan változnak, átmennek, átfejlődnek egymásba. (Esetleg fordított arányban!) Nem szükséges, hogy valamennyi fokozaton átessék két egymással konfliktusos viszonyban álló figura – amint ahogy természetesen nem mindenki mindenkivel van konfliktusos viszonyban, vannak olyan figurák, akik egymással mindvégig egységben vagy egymás iránt mindvégig kölönösen működnek.

A konfliktusfokozatok mozgékonyasága szempontjából igen tanulságos a Dajka–Júlia viszony elemzése Shakespeare Rómeó és Júliájában.

A Dajka az első jelenetekben szinte teljesen Júliával azonos nézőpontból tekinti az eseményeket. Shakespeare ragyogóan ábrázolja ezt a felhőtlen érzelmi egységet: a Dajka ugyanazon a hangon évődik Rómeóval, mint Júliával, ugyanúgy akarja szeretni a fiút, mint úrnője szereti. De szerelmüket csak Júlia szemszögéből nézi és nem a **két** fiatal szemszögéből, ez lesz az oka egyfajta különbségnek közte és Júlia

között. És ebben az egyoldalúságban már megjelennek az ellentét csirái: a Dajka nem tud felemelkedni Júlia önfeláldozásának magaslatára. Ez az ellentét fejeződik ki abban a jelenetben, amikor Tybalt halálhíret hozza. Júlia is meginog egy pillanatra, harcol benne a rokoni és a szerelmi kötelesség, de aztán egyértelműen Rómeó mellé áll és felmenti – a Dajka pedig a másik oldalra kerül, a szülők mellé, és a Párisal kötendő házasság támogatásával végül már az ellencselekmény pártján, nyílt konfliktusba – válságba – keveredik Júliával.

A konfliktusok állapotváltozásai szakadatlan lüktetésben tartják a cselekményszálakat. Azt a mozzanatot, amelyben egy adott konfliktus a legélesebb, legkifejezettebb, a **konfliktus csúcspontjának** nevezzük. Az elemzés világossága különösen a főkonfliktus csúcspontjának meghatározásán múlik. Nyilván másutt lesz ez a csúcspont például, ha a Nóra x Krogstadt, illetve a Nóra x Helmer összecsapást tekintjük a főkonfliktusnak.

A rendezői jelenet. Szituációk

A cselekményszálak között dúló konfliktusok szakadatlanul megváltoztatják a küzdők erőviszonyait. A cselekmény előhaladtával hol közelebb, hol távolabb kerülnek céljuktól a teljes beteljesülésig, illetve lehetetlenülésig. A megjelenítés így birkózásra emlékeztet, amelyben hol az egyik, hol a másik kezdeményez akciót, illetve „fogásról fogásra” változnak az egymásnak veselkedők esélyei. Azt az egységet, amelyen belül az erőviszonyok lényegesen nem változnak **rendezői jelenetnek**, azt a kritikus mozzanatot pedig, amelyben az erőviszonyok megváltozása kifejezetté válik: **fordulópontnak** nevezzük. Molière Tartuffe-jében például az „asztaljelenetben” találjuk az egyik főfordulópontot, mert Orgon magára eszmélése döntően megváltoztatja a cselekmény menetét. Kevésbé jelentős fordulatot hoz Valér és Marianne összeveszése, amely nem befolyásolja lényegesen az összecsapás végkimenetelét.

A két főfordulópont közé eső rendezői jelenetek is bizonyos hierarchikus rendbe sorakoznak. Jól szerkesztett dráma esetén az exozíciótól kezdve fokozatosan mind feszültebb, mind élesebb konfliktusú jelenetek követik egymást, egészen a kibontakozásig.

A helyes jelenet-építkezés érdekében tehát igen fontos a **főjelenet meghatározása**, mert ebben a jelenetben legnagyobb a feszültség, legfenyegetőbb a konfliktus.

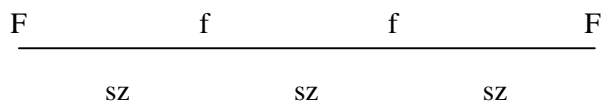
A dráma főjelenete a főkonfliktus csúcspontjától a következő főfordulatig terjedő szakasz.

Ismételten hangsúlyozzuk, hogy egy-egy rendezői jelenet konfliktus-állandósága nagyon viszonylagos. Minden nagyobb, jelentősebb fordulat a kisebb fordulatok sokaságából összegeződik. Minden kimondott szó (akár néma gesztus is) a fordulat kierőszakolásához vezethet. Vajon tetszés szerinti számban állapíthatunk-e meg fordulópontokat? Elvileg igen, ez azonban zűrzavarhoz vezet. Az elemzést végző rendezőnek meg kell találnia a természetes egységet egyrészt a figurák céljai, másrészt egy-egy kis egységnek az egészhez viszonyítása alapján.

Mínt hogy a fordulatok a főfordulatokat előkészítő, a konfliktust a főfordulatok felé „kihegyező” mozzanatok, nyilvánvaló, hogy a rendezői jelenetet tagolják több kisebb szakaszra. Ezeket a szakaszokat – az akciók legkisebb jelenet idejű egységeit – nevezzük **sztuációknak**.

A szituáció (helyzet) a legfontosabb gyakorlati rendezői egység. A szituációk szabatos és egyértelmű színpadi megkomponálásával olyan szilárd „blokkokat” teremtünk, amelyeknek – mint valamiféle elsőrendű előregyártott épületelemekből – egybeépítésével a mondanivalót világosan tükröző, egyértelmű művészi kifejezést teremthetünk.

A főfordulatok és fordulatok, az ezek által határolt rendezői jelenetek, illetve szituációk szemléltetésül szolgáljon az alábbi ábra:



(F = főfordulatok, f = fordulatok, sz = szituációk)

Amikor a rendező szituációkra parcellázza a jelenetet és hozzálát, hogy ezeket a szituációkat megjelenítse a színészekkel, akkor a dráma szöveganyagát a térszervezés, a gesztus, a mimika stb. által olyan megvilágításba kell helyeznie, hogy a megjelenítés egyértelműen konkretizálja a szituáció tartalmát. Ez pedig mindig kettős, bátran mondhatjuk, hogy kétértelmű tartalom! Egyrészt megjelenítendő általa a konkrét akció, és ugyanakkor az akció közege is. Ez utóbbit az **alapsztuáció**, míg az előbbit a **reálsztuáció** fogalmával írjuk körül. A dramaturgiai szakirodalom – találoán utalva az említett kétértelműségre – az alapsztuációt az „első sík”, a reálsztuációt a „második sík” vagy a még kifejezőbb „szövegmélye”

névvel illeti. Mi – az oktatási gyakorlathoz híven – az alap- és reálszituáció jelentést használjuk, de tudni kell, hogy ezek helyett a nemzetközi szakirodalomban az említett kifejezések találhatók.

A szituáció tartalma mindig határozott, világosan ábrázolható tevékenység keretei között jelentkezik. Rómeó egy *álarcosbál* forgatagában szeret bele Júliába. Lőrinc barát *gyógyfű-gyűjtögetés* közben füstölög, a kancellár és Wurm *kihallgatás* során szövetkezik a fiatalok ellen stb. Ezeket a határozott ténykedéseket, amelyek „látszanak és így játszhatók” jelenítjük meg az alapszituációban. A rossz előadások gyakori hibája, hogy az alapszituáció nem elég világos, plasztikus. A szereplők csak úgy általában „dialogizálnak” a színpadon. Ez sivár végkövetkezménye annak a gyakori elemzési fogyatéknak, amely az alapszituációt majd mindig olyan formán határozza meg, hogy a figurák *beszélgetnek*. Ez természetesen nem elfogadható meghatározás, hiszen a dráma párbeszédés rögzítésmódja következtében így minden alapszituáció azonos volna.

A látható és játszható tevékenység keretében, mintegy a látszó tevékenység mögé rejtetten, annak burkában-közegében nyilvánul meg a reálszituáció, a konkrét akció.

Schiller *Armány és szerelem* című szomorújátékában például így konkretizálható a Komornyik x Lady Milford helyzet:

Alapszituáció: A Lady átveszi a herceg legújabb ajándékát.

Reálszituáció: A Komornyik rádöbben a Ladyt, hogy ő a nép nyomorának okozója.

Ez a példa talán könnyen érthető, de a reálszituáció gyakran jóval rejtettebb, a szövegben nem is jut kifejezésre, és gyakran csak a színészi játék tárhatja a néző elé. Íme Ibsen *Nórájának* egy jelenete, a III. felvonás záró-mozzanata:

RANK	Hanem el is felejtettem, hogy miért jöttem. Helmer, adj egyet abból a Havanna szivarból.
HELMER	Nagy örömmel. <i>(Feléje nyújtja a tárcáját)</i>
RANK	<i>(kivesz egyet, és levágja a hegyét)</i> Köszönöm.
NÓRA	<i>(meggyújtja a viaszgyufát)</i> Én meg hadd adom a tüzet.
RANK	Köszönöm. <i>(Nóra odatartja a gyufát, Rank meggyújtja a szivart)</i> Akkor hát, isten veletek.
HELMER	Isten veled, Isten veled, kedves barátom!
NÓRA	Aludjon jól, Rank doktor.
RANK	Köszönet a jókívánságért.
NÓRA	Kívánja nekem ugyanazt.
RANK	Magának? Na jó, ha akarja – aludjon jól. És köszönöm a tüzet. <i>(Bólint feléjük, és kimegy)</i>

Alapszituáció: Éjszakai búcsúzkodás a jól sikerült jelmezbál után.

Reálszituáció: Rank értésére adja Nórának, hogy halálos betegsége végső stádiumára jutott, és örökre köszön el tőlük.



Kamasz színház

– Országos Diákszínjátszó Találkozó, Dombóvár –

Sándor L. István

Merész lépésére szánta el magát idén az Országos Diákszínjátszó Egyesület. Szakítva a több évtizedes hagyománnyal, nem Csurgón rendezték meg az Országos Diákszínjátszó Fesztivált, ahol – az utóbbi találkozók tanúsága szerint – sem megfelelő játszóhelyek, sem szálláshelyek nem voltak. Az új helyszín, a dombóvári művelődési ház alkalmas színtérnek tűnt: a nagyszínpad mellett két kamaraterem is rendelkezésre állt, így párhuzamosan készülhettek fel a csoportok, nem kellett várni a hosszadalmas átállásokra. Ennek köszönhetően idén nem voltak – a korábbi fesztiválok már-már megszokottá vált – két-három órás csúszások sem. Problémát csupán a hirtelen beköszöntött (és átmenetinek bizonyult) kánikula okozott, a kamaratermekbe bezsúfoltott nagyszámú érdeklődő néha-néha szinte az elviselhetetlenségig „felforrósította a léghőrt”.

Az utóbbi években állandó vitatéma a diákszínjátszók körében, hogy együtt vagy külön versenyezzenek-e a művészeti iskolások (köztük a drámatagozatos gimnáziumok), illetve a nem művészeti iskolákból érkező csoportok. Többféle megoldást kipróbáltak már: volt, hogy külön helyszíneken két találkozót tartottak, volt, hogy ugyanazon a fesztiválon léptek fel a csoportok, csak a zsűrit választották ketté. Legutóbb eltörölték a kategóriákat, s azonos mezőnyben versenyeztek a társulatok. Idén ugyanaz a háromtagú zsűri (Novák Eszter, Simon Balázs, Sándor L. István) nézte végig az előadásokat, de két kategóriában osztott díjakat. A fesztiválon látott előadások alapján külső esztétikai okokkal nem igen indokolható a művészeti és nem művészeti iskolás produkciók szétválasztása, de valószínűleg az utóbbi csoportba tartozó színjátszók jó érzése miatt szükség van erre a megkülönböztetésre: azt gondolják, hogy akkor nagyobb eséllyel indulhatnak, ha nem kell „profikkal” összemérniük az erejüket. (Természetesen kérdés az is, hogy szükség van-e díjakra. Úgy tűnik, hogy a diákszínjátszók igénylik a versenyjellegét, ez inspirálja munkájukat, ugyanakkor sokszor túlfűtött indulatok, az esztétikai szempontokról tudomást sem vevő személyes elfogultságok is feltörnek egy-egy fesztivál kapcsán. Az ODE internetes fórumának hozzászólásaiból legalábbis ez látszik.)

A dombóvári találkozó nívós programjából ismét az derült ki, hogy különálló színházi kategóriaként tartható számon a diákszínjátszás, amelynek – tagadhatatlan változatossága ellenére is – más színházi formáktól világosan megkülönböztethető esztétikai jegyei vannak. Érdemes ezeket a jellegzetességeket a fesztiválon látott előadások segítségével számba venni.

Rögzített improvizációk, életjátékok

Úgy látszik reneszánszát éli a diákszínjátszás hajdan egyik legerősebb műfaja, az életjáték, amely az elmúlt évtizedben alig-alig jelent meg a találkozók műsorán. Most azonban több ilyen jellegű, országos viszonylatban is figyelmet keltő produkciót láttunk. Az életjátékok a diákok mindennapjait, életproblémáit, illetve a világról a személyes tapasztalataik alapján megfogalmazható véleményüket jelenítik meg. Ez a mindig jelen idejű, sokszor napi aktualistára is törekvő műfaj aligha ítéltető meg csupán színházi szempontok alapján, hiszen nem a pontos megformálás, a hagyományos értelemben vett színjátékos eszközök a meghatározóak bennük. Az előforduló esetlegességeket, spontán megoldásokat az indokolja, hogy az ilyen típusú produkciók többnyire improvizációkból születnek, s bőven kárpótol értük az előadásban meghatározó személyesség, őszinteség, ami épp abból adódik, hogy a játzók maguk is kitalálói, alakítói a felvetett problémáknak, a megjelenített helyzeteknek, az elhangzó szövegeknek, a fellépő figuráknak.

A műfaj egyik legerősebb előadása idén a Vörösmarty Gimnázium 10. d osztályának *Mi fáj?* című produkciója volt (rendező: Keresztúri József). Az alcímében rögzített improvizációknak nevezett játék különböző, részben folytatólagosan megjelenített életképekből állt. Láttuk egy széteső család mindennapjait: a mama folyton szappanoperákat nézett, a papa elégedetlenkedett, hogy miért mindig ilyeneket kell bámulni, s közben azt bizonygatta, hogy mennyit dolgozik a családjáért. Így nem vették észre, hogy mennyire magukra hagyták a gyermekeiket. Előbb a fiú költözött el, úgy, hogy a szülei ne is tudják, hogy hol lakik. Végül a lány is otthagya őket, de akkor már a tévé és a műsorról folyó vita sem jelentett boldogságot a felnőtteknek. Nemcsak a család esett szét, ők maguk is belefásultak egymás szüntelen tépésébe. Egy másik jelentben egy fiú és egy lány megismerkedését láttuk a villamoson, később különböző élethelyzetekben újra találkoztunk velük – például egy groteszk helyzetekbe forduló filmvetítésen. Láttuk egy kollégiumi fiúcsapat villanyoltás utáni játékait is, ahogy átváltoztak egy vitorláhajó legénységévé és Délnek indultak. Közben konfliktusba keveredtek egy szobájukba tévedt kosarassal, majd próbára tették az új fiút, akit különböző feszültségek után végül befogadtak maguk közé. Láttuk egy lánytársaság tagjait, akik különféle preszszókban töltik az időt: felelőtlenül fecsegnek, fiúkat figyelnek kihívóan, magazinokból felolvasott szerelmi tesztekre kérik tőlük a válaszokat. De ez a boldog semmittevés szinte észrevétlenül fordul át kötelességteljesítésbe: előbb-utóbb valamennyien előveszik a tanköny-

veiket, majd sorra elvonulnak különóráikra, szakköreikre.

Mindennapi, sokszor közhelyes helyzetek ezek, amelyek épp azáltal válnak érdekessé, hogy az ismerős szituációkat meggyőző módon képesek a szereplők megjeleníteni. Érződik, hogy magukból, saját megfigyeléseikből, személyes véleményükből építik fel a jeleneteket. Attól érdekes, amit csinálnak, hogy jelen van a játékban a játsszók érintettsége. Nem feltétlenül magukat adják, de akiket bemutatnak, azok személyes jó ismerőseik. Ennek a „csupasz színháznak” valóban egy osztályterem a legjobb helyszíne, mint ahogy ezt a budapesti találkozón láttuk. Színházi térbe kerülve felvetődik az a kérdés, hogy ezeket a diákszemmel felvázolt életképeket mennyire formálja színházzá az előadás. Néhány jelenet ebben a tekintetben is biztató jeleket mutat. Ilyen például az a játék, amikor a butikban történő válogatás, ruha-próba lassan groteszk táncá alakul. Vagy ilyen az előadást záró rap előadása is, amelybe egy fájdalmas népdal montírozódik bele.

A szentesi Horváth Mihály Gimnázium diákszínjátsszói is személyes élettapasztalatokból, általuk átélt problémákból indultak ki, de ezeket erősebben elvonatkoztatták a konkrét helyzetektől. *Szó, szó, szó* című produkciójuk (rendező: Keserű Imre) sajátos folyamattá montírozta megfigyeléseiket. Az előadás a csecsemőkből fokozatosan felnőtté váló szereplők útját követi. A különféle etűdökben a tematikusan ismétlődő kifejezések teremtik meg a szituációkat. A szerelem és a szexualitás problémái éppúgy felmerül kérdésként, mint a családhoz, felnőttekhez, munkahelyhez való viszony kérdései vagy a politika által közvetített ostoba jelszavak hatása az egyénre. Ez utóbbit például két egymással ádáz szópárbajt vívó szavalókórus jelenítette meg. Vagy emlékezetes az a részlet is, amikor egy-egy mikro-helyzetgyakorlatban játsszák el egyenként a szereplők, hogy miképp reagálnának arra, ha elutasító választ kapnának a megpályázott munkahelyről. Remek például az előadást záró többszólamú, különféle hangeffektusokat, ritmusokat keverő szavalókórus, amely az idő feltartóztatathatlan múlásáról beszél. Ezek azok a részletek, amelyben színházi hatássá alakul az életjáték anyaga.

