

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

**A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon.
Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete**

Doktori értekezés

Patonay Anita
2021

**Témavezető:
Jákfalvi Magdolna, DSc**

TARTALOMJEGYZÉK

1.	BEVEZETÉS	4
1.1.	Témaválasztás és korszakválasztás	4
1.2.	Források értelmezői pozíciója	8
1.2.1.	A téma megjelent primer forrásai (visszaemlékezések, személyes vallomások, interjúk) és a téma szekunder irodalma.....	8
1.2.2.	Oral history interjúk	10
1.2.3.	Primer források (szövegekönyvek, plakátok, programfüzetek, fotók, audiovizuális eszközök)	12
1.3.	A téma feldolgozásának módszere	13
1.3.1.	Oral history interjúk és a közösségi emlékezet.....	13
1.3.2.	A gyermek- és ifjúsági színházi előadások rekonstrukciójának módszertana	14
1.3.3.	A korpusz bemutatása.....	18
2.	SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK (TIE) A JELENKORI SZÍNHÁZSZAKMAI DISKURZUSBAN	20
2.1.	A színházi nevelési előadás (TIE) definícióváltozatainak rövid története	20
2.2.	A (komplex) színházi nevelési előadás (TIE) jelenkori meghatározása	29
3.	AZ 1970-ES ÉS 1980-AS ÉVEK GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI SZÍNHÁZI ELŐADÁSAINAK SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA	35
3.1.	A hivatásos gyermek- és ifjúsági színházak rövid történeti áttekintése.....	35
3.2.	Gyermek- és ifjúsági színházi előadások a hivatásos szférán kívül.....	50
4.	A SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK (TIE) FORMAI ÉS GONDOLATI HAGYOMÁNYA A 70-ES ÉS 80-AS ÉVEK GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI SZÍNHÁZI ELŐADÁSAIBAN.....	59
4.1.	Lakásszínház gyermekelőadása: <i>Guido és Tyrius</i> (1974)	59
4.2.	Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyöngysor-dramaturgiája a Mikro-Mikroszkóp Színpadon	65
4.2.1.	Levente Péter: <i>Zűrhajó</i> (1982).....	71
4.2.2.	Levente Péter: <i>Motoszka</i> (1984)	73
4.3.	Sólyom Kati gyermekelőadásai: Sólyom Katalin: <i>Mesebál</i> (1970) és Sólyom Katalin: <i>Csipkefa</i> (1971)	79
4.4.	Bucz Hunor dramatikus játszóháza a Térszínházban	86
4.5.	Novák János <i>Bors néni</i> rendezése az Egyetemi Színpadon (1980).....	97
4.6.	Mezei Éva előadásai a Gyerekjátékszínben	111
4.6.1.	Mezei Éva: <i>Rózsa és Ibolya</i> (1976)	112

4.6.2.	Mezei Éva: <i>Itt járt Mátyás király...</i> (1978).....	115
4.6.3.	Mezei Éva: <i>Tavaszi Tótágas</i> (1979).....	122
4.7.	Ruszt József iskolaszínháza a kecskeméti Katona József Színházban.....	130
4.7.1.	Ruszt József: <i>Rómeó és Júlia</i> (1975)	135
4.7.2.	Ruszt József: <i>Antigoné</i> (1976)	144
4.7.3.	Ruszt József: <i>Csongor és Tünde</i> (1976).....	145
4.8.	Ruszt József beavató színháza a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban	156
4.8.1.	Ruszt József: <i>Romeo és Júlia</i> (1982)	160
4.8.2.	Halasi Imre: <i>Antigoné</i> (1982).....	163
4.8.3.	Merő Béla: <i>Csongor és Tünde</i> (1983).....	164
4.8.4.	További beavató előadások 1983-1987 között.....	167
4.9.	Békés Itala: <i>A lélek és tánc, Disco Itala</i> (1980) és Békés Itala: <i>Lenni vagy látszani</i> (1981)	181
5.	A KORPUSZ JELLEGZETESSÉGEI – ÖSSZEGZÉS	187
5.1.	Alkotók.....	188
5.2.	Terek.....	190
5.3.	Nézők	193
5.4.	Irodalmi anyag.....	194
5.5.	Dramaturgia.....	195
5.6.	Színészi játék.....	197
	KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	200
	BIBLIOGRÁFIA.....	201
	Szakirodalom.....	201
	Források.....	214
	FÜGGELÉK.....	217
1.	Dévényi Róbert dokumentumszínháza a Csiliben	217
2.	Dévényi Róbert véleményyszínháza a KISZ Központi Művészegyüttesben.....	228
2.1.	Dévényi Róbert: <i>A kisvárosi Lady Macbeth</i> (1976).....	229
2.2.	Dévényi Róbert: <i>Kirostált kavics</i> (1978)	238

1. BEVEZETÉS

1.1. Témaválasztás és korszakválasztás

Azzal a feltételezéssel indultam neki doktori kutatásomnak, hogy annak a színházi műfajnak, amelyet több mint húsz éve gyakorlok, vagyis a színházi nevelési előadásnak (TIE-Theatre in Education) van előzménye a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ megalakulása, 1992 előtt is a magyarországi gyermek- és ifjúsági színházi gyakorlatban. Doktori dolgozatom témáját, nem tudva, csak sejtve feltételezésem igazságát, először tágabban értelmezve úgy határoztam meg, hogy a nézői perspektíva változásait vizsgálom az 1992 előtti magyarországi gyermek- és ifjúsági színházi előadásaiban.¹ A rekonstruált, a gyermek- és ifjúsági előadások kánonját alkotó előadások közül az első nézői perspektíván változtató előadás 1970-ben jött létre, az utolsó 1987-ben, így maga a korpusz határozta meg a vizsgált időszak intervallumát. A befogadásesztétikai szempont mellett mégis szükségesnek vélem ezt az időszakot intézménytörténeti megközelítéssel is bemutatni. Így jutottam el a gyermek- és ifjúsági színházi előadások időszakának kezdeti meghatározó momentumához, 1961-hez. Ekkor jött létre a Bartók Gyermekszínház. Az 1992-es zárópontot pedig a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház, a Budapest Bábszínház és a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ megalakulása adja. Az 1961–1992 közötti időszak tehát a gyermek- és ifjúsági színházi előadások intézményi kontextusát jelöli. Kutatásom során több olyan színházi mozzanatot találtam, amely a színházi nevelési előadások (TIE) formai és gondolati keretét hordozza. Ezért döntöttem úgy, hogy a színházi nevelési előadások keretrendszerét veszem alapul, és ezen a szűrőn keresztül mutatom be a gyermek- és ifjúsági színházi előzményeket. Hipotézisem tehát az, hogy a hagyománytörténetileg elsőnek tekintett magyarországi TIE csoport, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ létrejötte, vagyis 1992 előtt a színházi szcéna valamely területén létrejöttek színházi nevelési előadások, illetve léteztek olyan gyermek- és ifjúsági színházi előadások melyek hordozták a TIE formai és/vagy gondolati jellegzetességeit, vagyis voltak olyan törekvések, melyek a színház esztétikai-művészi gyakorlatán túl a pedagógiai akaratot helyezték előtérbe.

¹ A nézői perspektíva alatt azt értem, hogy a hagyományos nézői szerepből résztvevői helyzetekbe kerül a közönség: lehetőségét kap a cselekvésre, a véleményformálásra, a közös gondolkodásra és alkotásra.

Több elejtett szó, zárójeles mondat indított el az imént felvázolt feltételezés útján. Ilyen volt Nánay István 1992-ben megfogalmazott a magyarországi TIE meghonosodásával kapcsolatos gondolata: A TIE „magyarországi meghonosítása azonban – bár voltak erre irányuló, esetenként biztató kezdeményezések – mindezülig váratott magára.”² Engem igazán a gondolatjel közé szorított megjegyzés érdekelt, vagyis voltak a TIE meghonosítására irányuló, esetenként biztató kezdeményezések. Milyen kezdeményezések voltak ezek? Meddig jutottak el? Milyen alkotók, csoportok foglalkoztak a hagyományostól eltérő színházi műfajjal? Így motivált Előd Nóra drámatanárnak egy hivatkozása is: „Én nem tudom, hogy a maiak mennyit tudnak a Gyerekjátékszínről, de én azt gondolom, hogy amit ma színházi nevelésnek hívunk, azzal ő (Mezei Éva) foglalkozott először Magyarországon.”³ Ezek a nyomok utakat mutattak, amelyeken elindultam, és így találtam rá Gabnai Katalin *Children's theatre in Hungary*⁴ című könyvére, illetve Nánay István *Gyermekszínházi állapotrajz*⁵ című tanulmányára. A könyvek és a tanulmányok világítottak rá arra, milyen alkotókat, alkotó csoportokat kutassak fel. Gabnai Katalin könyvében és Nánay István tanulmányában nevek, utalások, hivatkozások, kifejezések nyomokat sejtettek a színházi nevelési előadások múltbeli jelenlétére Magyarországon. Értekezésemben olyan gyermekszínházi előadásokat rekonstruálok, amelyekben a színházi nevelési előadások formai és/vagy gondolati hagyománya megtalálható. Így jutottam el a dolgozatomban vizsgált alkotókhoz, alkotó csoportokhoz: Gyerekjátékszínházhoz, Térszínházhoz, Levente Péterhez és Döbrentey Ildikóhoz, Békés Itálához, Sólyom Katalinhoz, Halász Péter és Koós Anna Lakásszínházához, Ruszt József beavató színházához, Novák Jánoshoz és Dévényi Róbert munkásságához egyaránt.

Ahogy haladtam előre a kutatásommal egyre inkább körvonalazódott bennem, hogy színháztörténetet írok. Olyan magyar színháztörténetet, amely nem kapott kellő figyelmet. A kutatott előadások még nem tartoznak a (gyermek- és ifjúsági) színházi kánonhoz. Történetíróként tehát arra törekedtem, hogy a kutatott gyermek- és ifjúsági színházi előadásokat, és a bennük található nézői perspektíva változásait, a TIE formai és gondolati jelenségeit a hatástörténeti tudat perifériájáról beemeljem a köztudatba.

² Nánay István: A Theatre in education módszer Gödöllőn. *Drámapedagógiai Magazin*, 1992/2. 15.

³ Glausius László: *Portrétvázlat II. Előd Nóra*. in: Eck Júlia, Kaposi József, Trencsényi László (szerk.): *Drámapedagógia-Színház-Nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*. Budapest, Oktatókutató- és Fejlesztő Intézet, 2016. 195.

⁴ Gabnai Katalin: *Children's theatre in Hungary*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.

⁵ Nánay István: *Gyermekszínházi állapotrajz*. in: Földényi F. László (szerk.): *Tanulmányok a gyermekszínházról*. Magyar Színházi Intézet, 1987. 1-49.

Alapkutatást végeztem, ahol a 3-18 éves korosztályt megszólító gyermek- és ifjúsági színházi előadásokra szűrtem.⁶ Dolgozatom tézisrendjét meghatározta az a felismerés, hogy egy gyermek- és ifjúsági színházi előadás akkor sikeres, emlékezetes, akkor éri el pedagógiai célját, ha pontosan meghatározott (gyermek)korosztályt szólít meg, az alkotók pedig figyelembe tudják venni és össze tudják hangolni az adott korosztály gyermeklélektani jellemzőit, a színházi előadás megvalósulásának formai és gondolati világával, illetve a cselekvési lehetőségekkel.⁷

A 70-es és 80-as évek a velünk élő múltat jelenti, melyről sokaknak még közvetlen és személyes élettapasztalatai vannak.⁸ E korszak emlékezete ma elsődlegesen kommunikatív.⁹ Az emlékezőközösség nagyobbik fele elsődleges élményeit idézi fel, azaz olyan múltbéli eseményekre emlékezik, melyeknek egykor maga is részese volt. Az emlékezés, az identitásképzés és a kulturális folytonosság kérdésköre határozza meg dolgozatomat. Minden kultúra kialakít egy struktúrát, ami a tegnapot a mához kapcsolja, a múltat köti a jelenhez, vagyis konnektív struktúrát hoz létre. Jelen esetben a konnektív struktúra oral history interjúk, szöveggönyvek, programfüzetek, fotók, audiovizuális források, kritikák kapcsán jön létre, amelyek meghatározó élményeket és emlékeket őriznek meg, bízva abban, hogy ezek a jelenbe beépülve életben maradnak.¹⁰

Kutatásom során készített interjúkkal kapcsolatban az a felismerés kísértett,¹¹ miként egyeztethetők össze a sokszor egymásnak ellentmondó történetek, hihető-e mindaz, amit a

⁶ Golden Dániel: Amit a színházi nevelésről tudni kell (*Újpedagógiai Szemle*, 2014/5-6. 121-126.) című recenziójában izgalmas felvetés, hogy érdemes lenne az egész életen át tartó tanulás koncepciója felől nézve vizsgálni a TIE korosztályi meghatározását. Ennek a szemléletnek a figyelembevétele és az ezen keresztül előadáselemzések más kutatóra várnak, mivel az alapkutatás célja egyelőre beemlíni a köztudatba az eddig nem ismert gyermek- és ifjúsági színházi előadásokat.

⁷ A TIE a korosztályt meghatározó úton haladt tovább és pontosította mindezt, a gyermeklélektani jellemzőket maximálisan figyelembe véve, hiszen jelenleg 1-2., 3-4., 5-6., 7-8., 9-10. 11-12. osztályosoknak készítenek előadásokat. Található olyan kiírás is, ahol 1-3., 5-7. évf., így jelezhető az a gyakorlatban levont tapasztalat, hogy pl.: egy másodikos év elején még elsősnek számít.

⁸ Kovács Éva: *Az élettörténeti emlékezet helye az emlékezetkutatásban. Tudománytörténeti és kutatási bevezető.* in: Kovács Éva (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben.* Budapest, MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os Intézet, 2008. 10.

⁹ Jan Assmann elmélete nyomán a kollektív emlékezet két fajtája különböztethető meg: a kulturális és a kommunikatív emlékezet. A kulturális emlékezet szempontjából csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít, vagyis a kulturális emlékezet a tényszerű múltat emlékezetes múlttá, s így mítosszá alakítja. in: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* (ford. Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004. 53. Lásd még: A kommunikatív emlékezet a közelmúltra vonatkozó emlékeket öleli fel, amelyek olyan emlékek, amelyekben az ember a kortársaival osztozik. elbeszélését és átadását jelenti, amelyben a múlt személyesen átélt élményeken alapul. in: Assmann i. m. 51–52.

¹⁰ Lásd még ezzel kapcsolatban: Assmann i. m. *Bevezetés.* 15–25.

¹¹ Lásd még: Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése.* Napvilág Kiadó, Budapest, 2000. 130.

szóbeli elbeszélésben az emlékező elem tár.¹² Tisztában kellett lennem azzal, hogy a visszaemlékező személyek általános benyomást nyertek a velük történtek egészéről, jelen esetben a csoportokról és az előadásokról, és ennek alapján konstruálták meg a valószínű részleteket. A múlt szereplőinek szóhoz juttatására irányuló szándék transzparens történetírói szerepvállalást tett szükségessé, és igyekeztem az explicit konstrukciós gesztusoktól a lehető legtávolabb tartani magam annak reményében, hogy így lehetséges lesz a jelenségeket a maguk valójában felmutatni. Jelenségeket figyeltem meg, nyomokat találtam, azoknak mentem utána, és ezek alapján igyekeztem szakszerűen, tárgyilagosan leírni és megmagyarázni az általam tapasztaltakat.