Életjátékkal jelentkezett a budapesti Szivárvány Színpad is. *A Szép új világ* (rendező Almássy Bettina) egy drogossá váló lányról szól. Az előadás a főszereplő mindennapjait felidéző jelenetek, illetve a naplójából vett idézetek, versrészletek segítségével kereste a választ arra, hogy mi is történt vele. A megidézett szituációk, a belőlük felsejlő válaszok önmagukban talán közhelyesnek hatnának, ha az előadást átszövő finom stilizáció nem sejtetne többet annál, mint ami a szavakkal elmondható. A visszafogott, mégis sokértelmű teatrális hatások miatt érezhetjük úgy, hogy a színház (egy diákszínjátsszó előadás is) nem a kimondható, inkább csak a megsejthető válaszok birodalmát tárja fel. Mert például a valóságshow-ba került szülők érzéketlensége, süketsége csak közhelyes feleletet ad arra a kérdésre, hogy miért indult el lány a romlás útján. De a felidézett tévéműsor aprólékos gonddal kidolgozott, finom színpadi iróniával megjelenített részletei érzékletesen jelezték azt, hogy miféle talmi értékeket kínál, bányávilág ellen kezdett el ösztönösen lázadni a főszereplő.

Ugyan merő véletlennek tűnik az is, hogy az eső elől egy drogos társaság sátra alá menekül a barátnőjével a lány, de a helyszínt jelző fólia alól feltárul, fenntartások, gátlások nélküli közösségi együttlét olyan vonzerőt jelenthet számára, amelynek nehéz ellenállni. Ez a nejlon fólia aztán finom átalakulások segítségével végigköveti a lány útját. Egy későbbi jelenetben tükörré változik: a fólia előtt álló főszereplő és a mögötte mozgó „tükörképe” pontos összjátékkal jelenít meg egy öltözködést, a készülődés helyzetét, amely azért válik fontos fordulóponttá, mert akkor jelenik meg a tükör túl oldalán a lány „másik énje”, amely kárörvendő mosollyal kíséri őt a lelki-érzelmi összeomlás felé vezető úton. (A lány másik, eszményeket, hiteket kereső énje azokban a versrészletekben jelenik meg, amelyet a jelenetek összekötéseként olvasnak fel a többiek.) Később egy drogos látomás szorongásait jeleníti meg egyszerűen, mégis sokértelműen a fólia.

Az előadás értékét nemcsak ezek az életjátékot finoman teatralizáló megoldások jelentik, hanem az erőteljes kollektív játék. Hangsúlyozottan közösségi színházat látunk, ahol az igazi főszereplővé maga a társulat válik. Ők együtt teremtik meg azt a sodró erőteret, amelyben feltartóztatathatatlannak tűnnek az események.

Improvizációkkal írt darabok

Már a tavalyi veszprémi fesztiválon is az a tendencia rajzolódott ki, hogy manapság azok a legerősebb diákszínjátsszó előadások, amelyek nem kész darabokból indulnak ki, hanem a színjátsszók ötletei, improvizáció alapján készülnek. Az ilyen típusú munkában tulajdonképpen együtt formálódik az alapanyag és annak színpadi megvalósítása, így a játsszók számára testreszabottabb feladatok születnek benne. Teljes egészében a maguk képére formálhatják az előadást, még akkor is, ha hangsúlyozottan nem önmagukról szól a játék. Így természetesebben szólalhat meg az a személyesség, amely a legjobb diákszínjátsszó előadásoknak mindig is jellemzője volt. A *Lakókocsi* (Pesti Barnabás Gimnázium – rendező: Perényi Balázs) és a *Párok* (Vörösmarty Gimnázium – rendező: Vidovszky György) tavalyi kiugró sikere mindenképpen ezt bizonyítja.

Némileg az életjátékokra emlékeztető, de attól a színházi megformálás felé erősebben eltávolodó produkciót láttunk a kistarcsai Kecsés Csoporttól. *A dolog* című előadásuk (rendező: Klacsán Csaba–Kovács Dániel–Urbán Zsanett) banális, de az abszurditásig torzított élethelyzetekből indult ki: a színpad egyik oldalán a boldog család ült, leginkább az egymás iránt mutatott hihetetlen figyelem, mosolygó szeretet tűnt fel a különböző életképekben. Olyan világ illúzióját festette föl a hozzájuk kapcsolódó jelenetfűzér, ahol minden problémára van megoldás. Ők azok, akik például mindig aranygaluskát esznek. A másik oldalon a boldogtalan család mindennapjait követhették figyelemmel, a szigorú, visszafojtott lelki terrort alkalmazó anyával, a nyámanyila apával és az aranygaluskára vágyó gyerekekkel. A végére azonban – ahogy ez az első pillanattól sejtető – minden kifordul magából: a boldog familia belefásul a galuskaevésbe, a másik oldalon meg fellázadnak az elnyomott családtagok. De a megfordított szerepek sem biztatnak túl sok jóval.

A hétköznapi viszonyok abszurditását, képtelen komikumát finom eszközökkel, elsősorban a visszafogott, mégis sokértelmű színészi jelzésekkel érzékeltető előadást egy mozgásszínházi formákat használó háromtagú kórus teszi még teljesebbé. Nemcsak kommentátorai ők a játéknak, hanem afféle modernkori párkákként irányítják is az eseményeket.

Improvizációkból önálló darabbá szőtt előadás volt a Vörösmarty Gimnázium 12. d osztálya által készített *Méltók* című produkció, a dombóvári program egyik legemlékezetesebb száma (rendező: Perényi Balázs). Az előadás furcsán, mégis hatásosan kevert különféle műfajokat: megtalálhatók benne az életjáték, a sci-fi, a musical, a szociodráma és a valóságshow elemei is. Mindezt azonban a játékos természetes, önfeledt humora tette egységessé.

Az előadás különféle monológokkal, (nem feltétlenül komolyan veendő) életvallomásokkal kezdődik. A tér különböző pontjain egymás után szólalnak meg a szereplők. Valamennyien válságba kerültek, szakítanak az addigi életükkel, elmenekülnek belőle. Látunk a családjukat, szerelmüket elhagyni készülő fiatalokat, az ukrán maffiával konfliktusba keveredő üzletembert, a mesék hazugságaitól megcsömörlött bábjátékost, kiugrott szerzetest, magányos hippi lányt. A sokszínű, de hasonlóképp szellemes, frappáns (csak a szereplők száma miatt kissé hosszadalmas) bemutatkozások exponálják a figurákat, akik majd a következő jelenetben megismert helyszínen találkozunk: az ufó-várók gyülekezetében, akik mindent elkövetnek azért, hogy méltók legyenek arra, hogy az űrlények magukkal vigyék őket a boldogság ismeretlen bolygóra.

Az előadás második felében gyakran párhuzamosan zajlanak két szimultán helyszínen az események. A színpad előterében áll a „fehér szoba”, ahová egyenként vonulnak a közösség tagjai – mint a Big Brother titokszobájába –, hogy egyéni vérmérsékletük, szenvedélyeik, személyes érintettségük szerint küzdjenek meg a csenddel, ami ott körülveszi őket. Jeleket várnak az ufóktól, vagy épp az üzeneteket kérik rajtuk számon. Esetleg belső képzeteikkel viaskodnak, vagy a magukban hirtelen felismert ürességtől riadnak meg. A háttérben zajló jelenetekben viszont az alkalmi közösség viszonyainak alakulását figyelhetjük. Kapcsolatok szövődnek, féltékenységek, rivalizálások alakulnak ki. Az előadásban igazán ezek a társadalmi tapasztalatokat ironikusan, játékosan kezelő dialógusok fontosak, ezek mondanak a legtöbbit a diákszínházokról, világlátásokról, a személyiségükről, még akkor is, ha láthatóan nem önmagukat adják, hanem különböző saját maguk által kitalált szerepeket formálnak. Mindehhez a történet csak ürügyet szolgáltat. Csak tematikai keretbe foglalja a mikrohelyzetek mikrojátékait, amely rengeteg pontos megfigyelésből, aprólékosan kidolgozott, de folyamatosan groteszké színezzék gesztusból építkezik.

Az előadás nem akarja egy közösség alakulásának és szétbomlásának folyamatát ábrázolni. Nem áltatja a nézőket azzal, hogy ezeknek a szeparált lényeknek rendre önmagukba záródó vágyaiból, reménytelen küszködéséből valamiféle nagy, végigmesélhető történet lenne építhető. Ezért fordul az előadás befejező része sci-fi film-paródiába: a ráckevei kiserdőben ugyan megnyílt az ufó-kapu, de a közösség vezetőjének még meg kell

küzdenie egy kaméleonnal, aki el akarja rabolni tőle az idegen bolygóra igyekvő „kiválasztottakat”. A lézerekardokkal folyó küzdelem felemás eredménnyel ér véget: a legyőzött ufó-kaméleon az utolsó pillanatban még beleköltözik egy „kiválasztott” testébe, s maga is a kiserdő felé indul.

A szellemes, önironikus produkció újabb rétegét jelentik az időnként megszólaló dalok, amelyek a legtisztább, a legkevésbé ironikus beszédhelyzetet teremtik meg az előadásban: az énekek többnyire a belső hangokat szólaltatják meg, a szereplők legőszintébb vágyait, érzelmi és lelki állapotait. Riadalmaikat és reményeiket. A mindvégig összetett hangulatokkal dolgozó előadást ez az újabb szín teszi igazán teljessé.

Improvizációkból születő önálló darabok sajátos változatát képviselik a mozgásszínházi előadások. A fesztiválon ezúttal csak egy ilyen láttunk, a budapesti Kikunele csoport *Carmen-variációit* (rendező: Uray Péter). Az efféle produkciók ugyanis többnyire különféle etűdökből állnak össze, amelyek alapját rendre azok az improvizációk jelentik, amelyeket egy-egy szituációira vagy mozgásanyagra, esetleg játéköltre készítenek az előadók. Ezek kibontásából, továbbépítéséből születik maga az előadás. Ilyen volt a Carmen-variációk is, amely ugyan felidézte a forrásként használt történetet, de ennek végigmesélése helyett inkább csak a szabadon értelmezett figurákat és a merészen továbbgondolt helyzeteket idézte meg, azért, hogy elsősorban a kapcsolatok bomlékony alakulására, a viszonyok labilitásának bemutatására koncentráljon.

Uray Péter ezúttal is remek pedagógusnak bizonyult: olyan mozgásanyag ismeretéhez jutatta a diákokat, amelyet magabiztosan, természetesen ható színpadi nyelvként „beszéltek” a produkcióban. Olyannyira, hogy az őket közről ismerő társaik és tanáraik is rácsodálkoztak arra, hogy mi mindenre képesek. Maga a mozgásanyag egyébként összetett volt: kontakt és kortárs technikákat éppúgy tartalmazott, mint hétköznapi gesztusokból stilizált mozgássorokat. Igazi színházzá pedig az avatta az előadást, hogy elsősorban nem a koreográfiai folyamatok, hanem a markánsan megragadott szituációk és a bennük feltáruló viszonyok szervezték. Így tehették a Carmen történetet is személyessé a diákszínházok.

Diákszínpadi drámainterpretációk

A saját darabok mellett természetesen továbbra is nagy hangsúllyal jelennek meg a fesztiválok programjában a drámai művek. Ezek a bemutatók azonban többnyire csak akkor válnak igazán érdekessé, ha a játékos olyan megközelítést adják a darabnak, amely csak diákszínpadokon képzelhető el.

A legegyszerűbb variáció az, amelyet a miskolci Kós Diákszínpad mutatott: Goldoni Chioggiai csetapatáját *Balhé* címen úgy játszották el (rendező: Papp Zsolt), hogy meg sem kísérelték a darab bonyolult összefüggéseit felvázolni, inkább csak a saját ötleteikre koncentráltak, amelyekkel játékosan kiforgatták, ironikusan véleményezték a darab helyzeteit, figuráit: az egész történetet egy mai maffia-sztorivá alakítva. Ahogy azonban fogytak az ötletek, úgy vált egyre érdektelenebbé a produkció is. Hasonló ötletszínház volt a győri Utópia Színkör *Szentivánéji álom* című előadása is (rendező: Varjú Nándor), azzal a különbséggel, hogy itt nem volt

semmiféle központi gondolat, amely inspirálta és rostálta volna a különféle ötleteket. „Ami éppen eszembe jut” színház volt ez, ahol minden a vicc tárgyává vált, anélkül, hogy felismerhető vált volna a diákok viszonya a feldolgozott darabhoz, a felvetett problémákhoz.

Sajátos diákszínházi feldolgozását adta Szilágyi Andor mesedarabjának, a *Leander és Lensziromnak* a budapesti AKG Csoport (rendező: Szabó Attila). Egyrészt azt a jelzékes-stilizált játékmódot követték, amely az egyik legerősebb hagyománya a diákszínházi játéknak, másrészt személyes kiegészítéseket, életjátékokat idéző jeleneteket fűztek a történethez. Itt egy kamaszlány álmódja a történetet, s közben fel-felvillannak életének a mesével párhuzamos pillanatai is: például eltévedése egy buli „vadonjában”, vagy mulatságosan feszélyező találkozója még sosem látott apjával. A diákok természetesen ironikusan véleményezik ezeket a helyzeteket a játékkal. A társulat tagjai – az előadás testnyelvi stilizációjának megfelelően – nemcsak szereplői a produkciónak, hanem mozdulataikkal, a gesztusaikkal, a pózaikkal ők teremtik meg azt a folyton változó közeget is, ahol az események lezajlanak.

Az egyik legigéretesebb vállalkozás volt idén ez a bemutató. Kár, hogy még a dombóvári döntőn is az volt az érzésem, hogy nem készült el teljesen a produkció. Valahogy félbemaradt az izgalmasan induló párhuzamos történet, az életképi szál. Valahogy elnagyoltta vált a mese elbeszélése is. Jó néhány fordulat követhetetlen maradt, így nem sikerült felépíteni a dráma teljes ívét. De a merész vállalkozás így is sikeresnek bizonyult: az egyértelműen kiderült, hogy mennyire illik diákszínházra is Szilágyi Andor remek mesedarabja.

Hasonlóképp sikeres diákszínházi interpretációt láttunk a budapesti Reménymókustól (a Lakókovács tavalai csapatától), akik Shakespeare *Ahogy tetszik* című darabját vitték színpadra (rendező: Perényi Balázs). Még némi bizonytalanságot keltett az előadás első része (az udvarban játszódó jelenetek), mert a mához közelített, mégis kissé kortalanná stilizált (ezért picit elnagyoltnak ható) játékot láttunk. Remek ötlet éltette azonban a produkció második részét: az ardenni erdőt a diákszínház a diákszigettel azonosították, s így az itt felbukkanó figurákkal népesítették be a színpadot, itt létrejövő helyzetekkel azonosították a darab szituációit. Remek játéklehetőségek teremtődtek így. Sajnálatos azonban, hogy a dombóvári előadáson (a budapesti bemutatóval ellentétben) nem indult be igazán a buli, így nem teremtődött meg az az atmoszféra, amely sodorta volna magával a játékot. Így időnként magukra maradtak a Shakespeare-verssorokkal a szereplők, amelyeket nem tudtak olyan közvetlen természetességgel elmondani egymásnak, ahogy egyik „szigetelő” szólhat a másikhoz.

Igazi diákszínházi játék volt a debreceni Főnix Diákszínház *Viktor* című előadása is. Roger Vitrac darabjában ugyanaz a tekintélyekkel hadakozó tiszteletlenség, tabukat döntőgető pimaszság jelenik meg, amely mindig is egyik jellemző hangütése volt a diákkultúrának. Várhidi Attila rendezése ezt a hangot viszi tovább, bár a polgári szalonok álságos világát leleplező gesztusok nem hatnak ma igazán provokatívnak. De kárpótolnak mindezért azok a vehemens energiák, ahogy a szereplők

belevetik magukat a játékba. A túlzásokba is hajló humor igazán mulatságos pillanatokot teremtett.

Várhidi Attila a diákszínházi játékok egyik élő „klasszikusa”. Mindig újabb és újabb csapatokat nevelt, most már évek óta ismét remek társasággal dolgozik, várható volt tehát, hogy megint kiugró előadással jelentkezik a diákszínházi játékok körében is. (A tavalyi debreceni gyermekszínházi találkozó legjobb előadása is Várhidi nevéhez köthető.)

Kissé a kísérleti színház irányába mutatott a Vörösmarty Gimnázium „HN” *Elvágyódás napló* című előadása, amely a Három nővér sajátos feldolgozása volt. Pap Gábor rendezése éppúgy kezelte a szöveget, mint Eötvös Péter operája: megszüntette a történet lineáritását, egy-egy szereplő (Irina, Mása, Andrej) középpontba állításával idézte fel a kihagyásosan épülő, körkörös ismétlődő eseményeket, amelyet egy metrum újra és újra nekilöködül ütései tagoltak. Így az előadás legfőbb előnye nem a dramaturgiai munka volt, hanem az a zenei fogalmazásmód, amely a produkciót nagyrészt mozgatta. Egy-egy különféle variációkban felhangzó, továbbépülő dal keretezte az egyes részleteket, amelyekben a verbális közléssel teljesen egyenrangúvá váltak a zenei és a mozgásszínházi jelzések. A diákszínház ezen vonulata már az alternatív színházi felé mutat.

Láttunk azonban több olyan drámainterpretációt is, amely nem igazolta azt, hogy diákszínházi kellett megszületnie a bemutatónak. A budapesti Rézangyalok például túlságosan is súlyos feladatként fogták fel *Az ember tragédiájának* színrevitelét (rendezte: Péterffy Máttyás). Hiányzott például az a könnyedség, ironikus távolságtartás, amely a társaságnak a budapesti találkozón bemutatott darabját, a *Gruffacsórt* oly üdítővé tette. A gyomaendrői színházak sem győztek meg arról, hogy önálló, szuverén mondanivalójuk lenne Genet *Cselédek* című darabjáról, még akkor sem, ha a két főszereplő kétségtelenül tehetséges színházi színészeknek tűntek.

Kicsit a kőszínházi színházeszmények foglyának tűnt a debreceni Adyák színház képviselőjeként fellépett Ács Tamás, Jakab Ádám páros is. *A mi színházunk* című előadásuk klasszikus darabrészletek füzére volt, úgy előadva, ahogy azt a „nagyoktól” látták. Szerencsésebb vállalkozásnak bizonyult Ács Tamás másik produkciója, a *Szokratész védőbeszéde*. Bár itt is érződik a kőszínházi „indítatás”: az előadó nagy ívű szereplehetőségnek fogta fel a szöveget, de szerencsére rátalált azokra a játékötletekre, amelyek segítségével önmagára vonatkoztathatta a történetet: az iskolai eszközök (tábla, kréta, ellenőrző, tankönyv stb.) használata következtében úgy hatott a klasszikus szöveg, mintha egy mai diák fegyelmi tárgyalásának történet jelenítené meg.