Kutatói munkám forrásai többnyire interjúk, cikkek, fotók, fennmaradt szövegek, előadásfelvételek voltak. Ezek alapján rekonstruáltam a korszak gyermek- és ifjúsági színházi előadásait. Dolgozatom módszertani keretét tehát meghatározza ezeknek a forrásoknak olyan feldolgozása, ahol történészi szerepbe lépve nem pusztán magyarázni, hanem érteni szerettem volna a múltat.¹³

A kutatás közben kötelességemnek éreztem/érezem az amatőr színházi múlt archiválását, egyre több oral history interjú készítését, hogy mindez a magyarországi színháztörténet hozzáférhető részévé válhasson. A múlt megismeréséhez viszont tisztáznom kellett a jelen színházi nevelési előadások gyakorlatát is.¹⁴ A színházi nevelési előadások történetének írása közben a talált és kutatott tények elbeszélésébe fogtam bele, amelyhez elkerülhetetlenül beleszövődött saját értékrendem, világnézetem, húszéves szakmai tapasztalatom. Nem a színházi nevelési előadások (TIE) történeti igazságának feltárása vezetett a dolgozat megírására, és nem pusztán a megtalált nyomok közzlése, hanem a talált nyomok és az általuk generált képzetek szervesítése a színházi nevelési előadások történeti hagyományába. Valójában akkor válhat történelmi tudásként mindez érvényessé, ha valóban szervesülni tud a színházi nevelési előadások történeti diskurzusában. Assmannt idézve: „A múlthoz fűződő

¹² Lásd még: Gyáni Gábor i.m. 129.

¹³ Lásd bővebben: Gyáni Gábor: *Kollektív emlékezet vagy történetírás?* <http://tte.hu/gyani-gabor-kollektiv-emlekezet-vagy-toertenetiras>, Gyáni Gábor a Történelemtanárok Egyletének *Mire emlékszünk?* című konferenciáján elhangzott előadásának írásos változata. Letöltés: 2018. május 12.

¹⁴ Doktori dolgozatom nem tér ki arra, hogy a TIE, amely formájának és gondolatosságának nyomait keresem, hogy az alkalmazott színházi, közösségi színházi, stb. terepen hova sorolható, milyen nagyobb halmazba lehetne elhelyezni és miért, mivel nem a jelen állapotról, hanem a múlt feltárásáról szól dolgozatom. Lásd ehhez a témához kapcsolódó tanulmányokat: Róbert Júlia: *Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi? A közösségi és a részvételi színházról.* *Színház*, 2017/2. 2–4.; Kricsfalusi Beatrix: *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* In: Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke.* Pécs, Kronosz, 2016. 17–29.

viszony megveti az emlékező csoport identitásának alapjait. Saját történelmére emlékezve és az emlékezés sarkalatos alakzatait megjelenítve bizonyosodik meg a csoport a saját identitása felől.”¹⁵

1.2. Források értelmezői pozíciója

1.2.1. A téma megjelent primer forrásai (visszaemlékezések, személyes vallomások, interjúk) és a téma szekunder irodalma

Kutatásom tárgyaként szolgáló csoportok, alkotók nem igazán dokumentálták munkájukat, többnyire nem írtak munkamódszerükről tanulmányokat, viszonylag kevés az alkotókról szóló irodalom, és a cikkek száma is csekély. Főként visszaemlékezések születtek maguktól a színházi alkotóktól.¹⁶ Mezei Éva tréninganyagokat, beszámolókat jelentetett meg pl.: *Kreatív beszédfejlesztés*.¹⁷ Gabnai Katalin, Debreczeni Tibor szerkesztésében főként a gyerekszínházzal, az úgynevezett középfokú rendezőképzés oktatási segédanyagként aposztrofált munkák jelentek meg, amelyek hatással bírhattak az intézményen kívüli gyerekeknek szóló színházi előadások létrejöttére.¹⁸ Dramaturgiával és színházművészettel kapcsolatban néhány tanulmánykötet volt jelen az amatőr csoportok világában, amely a dramatizálást, a térszervezést, a pódiumi játékot segítette.¹⁹ Két lefordított könyv állt a színházcsinálók rendelkezésre még:²⁰ Augusto Boal *Gyakorlatok színészeknek és nem*

¹⁵ Jan Assmann i. m. 53.

¹⁶ Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966-1978*. Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989.; Debreczeni Tibor: *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában. 1966-1989*. Kiadja a Játszó Ember Alapítvány, 2012.; Bicskei Gábor: *Amatőrök színháza*. Kosmosz könyvek, 1983.; Békés Itala: *Hogyan lettem senki?* Pécs, Alexandra Kiadó, 2007.

¹⁷ Mezei Éva: *Kreatív beszédfejlesztés*. Fővárosi Pedagógia Intézet, 1978.

¹⁸ Ardó Mária – Gabnai Katalin (szerk.): *Színházi játékok*. Budapest, Népművelési Intézet, 1981.; Debreczeni Tibor – Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia*. Budapest, Népművelési Intézet, 1976.; Debreczeni Tibor – Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia II*. Népművelési Intézet, Budapest, 1978.; Honti Katalin: *Commedia dell'arte – Rögtönző színház – Improvizáció*. Budapest, Népművelési Intézet, 1982.; Nánay István: *Az amatőr színház kritikája*. Budapest, Népművelési Intézet, 1980.; Csepeli György: *A hétköznapi élet dramaturgiája. /Szemelvények E. Goffman írásaiból./* Budapest, Népművelési Intézet, 1982.; Debreczeni Tibor, Rencz Antal: *A pódiumi színháztípusok dramaturgiája*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971.; Máté Lajos (szerk.): *„Így rendeztem...”*, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982.; Debreczeni Tibor (szerk.): *A kritika mérlegén. Amatőr színházi játékok 1967-1982*. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1994.; Dévényi Róbert: *Az amatőr színház dramaturgiája*. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.;

¹⁹ Berkes Erzsébet – Dévényi Róbert – Fodor Géza – Szigethy Gábor: *Dramatizálási minták. Tanulmányok*. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.; Földeák Róbert: *Klub és színházművészet*. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.; Horváth Árpád: *Játék a pódiumon*. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.; Máté Lajos: *Térszervezés a színházi és pódiumon*. Népművelési Propaganda Iroda, 1977.

²⁰ Az élő alkotók hivatkozásai és visszajelzései alapján ezek a könyvek kerültek szóba. Nem minden alkotó jutott hozzá ezekhez az anyagokhoz, viszont úgy vélem ahhoz, hogy a megértsük a korszakban alkotók gondolkodásának mikéntjét, az itt felsorolt könyvek alapot szolgáltatnak ehhez.

színészeknek című munkája François Maspero fordításában jelent meg 1980-ban,²¹ és Keith Johnstone *Impro – Improvisation and the Theatre* című könyve,²² amely elmondások alapján még a kiadása előtt magyarul, sokszorosított példány formájában jutott el az alkotókhöz. A gyermekszínházakkal kapcsolatos átfogó kérdésekkel két tanulmánykötet foglalkozott.²³

Doktori dolgozatom színházkulturális kontextusának meghatározása összetett feladat volt, ugyanis a vizsgált előadásokat többségében amatőr színjátszók hozták létre, ami jelentette azt is, hogy a korabeli amatőr mozgalommal foglalkoznom kell.

A visszaemlékezések feldolgozásánál szem előtt tartottam, hogy ezek a dokumentumtípusok, szubjektív források, tehát

„az, aki bennük (a szubjektív forrásokban) megszólal, személyes hangot üt meg, és folyton önmagáról beszél. Így van ez akkor is, midőn látszólag a közügyei kerülnek szóba, hiszen a személyes dokumentumok mindig a narrátor szempontjából és a narrátor beállításában esetelik a külső eseményeket.”²⁴

Dolgozatom írásához erős alapot adtak a korabeli sajtó tudósításai, hírei, interjúi. Mindezek mellett a színházi kritikák is alapvető forrásként szolgáltak. Alapul vettem Gajdó Tamás a színházi kritikákkal mint forrásokkal kapcsolatos írását, és felvetését, hogy ezen anyagok forrásértéke nő, ha egy-egy eseményről utólag számolnak be, míg az előzetes híradásokat kritikával kezeltem.²⁵ A korabeli kritikák olvasásánál szem előtt tartottam Jákfalvi Magdolna a kritika dokumentumként való értelmezését, vagyis azt, hogy a kritika ereje a dokumentum státuszában rejlik, és a közösség emlékezetének súlyát jeleníti meg előttünk.²⁶ Kutatásom során ritkán talákoztam elemző vagy leíró kritikával a gyermekszínházi- vagy amatőr színházi előadások kapcsán, így a történelmi rekonstrukció sok esetben nem találta dokumentációs bázisát.

²¹ Augusto Boal: *Gyakorlatok színészeknek és nem színészeknek*. François Maspero (ford.), 1980. Nincs több adat megjelölve a kiadványon. A hiányos adatokkal rendelkező nyomtatott, sokszorosított fordítás valószínűsíthető, hogy több alkotóhoz eljutott.

²² Keith Johnstone: *Impro – Improvisation and the Theatre*. Routledge, 1979. A magyar fordítás csak 1994-ben jelent meg: Keith Johnstone: *Impro – Improvizáció és a színház*. Hont Katalin (ford.), Tatabánya, Közművelődés Háza, 1994.

²³ Almási Miklós – Kérész Gyula – Gervai András: *Ifjúság és színház. Szociológiai vizsgálat 1974–1975*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1976.; Földényi F. László (szerk.): *Tanulmányok a gyermekszínházról*. Magyar Színházi Intézet, 1987.

²⁴ Gyáni Gábor: Emlékezés és Oral History. *Budapesti Könyvszemle*, 1998/3. 297.

²⁵ Gajdó Tamás: *Színháztörténet-írás módszerei*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 1997. 53.

²⁶ Jákfalvi Magdolna: A kritikátlan színház. A kritikus pozíciója a performativitás, az eseménytelenség és a nevelés színházi formáiban. *Alföld*, 2014/3. 62-68.

1.2.2. Oral history interjúk

A szóbeli emlékezés mindig része volt a történész munkájának. Vitathatósága, bizonytalansága is egyidős megjelenésével.²⁷ Forráshiánnyal küzdöttem, ezért döntöttem az oral history interjúk használata mellett. Mivel az oral history interjúk segédeszközök a kutatáshoz,²⁸ így szóbeli megkérdezéssel tehetek szert emlékekre,²⁹ ezzel a tudattal láttam neki az oral history interjúk elkészítéséhez és feldolgozásához.

Az oral history interjúk eltérő értelmezési alternatívái között két főbb irány rajzolódik ki: az oral history mint forrás- és dokumentumtípus, szemléletmód, illetve az oral history mint konkrét, alaposan meghatározott és behatárolt kutatási, interjúkészítési módszer.³⁰ Dolgozatomban mindkét irány megjelenik. Az oral historyt használom élőszóban elmondott személyes történetekként, beszámolókként, amely ezek összességén alapul. Esetemben az egyéni emlékezők a történelem „szemtanúinak” személyes élményanyagát birtokolják. Jellemükből következően valójában nem alkalmasak az „igazság” rekonstruálására, de a cselekvő szubjektum életpályájának megismerésére, a vizsgált színházi csoportok egyéni dimenzióinak felfejtésére igen, melynek köszönhetően a korrajz árnyalódik, a beállítódások, a cselekvési irányok, lehetőségek és gondolkodási sémák pedig körvonalazódnak. Az oral historyt használtam interjúzási technikaként is, amely segített egy-egy viszonylag szabad folyású interjú létrehozására, mely esetben tőlem, mint interjúkészítőtől az adott témával és a megkérdezendő személlyel kapcsolatos alapos háttértudást kívánt meg. Ezzel a technikával készített interjúknak célja volt, hogy konkrét kérdéskörökre keressem a választ, mellyel párhuzamosan szubjektív, személyes elbeszélések is létrejöttek.

Az oral history interjúk kapcsán előkerült a hihetőség vagy az alkalmasság kérdésköre. A hihetőség az interjúból mint forrásból nyert információk valóságosságára vonatkozik, az alkalmasság pedig arra utal, hogy miféle valóság, a valóságnak milyen minősége és síkja érthető meg a szubjektív dokumentumból.³¹ Tisztában voltam tehát azzal, hogy az oral

²⁷ Kabdebó Lóránt: *Az irodalomtörténet új műfaja: hangdokumentáció.* in: Nagy Péter (szerk.): *Irodalomtörténet.* 1986. 18/68. évf. 912.

²⁸ „A szubjektív, éppen ezért a történelmi tények elemzése szempontjából megbízhatatlan hitelességűnek tartott források azokon a perifériális területeken - például az indiánok, a kisebbségek, a munkásság története - törtek be a történetírásba, ahol írott források alig vagy egyáltalán nem születtek.” in. Lénárt András: „Történetgyűjtés” – Oral history archívumok Magyarországon. *Aetas*, 2007/2. 5.

²⁹ Assmann i. m. 52.

³⁰ Udvarnok Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei. *Replika*, 2007. szeptember, 28.

³¹ Gyáni Gábor: Emlékezés és Oral History. *Budapesti Könyvszemle*, 1998/3. 297.

history-források ugyanolyan kritikai ellenőrzésre szorulnak, mint a dokumentum jellegű források. A történésznek ugyanis össze kell vetnie az elhangzott információkat más források bizonyítékaival, s csak ennek fényében használhatja fel azokat.³² A kutatás során voltak olyan kutatói helyzetek, amikor azzal kellett szembesülni, hogy pusztán szóbeli információk állnak rendelkezésemre, így az oral history interjúk eddig ismeretlen előadások felidézéséhez, rekonstrukciójának lehetőségéhez járultak hozzá.³³

Az oral history interjúknak kétféle korlátjával kellett szembenézni: az egyik, hogy a várakozásokkal ellentétben ez az interjú módszer sem teszi lehetővé annak megválaszolását, mi is történt valójában, a másik, hogy a módszer nem reflektál az emlékezet, az élmény és az egykori esemény közötti különbségre, azaz arra a folyamatra, ahogy a szubjektum a múltjából megőrzendőt, az emlékezetre méltót választja ki.³⁴ Sokféle interjúkészítési és feldolgozási gyakorlat található Magyarországon,³⁵ amelyből jelen esetben kevert interjú típust használtam. A strukturált mélyinterjút kevertem a narratív interjúval, mivel adatokat akartam megtudni, az alkotók színházcsinálása körüli részleteket szerettem volna megérteni, miközben fontos volt az interjú során, hogy hangsúlyt kapjon az interjúer szubjektuma, az őt körülvevő jelenségek individuális megélése. A strukturált interjú használatára azért volt szükségem, mert más források nem álltak rendelkezésemre, és más módon nem lehetett összegyűjteni adatokat, információkat a vizsgált előadásokról, csoportokról. A narratív utánakérdezés pedig azért kapott hangsúlyt, mert az interjú alanyainak a vizsgált korszakhoz kapcsolódó életrészeit, kapcsolatos elbeszélések fontosságát kutatásom szempontjából meghatározónak véltem.

Az oral history interjúkkal a saját szűrőmonon keresztül közelítettem meg a témát, formáltam az interjúkat kérdéseimmel, és a válaszokra adott reakcióimmal, én elemeztem és kerestem

³² Vértesi Lázár: Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei. *Aetas*, 2004/1. 164.

³³ Az oral history kelet-európai recepciójára jellemző, hogy olyan történelmi eseményeket és társadalmi csoportokat kutat, melyekről nincs más hasonló jellegű forrás. Az interjúalanyok így elsősorban – akár a strukturált interjúnál – „adatközlők”, akiknek az emlékezetén (élményeinek felidézésén) keresztül addig ismeretlen történelmi események, összefüggések rekonstruálhatók. Kovács Éva: Interjú módszerek és technikák. in. Kovács Éva (szerk.): *Közösségtanulmány*. Néprajzi Múzeum – PTE-BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Regio könyvek, 2007. 271–272.
<https://kisebbssegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/olvasoszoba/regiokonyvek/kozossegtanulmany.pdf> Letöltés: 2020. 08. 23.

³⁴ Kovács Éva: *Közösségtanulmány*. 272.

³⁵ Lénárt András a volt Párttörténelmi Intézet Visszaemlékezés-gyűjtő Csoport (VÉGY), az OSZK egyik osztálya, a Történelmi Interjúk Tára (TIT), az 1956-os Intézetben működő Oral History Archívum (OHA) és a Centropa Alapítvány történetének ismertetésével mutatja be a magyarországi szocialista korszakban, illetve a rendszerváltás után meghonosodott orális forráskészítés és -felhasználás gyakorlatát. Lásd bővebben: Lénárt András i. m. 5–30.

ezekben az összefüggéseket. Nem csupán felfedeztem a forrásokat, hanem részben teremtettem is azokat.³⁶ Az interjúk szövegének csupán szemantikailag értelmezhető síkját vizsgálom, elemzésem nem fog kiterjedni a nyelvi valóságra, a közlők kifejezésrendszerén keresztül megjelenített távolságokra és nézőpontjukra, hangnemükre, stílusválasztásukra.

1.2.3. Primer források (szövegekönyvek, plakátok, programfüzetek, fotók, audiovizuális eszközök)

A kutatók alkotók egy része kőszínházhoz köthető, ám vizsgált munkásságuk többségében művelődési házakban, nyári táborokban valósult meg, míg a másik részük amatőr színházi alkotóként működött. Ezen alkotók előadásainak rekonstrukciója az amatőr csoport tagjaihoz, vezetőihez kötött csupán, mivel intézmények úgy álltak mögöttük, hogy próbatermet biztosítottak számukra, így irodájuk nem lévén a csoportról, az előadásokról szóló források intézményhez kötötten nem lettek archiválva, nem lettek dokumentálva. Ezeknek a forrásoknak a felkutatása tehát a csoportok tagjainak, vezetőinek felkeresését jelentette, ahol kétséges volt a primer források megtalálása. Az amatőr színházi alkotókkal való személyes találkozás során szövegekönyveket, fotókat sikerült találni, melyek alapot adtak az előadások rekonstrukciójához. A kőszínházhoz köthető előadások dokumentációja is hiányos.

A szövegekönyvek alapvető feltételei annak, hogy egy-egy előadást rekonstruálni lehessen. Többnyire sikerült felkutatnom egy-egy megmaradt, főként géppel írt példányt, melyekben kéziratos jegyzetek is segítettek megérteni azt, hogy a gyerekeket, fiatalokat megszólaltató színészeknek milyen gondolkodási módot kellett képviselnie egy-egy részvételi helyzetben. Ám maradtak olyan előadások, amelyeknek a szövegekönyve nem maradt fenn. A megőrzött szövegekönyvek felkutatását azért tartottam elengedhetetlennek, mert archiválásuk során olyan kortörténeti dokumentumokat sikerül megmenteni a jelenben és a jövőben dolgozó színházi szakma számára, mely dokumentumok rávilágítanak a színháztörténet egy-egy fontos mozzanatára. Ruszt József két előadását felvette a Magyar Televízió, így mozgó anyag is rendelkezésemre állt.

³⁶ Lásd bővebben: Vértesi Lázár: Oral history. A szemtanúként elbeszélte történelem lehetőségei. *Aetas*, 2004/1. 166.

1.3. A téma feldolgozásának módszere

1.3.1. Oral history interjúk és a közösségi emlékezet

Az oral history-kutatásoknak sajátos időbeli korlátot szab az emberélet lehetséges hossza, az a két-három nemzedéknyi, ..., nagyjából nyolcvan esztendő, ami behatárolja egy ember és kora egyedi összefonódásának, tapasztalatainak, szociális-kulturális viszonyainak közvetlen megismerhetőségét.³⁷ Az emlékezés tehát meghatározza az OH-interjút. Ebből kifolyólag figyelembe kell venni, hogy az emlékezés pszichológiája szempontjából fontos, hogy a személyes érintettség döntő módon hat arra, amit észlel az egyén, és arra is, hogy hogyan emlékszik.³⁸ Mindezekből adódóan szem előtt kell tartani, hogy az emlékezés a jelenből íródik és narratív aktus, amely az emlékeket összefüggő történet keretében rendszerezi.³⁹ Bartlett kutatásai rámutattak arra is, hogy a múltra vonatkozó történeteket a jelenből visszatekintve, az utólagos történések tudatában szerkesztik az emberek, ezek a történetek, melyek a történész számára szövegszerűen jelennek meg, képezik a tudományos elemzés tárgyát. A szövegekben óhatatlanul összekeveredtek a fiktív és tényszerű elemek, amelyeknek a szétválasztása, szerencsés esetben külső források – elsősorban primer levéltári dokumentumok – bevonásával volt lehetséges. Mivel azonban nem mondható egyértelműen ki, hogy az írott és a szóbeli források igazolják vagy cáfolják egymást, ezért a hipotézis megalkotása után a történész feladata az, hogy érveljen a tétel valószínűsége vagy éppen valószínűtlensége mellett objektív és szubjektív források alapján.⁴⁰ Színháztörténet írása közben meghatározónak tartottam Bartlett gondolatait, ugyanakkor számomra nem az érvelés kapott fő hangsúlyt, hanem a láttatás. Láttatása a fennmaradt forrásoknak.

³⁷ Ennek a saeculumnyi határidőnek a fele, nagyjából 40 esztendő ugyanilyen fontos határérték. Jan Assmann kiemelten fontosnak tartotta ezt az időtartamot, amikor a valamely történeti eseményt átélte, személyes emlékekkel bíró lehetséges tanúságtevők emlékeiket még megosztani képesek és képesek a következő generációval. Egyegy generáció végső eltűnése az adott nemzedéki emlékezet eltűnésével jár együtt. in: Vértési i. m. 168.

³⁸ Frederic Charles Bartlett: *Az emlékezés: Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány*. (ford. Pléh Csaba), Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1985.

Bartlett könyvében leírtak meghatározzák az OH-interjúk alanyaihoz és az az interjúk során elhangzott emlékekhez való viszonyomat. Pl.: az, hogy az észlelés attitűd jellegű: „a személy rendszeresen nem részletről részletre veszi a helyzetet, s nem építi fel gondosan az egészet. A szokásos esetekben eluralkodik rajta az a tendencia, hogy pusztán általános benyomást nyer az egészről, s ennek alapján megkonstruálja a valószínű részleteket. Ennek a konstrukciónak a szó szoros értelmében nagyon kis részét figyelhetjük csak meg, sőt (...) ezek egy része a valóságos tényekhez viszonyítva torzított vagy hibás. Az ilyen jellegű konstrukciónak kell azonban igazolnia a személy általános benyomását.” Bartlett i. m. 299. A felidézés tehát Bartlett szerint olyan konstrukció, mely javarészt ezen az attitűdön alapul, és általános hatása ennek az attitűdnek az igazolása.

³⁹ Gyáni: *Emlékezés és Oral History*. 298–299.

⁴⁰ Bartlett i. m. 288.

Gyáni meglátását tartva szem előtt, miszerint „az orális történet a múlt olyan, az eseménytörténettel egyenértékű olvasatához segíthet hozzá bennünket, amely elsősorban nem a múlt magyarázata, hanem annak megértése szempontjából fontos”,⁴¹ az interjúk során elhangzott emlékek beépültek/beépülnek a színháztörténetírásba. Az 1970-es és 1980-as évek Kádár-kori kommunikatív emlékezete védett – korlátozott – diskurzus, és mivel sok a szemtanú, ezért nem mesélhet akárki akármit, ám egyúttal védtelen – korlátlan – is, hiszen még nem bátyázták teljesen körül a társadalmi konvenciók és a történelemtudományos elbeszélések.⁴² A kommunikatív emlékezetből fakadó kettősség érzetet tapasztaltam az interjúk elkészítése során. Hiszek abban, hogy az élettörténeti emlékezet a társadalmi emlékezet létrehozásában fontos szerepet játszik.⁴³

1.3.2. A gyermek- és ifjúsági színházi előadások rekonstrukciójának módszertana

A színháztörténetírás sokrétű, ahogy a tárgya, vagyis a színházi előadás is az. Gajdó Tamás színháztörténész egyszerűbbnek véli az előadás körülményeinek tisztázását, a benne játszó színészek pályájának feltárását, az előadás díszleteinek és jelmezeinek leírását, mint az előadott mű rekonstrukcióját.⁴⁴ Az általam vizsgált előadások kutatásánál azt tapasztaltam, hogy már az alkotás körülményeinek tisztázásánál akadtak nehézségek, mivel nem áll egy amatőr csoport mögött színházi szervezet, a színészek nevei nincsenek feltüntetve egy-egy ritkán rendelkezésre álló plakáton, a díszletre és jelmezre többnyire nem is emlékeztek az alkotók, pénzhányra hivatkozva saját ruhatárukból oldották meg a jelmezeket, a díszleteket pedig több esetben az határozta meg, hogy minél könnyebben utaztatható legyen az előadás. A kritikai visszhangot szintén a hiány jellemzi, mivel kevés a gyermek- és ifjúsági színházi előadásról szóló kritika, főként az amatőr előadásokat illetően. A gyermek- és ifjúsági színházi előadások látogatottságának vizsgálata legfőképp a hivatásos színházaknál került elő, rendszerint teltház, közel teltház jelzővel élve. Az előadások száma a vizsgált gyermek- és ifjúsági színházi előadásoknál nem került elő.

⁴¹ Gyáni: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Napvilág Kiadó, 2000. 136.

⁴² Kovács Éva: *Az élettörténeti emlékezet helye az emlékezetkutatásban. Tudománytörténeti és kutatási bevezető*. in: Kovács Éva (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*. Budapest, MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os Intézet. 2008. 11–12.

⁴³ Lásd bővebben: Kovács Éva: *Az élettörténeti emlékezet helye az emlékezetkutatásban. Tudománytörténeti és kutatási bevezető*. in: Kovács Éva (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*. 15–18.

⁴⁴ Gajdó Tamás: *Színháztörténet-írás módszerei*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém, 1997. 5.

A számtalan hiányzó adat miatt a Philther-módszer segítségével léptem tovább. A Philther mikrotörténeteket hoz létre minden egyes előadás-rekonstrukcióval, és nem az általánosnak tetsző jellegzetességek kimutatásában érdekelt, mint inkább a jel-és jelentésképzés egyedi folyamatainak, specifikus eseteinek leírásában.⁴⁵ A Philther a színházértés gyakorlatára történő ráhatást tekinti céljának, és nem tényként kezelt dokumentumokat sorakoztat fel, hanem értelmezést kínál, kontextusba helyezve és megbízhatóságuk alapján értékelve a szöveges és képi emlékeket.⁴⁶ Mivel az eseményként értett előadás nem rögzíthető és nem hagyományozható, csak dokumentálható, a múltbeli előadások elemzése sem vállalkozhat többre/másra, mint az előadás emlékét megidéző dokumentumok analízisére.⁴⁷ A Philther előadás-rekonstrukciói tehát azon dokumentumok meghatározott rendben történő összeírását célozzák, amelyek a kulturális emlékezet különböző médiumain keresztül maradtak ránk, s ugyan előadaselemzéseket kínálnak, valójában a dokumentumoknak az ideológiakritikához közelálló, reflektált analízisét hajtják végre.⁴⁸ A Philther tehát elemzési lehetőségeket nyújt, vállalva azt, hogy ami rekonstruálható, az nem maga az előadás, hanem annak a felsorakoztatott emlékek révén a kutató fejében összeálló egésze. Ezt a gondolkodási módot alapul véve nem nehézségként, hanem adottságként kezeltem, hogy a kutatott előadások kapcsán nem áll rendelkezésemre rendezői példány, sűgópéldány, rendezői koncepció a jelenetekkel, a térhasználattal, díszletekkel, jelmezekkel kapcsolatban, és díszlet- és jelmeztervek, viszont fotók, sajtóhírek, kritikák, visszaemlékezések, film-dokumentumok többnyire igen. A Philther-módszer gondolkodási alapjának köszönhetően a kutatott előadásokat először színházkulturális kontextusba helyeztem, majd megvizsgáltam a dramaturgiát és dramaturgiát, ezután górcső alá vettem a rendezést, és amennyire lehetett a színészi játékot, majd a színházi látványt és hangzást, végül az előadások hatástörténetére tekinthettem rá. Az imént felsoroltak okán vállalkoztam arra, hogy oral history interjúk, korabeli szövegek, plakátok, programfüzetek, fotók, visszaemlékezések és cikkek segítségével rekonstruálom az 1970-es és 1980-as évek gyerekeknek és fiataloknak szóló előadásait, majd ezután elemzem őket a színházi nevelési előadás (TIE) formai és gondolati jellegzetességeit kutatva.⁴⁹

⁴⁵ Kékesi Kun Árpád: *A Philther mint historiográfiai modell.*

http://netrix.mta.nsd.sztaki.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Kekesikun.pdf Letöltés: 2020. 08. 15. 4.

⁴⁶ Kékesi Kun Árpád i. m. 6.

⁴⁷ Kékesi Kun Árpád i. m. 4.

⁴⁸ Kékesi Kun Árpád i. m. 6.

⁴⁹ Adekvát lehetne a Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám 2013-as kutatásának a szempontjait alapul véve elemezni a felkutatott előadásokat, de a két szerző megjegyzését figyelembe véve hasonló megállapításra

Dolgozatom során gyermek- és ifjúsági színház kifejezés azt jelenti, hogy „felnőttek szólnak a színház eszközével a gyerekekhez.”⁵⁰ Gyerekek alatt a háromtól tizennégy éves korosztályt értem, az ifjúság alatt pedig a tizennégyévestől a tizenkilenc-húszéves korúakat tekintem. A gyermekszínház ma a háromévestől tizennégy éves korú nézőket szólítja meg. Különálló fogalommá vált az ifjúsági színház, amely a tizennégy és tizennyolc éves kor közötti fiatalok színházát jelenti. Az 1970-es és 1980-as évek vizsgált előadásait hol ifjúságot megszólító, hol gyermekszínházi, gyerekeknek szóló jelzőkkel illették. Az alkotók részéről, akik több korosztályt is megszólítottak, keverten jelent meg az elnevezés, mondhatjuk kaotikus és nem tisztázott helyzetet teremtve a kutathatóságnak. Így dolgozatomban vállaltan én is variálok az elnevezésekkel, pontosabban az alkotók megjelöléseit használom. Dolgozatomnak nem célja rendet tenni a gyermek- és ifjúsági elnevezésekben, bízva abban, hogy az elemzések kapcsán valami kirajzolódik majd. Előljáróban annyit, hogy főként gyermekszínházi (3–14 év) előadásokat kutattam fel, ám középiskolásokat (14–18 év) megszólító színházi előadások is bekerültek a látóterembe, de a számosságot figyelembe véve leginkább a gyermekszínházi kontextust járom körül, rávilágítva a színházak korosztályból fakadó problémáira is.