Adaptációk

Visszatérően jelennek meg a diákszínházi előadásokban különböző epikai művek adaptációi is. Idén García Márquez Egy előre bejelentett gyilkosság krónikája című műve volt a legnépszerűbb: két változatát is bemutatták a fesztiválon. Az egyiket a kecskeméti Katonások játszották el *A szűz és a hulla* címmel (rendező: Sárosiné Orbán Edit). A kissé nehézkes, stílusában eklektikus, színészi játékában egyenetlen produkció nem

győzött meg a vállalkozás jogosságáról. Sikeresebben küzdött meg a lehetetlennel (az alig-alig adaptálható szöveggel) a Pest megyei Pemzli Fúzió *Krónika* című előadása (rendező: Pap Gábor). Ez utóbbi magát a közösséget tette meg az események főszereplőjévé. Ezt az előadás születésének szituációja is indokolja: különböző csoportokból érkezett diákok egy nyári színjátszó táborban, a darabban való közös munkában találtak egymásra. A „kik is vagyunk mi így együtt?” kérdését a produkció végeredményben a darabban megjelenő faluközösségre is vonatkoztatta. Ezt kutatják a szereplők, amikor visszaidézik a történeteket. Ezáltal világosabbá lesz a múltbéli mozaikokat felvillantó elbeszélés mód (amely „beszédhelyzet” kissé homályos maradt a kecskeméti előadásban). Ez tette indokolttá azt a játékmódot is, amelyben bármely szereplő könnyedén beléphet bármilyen szituációba, néhány egyszerű gesztussal felidézheti a közeget, felvázolhatja a figurát.

Kortárs amerikai regényt adaptál színpadra a pápai Szeleburdiák Színpad. A *Csokoládéháború* (dramatizáló és rendező: Németh Ervin) egy iskolai történet, amelyben lényegében két szál szövődik egybe: egy titkos diáktársaság rejtett mindennapi életét követhetjük, ame-

lyet egyre több bizalmatlanság, konfliktus jellemez. A másik szálon a megbízott iskolaigazgató zsarolja a gyerekeket, hogy minél több csokoládét adjanak el, hisz a nyereségből az üzlet szervezői is jól járnak. Akár izgalmas is lehetne ez a mai párhuzamokat kínáló diáktörténet, de a kissé ráérősen csordogáló játékban csak ritkán teremtődtek igazán feszült pillanatok.

Bergman *Fafestményének* szabad feldolgozását adta elő a budakeszi Verkli Színpad (rendező: Lukács László). Komplex, már-már a rendezői színházat idéző összetett előadásmód jellemezte a produkciót, amelyben a zenei hatások, a mozdulatok, a színpadi képek sokszor többet mondtak el, mint a szavak. Ezzel szemben épp a szavakra irányították a figyelmet az Inárcsi Színjátszók (rendező: Kovácsné Lapu Mária). Az *Édesapám* című előadás alapjául Esterházy Péter családját megidéző könyvei szolgáltak. Ebből a személyes nézőpontból vált láthatóvá az ellentmondásokkal, groteszk fordulatokkal teli huszadik századi magyar történelem. Öröm volt látni, hogy az irodalomtisztelő elmélyültség, a múlttal számot vető felelősség, egyáltalán nem felnőttesnek ható komolyság is jellemzője a diákszínjátszásnak.

A diákszínjátszók országos találkozója az adatok tükrében

A 2004. évi Országos Diákszínjátszó Találkozóra 163 csapat nevezett, három kategóriában (ebből 10 előadás maradt el végül).

Budapesten:

56 nevezés volt (rekord – az utóbbi éveket tekintve!), ebből 6 előadás nem valósult meg

Öt helyszínen került megrendezésre a fesztivál, három egymást követő héten: a Marczibányi Téri Művelődési Központ, a Merlin Színház, a József Attila Művelődési Központ, a Vörösmarty Gimnázium és a Zöld Macska Diákpince voltak a helyszínek.

A következők zsűriztek: Tóth Zsuzsanna, Sándor L. István, Tóth Miklós valamint egy-egy napot Tarda Orsolya, Nyári Arnold, Sereglei András

Vidéki helyszínek, zsűrik:

Győr – Papp Gábor, Golden Dániel

Ajka – Lökös Ildikó, Vörös Róbert

Székesfehérvár – Egervári György, Golden Dániel

Zalaszentgrót – Tarda Orsolya, Perényi Balázs

Pécs – Golden Dániel, Ficzer Béla

Gödöllő – Sereglei András, Gyombolai Gábor

Kecskemét – Kaposi József, Ficzer Béla

Debrecen – Tarda Orsolya, Perényi Balázs

Eger – Keserű Imre, Egervári György

valamint Gyomaendrődről, a SZAKE (Szakképző Iskolák Kulturális Egyesülete) fesztiváljáról kapott meghívást a zsűri (Uray Péter, Kaposi József, Gyombolai Gábor) által legjobbnak tartott előadás

Országos Találkozó, Dombóvár

22 előadás kapott meghívást: 12 előadás nem művészeti, 10 előadás művészeti kategóriában.

A művészeti előadásoknál 5 vidéki és 5 fővárosi csoport volt.

A nem művészeti kategóriában 9 vidéki, 3 budapesti csapat került be az országos döntőre.

Zsűri: Novák Eszter (rendező), Sándor L. István (kritikus), Simon Balázs (rendező)

Az Országos Diákszínjátszó Találkozó díjazott előadásai

Művészeti iskolák

Arany oklevél:

Méltók – Vörösmarty Gimnázium – Keleti István Művészeti Iskola 12. d (rendező: Perényi Balázs)

Ezüst oklevél:

Mi fáj? – Vörösmarty Gimnázium – Keleti István Művészeti Iskola 10. d (rendező: Keresztúri József)
Ahogy tetszik – Reménymókus, Pesti Barnabás Gimnázium (Budapest) – Keleti István Művészeti Iskola (rendező: Perényi Balázs)
Szó, szó, szó – Horváth Mihály Gimnázium, Szentes – Keleti István Művészeti Iskola (rendező: Keserű Imre)
Carmen-variációk – Kikunele Csoport, Pesti Barnabás Gimnázium (Budapest) – Keleti István Művészeti Iskola (rendező: Uray Péter)

Bronz oklevél:

Édesapám – Inárcsi Színjátók (rendező: Kovácsné Lapu Mária)

Nem művészeti iskolák**Arany oklevél:**

A dolog – Kecszi Csoport, Kistarcsa (rendező: Klacsán Csaba–Kovács Dániel–Urbán Zsanett)
Szép új világ – Szivárvány Színpad, Budapest (rendező: Almássy Bettina)

Ezüst oklevél:

Leander és Lenszirom – AKG csoport, Budapest (rendező: Szabó Attila)
Viktor avagy a gyermekuralom – Főnix Diákszínpad, Debrecen (rendező: Várhidi Attila)
Krónika – Pemzli Fúzió (Pest megye) (rendező: Pap Gábor)

Csoportos különdíjak a közösségi munkáért:

Csokoládéháború – Szeleburdiák Színpad, Pápa
Balhé Chioggiában – Kós Diákszínpad, Miskolc
A szűz és a hulla – Katonások, Kecskeméti Katona József Gimnázium
Fafestmény – Verkli Csoport, Budakeszi
Az ember tragédiája – Rézangyalok Csoport, Budapest, Szilágyi Erzsébet Gimnázium

Gyermekszínház 2004-ben

Regionális találkozók – Eger, Nagyatád, Szeged

Majdnem minden megvan

Perényi Balázs

Három regionális fesztivál negyvenegy produkcióját láttam a XIII. Weöres Sándor Országos Gyermekszínház Találkozó keretében. A csoportok tizenkét megyéből érkeztek. Ha tizenöt fős csapatokkal számolunk – sok az osztálykeretben dolgozó, vagy több osztályból összeálló, nagy létszámú csoport – közel hatszáz gyermekszínházot készített fel, felszáznál is több – sok társulatnak van több vezetője – pedagógus. Az említett számok magyarázhatják, hogy következtéseimet országosan is érvényesnek tekintem. A látott produkciók mindegyike jó szemléletű pedagógusi munkát tükrözött. Egyértelműen jó feladatokat kaptak a gyerekek, a produkciókból visszakövetkeztetve valószínűleg jóízű munka zajlott a próbákon. Nem talákoztam a rendezői önmegvalósítás riasztó példáival, eleve művészi bukásra ítéltetett zagyva színházi kísérletekkel, felnőtt üzenetek (ideológiák) gyermekelőadásba csomagolásával, a bulvárszínházi műfajok lélektelen és suta utánzataival. Nem láttam taszítóan ízléstelen produkciókat, nem feszengtem lehetetlen helyzetbe hozott, színpadon szé-

gyenlősen tébláboló kis színjátók miatt. (Természetesen a színvonal a megyei zsűrik munkáját is dicséri, de azt is bizonyítja, hogy tudtak miből válogatni.)

Úgy tűnik, létezik egy vállalható, majd mindenki számára elfogadható gyermekszínházi kánon. Mintha a célok és módszerek megítélésében egy nyelven beszélőnek alkotók, szervezők és zsűri. Mintha létezne egy közös szókincs, amelynek szavaival értelmes diskurzus folytatható a gyermekszínházzal foglalkozók között. Ezt bizonyítja, hogy a három helyszínen (Szegeden, Egerben, Nagyatádon) szinte „aggasztóan” egyetértettünk, egyet gondoltunk kollegáimmal, ezért döntéseinket percek alatt hoztuk és mindahányan jó szívvel vállaltuk. (Az oklevelek szignálása gyakran tovább tartott, mint a gálára jutó csapatok kiválasztása). Kivételes, és mindenképpen hasznos jelenség, hogy létezik ez a kánon, amit egyértelmű kijelentő mondatokkal le lehet írni. Számtalan félreértést, terméketlen vitát, vad indulatot generál a közös szempontok, gondolkodás és értékrend hiánya más korosztályok színjátékos közegeiben. Gon-

doljunk csak a felnőtt amatőrszínházak lehetetlen helyzetére, az alternatív színház fogalmának megfoghatatlanságára (lassan semmit nem jelent a szó: „alternatív”), a diákszínházas zavarodott és ingerlékeny közegére. Bátoran kijelenthető, hogy jelenleg a gyermekszínház az amatőr színház legfontosabb – legtöbb alkotót foglalkoztató – és egyben legkiegyensúlyozottabb színvonalú területe. Személyes becsléseim szerint országszerte ezres nagyságrendben hoznak létre esztétikai és pedagógiai értéket hordozó előadásokat kiskorú színházcsinálók elszánt nevelőik vezetésével.

Nemcsak az alapfogalmak, teszem azt, az alkotó tevékenység alapvető motívumainak, módszertanának tekintetében érhető tetten a fentebb említett konszenzus, hanem létezik egy sokak által ismert és beszélt gyermekszínházi formanyelv. Eszköztár, amit a társulatok többsége mozgósít az előadások létrehozásakor. Jelentős amatőr, diák- és gyermekszínházi előadások nagy leleményei töltötték fel ezt az arzenált. Néhány példával szemléltetném, mire gondolok. Gyakran találkozunk a játsszók által megjelenített helyszínekkel – vár, erdő, malom stb. Előadásaikat sokszor tagolják effekt hangszeres – dobok, perkák, sípok – hangjával. Nem ritkán a szemünk láttára lépnek szerepbe, ahogy egy ruhadarabot – kalapot, sálat felvesznek, lényegülnek át úgy, hogy egy-egy kelléket – tarisznya, vándorbot – megragadnak. Nincs is ezzel semmi baj, hiszen ezek a formai jegyek nincsenek levédve, átvételük nem lopás. Valós és súlyos probléma azonban, hogy ezeket az elemeket igen sok rendező-tanár nem fedezi fel, és nem is fedeztetni fel a játsszókkal. Nem értelmezi újra ezeket az elemeket, nem „tölti fel”, hanem csak használja, már-már magától értődően: rutinból. A formalizmus akkor is formalizmus, ha éppen a „kreatív” jelzővel ellátott formákat variál egy alkotás. A készen kapott panelek, ha mechanikusan használjuk őket kulturált, de élettelen, „általános” színházhoz vezetnek. Pedig a színház – minden színház(!) – pontos és egyedi válaszokat vár, minél konkrétabb és személyesebb kérdésekre. Nem hiszem, hogy valóban hatásos produkció készülhet úgy, hogy egy másik csoport szövegét és előadókottáját egy az egyben átveszi egy csapat. (Pedig nemegyszer megesik az ilyesmi.) Nem is kínálhatunk hálás feladatot tanítványainknak, ha a már meglévőt kell lejármuiuk. A színház legfontosabb nembeli sajátosságai: jelenidejűsége, elevensége és személyessége sérül ilyenkor menthetetlenül.

Sokszor sok színjátsszó volt már „pad”. Önmagában semmit nem jelent, ezért teljesen érdektelen, ha valaki egyszerűen négykézlábra ereszkedik, hogy társá rátelepedjen. Színpadra kell vonszolni egy igazi padot, ha parkban játsszódik a jelenet, mert az „emberdíszlet” találmány már foglalt? Nem! Ha a játsszós tudja hol található (egy eldugott faluban, vagy a Montparnasse-on), kiknek a tulajdona az instrumentum (egy öreg grófé, vagy egy kertvárosi óvodáé), érti mi zajlik majd rajta, akkor eltűnődhet, hogy milyen is legyen az a bizonyos pad. Díszesen pökhendi, vagy önbizalom hiányában rogyadozó? Át kell lelkesíteni az eljátszott tárgyakat, akkor van mit játsszani a „padnak”. Ebben az esetben a színjátsszós egyedi megoldást hoz majd a színpadra állítás kihívására, ezáltal sokkal jelentésebb, dúsabb, tehát jobb elő-

adás születik. Még egy példa. Nem szabad megelégedni meg azzal, hogy dobütés választja el a jeleneteket. Érdemes elidőzni azon, milyen eszközön (hangszeren, vagy megjelenített közeget jellemző tárgyon), milyen zajt (zeneit vagy szándékoltan kellemetlen hangzásút) csap kicsoda (hol van a színpadon, szerepben teszi-e vagy sem, amit tesz stb.)! Hasonló módon „sajátíthatjuk el” a többi készen kapott ötletet. Mindent üres formának kell tekinteni – hiszen önmagukban az -, mindent (újra) meg kell tölteni. Talán kissé hosszasan időztem ennél a problémánál, de túl sok korrekt, mindamellett érdektelen előadást láttam mostanában, melyek a fentebb vázolt kényelmes szemléletről árulkodtak.

(Láttam ugyanakkor egy elbűvölően szellemes, és lendületes játékot Egerben a szatmárnémeti Midipo csoporttól, amelyben egymást követik a dilettáns, igen szakmaiatlan megoldások – például közepen egy trónus állt, körötte félkörben az udvar népe, és ha valaki szólt, hát egy lépést előlépett stb. Vezetőjük, Pataki Enikő valószínűleg nagyon jó pedagógus és igazán tehetséges rendező. Kezdő és határon túl dolgozik, ezért semmit sem tud a gyermekszínházas formakincséről, nem járt fesztiválokra, nem látott előadásokat, viszont érezhető, hogy előadásának összes eleméért megdolgozott csoportjával, akiket ösztönösen remekül irányít. Természetesen sokkal jobbakká lesznek, ha megismerik kortársaik előadásait, biztosan tanulnak ezekből, át is vesznek néhány megoldást, de biztos, hogy közben nem veszítik el szenvedélyes alkotói attitűdjüket, amivel rákérdeznek a világra és a színházra.)

Nagy segítség rutintalanabb rendező-tanárok számára, ha kész „forgatókönyvből” dolgoznak, olyan szövegből, melyben nemcsak a dialógok vannak leírva, hanem a színpadi akciók is. Ilyenkor még jobban kell ügyelni, hogy a színjátsszósok átlélessítsék a megadott cselekvéseket. Hat előadást is láttam, ami a Drámapedagógia Társaság igazán nagyhatású (1999-es) drámapályázatára érkezett szöveg alapján készült. A „Thalia szeke-rén” című kötet gyakorló drámatanárok, színjátsszórendezők forgatókönyveit gyűjtötte egybe. Jelentőségét bizonyítja, hogy évről-évre sikerült előadások készüljenek ezek alapján. Jó lenne, ha a hiánypótló kiadványt újabb követné. Három csoport is eljutott a regionális döntőig Sóstói Andrásné *Főzzünk kalamászt* című szerkesztett játékának színpadra állításával. A szegedi Tabán Művészeti Iskola elsősei Domonkos Ildikó vezetésével bátran és kreatívan viszonyulnak a szöveghez. A kicsik nemcsak önfeledten és összeszedetten játszanak, hanem szerepbe lépve valódi színpadi helyzeteket teremtettek. Energikus, szép előadás, az egyik legjobb „Főzzünk kalamászt”, amit valaha láttam, pedig nem kevés versenytársa akad. Ágoston Attila meghatározó leleménye, hogy kamaraterembe, arénaszínpadra komponálta a produkciót, a nézők körbeülnek a játsszósok köré. A jutai (Somogy megye) Szamóca csoport produkciójának fűtöttebb pillanatait megemelte a nézőtér közelsége, de természetesen a bizonytalanság, a zavar – ami szinte törvényszerű egy alsós csoportnál – árulkodó jelei is felerősödtek a karnyújtásnyi közelségben. A kisújszállási Kossuth Lajos iskola („Palacsinta” csoport) apróságainak kiváló ta-

nulmány volt a Főzzünk kalamászt (rendezte Oláhne Horváth Ibolya). Egy-egy pillanatra élvezetes színház, hatni képes színjátszói energiák lendítik, egyéni színek teszik izgalmassá; máskor lejárják a kottát becsülettel. Jó választásnak bizonyult alsós csoportok számára a Főzzünk kalamászt, nemigen értem viszont, hogy miért nem tüntetik fel a csoportok az általuk színre vitt szöveg szerkesztőjének nevét (nemcsak idén, az elmúlt években sem). A szerkesztés, válogatás, színpadra alkalmazás: teremtő tevékenység, tessék tehát kiírni Németh Ervin, Sóstói Andrásné, Szabó Miklós, Tátrai Judit és Pajorné Molnár Magdolna nevét, ha munkájuk a csoport segítségére van! (Az említettek szövegeivel igen, nevükkel azonban nem találkoztam a fesztiválon.)

Több olyan előadás is szerepelt a programban, amelynek szöveggönyvét jó szívvel fogom kiajánlani, ha megjelennek, és elérhetőek lesznek. Ferenczi Katalin kitűnő színpadi játékot állított össze saját gyűjtésű szüreti népszokásokból. Remek helyzetek, műves nyelvezet, valódi drámaiság jellemzi a *Dolgos hétköznapokat*. A szöveg lehetőséget ad érdekes karakterek megformálására, nem egy jól játszható szituáció van benne. Meggyőződésem, hogy a szerkesztett népi játékokban is (mikro)szituációkat érdemes keresni. Emberi akaratok, szándékok, érzelmek olvashatók ki a népszokásokból, mondókákból, ezeket eleven színházként érdemes előadni, el kell feledni a népi kultúra tiszteletéből fakadó pátoszt. A csongrádi Jövönkért Alapfokú Művészeti Iskola Zsizsik csoportja szellemes és igényes produkciója felmutatta rendező tanáruk gyűjtésének minden erényét.