Nánay István *Gyermekszínházi állapotrajz* című tanulmányának gondolatiságát meghatározónak tartom doktori dolgozatomban, hogy

„a gyermekszínház csak egy egységes színházkultúrán belül vizsgálható. Ez egyrészt azt jelenti, hogy sem művészileg, sem strukturálisan, sem ideológiailag nem különülhet el a színházművészet e speciális ága az egésztől, sőt az egész determinálja a résztevékenységet, másrészt azt jelenti, hogy bár van bizonyos korosztályok szerinti elhatárolódás a színházkultúrán belül, minden színházformának – a legkisebbeknek szóló bábszínháznak, a nagyobbaknak való gyermek-, majd ifjúsági előadásoknak és a felnőtteknek szánt produkcióknak – egyetlen folyamatban egymásra kell – vagy legalábbis kellene – épülniük, és így szolgálniuk az egyén szellemi-lelki gazdagodását. Másfelől a bábszínház éppen úgy szerves és kiszakíthatatlan része a gyerekszínháznak, mint az élő színház,

jutottam: „Nem a kutatás elején határoztuk meg a kategóriákat, és próbáltuk azokat ráhúzni a programokra, hanem a teljes magyarországi kép felmérése után néztük meg, hogy a programok milyen kategóriákba tehetők/rendezhetők.” in: Cziboly-Bethlenfalvy i. m. 10. Úgy vélem, hogy a szerzők által felállított kategóriák leszűkítették volna a gondolkodásomat, hiszen több kategóriára nem lehet már megtalálni a válaszokat, pl.: Van-e a programnak művészeti célja? Meghatározott pedagógiai célja? Néhány alkotónál ilyen jellegű tudatosságot nem véltem felfedezni, hanem arra a zsigeri felismerésre kívántam felhívni a figyelmet, hogy a 70-es és 80-as években az alkotók valamit kezdeni akartak a gyereknézőkkel. A Philther felszabadította a gondolkodásomat, új utakat nyitott meg az alapkutatóm struktúrába való rendezéséhez.

⁵⁰ Novák János: *Alapkérdések*. in: Sándor L. István (szerk.): *Gyermekszínházak Magyarországon*, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 8.

az amatőrök által létrehozott művek ugyanúgy értékelendők, mint a harkni műsorok vagy a hivatásos színházak produkciói. Hiszen a közönség számára nem léteznek ezek a kategóriák, számára csak a látott előadás van, annak maradandó vagy elfeledendő hatása.”⁵¹

Ha nem is vállalom, hogy az imént felvázolt folyamatnak az igazságát alátámasztom, de ettől függetlenül a színház szerves részének tekintem az általam kutatott előadásokat is. Különösnek tartom, hogy a gyermekszínházzal kapcsolatban még 2006-ban is központi gondolat maradt, amelyet Novák János a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház⁵² alapítója és igazgatója fogalmazott meg:

„Jó lenne, ha a színházi szakma is szembenézne azzal, hogy létezik egy ilyen ága a színháznak. [...] Jó lenne, ha elfoglalhatná a színházi palettán a helyét a gyermekszínház is, ami nem a centrumban, de semmiképpen sem abban a marginális helyzetben, ahol most található. [...] Jó lenne, ha a jövőben a magyar gyermekszínház is a magyar színházi élet szerves részeként jelenne meg – a szakma előtt, a kritikusok előtt is, és a politikusok előtt is, akik talán így majd több figyelmet és pénzt fordítanak erre a területre.”⁵³

Meczner János, a Budapest Bábszínház igazgatójaként, is arra hívta fel a figyelmet, hogy a színházi szakma jelentős része, illetve a kritikusok sem ismerték fel még 2006-ban a gyermekszínházak jelentőségét.⁵⁴

2020-ra ez a jelenség megváltozott.⁵⁵ A változatos műfajú gyermekszínházi előadásokról írnak kritikát, sőt a kritikusok elkezdtek azon dolgozni, hogy megtanulják megérteni, rögzíteni a hagyományostól eltérő gyerekeknek szóló előadásokat is.⁵⁶ Ez a folyamat azért meghatározó a jövőre nézve, mert így kutathatóbbá válnak a gyermekszínházi előadások.

⁵¹ Nánay István: *Gyermekszínházi állapotrajz*. in: Földényi F. László (szerk.) i. m. 3–4.

⁵² A Kolibri Színházat 1992-ben a Budapest Fővárosi Közgyűlés alapította.

⁵³ Sándor L. István (szerk.) i. m. 12–13.

⁵⁴ Sándor L. István (szerk.) i. m. 17.

⁵⁵ Lásd még: Jákfalvi Magdolna *A kritikátlan* című tanulmányában hívta fel a figyelmet arra, hogy „az az előadás, mely nem megírt drámaszövegből építkezik, követhetetlen azokkal a kritikai normákkal, melyek a színpadra vitt drámákról tudnak írni, s legjobb esetben a rendezői szándékot kutatják. Mimetikus színházi gyakorlatot keresnek, a reprezentáció kategóriáit, a színészi játékot ott, ahol nincs szerep, a színész nem játszik, hanem megtestesít, s a színpad nem reprezentál, hanem létrehoz. Ennek a színháznak a kritikus nem nézője, hanem résztvevője, s ez az alkotó pozíció etikailag kizárja az értékelést. Mindez a napi kritikai felületeken bejárhatatlan elemzői utakat követelne, ezért nem is jelenik meg.” in: Jákfalvi i. m. 64.

⁵⁶ A *Színház* című folyóirat kollégáinak, kritikusainak a Káva Kulturális Műhely „kritikus továbbképző” workshopján való részvétele: 2019. december 17., melynek célja a résztvevői színházi alkotók gondolkodásmódjának megértése. Lásd még Darvay Botond: *Hét könnyű lecke színházi nevelésre*. <https://szinhaz.net/2020/01/14/darvay-botond-het-konnyu-lecke-szinhazi-nevelesre> Letöltés: 2021. 08. 31. és Antal Klaudia a Szélmalmok című Káva projektben a színházkészítés belső folyamatainak megfigyelésével beágyazott kritika született: Antal Klaudia: *Nem szélmalomharc. Beágyazott kritika a Káva közösségi színházi,*

Bábszínházakkal, bábelőadásokkal nem foglalkozik dolgozatom, mivel túl tág keret jött volna létre, és így feltárás helyett csupán a feltérképezést vállalhattam volna.⁵⁷ Olyan gyerekeknek szóló előszínházi előadásokat kutattam fel, amelyekben tetten érhető a gyereknézők aktivizálása. A vizsgált előadások nem esztétikai, minőségi analizálására helyezem a hangsúlyt, hanem az előadások alkotóinak, alkotócsoportjainak bemutatására, az előadások formai mozzanatainak feltárására és gondolatiságuk elemzésére.

1.3.3. A korpusz bemutatása

Az alkotók és amatőr színházi csoportok vizsgált előadásainak bemutatását korosztályi besorolással teszem, mivel fel akarom hívni a figyelmet arra, hogy az 1970-es és 1980-as évekbeli alkotók úgy készítették előadásokat, úgy hozták létre a nézői perspektívaváltásokat, hogy figyelembe vették a gyerekek korosztályi, gyermeklélektani jellemzőit. Ezt azért fontos kiemelni, mert ez egyáltalán nem volt ismérve sem a közsínházi, sem a struktúrán kívüli gyermekelőadásoknak. Az előadások sorrendje nem jelent semmilyen fokú fejlődési mechanikát, inkább arra világítok rá, hogy az alkotók hogyan kezdtek el olyan gyermek- és ifjúsági színházban gondolkodni, ahol a nézői perspektíva a megszokottól, a hagyományostól eltér. Kutatásom fókuszába pedig úgy kerültek a következőkben felsorolt előadások, hogy a színházi nevelési előadás (TIE) formai és gondolati nyomait kerestem.

Halász Péter és Koós Anna Lakásszínháza 1974-ben hozta létre a *Guido és Tyriust*, amelyet kétszer adtak elő vegyes korosztályú nézőközönség előtt: az előadáson csecsemőtől, az óvodás korosztályon át az általános iskolás korosztályú gyerekekig voltak jelen, felnőtt kísérővel. Levente Péter és Döbrentey Ildikó Mikro-Mikroszkóp Színpadon megvalósított előadásai közül kettőt mutatok be: *Zűrhajó* (1982) és *Motoszka* (1984), amelyen háromtól hét éves gyerekek vettek részt. Sólyom Kati egyszemélyes gyermekszínházi előadásaiból kettőt elemzek: a *Mesebál* (1970) és *Csipkefa* (1971) címűt, ahol az óvodás és a kisiskolás korosztály lett megszólítva. A Térszínház, Bucz Hunor vezetésében, 1978-tól dramatikus játszóházat működtetett, szintén az óvodás és kisiskolás korosztálynak. Novák János *Bors nénijét* (1980) ugyanennek a korosztálynak játszották. Mezei Éva három elemzett előadásából a *Rózsa és Ibolya* (1976) alsósoknak, az *Itt járt Mátyás király* (1978) felsősöknek, a *Tavaszi*

Szelmalmok című projektjéről. <http://szinhaz.net/2016/06/03/antal-klaudia-nem-szelmalomharc/> Letöltés: 2020. 10. 08.

⁵⁷ Végvári Viktória: *A bábszínház nézője* című doktori dolgozata ezzel a témával foglalkozik.

tótágas (1979) pedig középiskolásoknak szolt. Ruszt József iskolaszínházi előadásai közül a *Csongor és Tünde* (1976) felsősöknek, a *Rómeó és Júlia* (1975) és az *Antigoné* (1976) középiskolásoknak készült. Zalaegerszegen a beavató színházi előadások már a középiskolásokat szólította meg: Ruszt József rendezte 1982-es *Rómeó és Júlia*, Halasi Imre rendezte 1982-es *Antigoné*, és Merő Béla 1983-as *Csongor és Tündéje* egyaránt. Az egerszegi beavató előadások közül még bemutatnom az 1983/84-es évad Halasi Imre *Bánk bánját* és Hegyi Árpád Jutocsa *A fösvényét*, az 1984/1985-ös évad Merő Béla *Ármány és szerelemjét* és Halasi Imre *Vízkereszt vagy amit akartokját*, az 1985/1986-os évad Tömöry Péter *Kérőkjét* és Merő Béla *Figaró házasságát*, az 1986/1987-os évad Tömöry Péter *A tanítónőjét*. Dolgozatom legutolsó elemzett alkotója Békés Itala lett, akinek egyszemélyes színháza középiskolásoknak és fiatal felnötteknek készült, amelyeket úttörő- és építőtáborokban játszott: *A lélek és tánc*, *Disco Itala* (1980) és a *Lenni vagy látszani* (1981). Mindezen gyerekeknek, ifjúságnak szóló előadások mellett a *Függelékben* két műhely felnötteket megszólító előadásait is szükségszerűnek vélem bemutatni, mert formájukban és gondolatiságukban olyan elemeket hordoznak, hogy ha korosztályilag nem is, de rendhagyó módon dolgozatom szerves részévé váltak. Az egyik a Csili Soós Imre Irodalmi Színpad egy előadása, a *Történelem alulnézetben* (1975), illetve a KISZ Központ Művészegyüttes két előadása a *Kisvárosi Lady Macbeth* (1976), illetve *Kirostált kavics* (1978). Mindkét csoport vezetője Dévényi Róbert volt.

A rekonstrukció fókuszában a következő kérdések állnak: Mi az intézményi háttere az alkotóknak? Ki a vezetője a csoportnak? Kik az alkotók? Mi a csoport, az alkotók működésének a célja? Milyen színházi formát használnak az előadásokban? Mi a céljuk a színházi előadással? Van-e pedagógiai cél vagy nevelési szándék? Ha igen, milyen? Milyen az előadás struktúrája? Mi a témája? Milyen korosztálynak játsszanak? Hogyan építik be a korosztályi jellemzőket az előadásokba? Milyen időtartamú előadások? Milyen térhasználattal, milyen látványvilággal dolgoztak?

Az elemzett előadások sorát hozom el a jelenig, a Philther módszert alapul véve, de maximálisan nem követve azt: a kutatott előadásokat először színházkulturális kontextusba helyeztem, majd megvizsgáltam a dramatikus szöveget és dramaturgiát, ezután górcső alá vettem a rendezést, és amennyire lehetett a színészi játékot, majd a színházi látványt és hangzást, végül az előadások hatástörténetére tekintettem rá. Ily módon válnak láthatóvá a vizsgált előadások, rávilágítva arra, hogy hogyan található meg a színházi nevelési előadások (TIE) jelene a múltban.

2. SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK (TIE) A JELENKORI SZÍNHÁZSZAKMAI DISKURZUSBAN

Dolgozatom egyik kontextusa a színházi nevelési előadások elmélete, ugyanis ahhoz, hogy közelebb lehessen kerülni a színházi nevelési előadás formai és gondolati hagyományának magyarországi megjelenéséhez és történetéhez, tisztában kell lenni azzal, hogy mit jelent a színházi nevelési előadás, a TIE.

A színházi nevelési előadás fogalma ismert és elterjedt a jelenkori diskurzusbán, ám ez az elnevezés, már több előadásformát is jelöl, ezért használom a TIE-t mint fogalmi szűrőt doktori dolgozatom során. A TIE elméletének a bemutatására a fogalommeghatározásokon keresztüli utat választottam, ugyanis definíciókon keresztül rá tudok világítani arra, hogy mi határozta meg a TIE fogalmát, milyen hangsúlyeltolódások, értelmezési változatok jelentek meg 2021-ig.

2.1. A színházi nevelési előadás (TIE) definícióváltozatainak rövid története⁵⁸

Magyarországon az első TIE-vel kapcsolatos fogalommeghatározás 1986-ban jelent meg, melyet Mezei Éva tett közzé a *Színház a nevelésben* című cikkében. A TIE-forma a színházi és drámai technikák szabad kezelését, az aktív és a befogadói nézőmagatartás szervezett váltogatását, a közéleti-morális tartalmak feldolgozását jelentette.⁵⁹ Mezei idézte a GYPT (Greenwich Young Peoples Theatre) műsorfüzetéből kivett TIE fogalmának magyarázatát is:

„minden TIE-előadás feladata, hogy a színházi-drámai technikákat a nevelés, tágabban a társadalmi feladatvállalás szolgálatába állítsa. A közönség nem pusztán megfigyelő, de adott esetben partner, akit arra biztatnak, hogy közbeszóljon, kérdezzen, magyarázzon, véleményezzen és együtt játsszon. Mindez mint tanulási módszer, eredményességében semmihez sem hasonlítható.

⁵⁸ A színházi nevelési előadás (TIE) definícióváltozatainak bemutatásakor azokat a TIE definíciókat emelem ki, amelyek véleményem szerint meghatározták a TIE történetének, elméletének magyarországi diskurzusát. Az idézett definíciókkal célozom annak bemutatására, hogy rávilágítsak arra, hogy hogyan változott a TIE meghatározása az idők során. Dolgozatom nem vállalja, hogy kitér a színházpedagógiai programokra, hiszen csupán a TIE történeti nyomait térképezi fel a 70-es és 80-as évek Magyarországon. A színházi nevelési előadások fogalomtörténetének áttekintésében nagy segítségemre volt Golden Dániel: *Színház és nevelés Magyarországon* című tanulmánya, in: Cziboly (szerk.) i. m. 76-111.

⁵⁹ Mezei: *Színház a nevelésben*. 25.

Egy ilyen előadás fiatal emberek nevelésének fontos állomása, és nem valami különleges színházi esemény."⁶⁰

A TIE angliai létrejöttében és használatában fontos történeti elem, hogy a 60-as és 70-es években Angliában a Munkáspárt támogatásával a kultúrintézmények szívesen támogatták a TIE-t, mivel meglátták benne azt, hogy ez a színházi forma a hátrányos helyzetűek integrálását megkönnyíti, illetve társadalmi érzékenységet és a közéleti aktivitást segíti elő,⁶¹ Magyarországon viszont a 70-es és 80-as években nem tudott ez a színházi műfaj meghonosodni.⁶²

Az 1990-es évek elején Magyarországon ez a szó, hogy színházi nevelés még egyet jelentett a Theatre in Educationnel, a TIE-vel.⁶³ A TIE, vagyis a színházi nevelési előadás,⁶⁴ magyarországi történeti hagyományának kiindulópontja a jelenlegi diskurzusban 1992-höz, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ megalakulásához kötődik, és nem Mezei Évához.

A magyarországi TIE fogalomtörténetében jelentős szerepet töltött be az elsőnek nevezett magyarországi TIE, az 1992-es *Fehérlófia*.⁶⁵ A jelenlegi szakmai diskurzus ehhez az előadáshoz köti a hazai klasszikus TIE-modell létrejöttét: a modell egy háromórás színházi programot jelentett, amely színházi előadással kezdődött, amit egy foglalkozásvezető által irányított egész csoportos beszélgetés követett, végül kiscsoportos drámás munka következett, melynek központi témája a cserbenhagyás volt.⁶⁶ 1996-ban a TIE meghonosítását erősítette Magyarországon a Káva Kulturális Műhely, a második TIE-val dolgozó, professzionális csoport civil egyesületként való létrejötte, és az 1997/1998-as évadtól való

⁶⁰ Uo.

⁶¹ Mezei Éva: Színház a nevelésben. Theatre-in-education. *Színház*, 1986/11. 22. és Lásd még Gordon Vallins: *The beginnings of TIE*. in: Tony Jackson: *Learning Through Theatre: Essays and Casebooks on Theatre in Education*. Manchester University Press, 1980. 2-15.

⁶² 1976-1986 közötti időszakban Mezei küzdött a Gyerekjátékszínrel a TIE meghonosításával Magyarországon, ám csupán a TIE használatát sikerült megvalósítania csoportjával. Mezei úgy vélte, hogy a TIE közéleti problémák esetleges feldolgozásának lehetőségét hordozza magában, illetve felerősíti a véleménycsere fontosságát, Mezei szerint ezért nem tudott a TIE 70-es és 80-as években meghonosodni Magyarországon. in. Mezei: *Színház a nevelésben*. 25.

⁶³ A terminológia alakulásáról lásd bővebben: Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*. Budapest, L'Harmattan, 2013., 323-376.

⁶⁴ TIE: Theatre in Education: színház az oktatásban vagy színház a nevelésben. Az angolszász gyakorlatban a kifejezés egy módszert, és a módszert alkalmazó színházi társulatok hálózatát is jelentette. Az első TIE-program 1965. szeptember 1-én került bemutatásra Coventryben. Lásd a TIE rövid történetét Nagy-Britanniában Szauder Erik írásában: Szauder Erik: A színházi nevelés története az angol nyelvterület országaiban. *Drámapedagógiai Magazin*, 2000/különszám, 1-5.

⁶⁵ Kaposi László (r.): *Fehérlófia*, 1992. Kerekasztal Színházi Nevelési Központ

⁶⁶ Ezt a sémát követte a későbbiekben a Kerekasztal *Máeldun csodálatos utazása, A szomorú királyfi* valamint a Káva *Vaskor, József és testvérei* és *Törvényen kívül* című programja is. in: Takács: *Színház a határon*. 34.

rendszeres működése.⁶⁷ A 90-es években a TIE olyan gyermekszínházi előadást jelentett, amely általános és középiskolás fiatalokat szólított meg, és művészeti, oktatási és közművelődési feladatokat egyaránt ellátott.⁶⁸

2000-ben maga Kaposi László kezdeményezte a színházi nevelés fogalmának, és jelentésének széleskörű kiterjesztését, melynek kifejtése az *I. Országos Színházi Nevelési Konferencia* kapcsán megjelent írásában található:

„a színházi nevelés magában foglalja a színházi nevelési társulatok munkáját, a beavató színházi formákban dolgozók tevékenységét, a színvonalas interaktív gyermekszínházi munkát, a különféle keretek között végzett dramatikus játszóházi programokat, s érinti, gyakran fedi a művészetpedagógusok (ezen belül kiemelten: drámapedagógusok, gyermekszínházi játékosok, gyermek bábos csoportvezetők) formai gazdagságban létező tevékenységét.”⁶⁹

A színházi nevelés fogalmának a tágítása arra reflektált, hogy a különböző alkotócsoportok más és más céllal akarták a színházi előadást eszközként használni.⁷⁰ Ilyen volt például az 1998-ban létrejött Méta Kommunikációs Nevelési Kör, akik a Bárkában végzett munkájukat már színházi nevelési programként nevezték meg, melyben egy-egy színházi előadáshoz egy előkészítő, egy élményfeldolgozó és egy tematikus foglalkozást csatoltak, melynek fő célja volt, hogy a gyerekekből színházat értő közönség váljon, vagyis a színházi nyelv értésére és használatára akarták tanítani a diákokat.⁷¹ A 2000-es színházi nevelési fogalombővítés hatással bírt a TIE fogalmának a pontosítására.

⁶⁷ Alapító tagok: Scholtz Anna, Gyombolai Gábor, Romankovics Edit, Sereglei András, Takács Gábor. A Káva kezdetektől úgy határozza meg magát, mint Budapest első színházi nevelési csoportja, hiszen a Kerekasztal Gödöllőn jött létre. Mivel a magyarországi viszonylatot elemzem, ezért neveztem második TIE csoportnak.

⁶⁸ 2020-ra már mindkét csoport bővítette a korosztályt: játszanak óvodásoknak és felnőtteknek is TIE-előadásokat. Óvodásoknak: Kerekasztal és az InSite koprodukciójában, Ceri Townsend (r.): *Az óriás ölelése*, 2016., Romankovics Edit (r.): *Boszorkányüldözés*, 2019. Nem felnőtteknek készült előadás, hanem középiskolásoknak, de felnőtteknek is játszották: Kerekasztal és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában, Gigor Attila (r.): *A hosszabbik út*, 2013. március. 06. Káva Kulturális Műhely Emlékezés drámáit: *Szobor*, 2013; Sereglei András (r.): *Jelentés*, 2013, Sereglei András (r.): *Üres lap*, 2013. *Kárpótlás*, 2013. Felnőtteknek készült: Kerekasztal és Marczibányi Téri Művelődési Központ koprodukciójában: Székely Rozi (r.): *Kilátó*, 2018. február. Kifejezetten felnőtteknek készült előadás Káva Kulturális Műhely MU Színház Közhasznú Nonprofit Kft. koprodukciójában: Sereglei András (r.) *3050 gramm*, 2014. Káva Színház: Kovács Dániel Ambrus (r.): *Lady Lear*, 2017.

⁶⁹ Kaposi László: TIE-dokumentumok a közelmúltból. *Drámapedagógiai Magazin* 2000/Különszám. 49. 2000. október 13-14-én került sor az I. Országos Színházi Nevelési Konferenciára, amely egyben a Színházi Nevelés Hete programsorozat nyitó eseménye volt.

⁷⁰ Ez a fogalomtágítás és fogalommagyarázat olyan, mintha az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági színházi előadásainak formai változatosságára és annak utólagos elfogadására utalna vissza, persze nem tudatosan.

⁷¹ Vági Eszter és Telegdy Balázs: Színházi nevelés – színházra nevelés. *Drámapedagógiai Magazin*, 2000/1. 29. Lásd bővebben: Ruszt József iskolaszínházi célkitűzéseivel a dolgozat 4. fejezetében.

2002-ben kerültem a Káva Kulturális Műhelyhez, amikor a következő TIE-definíció alapján kezdtem el színész-drámatanári munkámat:

„...a TIE olyan felfedezési gyakorlat, mely az alkotási folyamatba szervesen beépíti a résztvevők meglévő attitűdjeit, és ezeket egy újfajta megértés irányába tereli. Ez a módszer a kritikai nevelés eszköze, mely az elemzést és a felfedezést a gyakorlatban alkalmazza. Elsődleges célja – az esztétikai, művészi igényességen túl – a problémamegoldás és a problémakezelés módjainak vizsgálata a közösségi alkotás folyamatával a középpontjában.”⁷²

A színházi nevelés tehát olyan módszert jelentett 2002-ben, amely a színházat használja eszközként valamilyen nevelési cél elérése érdekében, mivel a színházi esemény lehetővé teszi a résztvevők számára, hogy megéljenek, megérezzenek fontos emberi (társadalmi, erkölcsi vagy életkori) problémákat, így kerülve közelebb az előadás fókuszába állított téma mélyebb megértéséhez.

A TIE-jelentésmezejének változásának a háttérében fontos események zajlottak: 2003-ban került megrendezésre Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a budapesti Marczibányi Téri Művelődési Központ a *Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója*, amely szakmai fórumot teremtett a TIE-csoportok számára. Sándor L. István a találkozó kapcsán kiemelte, hogy a TIE Magyarországon még mindig perifériás helyzetben van, és a színházi terület továbbra sem érzi sajátjának a műfajt, olyannyira, hogy több színházi szakember megkérdőjelezte, hogy jogosan szerepelt-e két TIE társulat az első magyarországi gyermekszínházi biennálén.⁷³ A TIE történetét állandóan meghatározta az a helyzet, hogy sem a színházi szakma, sem az egyetemek, sem a nézők, sem a pedagógusok, sem a miniszterek, nem tudták eldönteni, hogy kihez vagy mihez tartozik ez a műfaj: iskolához vagy színházhoz. A hovatartozás kérdésének a körüljárása pedig hatott a színházi nevelési előadás fogalmának az alakulásához.

A színházi nevelési előadás, a TIE mellett kialakult a színházi nevelés fogalma is, mely 2000-re datálható, fentebb már idéztem, amely 2008-ra, párhuzamosan a TIE fogalmával alakult, pontosabbá vált, ugyanis a színházi nevelés alá ekkor már sokféle színházi jellegű tevékenység beletartozott: a hagyományos gyermekszínházi előadás, a bábszínházi előadás, az

⁷² Takács Gábor TIE definíciója. in. Takács: Színház a határon. 36.

⁷³ Sándor L. István: Útközben. Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója. *Drámapedagógiai Magazin*, 2003/1. 1.

interaktív (nézőaktivizáló) gyermekszínház, a beavató színház, a gyermekszínhátszó csoportok tevékenysége, a dramatikus játszóházi tevékenység, a rendhagyó irodalomóra, a többtanáros drámafoglalkozás, a színházi nevelési program (TIE), a drámafoglalkozás (Drama in Education, a DIE).⁷⁴ Ugyanebben az évben a TIE-t színházi nevelési programként, illetve színházi nevelési foglalkozásként aposztrofálta Bethlenfalvy Ádám és Lipták Ildikó, az akkori Kerekasztal Színház színész-drámatanárai:⁷⁵

„a színházi nevelési program magas művészi színvonalon kidolgozott színházi előadásból és a nézők – általános iskolai vagy gimnáziumi diákcsoporthoz – aktív részvételére épülő feldolgozó részből áll. A foglalkozásokon színészként és drámapedagógusként egyaránt képzett színész-drámatanárok mindig egy osztálynyi csoporttal dolgoznak, hogy minden egyes vélemény, ötlet, személyes megjegyzés meghallgatásra találjon. A színházi nevelési foglalkozások mindig fontos társadalmi, erkölcsi, emberi problémák köré épülnek. Az előadást megelőző, megszakító, vagy azt követő feldolgozó részekben a fiatalok színházi és dramatikus munkaformákat használva, gyakran szerepbe bújva, megélt tudást, tapasztalatot szereznek az adott problémakörrel.”⁷⁶

2009-ben Takács Gábor úgy pontosította a TIE fogalmát, amiben még ő is színházi nevelési foglalkozásként, programként említi a TIE-t, hogy egyre inkább hangsúlyozta a résztvevő gyerekek részvételi helyzeteinek módjait:

„Hétköznap délelőtt, tanítási időben egy általános vagy középiskolai osztály érkezik látogatóba a színházi nevelési társulathoz, és három-négy óra hosszúságú színházi programon vesz részt (a tanár külső megfigyelői szerepet kap), melynek során a TIE-csoport egy – színházi elemeket használó – előadáson »vezeti végig« a résztvevőket. Ebben a fiatalok nemcsak megfigyelői, hanem sokszor írói is a történetnek, mely a helyzetek végiggondolásával, elemzésével, sűrítésével, átalakításával és adott esetben megjelenítésével születik. Az esztétikai élményen túl egy ilyen program(on) [...] a fiatal emberek megtapasztalhatják az együttgondolkodás örömét. A színházi nevelési foglalkozások erkölcsi-morális, mikro- és makrotársadalmi problémákat járnak

⁷⁴ Kaposi László füljegyzete a következő cikkhez: Geoff Gilham: A színházi nevelés értéke. *Drámapedagógiai Magazin*, 2008. 22.

⁷⁵ Bethlenfalvy Ádám és Lipták Ildikó: A színházi nevelésről. *Tani-tani*, 2008/1. 54-59. http://www.tani-tani.info/081_bethlenfalvy_liptak. Letöltés: 2020. 09. 18.

⁷⁶ Bethlenfalvy Ádám és Lipták Ildikó i. m. (nincs feltüntetve oldalszám)

körül. A módszer a színházat és a drámát jó értelemben véve eszközként használja, a fő cél minden esetben a kijelölt probléma megértésének elmélyítése.”⁷⁷

Egy évvel később, 2010-re jutott el a Káva Kulturális Műhely oda, hogy a TIE fogalmát saját működésére fordította, így hozott létre a TIE kapcsán egy új fogalmat, A Résztevő Színháza elnevezéssel, amely a mai napig a TIE-t jelenti:

„valójában színházat csinálunk a hozzánk érkező fiataloknak, sőt velük együtt csinálunk színházat, ám eltérően a hagyományos színházi formáktól, ők nem csupán nézői, de résztvevői, alkotói is a színházi folyamatnak. Ezért neveztük el színházunkat a Résztevő Színháznak.”⁷⁸

A színházi nevelés fogalmának tisztázása szempontjából nagy előrelépést jelentett, hogy 2011. május 6-án a *VI. Gyermek- és Ifjúsági Színházi Szemlén* egy olyan módszertani program került megrendezésre, amely a színházpedagógiával foglalkozott. Azért jelentett ez előrelépést, mert a gyermekszínházi találkozón a gyermekszínházi szakma már eljutott odáig, hogy érdemes foglalkozni egy olyan üggyel, jelen esetben a színházpedagógiával/színházi neveléssel, amely gyermek- és ifjúsági színházi előadások közötti jelenlétével egyre inkább megkerülhetetlenné vált a színházi szakma számára az évek során. Ezen a rendezvényen már – Róbert Júlia,⁷⁹ dramaturg, jegyzetei szerint – a „színházi nevelés nem a TIE definíciót és módszert jelenti, hanem leggyakrabban azt: színházra nevelni és/vagy nevelni a színház eszközeivel.”⁸⁰ Szakemberek egyeztetésének köszönhetően a két fogalom, a TIE és a színházi nevelés, tehát ezen az eseményen kezdett elhatárolódni egymástól.

A színházi nevelési szakma számára nagy fordulatot jelentett, hogy a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában megvalósult *A hosszabbik út*⁸¹ című előadás elnyerte a legjobb ifjúsági előadásnak járó Üveghegy-díjat a Marczibányi téren megrendezett *Gyermekszínházi Szemlén* 2013-ban. 2014-ben pedig a Next

⁷⁷ Takács Gábor: Padlíváza a színpadon. 42.

⁷⁸ Takács Gábor: Műhelymunka – kortárs színházi kísérletek a Kávában. *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/k2. 14. Lásd a *Résztevő Színháza* című Romankovics Edit által jegyzett tanulmányt: Romankovics Edit: *A Résztevő Színháza*. Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2010. https://mandadb.hu/common/file-servlet/document/611683/default/doc_url/aresztvevoszhaza.pdf Letöltés: 2020. 10. 02.

⁷⁹ Róbert Júlia, dramaturg, *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai* címen írta doktori értekezését 2018-ban.

⁸⁰ Róbert Júlia: Színházpedagógiai fórum. *Drámapedagógiai Magazin*, 2011/1. 39.