Nagyon értékes gyűjtő, szerkesztő munkát végzett Kovács Lászlóné. *Legények és leányok* című előadásához népi csúfolódókat gyűjtött egybe. A Székkutasi Művészeti Iskolások Suli Színpadának előadásában vallo-másos hitellel szólaltak meg a csúfondáros rigmusok. A folklór szövegek a csoport tagjainak életkori problémáikról kezdtek szólni. A stilizált (nép)nyelv által teremtett távolság nemhogy akadályozta, segítette a személyes fogalmazást. Ötödikes-hatodikos fiúk és lányok feszült-ségtől terhes egymás felé fordulásáról, egymás tekintetének zavart kereséséről szólt az előadás, melynek csúcspontja az elfogadás, az érzelmek válásának pillanata volt: szerelmes leány megfogta a szerelmes fiú kezét.

Általános tanúság, hogy akkor születik izgalmas, élő színház egy népi játék színrevitelekor, ha egyéb szándék is vezeti a színjátszókat, mint a hagyományápolás tiszteletre méltó motívuma: igazi közölnivalójuk van a tradicionális szokáscelekvésekkel. Valaha a népszokások az emberi élet alaphelyzeteit ritualizálták, emelték el – a színház feladata, hogy újra egyedivé tegye az általános érvényűt, maivá a múlt idejét.

Élő műfaj a verses összeállítás. Ezt bizonyítja az általam idén látott négy pódiumjáték. Mindegyikben vannak sűrű pillanatok, szép képek, erős megszólalások, de vannak versek, amelyekhez nem sikerült jelentésszerű akciót vagy képet, izgalmas szituációt, érdekes megszólalásmódot (dialógussá tördelés, kórus, ének stb.) rendelni. Talán mert nem világos a közlési szándék, ami belülről „instruálna” minden megszólalást, és lehátna a maradék általános pátoszt, verseket tisztelő meghatott tónust? (Természetesen nem azt várom el, hogy könnyen lefordítható élethelyzetekben mondják el a verse-

ket.) Talán azért, mert hiányzik az alkotó közösség minden tagja által megértett, megélt meghatározó gondolat, ami világos színpadi fogalmazásra készítené a színjátszókat – hiszen szükségét éreznék, hogy a befogadó üzenetük összes árnyalatát megértse? Talán, mert nincs drámai íve az összeállításoknak, ami rákényszerítené a nézőt, hogy értelmével, érzelmeivel mindvégig kövesse az előadást? Igazán szellemesek a siroki Paff Színpad *Rikoltások* (Tátrai Judit–Pajorné Molnár Magdolna / Thalia szekeren) jó tucatnyi esernyőre komponált etűdjei. Rajnavölgyi Vilmos jól mozgatja lelkes és felszabdult csapatát. Elmélyült kamasz játék a mezőszilasi Weöres Sándor összeállítás (*Áthallások* – szerkesztette és rendezte Illés Györgyi). Azonban sem az egységes, valóban kreatív színpadi nyelv (Sirok), sem az erős atmoszféra (Mezőszilas) nem óvta meg az említett pódiumjátékokat attól, hogy emlékezetes szilánkokra hulljanak.

Kitűnő előadások születtek a gyermekszínjátszók kedvenc kötelező olvasmányjaiból, a János vitézből és a Lúdas Matyiból. Rendkívül rokonszenves szemléletet tükröztek ezek a produkciók. Felfedezték önmaguknak a remekműveket, értelmezésükben azt játszották el, ami számukra fontos. Nem dermesztette a színházcsinálók alkotókedvét ájult tisztelet, de nem fordították ki, húzták le, butították el a csodálatos alkotásokat (pedig milyen sokszor látunk ilyesmit a poszt-posztmodern kortárs színházban). Szerencsére a gyerekek nem játszottak a szöveg ellen, nem adták szimpla paródiáját, nem demonstrálták, hogy nem értik, távol áll tőlük, mert klasz-szikus és érthetetlen. Az előadások közel hozták Petőfi Sándor és Fazekas Mihály alkotásait.

Török László és a szabadszállási Kislajtorja *Lúdas Matyijában* három előadásra elegendő ötlettel találkozunk. Minden narratív szöveget játékká formálnak, minden nehezen szcenírozható helyszínre (erdő, vásár) és akcióra van eredeti megoldásuk (gyógyfűszedő várnép, nézők közt szemezgető, rolleros lány a Döbrögi kíséretét elcsaló lovas). Csoport és vezetője szemmel láthatóan kedvvel időzött el az izgalmas feladaton, hogy az előadás minden momentumát kitalálja. Nem elégednek meg azzal, hogy a diák- és gyermekszínjátszás nagy, közös formakincséből emeljenek át találmányokat. A lendületesen szemtelen, pimaszul izgalmas, vad, mégis intellektuális humorú játszók eredeti tehetségét a kitűnő pedagógus-rendező fedezi fel, bontakoztatja ki és mutatja meg a számukra. Helyenként a csapongó ötletek megtörik a jelenet ívét. A hatás dramaturgiáját szem előtt tartva érdemes lett volna szelektálni, hogy ne „dekonstruáljon” olyankor egy-egy nagy poén, amikor a konstrukció – vagyis a szituáció – nagyon érdekes, és viszi a nézőt a jelenet. Az egyetlen érvényes keretjátékot ebben az előadásban láttam, pedig találkoztam jó néhányval. A fölösleges keretjáték jellemzője, hogy később a történet elmesélésekor elfelejtődik, és nemigen hat már a játékra. Nem értelmezi át, nem árnyalja folyamatosan az elmesélt történetet. Legtöbbször bejönnek a játszók, akiket valami kvázi élethelyzetben látunk – kirándulás, napközi, házibuli. „Civilben” azt mondják, hogy játsszuk el ezt vagy azt a – legtöbbször kötelező – művet. (Szinte mindig hamis ez a színpadi „civilség”, az egyik legnehezebb színészi feladat megformálni a hitelesen közvetlent.) Na, és a többiek, hát minden kétség

nélkül rávágják a kimódolt kérdésre: miért is ne! S már indul is a játék, aminek semmi köze a prólóhoz. A gesztus jelentése egyértelmű: egyszerűen és eszköztelesen akarja a társulat saját olvasatát elénk tárni, kerülnek a hamis nagyszínházi manirokat. Csakhogy ennek az előadásból kellene kiderülnie. Visszatérve a szabadszállásaihoz: Lúdas Matyjukban egy a társai közül fejfel kimagasló, ballonkabátos, szemüveges fiú, fancsali arccal rontja el a többiek szórakozását (nem engedi kosarazni őket stb.). Élesen fogalmaznak, nem csak úgy nagyjából elővezetik a köznapit élethelyzeteket. A kelletlen arcú játékelrontó, a közösség kedvetlen és rosszulindulatú bomlasztója lesz később Döbrögi. Remek! Végre valaki figyelmesen elolvasta a Lúdas Matyit és kiemelt belőle egy kétségtelenül drámai momentumot. Kibontotta a közösség és nagyhatalmú („nagy erejű”) vezetőjének feszült viszonyát. Mindenki Lúdas Matyi, a játékos egy sapkával jelzik az aktuális címszereplőt. (Még ez a sokszor látott megoldás is többletjelentést kap a játékban. Nem csak arról a praktikus megfontolásról szól, hogy mindenkinek szerepet kell adni. Az előadás a közösségről szól – legyen hát mindenki Lúdas Matyi.) Persze az „uraság” végül megjavul, és mosolyogva tartja a hulahoppkarikát – rengeteg mindenné varázsolták át korábban a játékszert –, a kosárgyűrűt. Szellemes és igaz játék.

Egerben a kókadi Gólyahír színjátszó kör hagyományosabb felfogásban mutatta be Fazekas Mihály remekét. Remek főszereplő, jó néhány sikerült jelenet, de az elmélyültebb komédiázáshoz figyelmesebb szituációelemzés, a viszonyok drámaibb kibontása szükségeltett volna. Sok Lúdas Matyit láttam, amelyben anya és fia, szükségaván, de nagy emberismerettel ábrázolt kapcsolatára színpadit megúszásra ítéltetett előjáték. A kókadiaknál igazán tehetséges színjátszó (később kitűnő javasasszonyt játszik) zavartan söprögeti a színpadit semmit, miközben Matyi „lustán” lustálkodik. Pedig mennyi dráma rejlik a nincstelen, gyermekét egyedül nevelő, hajszolt anya, és mihaszna fia feszült kapcsolatában. Érdemes feltenni a kérdést, hogy miért nem mer hazamenni Matyi a vásár után? Hogyan és miért válhatott tudós doktorrá külföldön – „csinálhatott karriert” – ez a semmirekellő? Mi motiválta? Rengeteg izgalmas, tizenévesek számára húsbavágó kérdést vet fel a Lúdas Matyi.

Kétséges, hogy érdemes-e átírni az alapmű mondatait, főként, ha jól mondható, tömör mégis érthető költői nyelven szólnak. Poétikus nyelv időtlensége és színpadit játék aktualitása, érvényessége nemhogy lerombolja, inkább felerősíti egymás hatását. Csak akkor érdemes átfogalmazni, ha a szövegbe kerül saját mondatok, anakronizmusok, stílusatlanságok jelentést hordoznak – mondjuk az ábrázolt világ és korunk valóságának tragikus vagy kacagató kontrasztjára mutatnak rá, vagy egy figurát jellemeznek, esetleg az adott jelenet közegét festik stb. Ráadásul a színpadit szövegek, még a naturalista drámák dialógjai is lüktetően ritmikusak, amihez hasonlóan rafináltan természetes dialógokat írni nem könnyű – borzasztóan nehéz.

Hasonló, egyszerre merész és míves, könnyed és súlyos előadás a kaposvári Bárczi Gusztáv speciális szakiskola *Szerelmi története*, ami a János vitéz alapján készült. A frenetikus játékban Jancsi–Iluska „szerelmét”

meséli el. Pucz András bátran és következetesen húzott. Jancsi világgá menetelét követően a hazatérő János vitézt látjuk, aki rögvést Tündérországra kerül, hogy a tóba sírról tépett rózsát hajítva rátaláljon szerelmére. Paródia – definiálja a műfaját a produkció, de vitába száll nek a szerénykedő meghatározással. Több ez a játék! Minden vad ötlet dacára elválásról, egymásra találásról, vágyról és beteljesülésről szól az előadás. Kicsit megrémülök, amikor Iluska mellé jól megtermett, menyecske ruhás, szőrös lábú ifjú huppan a patakba, akit Jancsi alaposan szemügyre is vesz. Szerencsére ez az egyetlen majdnem ízléstelen poén, ami annyira érvényteleníthető a játékot, hogy utána nemigen lenne érdemes a János vitézt felmondani. Ugyanis a legmerészebb parafrázis készítőinek is tudniuk kell, hogy az alapvető, – figurák akaratait, szituációkat – meghatározó erők felülírásával lehetetlen, és értelmetlen eljátszani egy történetet. Jancsinak szeretnie kell Iluskát, és irtóztató haraggal gyűlölnie a banyát. Ha Jancsi és a mostoha nem csapna össze igazán, ha a fiú haragja, a vénasszony riadalma nem lenne félelmetesen igaz, nem lehetne fergeteges komikus sem. Pazar a narráció! Öltönyös fiú és „népi”, mezítláb lány mehökkentően jól, a szöveg retorikus szerkezetét tökéletesen visszaadva, nagyszerűen poentírozva finom iróniával, megejtően hitelesen mesél. Megszólalásaik átértelmezik, árnyalják, ellenpontozzák a jeleneteket, amelyeket a rendező-tanár énekelte dalok tagolnak. Pucz András színpadit jelenléte súlyos, mégsem toladó, remekül gitározik és énekel. Közismert, negédessegig érzelmes nóták visszafogottan túlfeszített, parodisztikus előadása pompás humorforrás. Mikor a gazda áthajítja a kerítésen Jancsi bőrdíjért, megszólal a „Filléres emlékeim”, az elkergetett fiú pedig szomorúan elcsomagolja kacatjait. Felejthetetlen! A nemes paródia teljesíti a parodizált műfaj, alkotás által megköveteltet, csak éppen kissé túlhatja azt. Átütő közönségsiker volt az előadás. Ez annak is köszönhető, hogy Pucz Andrásnak és társulatának nemcsak jobbnál-jobb gegjei vannak, hanem a rendező nagyon ért ezen ötletek elrendezéséhez, belső ritmusához. Elemezni, tanítani kellene ezt a tudást, mert bizony nem könnyű mesterség.

Mesteri, tanítani való munka Takács Tünde *Megnézzük a János vitézt?* című előadása is a siófoki Turbó Csígasokkal. Kezdjük mégis a problémáimmal, pontosabban egyetlen problémám van csak, hiába kutatok jegyzeteimben. Ezen az adaptáción is lötyög a keretjatek. Gyakorlatilag fölösleges, és mint minden szükségtelen elem, elhagyandó. Bezúdul egy kisiskolás osztály, valaki felveti, hogy „megnézik-e a János vitézt?” – ami a többiek igenlően válaszolnak, persze. Ennyi. Ezen túl remek minden. Az érzéletes, szituációt szolgáló közös játékokban megannyi színes és felszabadult kisgyerek. Cselekvéseik nem alibi akciók, valódi feladatok. A zsványtanya vad lakói megannyi kis betyár, mindenki ugyanazt csinálja, testsúlyát kissé előre billentve szinte rádőlnek Kukorica Jancsira, de mindenki másképpen, egyéniségének megfelelően teszi dolgát. Játsszik. Egy kórusakció nem akkor jó, ha mindenki pontosan ugyanazt, ugyanúgy csinálja. Ez nem dzsesszbalett! A homógen, arctalan tömeg a legritkább esetben érdekes színpadon, ha egységről beszélünk, akkor egyének összekapcsolódásáról van szó, különböző személyiségek mozdulnak együtt. Hatásosak és kifejezőek (fenyegető-

ek, otthonosak stb.) a térformák, amiket lenyűgöző pontossággal, villámgyorsan hoznak létre a kis színjátszók. Minek köszönhető ez a „fegyelem”? Hogy tudják, mit jelent az adott jelenet. Nem egy térbeli helyzetet memorizálnak mechanikusan, hanem a játék belső történéseit élik meg. Nem lélektelen alkotóelemei egy testből épülő konstrukciónak, hanem tudják, az ő délceg lovaglásuk nélkül nem teljes a huszárcsapat. Minden pillanatban játszanak, megmutatnak. Végül diadalmas példája az előadás annak, hogy nem érdemes lebecsülni az apróságok színészi képességeit. János vitéz – igazi, nagy ívű alakítás. Jancsi maga a felszegett állú önérzet, a nyakasságig következetes elszántság. Erős jellem: „komoly” férfiember. Hiába az igencsak bájos francia királylány csábító mosolya, hű marad Iluskához. Kedvese szemébe néz, aki finom mozdulattal megsimítja arcát, nagyon egyszerű, mégis kevés hitelesebb megnyilvánulását láttam a gyöngéd intimitásnak. A Turbó Csiga jól sikerült szövegváltozata is mutatja, hogy érdemes jeleneteket elhagyni. Érdemesebb az epikusan szerzteágzó történet egy részét, egy irányát megtartani, mintsem minden jelenetet az értelmetlenségig meghúzni és végigszágulni a teljes sztorin. Inkább a jól játszható szituációkat kell kibontani – mondjuk a királylány visszautasításának komoly próbatételét –, megérteni és megjeleníteni a helyzet emberi tartalmait, ahelyett, hogy a mindenki által ismert klasszikus illusztrálná az előadás.

Átütő előadást dramatizált népmeséből egyet láttam, a Kísérleti Színpad *A lókötő tündérek* című játékát, Felsőszentivánról. Példaértékű az indítása. A földre kucorodó lehajtott fejű játszóok varázsszöveget duruzsolnak egyre hangosabban, kezük szárnycént verdes mind szélesebben és gyorsabban. Felemelkednek lassan. Ősi elbeszélések varázsos légköre árad szét, álomszerű szárnyas lények idézik elének a mesét. Legtöbbször taszít a rituális színház megjátszott elragadtatása, de Kalmár János csoportvezető egyszerű és erőteljes szellemidézését áttelekesíti a gyermekszínjátszóok szilaj, mégis imponáló, összefogott, odaadó, mégsem hamisan fennkölt regölése. Ritka az az előadás, amelyik első pillanattól magával ragad, és nagy a veszély, hogy a túl erős kezdés után megül a játék. Érdemes energikus közös játékkal indítani (közös zenélés, éneklés, szelvésgyors beöltözés, színes kavalkád, megkomponált zürzavar), hiszen a gyerekek „állapotba kerülnek”: az összehangolt energikus akciók felszabadítják őket, a végrehajtás fegyelme koncentrálna figyelmüket. Ugyanakkor nagy a kockázat, hogy miután „felrobbant a színpad”, a halkabb, néhány szereplős jelenetek érdektelennek tetszenek majd. Ha a beálló csöndet nem tölti ki a színjátszóok jelenléte, ha nem elég intenzív az első megszólalás, ha nem elég kidolgozott az első szituáció, megfagy a levegő, és a nézők távolabbra kerülnek az előadástól, mintha soha se lettek volna közel. Szerencsére a Kísérleti színpadosokkal nem ez történik, egyik lábukról a másikra állnak, úgy feszíti őket a közlésvágy, kirobbanó energiával szólnak, gesztusaik túlzásig lendületesek. A harc a tündérek és az elalvás ellen pipázással védekező szegénylegények között hullámozó összecsapás. Belélegeznek és kipréselik a levegőt, elfújják az ármánykodó lényeket. Ha hirtelen két oldalt kirohannak a szépszájú szereplők, a kiürült színpadon álló szerelemesek kettősének intimitása igazi érzéki élmény. A csapat atmoszfératerem-

tő készségének érzékeltetésére elég, ha leírom egyik legerősebb hatású képüket. A kegyetlen király udvarát úgy érzéktetik meg, hogy rémülten zúdulnak le, és felsorakoznak az első sor elé. Kezükben egy-egy karó, melynek végén a próbát meg nem állók (báb)feje éktelenkedik. A játszóok zümmögnek, láthatatlan legyek raja szállja a hercegi ifjú arcát. Szinte érezzük a rohadó fejek bűzét. A legkisebb fiú, aki „megdönti” a ravasz rémkirály uralmát, pöttöm, kalapos lány, de tekintetéből süt az értelem, mozdulataiból a határozottság. Azonban gyöngéd és figyelmes, amikor lakli testvéreit eligazítja, ahogy kell. Persze a nyomorult sorsú sokgyermekes család boldogul végül. Mint a mesében.