⁸¹ Gígor Attila (r.): *A hosszabbik út*, 2013. Szereplők: Háry Anna, Hajós Zsuzsa, Farkas Attila, Fábrián Gábor

Generation különdíját kapta meg az előadás a *VII. ASSITEJ Kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennálén*, és ez volt az első olyan színházi nevelési előadás, amely bekerült a *Pécsi Országos Színházi Találkozó* versenyprogramjába.⁸² A színházi nevelési előadások története szempontjából azért volt fontos ez a pillanat, mert mind a zsűri, mind a színházi szakma részéről létrejött egy olyan nyitás több mint két évtized után, melynek eredményeképpen ifjúsági színházi előadásként kezelték a TIE-t, befogadva a műfajt a színházi előadások közé, vagyis ezután az esemény után a TIE-t mint színházi nevelési előadást színházi előadásként kezelték.⁸³ A Kaposvári *ASSITEJ Gyermek- és Ifjúsági Színházi Biennálé* történetében többnyire olyan gyermek- vagy ifjúsági színházi előadások nyerték meg a legrangosabb elismerést, az Üveghegy-díjat, amelyek nem teremtettek nézői perspektívaváltást a közönség számára. 2004-ben például az Üveghegy-díjat a Stúdió „K” Színház *Csipkerózsika* című előadása, 2006-ban az Örkény Színház *A Sötétben Látó Tündér* című darabja kapta. 2008-ban a Kolibri Színház osztályterem színházi előadása a *Klamm háborúja* lett az Üveghegy-díj birtokosa. Ez az előadás egy osztályteremben játszódik, és az előadás során a néző diákok kvázi szerepet kapnak, egy képzeletbeli osztály tagjai szerepét, akiket megszólít az előadás főszereplője, egy tanár, de az előadás nem teremt cselekvési lehetőséget a diákok számára. 2010-ben a Stúdió „K” *Rettentő görög vitéze* lett a legjobb előadás. 2014-től indult el egy olyan folyamat, amire fentebb már kitértem, amely rávilágít arra, hogy érvényes gyermek- és ifjúsági színháznak kezdte el kezelni a zsűri, vagyis a gyermek- és ifjúsági színházakat jól ismerő szakemberek, a színházi nevelést. Így 2016-ban a Szputnyik Mentőcsónak csoportjának a *Szociopoly* című színházi társasjátéka kapta meg az Üveghegy-díjat. 2018-ban pedig a Káva Kulturális Műhely és a HOPPArt *Peer Gynt* című TIE előadása nyerte el a legjobb ifjúsági előadásnak járó Üveghegy-díjat. Hosszú évek után a gyermek- és ifjúsági színházi szakma nyitott, és érvényes színházi műfajnak ismerte el az évtizedek során már jelenlévő TIE formát.

A 2010-es évekre láthatóan egyre inkább bővült a színházi nevelési előadások sora, egyre több dolgot neveztek így, egyre többféle területről érkező szakemberek (színész-drámatanár, színházpedagógus, színész, rendező, dramaturg, társadalom-, színház- és neveléstudós) kezdtek el nyitni a színházi nevelés felé, így állandó kihívást jelentett a színházi nevelési

⁸² Cziboly Ádám is a 2014-es POSZT kapcsán emeli ki, hogy az ott zajló vita fókuszában az került elő, hogy a színházi nevelési/színházpedagógiai program tekinthető-e színháznak? in: Cziboly Ádám: *Miért színház?* <http://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/> Letöltés: 2020. 09. 10.

⁸³ Lásd erről a folyamatról Szűcs Mónika írását. Szűcs Mónika: *Összeérő utak. Ellenfény*, 2014/2. 2-9.

előadás fogalmának meghatározása az ezzel dolgozó szakemberek számára. 2013-ban terminológiai és definíciós segítségként érkezett a Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám által jegyzett *Színházi nevelési programok kézikönyve*,⁸⁴ ahogy a következő kötet a *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* is továbbvitte a terminológia tisztázását.⁸⁵ A 2013-as kötet a 2012/2013-as évadban elérhető színházi nevelési programokat mutatta be, valamint az ezekben érdekelt intézményeket jelölte meg.⁸⁶

A színházi nevelés 2014-re egy tág terület gyűjtőfogalma lett, sokféle tevékenység, program, törekvés gyűjtőfogalmává vált. A TIE metódusával ekkor már több színház és színházi nevelési társulat is foglalkozott Magyarországon.⁸⁷

Horváth Kata és Oblath Márton szociológusok a szociológia tudományterületének szemszögéből alkottak meg egy új fogalom meghatározást 2015-ben, reagálva az aktuálisan elérhető magyarországi TIE felhozatalra:

„A színházi nevelés (Theatre in Education, TIE) a színház és a pedagógia határterületén létrejött részvételi színházi műfaj, művészetpedagógiai módszeregyüttes. Az egyéb drámaalapú oktatási módszerekhez képest a színházi nevelés specialitása abban áll, hogy a résztvevők professzionális színházi előadásokat láthatnak a program részeként, amelyek univerzális erkölcsi, illetve a társadalmi kapcsolatokra vonatkozó általános kérdéseket dolgoznak fel.”⁸⁸

Úgy vélem, hogy ez a fogalom meghatározás Mezei Éva 1986-os változatával összecseng. Horváth és Oblath tanulmányukban hangsúlyozták, hogy a színházi nevelés nem művészeti vagy társadalmi mozgalomként került Magyarországra, hanem reform- vagy alternatív pedagógiai eljárásként vált népszerűvé, ráadásul a drámapedagógia egy speciális formájaként intézményesült 1992 után. A két szociológus kiemelendő meglátása, hogy a TIE nem

⁸⁴ Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan, 2013.

⁸⁵ Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, Budapest, InSite Drama, 2017. Nem csupán a terminológia tisztázása kapott teret ebben a könyvben, hanem Golden Dániel *Színház és Nevelés Magyarországon* című tanulmányában a színház és nevelés magyarországi történetének elmúlt néhány évtizedének kritikai rekonstrukcióját adta. Cziboly Ádám (szerk.) i. m. 76-111.

⁸⁶ 119 szervezet 172 programjának Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám által kidolgozott egységes szempontrendszer szerinti leírása található meg. Lásd a könyv részletes bemutatását: Golden Dániel: Amit a színházi nevelésről tudni kell. <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/amit-a-szinhazi-nevelesrol-tudni-kell> Letöltés: 2020. 09. 14.

⁸⁷ Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Káva Kulturális Műhely, Nyitott Kör Egyesület, Manna Kulturális Egyesület, Krétakör, Kontraszt Műhely, Kompánia Színházi Társulat, Kecskeméti Ifjúsági Otthon, Jászberényi Város Óvodai Intézménye, Központi Óvoda, Drámajáték Munkaközösség, Garabonciás Színtársulat, FAQ Színházi Társulat, Escargo Hajója Színházi és Nevelési Szövetkezet/Apolló Kulturális Egyesület, 21. Színház, Móricz Zsigmond Színház, MU Színház, Rév Színházi és Nevelési Társulat/Import Improv Egyesület, (SIC!) Társulat, Teleszterion Kulturális Egyesület, Trainingspot Társulat.

⁸⁸ Horváth Kata-Oblath Márton: *A performatív módszer*. Káva-Anblokk-Parforum, Budapest, 2015. 94-95.

(gyerek)színházként, nem társadalmi mozgalomként, hanem alternatív pedagógiai eljárásként került be a köztudatba. Így már talán érthető az a hagyomány, amely eleinte inkább oktatáshoz köthető alternatív pedagógiai formaként értelmezte a színházi nevelést, és ezen belül a színházi nevelési előadást, bármennyire is szinte a kezdetektől hozzátartozott a gyermekszínházi szcénához.

Az interdiszciplinaritás folyamatosan segíti a TIE-t más megközelítésbe helyezni, másféle formaként értelmezni, amely a színházi világ politikusságot egyre inkább felvállaló közegébe érkezve, egyre inkább megtalálja a helyét a magyarországi (gyerek)színházi közegben.

A színháztudomány területéről Kiss Gabriella 2015-ben reflektált a színházi nevelési előadások jelenségére. Párhuzamba állította a színházi nevelés szakembereinek teoretikus munkáját a színháztudomány művelőivel.⁸⁹ Kiss Gabriella úgy látja, hogy a színházi nevelés diszciplináris tere a mai magyar társadalomban szolgáltatás, eszköz, elhivatottság, felelősség és ideológia, amelyek jelzik a kortárs munkaerőpiac kihívásait, amelyeknek akkor képes megfelelni, „ha alkalmazni tudja a színház és esztétikum történetiségében artikulálható kérdéseit és válaszait.”⁹⁰ A tanulmányban Kiss olyan kulturális jelenségnek látja a színházi nevelést, amely az alkalmazott színháztudomány elterjedését segítheti elő Magyarországon.

Kricsfalusi Beatrix 2016-os tanulmányában a TIE-t úgy említi meg több más fogalom mellett, mint egy olyan színházi gyakorlatot, amelyet egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásával társadalmi változást kíván elérni, szándékolt célelvűséggel és a célközönségben végzett társadalmi beavatkozással.⁹¹ Kricsfalusi Beatrixnek köszönhetően egy újabb nézőpont került be a TIE elemzésével és esetleg egy következő fogalom meghatározással kapcsolatban.

2017-ben Cziboly Ádám összegezte, hogy a színházi nevelés és színházpedagógia területére több diszciplína van hatással: a (dráma)pedagógiai gyakorlat, a színházművészet, az

⁸⁹ Lásd: Kiss Gabriella: „A színház csak ürügy”: A színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere. In: Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, Pécs, Kronosz, 209–219.

⁹⁰ Uo. 219.

⁹¹ Kricsfalusi Beatrix: *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* In: Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016. 17–18.

alkalmazott-, részvételi- és közösségi színházi gyakorlatok, illetve épít a pszichológia és a társadalomtudományok vívmányaira.⁹²

2021-re tehát a színházi nevelés egy gyűjtőfogalommá vált, amelybe a közösségi színházról, az interaktív színházon, az osztályteremszínházon, a vitaszínházon keresztül a szociális színházig, a beavató színházig, sokféle típus beletartozik. Ezzel párhuzamosan a TIE fogalma még inkább elhatárolt és pontosabb fogalommeghatározást kívánt: komplex színházi nevelési előadás.⁹³

2.2. A (komplex) színházi nevelési előadás (TIE) jelenkori meghatározása

A 2021-es jelenben a TIE a komplex színházi nevelési előadás elnevezéssel írható le.⁹⁴ Dolgozatomban a színházi nevelési előadást (TIE-t) olyan gyermek- és ifjúsági színházi előadásként kezelem, amely a résztvevői aktivitással együttesen adja ki a színházi élményt: ez az aktivitás a színházi esemény része, ahol a cselekvési lehetőségek alkalmával minden résztvevő maga szabályozhatja, hogy az események részesévé, társalkotójává válik-e, vagy megmarad társai nézőjének.⁹⁵ A TIE lényegét pedig Edward Bond 1994-ben megfogalmazott gondolataival tudom leginkább kifejezni, és ezt keresem a felkutatott anyagokban, vagyis a TIE megismerteti a gyerekekkel saját magukat, a világukat, és a világgal való kapcsolatukat. Ez az egyetlen módja annak, hogy megtudják kik ők, és felelősséget vállaljanak saját magukért.⁹⁶

A TIE-t a szakma 2017-es professzionalizációs összefogása óta „komplex színházi nevelési előadás” elnevezéssel írjuk le, értekezéseimben azonban a színházi nevelési előadás (TIE) elnevezést használom, mivel a komplex jelző még nem szervesült a köztudatban. Jelenleg a

⁹² Cziboly (szerk.) i. m. 219.

⁹³ A következő szakaszban fejtem ki, hogy mit jelent pontosan ez a megfogalmazás.

⁹⁴ Golden Dániel hívta fel a figyelmemet arra, hogy: a kifejezés komplex színházi nevelési program formája gyakorlatilag a magyarországi kezdetektől jelen van, az előadás változat pedig a 2010-es évek fordulójától – a 2013-as Cziboly-Bethlenfalvy kézikönyvben található leírás a 2010-es gödöllői Színházi Nevelési Társulatok Országos Találkozójához köti az ezzel kapcsolatos szakmai konszenzus kialakulását.

⁹⁵ Lásd még: Cziboly Ádám: Miért színház? <http://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/> Fontos itt kiemelni még a cikkből, hogy a résztvevők felé történő nyitásokat az előadás szerves részeként kezelő műfajok még a fórum színház, a beavató színház, az osztályterem-színház vagy tantermi színház(i előadás), a vitaszínház és a színházi társasjáték is. és Lásd még: Róbert Júlia *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai* című disszertációjának *A dramaturgia egység* című fejezetét (31-38.), és azon belül a következő gondolatot: „Éppen ezért a nézőkkel folytatott párbeszéd, állításom szerint jelenetként értelmezhető.” 37.

⁹⁶ Anthony Jackson and Chris Vine: *Learning through Theatre. The changing face of the Theatre in Education*. Routledge, Tailor & Francis Group, London and New York, 2013. 44.

TIE egy nagyobb halmazhoz, a színházi nevelési programok halmazához tartozik.⁹⁷ A TIE 2017-től használt, több szakember által megfogalmazott,⁹⁸ aktuális és a színházi nevelési szakma által elfogadott fogalom meghatározása:

„Olyan – az angol Theatre in Education ('színház a nevelésben') módszertanán alapuló – színházi nevelési/színházpedagógiai program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiaiilag szerves egységet képez. A műfaj a '60-as években, Angliában jött létre, az első társulat 1965-ben kezdte munkáját Coventryben. A színházi részek épülhetnek az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz, stb.). A hazai gyakorlatban kb. 2–4 óra időtartamú program mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők (többnyire, de nem kizárólag gyermekek, ill. fiatalok) számára készül, akiknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak. Az előadást színész-drámatanárok valósítják meg, akik az előre elkészített színházi részekben színészi, másrészt az interaktív szakaszokban színészi és drámatanári munkát végeznek.”⁹⁹

Amikor TIE formai és gondolati hagyományát kutatom a fenti definíciót veszem alapul. A komplex jelzőt viszont nem használom az elemzések során, mivel, ahogy utaltam már rá, nincs még annyira jelen a köztudatban, a szűk szakma használja egyelőre ezt a kifejezést. Azért maradok a színházi nevelési előadás szófordulatnál, mert a fogalmat körülvevő interdiszciplináris közeg ezt használja, és a múlt feltérképezésével más szakterületek, tudományágak képviselőit, szakembereit is célközönségemnek tartom dolgozatomban.

⁹⁷ A színházi nevelési/színházpedagógiai program definíciója: „olyan, a színházi nevelés és színházpedagógia körébe tartozó tevékenységforma, amely elsődlegesen a köznevelésben érintettek számára készül, előadás vagy jelenetsor van benne, amely épülhet az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára (pl. prózai színház, báb- és figurális színház, tánc- és mozgásszínház, zenés színház, cirkusz, performansz stb.), pedagógiai célja van az alkotóknak, a résztvevők a program során annak menetét érdemben befolyásoló, vagy az abban történetekre érdemben reflektáló, nyílt interakciókban vehetnek részt, megismételhető, minden alkalommal különböző csoportoknak játszott programok.” in: Cziboly Ádám (szerk.) i. m. 157.

⁹⁸ Részletes bemutatását a terminológiai munkacsoportnak lásd: Cziboly Ádám: *Hogyan nézhet ki az elefánt?* in: Cziboly Ádám (szerk.) i. m. 204-224.

⁹⁹ Cziboly Ádám (szerk.) i. m. 159.

A kutatott előadásoknál fontos alapul szolgálnak a TIE következő etapban kifejtett jellegzetességei, módszertani alapvetései, mivel hivatkozási pontként szolgálnak majd a 70-es és a 80-as évek gyermek- és ifjúsági színházi előadások elemzéseinél:

A TIE fiktív világot épít fel a nézők számára. Olyan fiktív világot, amelyben gondolkodva, létezve valóságos nehézségekkel, problémákkal találkoznak a nézők, és amint elkezdik megérteni, elemezni, véleményezni a színház által megmutatott helyzeteket, el is kezdenek résztvevővé válni. Olyan résztvevőkké, akiknek gondolatai, cselekvései tétellel bírnak, akik számára a fikció elkezd valósággá válni, és ennek segítségével lesznek képesek csatlakozni az előadás történetéhez.¹⁰⁰ A TIE célja, hogy a gyerekeket, a fiatalokat valahogyan beemelje az előadás világába, a színház eszközével megmutatott történet folyamába. A színész-drámatanárok célja pedig, hogy az előadás során, az előadás által felvetett problémával kapcsolatban a résztvevők gondolkodásában, a világhoz való hozzáállásában, valamilyen változás jöjjön létre.¹⁰¹ A TIE cselekvésre, aktivitásra ad lehetőséget, amely alkotásban, közös gondolkodásban, véleményformálásban mutatkozik meg. Ehhez különböző formákat használ, amelyet színházi eszközöknek (konvencióknak) nevezünk, amelyek egy ügy, egy probléma (társadalmi, etikai, korosztályi) mélyebb megértését segítik elő. A színész-drámatanárok az előadás során partnerként kezelik a résztvevőket: együtt gondolkodnak, együtt játszanak velük, együttműködésre hívják őket, azért, hogy még közelebb kerülhessenek a gyerekek és a fiatalok ahhoz, hogy megfogalmazzák a viszonyukat, a véleményüket a vizsgálandó témáról, és a körülöttük lévő világról. A TIE kritikai gondolkodásra ösztönzi a nézőket, biztatást kapnak arra, hogy vállalják saját véleményüket, ezeket képesek legyenek megfogalmazni, megosztani másokkal, korábbi álláspontjukat pedig képesek legyenek felülvizsgálni, hogy jobban megértsék önmagukat, működésüket, és a környezetüket, amelynek következtében fejlődhet az érzelmi intelligenciájuk, érzékenyebbé válhatnak egymásra és a társadalmi problémákra egyaránt. A TIE kiindulási pontja, hogy a gyerekek, a fiatalok társadalmunk aktív, cselekvő, gondolkodó tagjai, és a színházi nevelési előadás középpontjában az igazság/igazságosság keresése áll.

Dolgozatomban az imént leírtak szűrőjén keresztül vizsgálok a felkutatott előadásokat, és ezek alapján tudom tisztázni azt, hogy mit is keresek valójában az összegyűjtött anyagokban.

¹⁰⁰ Lásd még: Perényi Balázs: Svindlik nélkül. Beszélgetés Kaposi Lászlóval. *Ellenfény*, 2002/5. 37.

¹⁰¹ Lásd még: A konstruktivista pedagógia szerint fogalmi váltás akkor jön létre a tanulóban, amikor az új információ és a belső rendszer közti ellentmondás a belső rendszer radikális átalakulásához vezet. Ez tehát nem egyszerűen egy új ismeret elsajátítása, hanem egy nehéz, olykor gyötrelmes átalakulás, új sémák elfogadása súlyos döntések árán. in: Takács Gábor: Padlówka a színpadon. 46.

A színházi nevelési előadás (TIE) hagyományának vizsgálata folyamán két elemzési szempontot határoztam meg: az egyiket formai hagyománynak, a másikat gondolati hagyománynak neveztem el.

A színházi nevelési előadás formai hagyománya alatt azt értem, hogy a néző résztvevővé válhat az előadás során. Olyan résztvevővé, aki egy adott téma/probléma kapcsán kialakíthatja saját véleményét, ennek hangot is adhat szóval vagy cselekvéssel, és akár döntést is hozhat a felmerülő kérdésekkel kapcsolatban. A néző tehát lehetőséget kap cselekvő részvételre, az előadásban felmerülő kérdésekkel, témákkal foglalkozik, és motiválttá válik a téma megértésében. Formai hagyományhoz sorolom még a keretet, kerettávolságot,¹⁰² a nyitást,¹⁰³ és az interakciót.¹⁰⁴ A nyitást és az interakciót dolgozatomban cselekvési lehetőségnek nevezem.¹⁰⁵ A bevonás/bevonódást mint a színházi nevelési előadás építőkövét nem sorolom a formai hagyományhoz,¹⁰⁶ mivel annyi feltételezést indukálna negyven év távlatából, hogy félrevihetné a megfigyelési szempontjaimat. Ehelyett a formai hagyományhoz sorolom a nézők és a játészó alkotók/színészek perspektívájának/pozíciójának alakulását.

A színházi nevelési előadás gondolati hagyománya alatt pedig azt értem, ahogyan az alkotók egy adott témához hozzányúlnak: kerülnek a didaktikus tanító jelleget, kérdéseket tesznek fel, nem állítanak, a nézőket, vagyis a gyerekeket, a diákokat partnernek tekintik. Partnerség alatt

¹⁰² Keret/kerettávolság: „Az a közeg, amelyen keresztül kapcsolódási lehetőséget kínálunk a nézőknek, hogy ne csupán nézők, hanem résztvevők is lehessenek. Az a perspektíva, amelyen keresztül a résztvevők kapcsolódnak az eseményekhez. Egy játékkeret lehetőséget ad több szerep használatára is. A vizsgált eseménytől/problémától való távolságot nevezzük kerettávolságnak.” in: Cziboly Ádám (szerk.): *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest, InSite Drama, 2017. 162.

¹⁰³ Nyitás: A színházi nevelési / színházpedagógiai programok jellemzően jelenetsorokból és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő, interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozó részekből állnak. A feldolgozó rész kezdetét, ahol a programvezető szakemberek szerepben vagy szerepen kívül megszólítják vagy más módon részvételre biztatják a résztvevőket, nyitásnak nevezzük. A nyitás tehát az interaktív szakasz első pillanata. in: Cziboly Ádám i. m. 162.

¹⁰⁴ Interakció: A színházi nevelési / színházpedagógiai programok jellemzően (...) jelenetsorokból és az ebbe sajátos esztétika és dramaturgia alapján illeszkedő, interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozó részekből állnak. Azokat a kétirányú kommunikációra lehetőséget adó dramaturgiai egységeket / szakaszokat, amelyeket a néző-résztvevők egymással és/vagy a néző-résztvevők a programvezető szakemberekkel folytatnak, s amelyek ez által az előadásra (a történetre, a szereplők attitűdjére, a megértés mélységére/minőségére) hatással lehetnek, (nyílt) interaktív résznek nevezzük. Az interaktív rész tehát egy folyamat. in: Cziboly Ádám i. m. 163.

¹⁰⁵ Cselekvési lehetőség: A nyitás és az interakció helyett azért választom a cselekvési lehetőség fogalmát, mert hangsúlyozni kívánom a lehetőség mozzanatát. Az interakció kölcsönös viszonyt, kölcsönhatást fejez ki, és a fogalom hordozza magában ennek megvalósulását, mikor ez nem is biztos, hogy létrejön. A cselekvés lehetőségét teremtik meg az alkotók, de nem biztos, hogy a néző él ezzel, és nem biztos, hogy valóban résztvevővé válik. A források hiánya is ösztönzött erre a fogalomváltásra, mivel a nézők részvételéről, aktivitásáról kevés nyom maradt fenn.

¹⁰⁶ Bevonás/bevonódás: „Az a néző, akire a színházi események érzelmileg és/vagy fizikailag és/vagy kognitív módon hatással vannak, bevonódhatott a történetbe. A bevonódás mértékétől függ a részvétel minősége. Dorothy Heathcote szerint: ha a résztvevő bizonyos csoport tagjaként szerepben vagy szerepen kívül lép be a fikcióba (vagyis bevonódik), lehetővé válik számára, hogy egyszerre élje meg az eseményeket kollektív (társas) és személyes (tapasztalati) szinten. Szintjei: látszólagos, részleges és teljes bevonás / bevonódás.” in: Cziboly Ádám i. m. 163.

pedig azt értem, hogy a színházi esemény során az alkotó és a gyerek, diák olyan együttműködő személyek, akik egyenrangú félként viselkednek egymással egy közös cél megvalósítása érdekében pl.: hogy együtt értsék meg, együtt értelmezzék a színház által megmutatott történetet.

A TIE különböző tevékenységtípusokat, munkaformákat, színházi eszközöket használ, és ezeknek a formáknak a hagyományát kerestem.

A TIE formai hagyományát a következő kérdésekkel rendszereztem:

- Színházi előadás vagy jelenetsor kötődik a színházi eseményhez?
- Van-e olyan vezetője az előadásnak, aki tartja a kapcsolatot a nézővel? Ha igen, ezt hogyan teszi? Szerepből vagy szerepen kívül?
- Az előadás során van-e olyan pillanat, amikor az egész közönség együtt gondolkodik, együtt fejt a látottakat az előadáshoz tartozó színházi emberrel: rendezővel, színésszel?
- A színházi előadáshoz tartozó emberek szerepen kívül vagy valamilyen szerepből szólítják meg a nézőket?
- Található az előadásban olyan szakasz, ahol a nézők a történet egy-egy szereplőjével beszélhetnek?
- Található-e az előadásban olyan gyakorlat, amely a nézők és a színházi emberek kommunikációját, egymásrahangelődését, kapcsolatfelvételét könnyíti meg?
- Található-e olyan nézők és a színészek közötti improvizáció az előadás során, amely helyzetben a nézők és a színészek egyaránt a történethez kapcsolódó szereplőket testesítik meg, és maga a rögtönzés egy történettel kapcsolatos problémát jár körül?
- Található-e olyan munkaforma az előadás során, amikor kisebb csoportokban gondolkodnak, játszanak, alkotnak együtt a nézők szerepből vagy szerepen kívül?
- Van-e olyan helyzet, amikor párban, vagy akár önállóan dolgoznak a résztvevők?
- Hogyan segíti a dramaturgia azt, hogy a résztvevői szerep minél inkább szervesülhessen az előadás történetével?

A TIE gondolati hagyományának feltérképezésével a következő kérdéseket jártam körül:

- Mit gondolnak az alkotók a gyermek- és ifjúsági nézőkről?
- Milyen kérdéseket járnak körül a színházi előadásokon keresztül?
- Mennyire veszik az alkotók figyelembe a korosztályi jellemzőket egy-egy előadás elkészítésénél?

- Milyen perspektívát kap az előadás során a néző?
- Az alkotóknak mi a pozíciója az előadás során?
- Milyen helyzetnek fogják fel az előadáson való találkozást a nézőkkel: emberi/társadalmi kérdéseket felvető, beavató, ismeretátadó, prevenciós, készségfejlesztő szituációként tekintenek rá?
- Hogyan fogadják a nézőket? Van-e a nézőfogadásnak rítusa?
- Hogyan zárják az alkotók az előadást?

A következő fejezetekben ezeket a formai és gondolati jellegzetességeket kerestem a 70-es és 80-as évek 3-18 éveseknek szóló gyermek- és ifjúsági színházi előadásaiban.

Doktori dolgozatom első fejezetében tisztáztam írói pozíciómat, bemutattam forrásaimat, illetve témám feldolgozásának módszertanát. A második fejezetben tisztáztam a színházi nevelési előadás (TIE) fogalmát, illetve azt az alaphelyzetet, amely a színházi nevelési előadások jelenkori diskurzusáról szól. A harmadik fejezetben az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági színházi előadásainak színházkulturális kontextusát ismertetem. A negyedik fejezetben a vizsgált alkotókat, alkotó csoportokat és azok gyermek- és ifjúsági színházi előadásait mutatom be a színházi nevelési előadások (TIE) hagyományát keresve. Az ötödik fejezetben a korpusz jellegzetességeire világítok rá. A *Függelékben* a kutatott gyermek- és ifjúsági előadások formai és gondolati hagyományának azonosságába adok betekintést a kor munkásoknak szóló amatőr színházi előadásokat elemezve.

3. AZ 1970-ES ÉS 1980-AS ÉVEK GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI SZÍNHÁZI ELŐADÁSAINAK SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A rekonstruált, az ifjúsági előadások kánonját alkotó előadások közül az első nézői perspektívát váltó előadás 1970-ben jött létre, az utolsó 1987-ben, így maga a korpusz határozta meg a vizsgált időszak intervallumát, vagyis a 70-es és 80-as évekre helyezem a fő hangsúlyt, és erre fókuszálok leginkább. Ám ahogy már a *Bevezető*ben jeleztem, a befogadásesztétikai szempont mellett szükségesnek vélem ezt az időszakot intézménytörténeti megközelítéssel is bemutatni. Így a gyermek- és ifjúsági színházi előadások időszakának kezdeti meghatározó momentumát az 1961-ben létrejött Bartók Gyermekszínházzal kezdem, és a vizsgált időszak záró pontjának a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház, Budapest Bábszínház és a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ 1992-es megalakulását tekintem. Rövid intézménytörténeteken keresztül a gyermek- és ifjúsági színházi közeg problémáira, ellentmondásosságaira hívom fel a figyelmet, határozatokkal, rendeletekkel, törvényekkel járom körül a kutatott előadások közegét, hogy még inkább érteni lehessen azt, hogy a kutatott előadások milyen gyermek- és ifjúsági színházkulturális kontextusban jöttek létre.

3.1. A hivatásos gyermek- és ifjúsági színházak rövid történeti áttekintése

Magyarországon 1949-ben a színházakat államosították.¹⁰⁷ Így jött létre az Ifjúsági Színház,¹⁰⁸ az Úttörő Színház is,¹⁰⁹ amelyeket 1952-ben összevonták, majd 1954-ben az Ifjúsági Színházból Petőfi Színház lett, míg az Úttörőszínházi tagintézményből Jókai Színház. 1956-ban viszont a két színház ifjúsági jellege meg is szűnt.¹¹⁰ Gyerekeknek játszott 1949-től a Magyar Állami Operaház és a Magyar Állami Operaház Erkel Színháza is. Az Állami Déryné Színház,¹¹¹ mely 1955-ben jött létre, 1959-től játszott az ifjúságnak, majd 1960-tól gyerekeknek darabokat, 1972-től pedig minden évben legalább egy mesedarabot is

¹⁰⁷ A gyermekszínházak történeti áttekintéséhez lásd: Cseke Péter: *A magyarországi gyermekszínház története*, 2011., doktori disszertáció. <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/csekepdolgozat.pdf>, Letöltés: 2020. 07. 28.

¹⁰⁸ Ifjúsági Színház: 1949-ben jött létre az egykori Rádium moziban, a Nagymező utca 22–24-ben. Első igazgatója Egri István. A színház célközönsége: a serdülőkorú fiatalok. Műsorát 1954-ig lásd: Cseke Péter i.m. 3. sz. melléklet. 129-130.

¹⁰⁹ Úttörő Színház: 1949-ben jött létre a Művész Színház helyén, a Paulay Ede u. 35. sz. alatt. Első Igazgatója Fábri Zoltán. Célközönsége: 14 év alatti gyerekek. 1952-ig működött önállóan. 1954-ig működött az Ifjúsági Színház Kamaraszínházaként. in: Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 829. Műsorát 1952-ig lásd: Cseke Péter i.m. 4. sz. melléklet. 130-131.

¹¹⁰ Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 321.