Született kitűnő előadás felvonásnyi terjedelmű színdarabból is, az egri találkozó mindkét gálára bejutó előadása ilyen volt. Tersánszky Józsi Jenő *Síró babák* című mesejátéka érzelmes Hamupipóke történet. Könnyen önsajnáló érzégsbe fordulhat a belőle készült színjáték. Nagy Zsoltné és Tóth Gabriella rendezők elkerülik ezt a csapdát. Nagy gonddal elemezték szituációkat, meglelték a kicsit szépelgő szöveg mély drámaiságát, amit aprólékosan kidolgozott, részletező realista játékkal átélhetővé tettek. Bár a tizenéveseknek a legritkább esetben van meg ehhez a fogalmazásmódhoz a megfelelő színészi eszközkészletük, ebben az előadásban egészen intenzív, mégis árnyalt, és legfőképpen igaz(!) alakítások sorával találkozunk. Szépek a ruhák, rendben vannak a bútorok, nincs bántó, a választott korszakba nem illő tárgy. Kifejezetten tetszetős a városi forgatagot festő jelenet, szívesen elidőz a szem a finom akciókon, karakteres figurákon. Sok munkával, jó ízléssel készült, igényes produkció. Egységes tárgyi környezettel, viseletekkel, eszközökkel, bútorokkal találkozunk a nyírbéltiek *Nehéz betegség* című jelenetsorában. Kisteherautót megtöltene, annyi tárgy kerül a zsúfolt színpadra. Következetes realista szcenírozás, még a sült szárnyas is ehető. A színre állítás legfőbb erénye mégsem az alaposág. A Nefelejcs csoport előadása falusi környezetben játszódó egyszerű történet egy túlféltett, levegőtől is zárt kislányra féltékeny vásott húgról, aki nagy betegséget színlel, hogy őt is kényeztessék: kapjon a gyengélkedő testvérenek sültöt kacsából. Fazekas Bertalanné színjátszóit értik és ismerik a megjelenített alakokat, eljátsszák nemcsak a szöveg elsődleges színtjét, hanem a szavak mögött megsejthető érzelmeket, akaratokat is. Élénk komédiázó kedv jellemzi a csapatot, de a legjobb fajta humort képviselik: sodró lendületű játék és érzékeny emberábrázolás fakaszt nevetést.

Renezánszát éli az életjáték. Volt idő, mikor úgy tetszett, hogy eltűnik a műfaj, mivel nem képes a közvetlen, direkt forma az összekuszálódott valóság megragadására. Banális életanyagot – általánosítás és leegyszerűsítés a színpadon mindig igaztalan – banálisan megfogalmazó produkciók készültek sorban. A készítés mégis erősebbnek bizonyult, hogy a tizenévesek megtalálják a pozíciót, ahonnan rálátnak saját életükre, hogy a színjáték által értelmezzék a világ nyugtalanító jelenségeit és megfogalmazzák kritikájukat.

Az Abakusz ötödikes, hatodikos gyerekei (Debrecen) két népmese történetébe illesztették életteli rögtönzéseiket, majd dalokat írtak és musical formáltak mindebből. Enyhén túlbonyolított, túlterhelt, nehézkes a meseszöveg, de tele van jobbnál-jobb jelenetekkel, nagyon

őszinte, kirobbanó energiájú alakításokkal. Sokat tud és merészen sokat árul el a *Ne szólj szám, nem fáj fejem* a testvéri marakodásról, a túlféltő és a gyermekeivel folyvást elégedetlen anyákról, a tizenegynéhány éves fiúk és lányok szerelméről. Mozgásban elbeszélte életjáték Szeszák Szilvia *Nyári cécó* című előadása. Az Apródok falun unatkozó lányai versengenek az egy szem vidékre érkező fiúért. Megejtően szerény előadás, egyszerű emberi gesztusokat, egyértelmű közléseket formál mozgásszínházzá, minden művészi allúrt kerülve. A játsszók nem kényszerülnek rá, hogy olyan elemek suta elővezetésével tárják fel képzetlenségüket, amiket hosszú évek tréningje után tudnának csak végrehajtani. Járható, végtelenül rokonszenves útnak tűnik a diósgyőri alakulat mozgásszínházi kísérletéből sejthető metodika. Az agárdiak *Majdnem próba* című produkciója ismerős, sokszor látott alaphelyzetet bont ki. Színjátsszók várnak a csoport vezetőjére, és a tétlenség feszültsége összeugrasztja a nagyon különböző fiatalokból álló csapatot. Kezdetben inkább típusokat, mint egyéniségeket mozgat a játék (plázacica, érzékeny lány, a csoport kókler bohóca), de az ügyesen bonyolított összecsapások során finoman egyénítik a figurákat. Kiderül, hogy az életben játszott szerepek milyen sorsokat fednek. Cziczó Attila rendező-tanár igen adottságosan ír lélektani-realista „drámát” a csoport improvizációiból, jók a dialógok, megsejtetik az elhallgatottat, egyre többet tudunk, értünk meg a kezdetben egészen sablonosnak tetsző alakokról. Minden szereplőnek van elfogadható, alakot hi-

telesítő életigazsága. A viszonyok, és velük az ábrázolt figurák változnak azáltal, hogy feltárják – kiadják – magukat. Egy más csoportok számára is jól játszható életkori dráma közös megírásának lehetőségét éreztem a Fészek Színház előadása közben. A *Majdnem színház* még nem az – majdnem dráma –, de a következő már lehet, hogy egy igazán értékes kamaszdráma lesz.

Jelentős, formateremtő előadás a Galéria Csoport (Dombóvár) *Vajh* című produkciója Hajós Zsuzsa rendezésében. Lepellel letakart dobogó a „világszínpad”, ide lépnek fel a felnőtt világ monomániásan túlpörgő, hajszoltan boldogtalan szereplői, hogy a dobogó szélén csendes szomorúsággal figyelő ikerpárt bevezessék az életbe. Nem lehet csodálkozni, hogy nem sok kedvet éreznek hozzá az értelmes tekintetű kicsik. Kamasz „Óriáscsecsemő”, szélsőséges humor, elképesztő energiával, kézzel-lábbal, arccal, hanggal hozott figurák. Fergeteges, groteszk kavalkádót árnyaló költőiség, végül – s számomra ez az előadás legvonzóbb sajátsága – valóságnak feszülő szarkasztikusságig intellektuális szemlélet. A kicsik csalódottan „visszaszületnek” a dobogó alá, az apa határtalanul boldogtalanul ácsorog az emelvényen. Torokszorító pillanat! De nem ez a zárlat! Igazán hálás vagyok a lebegtetett és ironikus „boldog végért”: a két kicsinek megesis a szíve apukán, és váratlanul előbukkannak a fekete lepel alól. Mégis élni kell! Talán érdemes is, ha ilyen kritikusan, szenvedélyes értelemmel látnak át a fiatalok a mi kis világunkon, ha ilyen svunggal rontanak neki a hamisságoknak.

Regionális találkozók – Zalaszentgrót, Vác

Gyerekszínjátsszó műhelyek

Sándor L. István

Az általam látott két regionális fesztiválnak az volt a legkedvezőbb tanulsága, hogy léteznek még színvonalas gyerekszínjátsszó műhelyek, továbbra is dolgoznak azok a pedagógusok, rendezők, akik remek csapatokat tudtak felnevelni, akik a magyar gyerekszínjátsszás egészében is fontos előadásokat tudtak létrehozni.

A zalaszentgróti találkozón lépett fel a csehimindszenti Pöttyös Hagyományörző Csoport. Horváth Barnabásné évek óta a gyerekszínjátsszásban kurióznak számító feladatot teljesít: falusi hagyományokat tart életben, az adott közösség tradícióit, helyi legendáit adja át a gyerekeknek. Előadásaikban – így az idén bemutatott *Kővé vált boszorkányban* is – a megjelenített népszokások sajátosan keverednek falusi életképekkel, illetve a belőlük kibontakozó egyedi történet jeleneteivel. Ezek mindig egy-egy csehimindszenti „legendát” dolgoznak fel, amely valóban megtörtént a faluban két-három generációval ezelőtt.

Ugyancsak itt lépett fel a magyarpolányi Galagonya Gyerekszínpad. Ez viszonylag friss, de ígéretes szemléletű műhelynek számít. A tavalyi debreceni döntőn az idősebbek szerepeltek, Zalaszentgróton a fiatalabbak mutatkoztak be. A Molnár Anikó vezette csoport egy tornatermi környezetbe helyezve, személyes áthallásokkal tüzdelve játszotta el az *Álomkapu* című előadást,

amelyet különféle mesemotívumokból a gyerekek maguk állítottak össze.

A celdömölki Soltis Színpad is gyerekszínjátsszó előadással jelentkezett. Az Ihász Csilla vezette csapat a *Lúdas Matyi* dramatizált változatát mutatta be. A történet azonban a csoport szerepigényei miatt igencsak el-kanyarodott az eredeti mesétől, az új figurák kissé erőltetett szituációkat kényszerítettek ki (például a darab nagyrészt a Döbrögi és Lúdas Matyi és közös szerelmük között kialakult háromszög helyzet körül bonyolódott), így a láthatóan nagy gonddal vezetett, tehetséges gyerekek nem mindig tudták hitelesíteni a helyzeteket.

Fellépett Zalaszentgróton a győri Arrabona Gyermekszínpad is, akik szintén évek óta jelen vannak a találkozókön. (Tavaly egy másik csoportjuk az országos döntőig jutott.) A Frankó Tünde és Kopfschlagel Krisztián vezette csapat *Don Cristobal és Dona Rosita tragikomédiáját* mutatta be, a történet elmesélése helyett azonban inkább a spanyol táncmozdulatokat használó kórus mozgásainak, jelenlétének megkomponálására helyezték a nagyobb hangsúlyt. Tóth Szilvia egy másik győri csoport előadást rendezte. A Grácia Művészeti Intézet színjátsszó csoportja Thomas Mann *Elcsérelt fejek* című történetéből indult ki, s ezt indiai táncjeleket használó gesztusrendszer segítségével próbálta megjeleníte-

ni. Az atmoszférát teremtő mozdulatvilág ellenére mindkét előadásban hiányérzetet keltett, hogy a történet megjelenítése mégsem vált igazán plasztikussá.

Ismét láthattuk a Répásiné Hajnal Csilla vezette Vadvirágokat. (Ők szintén győriek). Ezúttal szerkesztett műsort mutattak be *Ébredünk címmel*, amely a gyermekvilág különböző problémáit, sajátos szituációit jelenítette meg. Az előadás egyik erénye az az őszinteség volt, amellyel a különböző életkorú gyerekekből álló társulat tagjai beszéltek a saját világukról, önmagukhoz és a felnőttekhez való ellentmondásos viszonyukról. A rendező – ahogy ezt már megszokhattuk az utóbbi években látható munkáiból – ismét több erős, érzelem gazdag, teátrálisan hatásos színpadi képpel erősítette meg a mondanivalót.

Újra találkozhattunk Zalaszentgróton a „pápai iskolával”. Az Árvainé Horváth Mária, Németh Ervin, Tegyi Tibor alkotta „kör” már lassan egy évtizede rendre értékes gyerek- és diákszínházi előadásokkal jelentkezik. Produkcióik mindig a gyerekek világához, személyes problémáikhoz közelítik a feldolgozott alapanyagokat. Így történt ez idén a *Tom Sawyer* esetében is, amely mai ízekkel dúsította fel a kamasztörténetet. Ugyanakkor az előadás rendezőjének, Tegyi Tibornak munkáiban folyamatosan jelen van a színházi hatásokra való törekvés. Itt is izgalmasan váltakoztak a teátrálisan megkomponált, illetve az életjáték közvetlenségével (vagy bájos iróniájával) ható jelentek.

Több fontos gyerekszínházi műhely lépett fel a váci regionális döntőn is. Több előadással jelentkezték például a Fóti Fiókkák. A Kovács Éva vezette (kisebbségek és nagyobbakból álló) csoportok a legjobb gyerekszínházi hagyományokat folytatják. Előadásaikban a játszóknak közvetlen színpadi jelenléte, erőteljes személyes megnyilatkozása a legfontosabb. Ehhez többnyire olyan alapanyagokat keresnek, amelyek szabadon feldolgozhatók, alakíthatók, amelyek nem teremtenek köztétességeket, amelyeket a játszóknak maguk is alakíthatnak, továbbépíthetnek, így alapozva meg az előadások személyességét. Ilyen volt mindkét idei bemutatójuk. A „nagyok” népmese-részletek fűzésével léptek fel (*Szegény ember az ág is húzza*), a „kicsik” Lázár Ervin *Szegény Dzsoni és Arnikájának* asszociatív feldolgozásával szerepeltek.

Viszonylag új, de ígéretes műhelynek tűnik a csepeli 17-es csoport. A Kállai Ibolya vezette csapat már a tavalyi debreceni döntőben is érdekes előadással jelentke-

zett. Most még kidolgozottabb, gazdagabb színpadi világot mutató játékkal jelenítették meg *A kiskondás* történetét. A produkció alapvetően nem az egyéni szerepre, hanem a kollektív játékokra épült.

Felléptek a váci fesztiválon az Inárcsi Színház is. Miközben diákcsoportjuk a dombóvári országos fesztiválon is díjazott, értékes előadást készített, eredményesen dolgozott két gyerekcsoportjuk is. A kisebbek Kiss Lászlóné irányításával *A kevély kiskakas* történetét játszották el, amelyet egy gyerekcsoporton belüli konfliktusok adta keretben értelmeztek. A nagyobbak Kovácsné Lapu Mária rendezésében kamaszjátékkal jelentkezték. A *Lehetne muskátlis kalap is* című előadásuk a Thalia szekerén című kiadványban közölt darab szabad újragondolása volt, ahol is az eredeti szövegeket bátran kicserélték a színház saját élményeiből, önálló tapasztalataiból megformált jelenetekkel. Igazán ott hatott erőteljesnek a produkció, ahol átütött ez a személyes érintettség.

Jó volt látni ismét a balassagyarmati Cseppeket. A Pajorné Molnár Magdolna és Tátrai Judit vezette csoport most is szerkesztett műsorról jelentkezett. *Az ürögi falu végén* című összeállításban az alsó tagozatos gyerekek a fiú-lány kapcsolatokról beszéltek, bátor játékosággal, könnyed őszinteséggel, keresetlen közvetlenséggel. Egy pillanatra sem volt a nézőnek olyan érzése, hogy nem valók kicsik szájába a sokszor pajzánnak ható szövegek.

Ismét fontos előadással jelentkezték a Fóti Figurások. A Kis Tibor vezette csapat ezúttal Pilinszky János *Ének a kőszívű királyról* című verses meséjét dolgozta fel. Az előadás ismét hatásosan, sokértelműen használt stilizált jelzésrendszerre épült. A gazdag fantáziával használt leplek erős színpadi képeket teremtettek, amelyek segítettek a történet értelmezésében is. Például a váratlanul tükörré alakuló szövegek azt sugallták az egyik erős és visszatérő képben, hogy a király saját belső világában tesz utazást. Az a stációdráma, amit végigjár, önmaga belső erőivel való küszködéséből alakul ki.

Virgoncan szellemes, játékosan könnyed produkcióval jelentkezett a bagyi Fapihe. A *János vitéz* feldolgozása ironikusan használta a vásznakból és egyéb kellékekből kialakított stilizált jelzésrendszert. Ez éppúgy az előadás diákos humorát erősítette, mint az a könnyed, nekiszabadult színpadi jelenlét, amely a játszókat jellemezte.

Regionális találkozók – Budapest

Élvezetes volt

Szakall Judit

A XIII. Országos Weöres Sándor Gyermekszínházi Fesztivál budapesti regionális találkozója, amely a Marczibányi Téri Művelődési Központban került megrendezésre, nyolc produkció kapott meghívást. A négy napos elődöntőben bemutatott mintegy ötven előadás közül az aranyérmes csoportok léptek fel a május 8-i találkozón.

A legfiatalabb korosztályt képviselte a XXIII. kerü-

leti Török Flóris Általános Iskola második osztályosai-ból álló Papírsárcány színházi csoport, Fonyó Ivett osztálytanító vezetésével. A *Ki mit tud az erdőben* című történetet a Mesevarázs gyerekbábs fűzetből választották. Egyre elterjedtebb, hogy egy-egy osztály vállalkozik saját pedagógusa vezetésével színházi előadás létrehozására. Itt is ezt láttuk, úgy, hogy – bár az előadás külsőségei, a fa és karton anyagból készített díszletek,

az állatjelmezek, a gondosan kifestett állat „arcok” szeretetteljes szülői közreműködésről és összefogásról árulkodtak – a gyerekek örömteli színpadi jelenléte élvezetessé tette a mesét. Sikerült a tanárnőnek megoldania, hogy az osztály valamennyi tanulója feladatot kapjon a játékban, még ha ez nem azonos teherviselést és feltehetően nem azonos mértékű örömet jelentett az osztály minden tagjának. Ez a kihívás sokszor nehéz feladat elé állítja az osztálytanítókat. (Szerencsétlen megoldás, amikor díszlettartó állványnak vagy funkció nélküli színpadra állított „öröknek” vagy „udvarnépnek” használják a valós szerepet, feladatot nem kapó gyerekeket. A szöveg nélküli szereplőknek is lehet fontos feladatot adni a játékban!)

A Ki mit tud? versenyen fellépő állatok produkciói különösen kedvesre és humorosra sikerültek (pl. a macskák tánca, ami néhány sutácska, de bájos lépésből állt). Bár a történet, az eredeti szövegek könyv nem bír irodalmi értékkel, és a gyerekek színpadi beszéde sokszor óvodásan éneklőre sikeredett, mégis az előadásra a természetes öröm és jókedv volt jellemző. Ennek titka, hogy a viszonylag statikus képeken és frontális, centralizált színpadképen belül valamennyi szereplő aktívan, a szerepe szerint viselkedve, és az eseményekre folyamatosan reagálva vett részt a játékban. A tanárnőnek fontos volt az előadás üzenete is: egyrészt, hogy lehet a másik sikerének szívből örülni, másrészt egy összetartó közösség megbocsáthat megtévedt társainak is.

A kisgyerekekkel játszott, erkölcsi tanítást is vállaló didaktikus történetek visszahatnak a csoportra és a próbák során remélhetően beépülnek a játszóknak személyiségébe. Örültem, hogy az előadás határozottan vállalt felhumánus értékeket, mint például a közösség fontosságát, a szolidaritást, a megbocsátást. Az előadáson átütött az otthoni – immár két éve folyó – tartalmas és örömteli munka, a tanító és tanítványai között kialakult fontos és erős kapcsolat.

Alsó tagozatos kisgyerekekkel mutatta be Romhányi József *Hamupipőke* című mesejátékának rövidített, átdolgozott változatát a Heltai Gáspár Általános Iskola (XIV. kerület) Cilinder színpada Almássy Bettina vezetésével. A verses mese eredetijét a felnőtt színészek szokták gyerekeknek játszani 2,5-3 órás előadásban, ebből is kitűnik, hogy milyen bravúros munkát végzett az átdolgozó rendező. A szövegek erőteljes lerövidítése mellett számtalan, az adott szituációban jól illeszthető mondókát, gyerekverset szerkesztett az anyagba, (pl. a „csipp-csipp csókás” rész), amelyek kimondottan javára váltak a szövegnek, és megtermékenyítették a játékot is. Az előadásra mégis rátelepedett Romhányi verses szövege, amit nem minden szereplő tudott hitelesen megszólaltatni (többüknél iskolás kántálás maradt). Kiváló volt a főszereplő, a Hamupipőkét alakító kislány, aki képes volt elmélyülten azonosulni a szereppel és a költött forma ellenére természetes hangszívekkel beszélni. Az előadás fontos erénye, hogy díszlet nélkül, kevés eszközzel, néhány kellékkel dolgozik, de azokat szigorú következetességgel alkalmazza. Kitűnő ötlet a királyfi rejtett-álarcos voltát a szereplő szemüvegének fejtetőre tolasásával jelezni. Jókedvű, lendületes, nagyon dinamikus produkciót láttunk, néhol azért elkelt volna a csend, egy-egy elmélyítő megállás, egy nyugodt pillanat. A lendület sokszor a történet pontos követhetőségét is

megnehezítette. A teljes csoport állandóan a színpadon van, a szituációkhoz kapcsolódó térváltásokat gyorsan és határozottan hajtják végre, és a mozgalmas előadásban minden gyerek szerephez jut. A gyerekek játékát a jókedv, a magabiztosság, a szereplés öröme hatotta át, ami csak folyamatos, tudatos művészetpedagógiai munkával érhető el. Homogén, élvezetes előadást rendezett Almássy Bettina.

Titkaink címmel Babits, Kosztolányi, Weöres Sándor és mai magyar költők verseiből szerkesztett játékot mutattak be a XX. kerületi Lázár Vilmos Általános Iskola színjátszói Balla Edit rendező irányításával. Az elhangzó versek esztétikai színvonala változó. A jól ismert svéd gyerekversek mellett a rokon műfajú Ágai Ágnes versek domináltak. Megszólalt néhány klasszikus költő verse is, amit igen szépen interpretáltak a szereplők. A verses összeállításban a versek tartalmához kapcsolódóan néhány jelenetet is láthattunk, ezeknek azonban az illusztráción túl nem volt funkciójuk. A színpad elején lévő sávban elhelyezkedő három különálló csoport „játéka” sem szervült a versekkel. A színház eszközeivel, a képiséggel, a térformákkal, a látvánnyal, zenével stb. nem segítette többértelművé tenni a versekben rejlő költészetet. A produkció legsikeresebb részei azok voltak, amikor csoportként tudtak izgalmasan megszólalni a szereplők. Szépen harmonizált a versekkel az élő hangszerek megszólaltatása. Öröm volt hallgatni a jól értelmezett, pontosan előadott költeményeket, némelyik versmondó igen elmélyült és szép versmondását. Kevesen teszik, már csak ezért is tisztelet és köszönet jár mindazon tanároknak, akik a költészetet a versmondáson keresztül szerettetik meg a növendékekkel.

Ledő Attila vezetésével egy sajátos gyerekszínjátszó műfajjal, az életjátékkal találkoztunk a Vécsey Színpad (XVIII. kerület, Kapocs Kéttannyelvű Iskola) előadásában. A 13-14 éves fiatalokból álló, immár évek óta a fesztivál élvonalába tartozó csoporttól improvizációs műhelymunkával készített produkciót láttunk magukról, és mondhatom nyugodtan, mai kortársaikról. A próbának álcázott-játszott etűdök középpontjában a kapcsolataik, de főként a szerelem áll. Milyenek ezek a kötődések? Nagyon fontosak, sőt, nekik most ezek a legfontosabbak. Az ügyek: Akkor most ő? Vagy én? Vagy mégse? Hogy lehetne, hogy mégis én legyek? Szeretnivalóan őszinte a játék, pontos rendezői kézzel megszerkesztve. (Az életjátékszerű improvizációkból építkező játék nagyon komoly színészi feladatot ró a csoportra, ezért nem véletlen, hogy csak azok az együttesek vállalják, akik képesek egy-egy jó improvizációt a rögzítés után hitelesen reprodukálni és ezt előadásról előadásra megismételni.) A Vécsey Színpad gyerekei az évek óta tartó folyamatos színpadi munka hatására képesek voltak egy kitűnő előadás létrehozására. Hozzá tartozik ezekhez a téma is, ami annyira személyes és fontos volt számukra, hogy merték őszintén felmutatni, kivészeve boncolni magukat. (A játékban döntően a sikeresekről, a „menőkről” beszélnek. Érdekes lett volna elmélyedni a vesztesek, a „harmadik” érzéseiben is.) Saját, belső tartalékaikkal kellett folyamatosan feltölteni az előadást, hogy fennmaradjon az előadáshoz való személyes köztük. Ez az intimitás, a jelenlétnek ez a hőfoka a hitelesség záloga. Az elődöntőn ez olyan mértékben sikerült, hogy a játszóknak és a közönség között sistergett a levegő.

A regionális találkozón sajnos ezt az atmoszférát nem tudták megteremteni.

Karinthy Frigyes *Cirkusz* című novellája ihlette meg Preisinger Évát, aki mozgásszínház jelleggel három éve foglalkozik az Őrmezei Közösségi Ház (XI. kerület) Commedia 2000 csoportjával. A főszereplő, a tiszta ártatlan lány, akit megérint a cirkusz csillogó világa, vágyik bekerülni oda. Társaival együtt végre bejut ebbe a Porondmester által irányított, de főleg manipulált világba. A siker, a hírnév a csillogás elég vonzerő ahhoz, hogy ezek a szerencsétlen lények/emberek/bohócok(?) vállalják a teljes megaláztatást.

Nem lehet véletlen, hogy a nézőben a médiák „való világa” ugrik be, a porig alázást önként vállaló, önbecsülésüket sutba vágó, régen elfelejtő, bábként kezelt figuráké, akikkel nap mint nap találkozhatunk. A nagy színházi rutinnal felrakott előadás látványos és egyértelmű jelképekkel dolgozik. Az előadás képi világa, a fények, a jelmezek, a díszlet is egységes és harmonikus –, metaforikus tartalmuk a mondanivalót támasztja alá. A rossz és a jó, a tiszta és a manipulátor szembeállítására direkt módon, első síkon történik. A fekete nagyon fekete, és csak sajnáljuk, hogy az előadás nem árnyaltabban közelíti meg a problémát, így a dolgok mélyén zajló történéseket nem sejteti meg. Vágyunk a titokra, amit mi, nézők fejthetnénk meg. Természetesen nem kérjük számon a produkciót megihlető művet, de ami a novella mélyén nekünk szól, a katarzist, azt most itt hiányoljuk. A szereplők mozgáskészségét, adottságait és felkészültségét a rendező mesterien aknázza ki a különböző nehézségű mozgáselemek, mozgássorok komponálásával és megvalósításával. Az eredmény átgondolt, látványos előadás.

A Szerpentin Gyermekszínház (József Attila Művelődési Központ XIII. kerület) *Jár Mű* címmel szerkesztett játékot mutatott be Jancsó Sarolta szerkesztő-rendező vezetésével. A Gyurkovits Tibor, Nemes Nagy Ágnes, Örkény István, Qeneau és Tamkó Sirtató Károly műveiből vett részleteket – mint ahogy azt a címben is jelzik – a jármű „tartja” össze. A játéktér megválasztása (nem színpadon, hanem térszínházszerűen, a nézők előtt fél méterre játszottak) és a lendületes, dinamikus indítás már az első pillanattól magával ragadja a nézőt. Mindenki megy valahová, valahonnan valahová tartunk, és ezt az útonlevést úgy járja körül az előadás, hogy fontossá teszi, személyes tulajdonságokkal ruhazza fel a járműveket, a közlekedési eszközeinket.

Szerkesztett műsorról lévén szó, nincs egy konkrét történet, a művek szabadabb képzetársítás alapján kerülnek egymás mellé, ez esetben tudatosan, jól felépítetten. Néhány motívum (pl. a középről vissza-visszatérő parádés kocsi, vagy a *Piros autó nagyon szalad* című Nemes Nagy Ágnes vers variációi mindig más mozgásjátékkal kísérve) ismétlődése, majd újabb, ötletes formában történő előadása meghatározza a játék struktúráját. Nem illusztrálják az elhangzó verseket, egyperceseket, hanem a hozzájuk komponált mozgássorokból és gesztusokból álló képekkel a műveket más dimenzióba helyezve megsokszorozzák az élményt.

Különösen élvezetes volt az „autós szerelem”, ahol a két autót (Zsiguli és Skoda) megszemélyesítő lány és fiú (rollerrel) és a gazdáikat játszó fiú és lány között szövődő szerelem bájosan ironikusan, hajszálpontos értelme-

zésben került előadásra. Az egész játék színházi élménnyé vált, új kerek egész alkotást hozott létre a rendező.

A lendületes kezdés után azonnal szituációba kerülnek a szereplők (ugróiskola). A stilizált játék elemeinek összekötését, a szituációból szituációba történő váltásokat egészen bravúros ötletekkel oldja meg a rendező. Kitűnő az előadás tempója is, a ritmus, a csoportos és szóló, a rövid és a hosszabb művek, a harsányabb és a pasztellbe hajló képek váltakozása az élményt erősítik és segítik a befogadást.

Szólni kell magáról a csoportról is. A különböző életkorú gyerekekkel való munka mindig nagy feladat. Itt a kb. 4-5 éves gyerekek mellett 10-13 éveseket látunk együtt játszani. Példaértékű a beszédtechnikájuk. Nagyon fontos, hogy a színjátszó gyerekek megtanuljanak az egyik legfontosabb kifejező eszközükkel, a hangjukkal, a beszédjükkel bánni. A művészetpedagógusnak a próbák során állandó feladata a beszédművelés, foglalkoznia kell a hangképzéssel, az artikulációval, a hanglejtéssel, a hang modulálásával. Ehhez kevés az, hogy a próba bemelegítő szakaszának része a beszédtechnikai gyakorlás: a próba, a foglalkozás többi elemében sem feledkezhetünk meg a beszéd, a hangképzés javításáról, a beszédművelésről! Jancsó Sarolta rendező munkájának eredményeként egy jól képzett, (egyik másik gyerek már túlzottan is...) magabiztos, jókedvű, szépen beszélő csoportot láthattunk.

Szerkesztett játékként mutatta be a Briff-Bruff-Bruff Színjátszó csoport (XXI. kerület, Kék Általános Iskola) a *Kinn a farkas, benn a farkas* című műsorát Illyésné Pentz Katalin drámatanár vezetésével. Ha nem jeleztek volna, hogy mai magyar költők verseiből látunk összeállítását, azt gondoltam volna, hogy egy kész történet színpadra állítása. A már fogságban élő-fogságba került farkasokról látunk egy gyönyörűen komponált lírai játékot. A játék kezdetén már a kiszolgáltatott, félelmetességüket elvesztett, ketrecbe zárt, ebédre váró állatokkal találkozunk. Aztán megjelenik a bámszokó állatkerti látogató család is. Majd felidéződik a farkasok dicső élete, amikor még farkában, szabadon éltek, azok voltak, amik valójában. Aztán jön az ember, gyilkol és ketrecbe zár.

A játék végén csak a ketrec rácsaiba kapaszkodva, kétségbeesett, anyától elszakított állat-gyermek panaszos, elhaló segélykiáltását, sóhaját halljuk.

Katarzisz bizony, a legnemesebb értelemben. Egyszerű formákat alkalmaznak. A kitűnően működő ketrec díszlet: két ruhafogasra akasztott vízszintes bambuszrudak, amiket kötélt tart össze, erre a függőlegesen, kézzel ráakasztott bambuszrudak látványa pontosan elég a rács, a ketrec, bezártság érzékeltetésére. A jelmezek egyszerű, szürke mellények. Stilizált világ – hiteles, intenzív játék, feszültség, atmoszféra. Valamennyi szereplő komolyan veszi önmagát és a játékot. Közölni akarunk velünk valami nagyon fontosat, amitől megrendülünk és elszégyelljük magunkat. A nézőtér és a színpad között megszületik az igazi, a csak kivételes pillanatokban létrejövő (kegyelmi?) állapot. A percekig tartó dübörgő tapsból a hálát éreztem.

Illyésné Pentz Katalin szerkesztette és rendezte ezt az előadást, aki ezzel – élete első színpadi rendezésével – az országos gála műsorába is meghívást kapott.

L. Sepúlveda *A sirályfióka esete a macskával* című

meséjét Szabó Csilla, a csoport egyik vezetője dramatiszta. Igazából az eredeti mese csak ürügyül szolgált egy kiváló színházi munkához. A történet egyszerű: az olajfolttól szennyezett víztől haldokló sirálymama rábizza a váratlanul felbukkanó macskára tojását és a majdan megszülető sirálygyermek felnevelését is. A váratlan helyzetben a macska ígéretet tesz arra, hogy kikölti, felneveli majd repülni is megtanítja a kicsit. Ez utóbbi ígéretnek a betartása okozza majd a macskának és barátainak a legnagyobb kihívást – a természetüktől idegen, szinte megoldhatatlan feladat. Hogy válik a macskából felelős *édesanya*, hogy nőnek fel lélekben a macska és barátai a nemes feladathoz és hogy eresztik el, hogy bocsátják szárnyára (konkrétan is) a sirálygyermeket. Ennyi a történet. A jó dramaturgiai érzékkel felépített előadás pontosan megmutatja nekünk a fejlődést, az ívet, hogy honnan hová jutnak a szereplők, milyen belső tartalékaikat kell mozgósítani, milyen ere-

rendő tulajdonságaikat kell legyőzni a feladat sikeres végrehajtásához. A hallássérült gyerekekkel előadott színjáték képes volt az emberi lélek mélyebb régióiba hatolni. Tanítást kaptunk, de nem didaktikus módon, hanem az általunk kiemelten fontosnak tartott személyiségformáló módszernek, a színháznak a segítségével.

Nem a szereplők, hanem mi nézők hatódtunk meg, és ebben az volt a nagyszerű, hogy nem sajnálkozva néztük ezeket a hallássérült, nagyszerű gyerekeket, hanem hálásak voltunk az igazi színházi élményért nekik és művészetpedagógusaiknak.

Hosszú évek óta szerepel a Dr. Török Béla Általános Iskola (XIV. kerület) hallássérült gyerekekből álló színjátszó csoportja az Országos Weöres Sándor Gyermekszínházi Fesztiválon, jelentős sikerrel. A csoport vezetői, rendezői Szabó Csilla és Szelle Krisztina – közel egy évtizede. Ki lehet nekik elég hálás?

Háttér tanulmány

Lipták Ildikó

PAPÍRSÁRKÁNY

Ki mit tud az erdőben

Rendező és beszélgetőtárs: Fonyó Ivett

– Gondolom, nem ez az első osztályod, akivel előadás-létrehozásra vállalkozol. Kérlek, mesélj pár szót arról, hogy hogyan kezdted ilyenmivel foglalkozni!

– Nagyon régen, még tíz évvel ezelőtt, amikor napközis nevelő voltam, akkor találtam ki, hogy „valami értelmes dolgot” is csináljunk, – közben osztálytanító lettem – és azóta minden osztállyal csinálom ilyet. Szinte minden évben fellépünk valahol.

– Tanultál valaha színjátszással kapcsolatos dolgot?

– Soha.

– Nem is támadt fel benned soha az igény, hogy egy tanfolyamra beiratkozz?

– De, gondoltam erre, de eddig nem volt rá alkalmam.

– A zsűri tagjait nagyon megfogta az, ahogyan a második osztályos tanítványaid az első pillanattól kezdve hihetetlen felszabadultsággal mozogtak a színpadon. Tudjuk, hogy nem minden gyerek szeret egyformán szerepelni. Sokakra még az egészséges exhibicionizmus sem jellemző. Áruld el, hogyan csinálod, hogy nálad minden gyerek nagy kedvvel, s szemmel láthatóan cseppet sem szorongva játszik!

– Erre nem igazán tudok válaszolni. Nagyon szeretem ezeket a gyerekeket, itt mindenki jár színjátszó szakkörre, ez egy komplett osztály, és azoknak is adok szerepet, akik nem mernek megszólalni: van ezek között a gyerekek között olyan, aki tavaly az órán fél évig nem mert még megszólalni sem, most viszont már a jó középmezőnyben van. Itt attól is boldog lehet, ha csak fa lehet¹,

és mivel ez egy osztály, én annak a híve vagyok, hogy a kevésbé tehetségesnek is ugyanúgy helye van köztünk. Nagyon sok szeretettel lehet őket megszólaltatni.

– Tudod-e valahogyan követni azt, amikor a gát átszakkad: hogy az a gyerek, akinek fél évig nem hallottad a hangját, egyszer csak beszél?

– Nem mindig nyomon követhető, mert mindez olyan feszített munkatempóval történik, hogy nehéz ezeket észrevenni.

– A színjátszó próbák mikor vannak és kötelező-e?

– Ötödik órában, egy héten kétszer, és nem kötelező, de eddig mindig minden gyerek járt az osztályaimból.

– A próbák hangulata és ahogyan e tevékenységetek működik, miként befolyásolja az első négy óra munkáját?

– Nagyon pozitívan. Hallottam már olyat a gyerekektől, hogy reggel azzal jöttek, „de jó, hogy ma színjátszó is lesz...” Én egyébként is annak a híve vagyok, hogy az egyéb tanóráim is elég kötetlen légkörben folyjanak, és inkább vagyok a barátjuk, mint a tanító nénijük.

– Milyen szisztéma szerint próbálsz?

– Attól függ, hogy éppen mire készülünk. Szituációs játékokat játszunk, én is beállok közéjük játszani. Sokat nevetünk, a humor nagyon fontos nálunk. Most például, hogy óvodásoknak és kisiskolásoknak készítettünk előadást, csak ezzel foglalkoztunk.

– Ilyenkor hogyan kezdődik a próba? Van-e azért valami ráhangolás?

– Az elejét mindig úgy kezdjük, hogy játszunk valamit. Kitalálok például valamilyen szituációt, amit együtt el tudunk játszani: vasútállomáson vagyunk, nagyon hosszú a sor, érd el, hogy valahogyan az elejére tudj férközni stb. Készítünk rá vagy tíz variációt... Hihetetlen jó

¹ Az előadásban voltak kisebb szerepek, de szerencsére nem láttunk olyat, hogy előadás hosszát ott felejtették a színpadon

egy fanak állított gyereket! (L. I.)

dolgok jönnek ki belőle és nagyon-nagyon élvezik!
 – *A hétköznapi munkádban is használsz efféle elemeket?*
 – Például olvasásórán gyakran tartunk drámaórát. Most már másodikként elég nagyok ehhez. Ilyenkor körben ülünk, úgy dolgozunk fel egy-egy olvasmányt.
 – *Mindent saját kútjából csinálsz vagy használsz valamilyen szakirodalmat?*
 – Sok mindent magam találok ki, de van drámapedagógiát végzett kolléganóm, nála láttam drámaórát, és az ott látottak alapján próbálok én is kitalálni ilyeneket.

MESTER 67

Bélyegek a XX. századból

Gencsev Gábor rendezése

Beszélgetőtárs: Laci, az egyik szereplő

– *Ebben a szerkesztett műsorban, amit játszottatok, nincsenek következetesen végigvitt szerepek. Ha valaki mégis megkérdezi tőled, hogy mit játszol az előadásban, mit válaszolsz?*
 – Hát, én végül is – a bevonulásból már ki is derülhetett, – egy katonaféle szerepet játszottam.
 – *Meg tudod mondani, hogy ez a katona melyik korban élt?*
 – Az előző, a XX. században, úgy körülbelül... Hát nem tudom pontosan, csak annyit, hogy a XX. században.
 – *Tudod esetleg, hogy a te családoból kik azok, akik akkor éltek, amikor a huszadik században ez a történet játszódik?*
 – Például a nagypapám. Illetve ő egy kicsit később, de körülbelül ilyenkor.
 – *Tehát úgy gondold, hogy a nagypapád egy kicsit később élt, mint mikor mindez megtörtént?*
 – Igen, kicsivel.
 – *Tehát akkor lehet, hogy a dédnagyszüleid éltek akkor?*
 – Nem. Illetve ők is, de kifejezetten a nagypapám.
 – *A nagypapáddal szoktál beszélgetni?*
 – Igen.
 – *És erről a korról is tudtál vele beszélni?*
 – Természetesen.
 – *Mit mesélt neked erről?*
 – Hát, például, hogy ő KISZ-titkár volt.
 – *Az mit jelent?*
 – Valami úttörőféle, azt hiszem, és hogy az ő apukája párttitkár volt, és hogy ez öneki mindig előnyt jelentett mindenhol, mert az akkori korban, ha valakinek valamilyen fejes volt a szüleje – hiába volt a másik jobb tanuló nála –, akkor is ő jutott be mondjuk az egyetemekre.
 – *És ez így alakult a te felmenőidnél is?*
 – Igen.
 – *Nagyon szépen tudtok verset mondani... Mi történetik nálatok egy próbán?*
 – A legelsőn például az, hogy kiosztották a szövegeket, aztán megtanultuk természetesen, aztán Gábor bácsi (a drámatanárnak, aki megtervezte ezt) elmondta, hogy ki mit fog csinálni, és a próbák során majd azt fogjuk begyakorolni. Tehát egy lapra leírtuk, hogy ki honnan jön be, ki, mikor, mit csinál, a székek hogy vannak elrendezve. Ezt mind leírtuk, és ezt szép lassan begyakoroltuk.
 – *Mit gondolsz, a mai korban, a mi számunkra, mit mondhat ez az előadás? Történnék-e ma is hasonló*

események, mint a huszadik századnak abban a században, amiről játszottok?

– Erre tudnék pár példát mondani, de a legnagyobb, ami most eszembe jut: Hérodotosz tollából, hogy a történelem az élet tanítómestere, és ami régebben megtörtént, abból mi tanulhatunk, hogy még egyszer ne kövessük el azokat a hibákat!

MUZSIKÁLÓ MEDVÉSEK

A brémai muzsikuskok

Rendező: Lakó Anita

Beszélgetőtárs: Havelka Viki

– *Viki, el tudod mondani, hogy a te szereped mi volt ebben az előadásban?*
 – Fa voltam.
 – *És egy fának mi a feladata? Mit kell csinálnia?*
 – Hát, én csak egy fát tartottam.
 – *Aha. Tehát akkor te egy fát tartottál, vagy te voltál egy fa?*
 – Hát... én voltam egy fa.
 – *Na de, ha te voltál az a fa, akkor annak a fának van valami dolga ebben a történetben. Mit csinál, miért van egy fa egy ilyen előadásban?*
 – Hát... ott állok, tartom a fát...
 – *Mit mondott neked a tanító néni, amikor ezt az előadást próbáltátok, hogyan csináld ezt, mit csinálj majd?*
 – Azt, hogy ha majd fölmege a függöny, akkor két lépést lépjek előre.
 – *Értem. Hogy érezted magad, amikor megkaptad a szereped, és elkezdtetek próbálni?*
 – Jól.
 – *Mikor szoktatok próbálni? Délelőtt, amikor tanultok is, vagy délután, szabadidőben?*
 – Délutánonként, a szabadidőnkben.
 – *Mindenki jár erre a színházi körre?*
 – Mi, az első osztályosok.
 – *Mindannyian, az egész osztály? Akkor ez kötelező, vagy mondhatnád azt, hogy te nem szeretnél menni?*
 – Mondhatnám azt is, csak én szeretnék.
 – *Miért szeretsz oda járni?*
 – ???
 – *Mi tetszik benne? Mit csinálsz, amikor éppen nem fát tartasz?*
 – Például, nem is tudom, minden jót.
 – *Shoktatok olyasmit is csinálni, hogy nem előadást gyakoroltok, hanem csak a magatok örömeire játszottok?*
 – Igen.
 – *Azok például milyen játékok?*
 – Pont nem rég a brémai muzsikuskokról új bábokat készítettünk és új játékokat kaptunk.
 – *Te milyen bábokat készítettél?*
 – Én pont fát.
 – *Ezt a fát, ami az előadásban is szerepelt, vagy másikat?*
 – Az csak papírból van, csak bábozni szoktunk velük, ezt másik iskolától kaptuk.
 – *Ha választhatnál az előadásból, milyen szerepet játszánál el még szívesen A brémai muzsikuskokból?*
 – Szívesen lennék macska.
 – *Ha macska lennél, hogyan játszánál?*
 – Ugyanúgy, mint az a kislány, aki igazából játssza.

- Volt rá lehetőség, hogy kipróbálhass más szerepet?
- Nem, mert legelőször már ki voltunk választva, utána már nem lehetett.

HANGYABANDA

Zseleznyikov: Bocsáss meg, Madárijesztő! (kamaszdráma)

Rendezte: Balla Edit

Beszélgetőtárs: Pozsgás Zsuzsanna

– (...) Ebben az előadásban hol van számodra a legfontosabb pillanat, hol érzed azt, hogy valami olyan történetik, ami sorsdöntő lehet a szereplők életében?

– A legfontosabb rész ilyen szempontból, amikor elmondom, hogy én árultam el az osztályt, mert itt az egész darabnak megváltozik a hangulata, és nagyon elenséges lesz az osztály velem.

– De te akkor nem mondasz igazat.

– Nem, nem igaz, csak felvállalom a barátnőm helyett.²

– Lenka, akit te játszol, miért tartja fontosnak, hogy egy hazugság árán kimentse a barátnőjét?

– Mert neki a barátság sokkal fontosabb, mint ilyen piti dolgok, hogy ellógtak a moziba. És neki ez nagyon sokat jelent, és azt hiszi, hogy ha föl vállalja, akkor neki abból semmi rossz nem származhat, mert még nem ismeri úgy ezt az osztályt, hogy ilyeneket feltételezzon.

– Hogy érzed, mennyire tükrözi ez az előadás a ti csoporton belüli kapcsolataitokat?

– Hát, mi a csoporton belül egyáltalán nem ilyenek vagyunk. Mi nagyon jó barátságban vagyunk, elég jól ismerjük egymást, nagyon sokat vagyunk együtt: fellépések, próbák, azalatt nagyon megismeri az ember a másikat.

– Hogy érzed, mikor tudsz meg többet a társaidról: amikor próbáltok, egy konkrét előadást gyakoroltok, vagy amikor együtt vagytok, beszélgetek, esetleg a próbán játszatok, de „csak úgy”, a magatok kedvére?

– Ebből a háromból mindből nagyon meg lehet ismerni az embereket. Próbán abból, hogy hogy mozog, milyen arca van, milyen a mimikája, ha pedig beszélgetünk, egy csomó mindent elmesélünk magunkról.

– Hogy alakult ki az, hogy ki melyik szerepet viszi el az előadásban?

– Hát, az nálunk úgy szokott lenni, hogy a tanárunk kiosztja a szerepeket, de persze szoktak olyanok lenni, hogy nem tetszik az illetőnek a szerepe és akkor szeretne másikat, de ez ritkán fordul elő.

– Ebben az előadásban volt ilyen?

– Volt. Az egyik lány más szerepet szeretett volna, de annak a szerepnek már volt gazdája, és maradt a saját szerepénél.

– Mit gondolsz, amit Lenka tett, megérte? Mit tud ő magával vinni ebből a történetből?

– Szerintem nem érte meg, mert a barátnője is cserben hagyta, nem állt ki mellette, úgyhogy a barátságunk teljesen vége szakadt. Lenka a végén el is utazott, neki ebből semmi jó nem származik.

– Te az életben tennél ilyet?

– Nem biztos. Nem, én az életben nem vagyok ilyen bá-

tor.

DÖMDÖDÖM SZÍNJÁTSZÓ CSOPORT

Sepúlveda: A sirályfióka esete a macskával.

Rendezte: Szabó Csilla és Szelle Krisztina

Beszélgetőtársak: Péter, Tamás, Rajmund, Attila, Bence, Lilla

– Mondanátok néhány szót az iskolátokról?

GYEREKEK: Hát, nem is tudom, mit mondhatnék: oda hallássérültek járnak, kicsik és nagyok. Két épületből áll: a bentlakó és az iskola.

– Köztetek van olyan, aki bent lakik?

GYEREKEK: Nincs.

– Ti miért jártok színjátszóra?

GYEREKEK: Mert nagyon jó. Meg azért is, mert sokan vannak olyanok, akik a sérültségük miatt nem tudnak elég jól kiejteni hangokat és szavakat, és mi vagyunk azok a gyerekek, akiknek erre van energiájuk, képesek erre.

– Ti valóban gyönyörűen beszéltek az előadásban. Szerintem egy csomó ember volt a nézőtérben, akinek fogalma sem volt róla, hogy nem úgy hallotok, mint mások. Mit gondoltok, hogyan alakult ez: azért tudtok ilyen szépen beszélni, mert jártok a színjátszó körbe, vagy azért jártok oda, mert anélkül is szépen beszéltek és emiatt járhattok?

GYEREKEK: Mert jobban tudunk beszélni, mint a többiek. Azt mondják rólunk, hogy nekünk nagyon jó a mimikánk. Meg mi vagyunk általában az okosabbak.

– Tehát nektek a tanulmányi eredményetek is jobb?

GYEREKEK: Igen.

– Mi lenne, ha jelentkezne a csoportba egy olyan gyerek, aki nem tud olyan szépen beszélni, mint ti?

GYEREKEK: Akkor vele többet foglalkoznának mint velünk, meg például egyéni órára menne és ott gyakorolnák vele a mondatokat.

– Hogyan zajlik nálatok egy próba?

GYEREKEK: Először megkapjuk a szöveget egy papíron, amit meg kell tanulni. Utána pedig nagyon sokat gyakorolunk, aztán következik a ruhás próba, és az iskolában van a főpróba, aztán pedig már ide jövünk szerepelni.

– Van-e olyan, hogy nem előadásra készültök, hanem csak magatoknak játszatok a színjátszón?

GYEREKEK: Nem, olyan még nem volt, mindig előadásra készülünk.

– Mit szerettek jobban: próbálni, vagy kiállni a nézők elé és szerepelni?

GYEREKEK: Kiállni a nézők elé és szerepelni – az csodálatos élmény, de mind a kettő jó. Amikor nevetnek, vagy akár csak mosolyognak, az nagyon jó érzés belülről.

– Miért jó, mikor nevetnek?

GYEREKEK: Mert onnan tudjuk, hogy tetszik és értik, és a végén hatalmas tapssal jelzik ezt.

– Mennyit találtok ki ti abból, amit csináltok, és mennyit a csoportvezetők? Milyen utasításokat kaptok?

GYEREKEK: Először mondja a tanár néni, hogy mit csináljunk, aztán, ha nem tetszik, akkor mi is beleszólhatunk. Megengedi, hogy tanácsokat adjunk neki.

– Te vagy itt a legfiatalabb, Attila. Hány éves vagy?

² A főszereplő a barátnője helyett vállalja az osztálytársakkal szemben, hogy ő árulta el a közösséget. (L.I.)

ATTILA: Nyolc.

– *Mit szóltatok ti, nagyok, hogy egy nálatok sokkal kisebb gyerek kerül be az előadásba?*

GYEREKEK: Nem hittük el, hogy képes lesz rá.

– *Attila, segítenek neked a többiek, vagy egyedül találsz ki, hogy mit fogsz csinálni?*

ATTILA: Segítenek.

GYEREKEK: Segítünk, persze. Amikor az ölembe ültem az előadásban, ha elfelejti, akkor például megbököm, hogy most ő jön. Segítünk például a mondataiban, hogy mit mondjon. Vagy, ha fel kell állni, arra figyelmeztetjük. Mindenben segítünk.

– *Tudjátok már, mi lesz a következő előadás, amire készültök?*

GYEREKEK: Nem.

LILLA: Én meg pláne, mert már nyolcadikos vagyok, ballagni fogok.

– *És utána már nem lehet visszajárni?*

LILLA: Azt mondják, lehet.

– *És neked lesz kedved, ha az időd megengedi?*

LILLA: Nagyon!

– *Vannak-e mások is a csoportban, akik most nem voltak itt?*

GYEREKEK: Sokan. Amikor A nagyenyedi két fűzfát adtuk elő, akkor voltunk vagy húszan, vagy még többen.

Beszélgetőtársak: a Dömdödöm csoport vezetői, Szabó Csilla és Szelle Krisztina

– *Kérlek, meséljétek arról, hogy mit tanítotok a hallás-sérült gyerekeknek!*

CSILLA: Felső tagozaton tanítok magyart az iskolában.

KRISZTINA: Én is gyógypedagógus tanár vagyok, alsó tagozaton tanítok az iskolában.

– *Milyen alapon szerveződik egy ilyen színjátszó csoport a nagyothallók iskolájában?*

CSILLA: Ez nálunk nehéz kérdés, mert több szempontot kell figyelembe venni. Ilyen, elsősorban, a gyerekek beszéde –, de rögtön meg is cáfolnám magam, mert a beszédéről tudjuk, hogy nagyothallóknál eléggé sérül. Rendes színpadi mérce szerint azt mondanánk, hogy egy rosszul beszélő gyerek ne álljon színpadra... De lehet, hogy annak a rosszul beszélő gyereknek csodálatos a mimikája vagy a gesztusai. Ráadásul más, metakommunikációs eszközök is előtérbe kerülnek.

KRISZTINA: No és akinek kedve van. Már több éve működik ez a színjátszó csoport, elég szép eredményeket értünk el, de már az is elég, ha az iskola gyerekei látták otthon az elkészített előadást. Bizony már év elején szoktak jönni, hogy „Mikor szereplünk? Én is szeretnék jönni!” Lelkesedésből tehát nincs hiány.

– *Hogyan jött össze, hogy ebben az előadásban ilyen szépen beszélő gyerekek voltak? Mit csináltok, ha rosszul beszélők is jelentkeznek?*

KRISZTINA: A mi munkánkat segítik a logopédusok, ez nagyon fontos. Egyébként pedig senkit nem küldünk el a beszédproblémái miatt, hanem megpróbálunk neki valami olyan szerepet találni vagy írni, ami a számára megfelelő. Ez Csilla nagy erénye, hogy nagyon ügyesen, a gyerekek személyiségére képes a szerepeket kitálatni, megírni.

– *Ez egy írott darab, amit eljátszotatok?*

CSILLA: Azt hiszem, hogy egy portugál író meséje ez, aminek az alapötlete nekem nagyon tetszett: egy macska megpróbál megtanítani egy sirályfiókat, hogy hogyan kell repülni. Az összes jellem és helyszín viszont távol állt tőlünk. Ezért én fogtam ezt a mesét, és úgy, ahogy volt, átírtam. Maradt az alapötlet: egy macska megtanít egy sirályfiókat repülni, és hogy az nagyon fáj neki, mikor elmegy a sirályfióka. Minden évben látom, hogy kik vannak, és nekik mire van szükségük. Az előző gondolathoz visszatérve: mi is mondunk az életben nagyon rossz mondatokat, olyan gondolatokat, amik szinte csak szavakból állnak. És az a rosszul beszélő gyerek nagyon boldogan mondja azokat a rossznak tűnő mondatokat, és lehet, hogy közben azok a legfontosabb mondatok, amiket *ő fog elmondani*. Majdnem mindig én írom vagy átírom a meséket, azoknak a kis emberkének, akik eljátszák majd.

– *Szerintetek különbözik az a munka, amit ti folytattok egy olyan csoport munkájától, ahol nem sérült gyerekek vannak?*

KRISZTINA: Igen. Pár évvel ezelőtt készültünk egy színdarabra, és kíváncsiak voltunk egy *szakember* (egy normál, halló csoporttal dolgozó rendező) véleményére, ezért meghívtuk egy próbánkra, hogy jöjjön el, nézze meg, hol tartunk. Tátott szájjal bámult bennünket. Nem mondanám, hogy előjátszunk a gyerekeknek, de a hallásproblémáik miatt egészen más eszközökkel kell őket afelé terelni, hogy megértsék, megélik a szituációt, előhózzák magukból a figurát. Iszonyatos nehéz egy ilyen próba. Elmondjuk, nem biztos, hogy megértik, elmondjuk másodsor, harmadszor, lehet, hogy még mindig nem értik, vagy esetleg épp kezdik érteni. Akkor megpróbáljuk eljátszani: „Aha!” – felcsillan valami a szemükben. Sokkal aprólékosabb, sokkal több időt vesz igénybe egy szituáció megértése, mint egy halló csoport esetében.

CSILLA: Néha viszont sokkal rövidebb idő alatt megértenek egy-egy helyzetet. Időnként úgy érzem, hogy a lelkükkel könnyebben fogják. Ezt a mesét például először csak elmeséltem, és rögtön láttam rajtuk, hogy kész, bennük van, máris tudják, hogy miről szól. Nagyon keveset kérdeztek vissza, és tudtam, hogy olyant választottam megint, ami menni fog. Inkább részleteiben vannak nehézségeink. És persze nálunk nem úgy van, hogy állunk a színpad előtt és kiadjuk az instrukciót, hanem rohanunk fel, újra és újra megmondjuk, mire leértünk, a gyerek már nem ott áll... Fizikailag minket is nagyon igénybe vesz a munka.

– *Hetente hány órát tudtok dolgozni a gyerekekkel?*

KRISZTINA: Változó. Általában szorít az idő. Mint a szakmai beszélgetésen említettük, általában iskolai kötelezettségeink vannak (ünnepi műsorok létrehozása), azoknak próbálunk eleget tenni, akkor hetente három-négy alkalommal is kell próbálni délutánonként.

CSILLA: Nagyon nehéz a délutánokból kiszakítani, mert mindenféle órájuk van, úgyhogy főleg lopott – például magyar – órák keretében dolgozunk, esetleg lopott kiscsoportokban, mikor részpróbát tudunk tartani.

– *Utaltatok az iskolai elvárásokra. Mindig a színjátszó csoporton „csattan az ostor”?*

CSILLA: Igen. És mindig ugyanazokon a gyerekeken. Itt megint a beszédnél tartunk, mert ugye egy ünnepi műsornál különösen döntő, hogy ki tud érthetően be-

szélni.

– *Ha azt tennétek, amit akartok, és nem kellene megfelelnetek az elvárásoknak, milyen pedagógiai célt tűznétek magatok elé? Mi lenne a legfontosabb a gyerekeknek, mivel foglalkoztatok a próbákon?*

CSILLA: Mesék és történetek keretében arra rávezetni őket, hogy ők nem különböznek a többiektől. És ezt nagyon sokféle formában lehet közel vinni hozzájuk. Ugyanis az nem elég, ha elmondjuk százszor, mert az nem hihető a számukra. Ez a mostani történet is arról szól, hogy ti is olyanok vagytok, mint mások, nektek is el kell fogadnotok másokat, és akkor talán benneteket is elfogadnak.

– *Csilla, te elvégeztél egy színjátszó-rendezői tanfolyamot. Azután, hogy elvégezted, változott-e a munkastílusod, az, ahogyan dolgozol a gyerekekkel?*

CSILLA: Biztos, hogy változott. Ám amit itt megtanultam, nem tudom egy az egyben a nagyothalló gyerekek-nél végigvinni. Például próbálkoztam azzal, hogy mikor megismertünk és megbeszéltünk egy történetet, szöveg nélküli némajátékkal próbáljuk meg először. Aztán rájöttem, hogy mi nem tudunk így játszani, mert nekik az életük nagy része így telik, tehát nekik éppen szövegre van szükségük ahhoz, hogy kifejezzék a gondolataikat. Éppen azt várják, hogy mit kell mondani.

KRISZTINA: Ez valóban nagyon érdekes, mert az ember azt gondolná, hogy ez nekik sokkal könnyebben megy, éppen ők azok, akik elsősorban a mimikával és a gesztussal dolgoznak, ami részben igaz is...

CSILLA: Igen, de ha hiányzik belőle a szöveg, akkor nekik hiába a mimika meg a gesztus, mert a szöveget várják. És kimarad az a fázis is, hogy hagyjuk őket saját szavaikkal játszani.

– *Meg talán tudják is, hogy mindig azt várják tőlük, hogy a beszéd terén fejlődjenek.*

KRISZTINA: Igen, az egész iskolai életük erről szól.

– *Volt-e olyan eszköz a gyakorlatodban, amit a rendezői tanfolyam hatására hagytál el?*

CSILLA: Igen, ma már nem olvastatom el velük a történetet. Én elmesélem nekik, de nem hagyom őket olvasni. A próbák során csak az én kezemben van szöveggönyv. Ha beszédbeli segítségre van szükségük, akkor én kísérem őket. Egy-egy mondatot, később kicsit többet mondok. Ha példány van a kezükben, akkor az őket rendkívül gátolja, arra figyelnek, nem arra, hogy mit csináljanak. Ráadásul ez náluk úgy működik, hogy ha egyszer valamit rossz hangsúllyal olvasnak fel, akkor az már úgy marad, nagyon nehéz megváltoztatni.

AGRESSZÍV KISMALAC

Laboulaye: A pofon

Rendezte: Oláh Enikő

Beszélgetőtárs: Szeidl Áron

– *A színjátszó csoport, ahová jársz, milyen nevet visel?*

– *Agresszív kismalac*

– *Ki találta ki ezt a nevet?*

– *A rendezőnek a lánya.*

– *Mit gondolsz, miért pont ezt a nevet találta ki?*

– *Talán mert ez utalhat a darab jellegére – egy pofonról volt szó az előadásban.*

– *Szeretném, ha egy picit mesélnél arról, hogyan zajlik*

nálatok egy próba.

– *Hát, a rendező mondja, hogy részenként próbáljuk a darabot, vagy egyben az egészet.*

– *Mindig csak előadásra készültök? Olyan nem szokott lenni, hogy egyszerűen csak játszatok, csak úgy, magatoknak, azért, hogy jól éreztétek magatokat?*

– *Nem, ilyen nem szokott lenni.*

– *Van-e olyan, hogy a próba előtt valahogyan felkészültök arra, hogy majd jól menjen a próba? Mint ahogyan a sportolók bemelegítenek az edzés vagy a meccs elején, a színjátszók is gyakorlatozhatnak azért, hogy jobban menjen a játék.*

– *Nem, ilyen „edzés” nincs.*

– *Aha. Tehát bementek, és rögtön nekiálltok a darabmal foglalkozni?*

– *Igen.*

– *Amikor megtudtátok, hogy ezzel a darabmal fogtok foglalkozni, mindenki egyformán lelkesedett? Mit szóltatok hozzá?*

– *Mindenki, aki akart ebben szerepelni, az rögtön jelentkezett, és közben volt olyan néha, hogy valaki nem tudott eljönni, ezért őt elbocsátottuk és mást kellett keresni. Olyan is volt, hogy a végén kellett szerezeni egy nyolcadikos szereplőt, mert magunk korabelit nem találtunk már egy gyerek helyére.*

– *Miért bocsátotok el valakit? Mert úgy érzitek, hogy link, vagy úgy gondoljátok, hogy azért nem jön, mert már nincs hozzá kedve, vagy azért mert nem ért rá egy-két alkalommal?*

– *Olyan is volt, hogy azért, mert nem ért rá az előadásra, mert volt valamilyen programja, meg olyan is volt, hogy azért bocsátottunk el valakit, mert bohóckodott és egyáltalán nem vette komolyan az egészet.*

– *Te mit szeretsz ebben a legjobban? Mi az, amiért ide jársz?*

– *Én nagyon szeretem a színjátszást, és rögtön szoktam jelentkezni a főszerepre.*

– *Ez így megy, hogy aki jelentkezik rá, az játszhatja? Aki kapja, marja?*

– *Hát, ez úgy volt, hogy bejött az osztálytársam anyukája, a rendező, és mondta, hogy a darabnak az a címe, hogy A pofon. Kérdezte, hogy ki vállalkozik erre. És akkor ott rögtön jelentkezünk páran az osztályból, és meg is mondtuk, hogy ki mi szeretne lenni. Aztán, ha valamilyen szerepre többen jelentkeztek, akkor azt eldöntöttük.*

– *Hogyan?*

– *Sorshúzással.*

– *Értem. Tehát nem is próbáltátok meggyőzni egymást, például, hogy „szerintem az Áron tehetségesebb, ezért ő legyen a király”, hanem kihúztátok?*

– *Igen, illetve kő-papír-ollóval döntöttük el.*

– *A te szereped kapcsán volt ilyen játék vagy egyedül jelentkezé a király szerepére?*

– *Én először a meghalt király szerepére jelentkeztem, de az a fiú lett, akit később kirúgtak bohóckodásért, és lett a helyébe egy másik, én pedig lettem a főszereplő. De úgy jelentkeztem erre a darabra, hogy fogalmam sem volt, hogy egyáltalán milyen ez a szerep vagy a darab.*

– *Játszottál már más darabban is?*

– *Igen, a Lúdas Matyiban, és más egyébben is.*

CSIMPILIMPI CSOPORT

Lázár Ervin: A fájós fogú oroszlán**Rendező: Sztrida Elvira****Beszélgetőtárs: Lehoczky Jakab**

– *Amikor megláttam, hogy van egy fiú a színpadon a sok lány között, nagyon megörültem. De hol vannak a többiek?*

– Nem tudom. Bátortalanok vagy nincs kedvük... Én nagyon szeretem ezt csinálni, meg nagyon szeretem a felkészítő tanárt.

– *Mit csinálnak egyébként a fiúk?*

– Focira, meg ilyesmikre járnak, inkább a sport felé ka-
csingatnak, meg számítógépeznek.

– *Te nem foglalkozol ilyesmikkel?*

– De igen, csak ez is nagyon tetszik, ezért inkább ezzel.

– *Sportolsz valamit?*

– Gyógytestnevelésre és úszásra járok, másra külön nem.

– *Számítógépen szoktál játszani?*

– Szoktam, de elég gyakran kiszorul a programjaim kö-
zül.

– *Nem marad rá időd?*

– De van, csak nem olyan sűrűn. Néha én is beülök in-
ternetezni, mert van külön Internet-klub, meg már a
könyvtárban is lehet csinálni.

– *Mennyi időt fordítasz a színjátszó szakkörre?*

– Szerdán szokott lenni 3-tól fél 5-ig, de mivel most
többet kellett gyakorolni, kedden és csütörtökön is volt.

– *Sosem próbáltál még a fiú barátaid közül rábeszélni
valakit, hogy csatlakozzon?*

– Az én osztályomban a fiúk nagyon makacsak és befo-
lyásolhatók, és vannak olyanok, akik másfelé viszik el
őket, és még nem próbálkoztam.

– *Volt-e már olyan, hogy úgy érezted, hogy valamiből
kimaradsz vagy hátrányba kerülsz a többi fiúval szem-
ben amiatt, hogy ezt választod?*

– Eddig az Internetet például nem nagyon ismertem,
mert inkább csak az iskolában foglalkoztam a számító-
gépezéssel, de most, hogy maradt egy kis időm, most

már jobban megismertem. Az kicsit rossz volt, hogy oda
nem tudtam menni. Egyébként még csak ebben az év-
ben kezdtem a színjátszást.

– *Sok fiú barátod van?*

– Viszonylag.

– *Miből van több? Fiúból vagy lányból?*

– Az a baj, hogy nem nagyon tudom, hogy mit beszél-
nek a hátam mögött, ezért nem nagyon tudom nyilván-
tartani, hogy ki a barátom.

– *De gyanakszol, hogy beszélnek rólad?*

– Csak annyira, amennyire mindenkiről szoktak a háta
mögött.

– *Elmennék megnézni az előadásaitokat?*

– Iskolai fellépések is szoktak lenni, azt látják, de más-
hová nem nagyon jönnek el. Ez a társaság nem nagyon
kíváncsi ránk.

– *Amikor megnézik az iskolai fellépést, megbeszélitek
velük utána, hogy mit is láttak?*

– Általában megkérdezzük a véleményüket, hogy mit
gondolnak?

– *És mit szoktak gondolni?*

– Hát, annyit, hogy érdekes, de pontosabban nem na-
gyon mondják el.

– *Olyan még nem volt, hogy valaki határozottan kicikiz-
te, amit csináltok?*

– A színjátszásban még nem, de én például népi táncra
is járok és az már teljesen „el van vetve”.

– *Táncolni sem járnak a fiúk?*

– A mi osztályunkból nem, de a másik osztályból mond-
juk öten-hatan.

– *Te miért választottad ezeket az elfoglaltságokat?*

– A színjátszást azért, mert a társaság nagyon jó, azon-
kívül Éva néni, aki tanít minket, „az iskola anyukája”
nálunk. Amikor például képességfejlesztő játékokkal
foglalkozunk, mindig meg tudunk nyílni Éva néninek.
Annyira, amennyire én az iskolában rajta kívül még
senkinek nem tudtam megnyílni!

A gyermekszínházok országos találkozója – az adatok tükrében

A 2004. évi Weöres Sándor Országos Gyermekszínház Találkozó 44 fesztiválnapot jelentett. 355 csoport mutatkozott meg a megyei fesztiválokon, és ez 6717 játékos gyereket jelent. Harminc szervező szervezte a megyei bemutatókat, nyolc a regionális találkozókat.

Megyei bemutatók:

Székesfehérvár – 22 csoport

Zsűri: Dr. Bácskai Mihály, Perjés Gáborné, Magony Imre

Kecskemét – 22 csoport

Zsűri: Sándor L. István, Honti György, Józsa Katalin

Eger – 7 csoport

Zsűri: Kis Tibor, Balogh András

Szolnok – Fegyvernek: 8 csoport

Zsűri: Szakall Judit, Tóth Erzsébet, Achs Károly

Békéscsaba – 11 csoport

Zsűri: Kis Tibor, Lenkefi Zoltán, Tóth Balázs, Kovács Edit

Szombathely – 11 csoport
Zsűri: Szücsné Pintér Rozália, Kapornaki Rita, Tegyi Tibor

Tatabánya – 24 csoport
Zsűri: Tóth Miklós, Lengyel Pál, Bognár Lászlóné

Debrecen – Hajdúnánás – 17 csoport
Zsűri: Martin Ildikó, Pincés István

Paks – Bátaszék – 10 csoport
Zsűri: Szakall Judit, Szmodics László, Riglerné Stang Erika

Győr – 19 csoport
Zsűri: Tóth Miklós, Papp Gábor, Szóda Sándor

Zalaegerszeg – 16 csoport
Zsűri: Bősze Katalin, dr. Merő Béla, Molnár Árpád

Szeged – 13 csoport
Zsűri: Kis Tibor, Gila Gabriella, Dálnoky Erzsébet

Nyíregyháza – Mátészalka – 25 csoport
Zsűri: Tóth Zsuzsanna, Nagy István Attila, Belinszki József

Salgótarján – Balassagyarmat – 21 csoport
Zsűri: Püspöki Péter, T. Pataki László, Horváthné Szabó Ágnes

Veszprém – Herend – 12 csoport
Zsűri: Wenzel Imre, Fodor Mihály, Kapornaki Rita

Budapest – 46 csoport
Zsűri: Szakall Judit, Tóth Erzsébet, Trencsényi László, Bartha Eszter, Sándor L. István, Lipták Ildikó, Achs Károly

Miskolc – 15 csoport
Zsűri: Perényi Balázs

Kaposvár – 8 csoport
Zsűri: Lázár Péter, Tolnai Mária, Lugosi György

Pécs – 8 csoport
Zsűri: Hefner Erika, Kozma Andrea, Papp Zoltán

Pest megye (több helyszínen) – 45 csoport

Regionális találkozók (zsűri):

Zalaszentgrót: Golden Dániel, Sándor L. István, Tolnai Mária

Nagyatád: Pauska Mária, Perényi Balázs, Tolnai Mária

Eger: Balogh András, Perényi Balázs, Tóth Zsuzsanna

Szeged: Perényi Balázs, Sándor János, Tálnoky Erzsébet

Vác: Sándor L. István, Uray Péter

Budapest: Kis Tibor, Regős János, Szakall Judit, Tóth Erzsébet,

**A XIII. WEÖRES SÁNDOR ORSZÁGOS GYERMEKSZÍNJÁT SZÓ TALÁLKOZÓ
GÁLAMŰSORÁRA MEGHÍVOTT CSOPORTOK**

FAPIHE (BAG)

Petőfi-Leszkovszki: *János vitéz*

Rendezte: Fodor Mihály

FÓTI FIGURÁSOK (FÓT)

Pilinszky János: *Ének a kőszívű királyról*

Rendezte: Kis Tibor

CSEPPEK (BALASSAGYARMAT)

Az ürögi falu végén (szerkesztett játék)

Rendezte: Pajorné Molnár Magdolna, Tátrai Judit

KISLAJTORJA CSOPORT (SZABADSZÁLLÁS)

Fazekas Mihály–Kislajtorja csoport: *Lúdas Matyi*

Rendezte: Török László

KIKELET SZÍNJÁTSZÓ KÖR (ZÁHONY)

Tersánszky Józsi Jenő: *Síró babák*

Rendezte: Nagy Zsoltné–Tóth Gabriella

BÁRCZI GUSZTÁV ÁLTALÁNOS ISKOLA SZÍNJÁTSZÓ CSOPORTJA (KAPOSVÁR)

Szerelmi történet, Petőfi Sándor nyomán...

Átdolgozta és rendezte: Pucz András

NEFELEJCS SZÍNJÁTSZÓ CSOPORT (NYÍRBÉLTEK)

Nehéz betegség (saját szerzemény)

Rendezte: Fazekas Bertalanné

TURBÓ CSIGA SZÍNJÁTSZÓ CSOPORT (SIÓFOK)

Megnézzük a János vitézt? (Petőfi Sándor műve alapján a csoport összeállítása)

Rendezte: Takács Tünde

GALÉRIA CSOPORT (DOMBÓVÁR)

Vajh (játék a csoport improvizációi alapján)

Rendezte: Hajós Zsuzsa

KÍSÉRLETI SZÍNPAD (FELSŐSZENTIVÁN)

Stílusgyakorlat, Nagy Lajos Farkas és bárány című novellájára

Rendezte: Kalmár János

ÉJJELEI PÁVASZEM CSOPORT (VAJDASÁG – NOSZA)

Rózsát nevető királykisasszony (népmese)

Rendezte: Vörös Imelda

NEM ART (PÁPA)

Mark Twain: *Tom Sawyer*

Átdolgozta és rendezte: Tegyi Tibor

VADVIRÁGOK (GYŐR)

Ébredünk (életjáték)

Rendezte: Répásiné Hajnal Csilla

DÖMDÖDÖM SZÍNJÁTSZÓ CSOPORT (BUDAPEST, XVI. KERÜLET)

L. Sepúlveda: *A sirályfióka esete a macskával* (mesejáték)

Átdolgozta: Szabó Csilla

Rendezte: Szabó Csilla és Szelle Krisztina

BRIFF-BRAFF-BRUFF (BUDAPEST, XXI. KERÜLET)

Kinn a farkas, benn a farkas (szerkesztett játék mai költők művei alapján)

Átdolgozta és rendezte: Illyésné Pentz Katalin