¹¹¹ Állami Déryné Színház: Az 1951-ben létrehozott Állami Faluszínházból jött létre 1955-ben. A vidéki színházak tájékoztatásával nem látogatott kisvárosok és községek színházi ellátását biztosította. 1978-ban a 25. Színházzal együtt Népszínház néven működött tovább. in: Székely György (főszerk.) i. m. 20.

bemutatott.¹¹² 1961-ben jött létre Duka Margit igazgatása alatt a Bartók Gyermekszínház, amely egy meghatározó, jelentéssel bíró intézményesülését jelentette a gyermekszínházi kultúrának.¹¹³ A gyermekszínházi előadásokról való gondolkodást inentől kezdve egyre inkább meghatározta a gyerekek korosztályokba való sorolása, így egyre inkább lényegessé vált az is, hogy milyen irodalmi mű, műfaj való az adott korcsoportnak, de a korosztály gyermeklélektani jellemzőit az előadások játékstílusa, dinamikája, történetvezetése nem igazán vette figyelembe. Ráadásul „a színház mint nevelési szerepet is betöltő intézmény az ideológiai befolyásolásnak, illetve a szabadidő hasznos eltöltésének egyik fontos és kontrollálható színtere lett.”¹¹⁴

A vizsgált időszak színházi gondolkodását, műsorpolitikáját meghatározta az MSZMP KB, a Művelődési Minisztérium és az Agitációs Propaganda Bizottság, vagyis az államhatalom és annak intézményei.¹¹⁵ A vezetés a szocialista színház kibontakoztatása érdekében célul tűzte ki a színházművészeti folyamatok eszmei, politikai elemzését, a kortárs magyar irodalom mennyiségi fejlődését, a színházi kultúra színvonalának műfaji változatosságának és a nézőszámok kedvezőbb alakulásának támogatását. A sajtópropagandában, közönségszervezésben, műsorpropagandában a szocialista színház megkülönböztető támogatásának is fokozottabban érvényesülnie kellett.¹¹⁶ A gyermek- és ifjúsági színházi előadások alkotóinak meghatározó törvényi háttérrel adott az 1971-es IV. ifjúsági törvény, mivel ez rögzítette, hogy a Magyar Népköztársaságban az állam, a társadalom és az ifjúság alapvető érdekei és céljai azonosak, és hogy az ifjúság a többi nemzedékkel együtt építi a

¹¹² Cseke Péter. i. m. 6. sz. melléklet, 131.

¹¹³ Bartók Gyermekszínház: 1961-ben alakult. 6–14 éves korosztálynak tartottak délutánonként előadásokat a Bartók Teremben és az Operettszínházban. 1972-ben saját épületbe költözött a színház, a Paulay Ede utcába, a régi Thália Színház épületébe, amikortól már Bartók Színház lett, célközönsége már az ifjúságot is megcélozta. 1974-től Budapesti Gyermekszínház néven szerepelt, nemcsak a kisgyermekeknek, hanem a középiskolás korosztálynak is játszottak. 1985-től Arany János Színház néven működött tovább 1994-ig, amikor a gyermek- és ifjúsági jellege megszűnt a színháznak. in: Székely György (főszerk.) i. m. 68.; Műsor 1963-1971. lásd: Cseke Péter i. m. 7. sz. melléklet. 132-133.; 8. sz. melléklet (1972-73). 133-134.; 9. sz. melléklet (1974-1977). 134-136.; 10. sz. melléklet (1978-1985). 136-139.

¹¹⁴ Nánay István: *Állapotrajz*. in: Sándor L. István (szerk.): *Gyermekszínházak Magyarországon*, ASSITEJ Magyar Központ, 2006. 26.

¹¹⁵ Lásd az államszocialista időszakról néhány átfogó könyv a kultúrával, művelődéssel kapcsolatos fejezeteit: Romsics Ignác: *Kultúra, Művelődés, Szórakozás*. in: Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Osiris Kiadó, Budapest, 2000. 494-509. Szerencsés Károly: *A Kádár-korszak*. in: Pölöskei Ferenc, Gergely Jenő, Izsák Lajos (szerk.): *20. századi magyar történelem 1900-1994*. Korona Kiadó, Budapest, 1997. 333-372. Dokumentumgyűjtemény a Kádár-kori színházirányítással kapcsolatban: Imre Zoltán-Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár kori színházirányítás történetéhez, 1970-1982*. Budapest, PIM-OSZMI, 2018.

¹¹⁶ (28) Jegyzőkönyv az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának üléséről – 1971. október 12. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 49.

szocializmust, küzd a társadalmi haladásért, kész szocialista hazája és a béke védelmére.¹¹⁷ Az ifjúsági törvényben megtalálható volt a fiatalok kultúráján keresztül szocialista nevelésének az előírása egyaránt:

„A közművelődési intézmények, a sajtó, a rádió és a televízió, a színházak, a filmgyártó és forgalmazó vállalatok, a könyvkiadók és a könyvterjesztők jelentős feladata az ifjúság szocialista nevelése, a fiatalok érdeklődésének, ízlésének formálása. Az ifjúság kulturális neveléséért felelős szervek támogassák az olyan irodalmi, film- és színházművészeti, zenei és képzőművészeti, valamint egyéb kulturális alkotásokat, amelyek elősegítik a fiatalok szocialista nevelését.”¹¹⁸

A fő állami gyermekszínház műsorpolitikájára is hatott a fent idézett passzus, így jellemző volt az eszmei, a politikai ráhatás, amely uralta a felnőtt színházi struktúrát is.¹¹⁹ A bemutatott darabokkal kapcsolatban a vezetők igyekeztek kiszolgálni a vélt vagy valós elvárásokat, viszont lehetőségük adatott azért arra is, hogy egy színház vezetősége számára nem tetsző darabot nem mutattak be.¹²⁰

Az állami gyermekszínházak történetét végigkísérte az a kérdés, hogy milyen korosztályokat szólítsanak meg. Kazán István törekvését, hogy ifjúsági színházzá is váljon a Bartók Színház végül a rendszer nem engedélyezte.¹²¹ Az 1972/73-es színházi évadban dőlt el, hogy az általános iskolai korosztály igényeit és sajátosságait kell csak figyelembe vennie és a műsorpolitikáját is ennek megfelelően kialakítania.¹²² A Bartók Színház következő évadbeli beszámolójában már csak annyit írtak róla, hogy a színház arculata elnyerve a követelményeknek megfelelő karakterét eleget tudott tenni az eredeti rendeltetésének, vagyis

¹¹⁷ *Törvény az ifjúságról*. Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács, 1971. Kiadja az Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács Ifjúságpolitikai Titkársága, Felelős kiadó: Nádor György, Szikra Lapnyomda, Budapest, 1971. 3.

¹¹⁸ *Törvény az ifjúságról*. 29.

¹¹⁹ A Bartók Színházban 1973-ban bemutatták Békés József *Várj egy órát!* című előadását. dr. Antos Istvánné, a Magyar Úttörők Szövetsége Országos Tanácsának tagjaként kereste meg Kádár Jánost a látott előadás kapcsán a Bartók Színház tevékenységét ügyként aposztrofálva. A levélben a gyermekszínház rendeltetésének tisztázása érdekében kereste meg Kazán Istvánt, aki kijelentette, hogy a Bartók Színház kísérleti színház az ifjúság részére, s nem gyermek vagy úttörő színház, hanem állami színház. A levélben dr. Antos Istvánné abban kérte Kádár segítségét, hogy a Gyermekszínház a világnézeti, erkölcsi, és a szocialista politikai nevelés érdekét szolgálhassa. Az ügy ügygévá vált. A *Várj egy órát!* című előadást nem vették le a műsorról ugyan, sőt, Aczél György is kiemelte, hogy „a kitűnően rendezett előadás olyan, a fiatalokat mélyen érintő kérdésekkel foglalkozik, amelyekre az iskolában ma még többnyire nem kapnak választ.” A végső döntés pedig az lett, hogy a színház (gyermekszínházi jellegéből következően) hasonló darabokat nem mutat be, és a Bartók Színháznak 4-14 éves korosztály számára kell játszania. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 141-144.

¹²⁰ (17) Asperján György *Tüzes trónon* – 1972. Lásd ezzel a drámájával kapcsolatos levelezést, ugyanis Asperján György kitartóan próbálkozott azzal, hogy drámáját bemutassa valamelyik színház, de nem sikerült neki, mivel a színházak mondhatták erre, hogy nem! Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 102-105.

¹²¹ Lásd a 162-es lábjegyzetet!

¹²² (29) Jegyzőkönyv az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottság üléséről – 1973. június 26. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 149.

gyermekszínházi előadásokat játszott.¹²³ A Bartók Színház névváltoztatás után meg is kapta a gyermekszínház – azaz a korosztályt egyértelműsítő – elnevezést.

1974-1985 között a Budapesti Gyermekszínház¹²⁴ lett a fő-, az állami gyermekeket megszólító színház, amely az általam kutatót majdnem teljes időszakot lefedi. Az első színház igazgató-főrendezője Kazán István,¹²⁵ zenei vezetője Stark Tibor,¹²⁶ rendezője Nyilassy Judit¹²⁷ volt 1977-ig. Kazán István igazgatás alatt, 1974 és 1977 között, egy évadban 270-re növelte a gyermekeknek szóló előadások számát, és 50 alkalommal este, az ifjúságnak adtak elő, ennyi ifjúsági előadást engedélyezett Budapest Főváros Tanácsa. Négy korosztálynak játszott a színház; az óvodáskorúak a *Hamupipőke*, *Csipkerózsika*, *Trallala és Lallala* című darabokat láthatták, a 8–10 évesek számára mutatták be a *Tündér Ilonát*, az *Andersen mesél*, a *Mátyás király juhásza*, a *Brummogó* és a *Dinnye* című játékokat, a 11–14 éveseknek a *Koldus és királyfit*, a *Láthatatlan embert* és a *Három szabólegényt*, a felsőbb korosztály pedig *Várj egy órát* és a *Férfikor* című darabokat nézhette meg, az utóbbi két előadást csupán egy darabig.¹²⁸ 1974-ben Kazán úgy fogalmazott, hogy a gyermekszínház célja az, hogy színházba járó közönséget neveljenek, illetve az, hogy kiterjesszék a színház hatását, és harmadik osztályos kortól minden budapesti gyerek évente legalább kétszer eljusson színházba, ehhez 450-460 előadásra lenne szükség.¹²⁹ A nagyobb halmazt lefedő korosztályi besorolás tehát már létrejött Kazán István igazgatása alatt. A Gyermekszínház helyszínén kívül is több előadást terveztek, hogy minél több gyerekhez eljuthasson a színház, pl.: a II. kerületi Úttörő- és Ifjúsági házban évente 60 előadást vállaltak.¹³⁰

¹²³ (34.) A Művelődési Minisztérium jelentése az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottság számára az 1973/1974-es színházi évről és az 1974/75-ös műsorterről – 1974. június. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 182.

¹²⁴ Budapesti Gyermekszínház: A gyermek elnevezés bekerülése a színház nevébe egyértelműsítette azt a helyzetet, hogy az állami színháznak az általános iskolás korosztályra kellett leginkább koncentrálnia.

¹²⁵ Kazán István (1924-2006): rendező, színházigazgató. 1956-1962 között a Magyar Néphadsereg Színháza rendezője. 1962-69-ben a József Attila Színház főrendezője, 1974-től 1977-ig a Budapesti Gyermekszínházban igazgató-főrendezője volt.

¹²⁶ Stark Tibor (1933-2007): zeneszerző, hangszerelő, dzsesszzenész, trombitaművész, zenetanár, karmester.

¹²⁷ Nyilassy Judit (1929-2007): 1972-1977 között a Bartók, illetve Budapesti Gyermekszínház rendezője, 1977-1985 között igazgató-főrendezője, majd igazgatója volt. 1985-ben vonult nyugdíjba.

¹²⁸ Ablonczy László: Színházba járó közönséget nevelni... Beszélgetés Kazán Istvánnal, a Budapesti Gyermekszínház igazgatójával. *Magyar Hírlap*, 1974. 03. 29. 6.

¹²⁹ Ablonczy László: Színházba járó közönséget nevelni... 6.

¹³⁰ A Budapesti Gyermekszínház és az Állami Déryné Színház gyermekszínházi szekciójának 1974/75-ös műsortervét az Agitációs és Propaganda Bizottsága támogatta. Műsorterv: Budapesti Gyermekszínház: Romhányi-Ránky: *Muzsikus Péter kalandjai*; Kárpáti Gy.-Rudass G.: *Ali Baba meséi*; Fehér Klára: *Mi szemüvegesek*; Verne-Csemer-Brand-Stark: *A 15 éves kapitány*; Kazán I.-Gonda J.-Urbán Gy.: *Pro Urbe*; Műsoron Lévo Darabok Zoltán-Darvas: *Andersen mesél*; Jékely-Kocsár: *Mátyás király juhásza*; Mesterházi-Kazán: *Férfikor*. és Állami Déryné Színház gyermekelőadás tervei: Papp István: *Árgyelus királyfi*; P. Ensikat-Kalmár Tibor: *Csipkerózsika*; Simándy-Dénes: *Szervusz, Peti*; Pancso Pancsev: *A négy süveg*. in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 201. és 204.

A Budapesti Gyermekszínház terveiből kiderül, hogy a gyermekszínházi előadások fő célja, hogy színházba járó közönséget neveljenek, amely törekvés a kutató előadásoknál nem volt megtalálható, viszont az, hogy minél több gyerekhez jusson el színház, az viszont igen.

A Budapesti Gyermekszínház mellett a vidéki színházak gyerekeknek szóló előadásai nem kaptak nagy figyelmet, inkább csupán az volt az elvárás a minisztérium részéről, hogy legyen gyermekszínházi előadás, de hogy mit játsszanak gyerekeknek már nem volt a figyelem középpontjában. Így mutatták be 1973-ban, Kaposváron Litvay Nelly és Collodi *Pinokkió*-ját Ascher Tamás rendezésében.¹³¹ A gyermekszínházi előadások történetében meghatározó mozzanatként jelent meg a *Pinokkió* című előadás, hiszen olyan példaként emlegették, amely rávilágított arra a helyzetre, hogy ha egy színháznak, a színház vezetésének, a rendezőnek fontos a gyerekközönség, akkor a színeseknek is az lesz, és így létre lehet hozni olyan produkciót, ami maradandó élményt adhat a gyereknézőknek. 1975-re jutott el odáig az Állami Ifjúsági Bizottság, mint a fiatalok érdekeit képviselő szervezet, hogy a fiatalok kulturális ellátását is célul tűzte ki. Ezekhez tartozott a gyermekszínházak műsoraira való odafigyelés is, amelyet határozat formájában írtak elő:

„Valamennyi vidéki színházban évenként egy-két produkciót mutatnak be a gyermekeknek, több helyen létesült színvonalas gyermekszínház /Békéscsaba, Szeged, Kecskemét, Pécs/, rendeződött a Budapesti Gyermekszínház profilja és tevékenysége is. ... kiemelkedő tevékenységet folytat a 25. Színház, a Vígszínház, a Thália, Bábszínház és a Mikroszkóp Színpad /utóbbi a szovjet drámák bemutatásával.”¹³²

A 70-es évek közepétől a színházi szakma és a Kulturális Minisztérium részéről elindult egy olyan kezdeményezés, hogy a gyermek- és ifjúsági színház ügyével foglalkozni kell. Az ügy annyit jelentett, hogy szakmai kérdések körüljárására kapjanak lehetőséget a gyermek- és ifjúsági színházzal foglalkozó alkotók. Így jött létre az 1974-es *I. Gyermekszínházi Szemle*,¹³³

¹³¹ Ascher Tamás: *Pinokkió*, 1973 és 1978, Kaposvári Csiky Gergely Színház <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI48772>, Letöltés: 2020. 07. 28.

¹³² 1. doboz-XIX-A-99, 1975. december 8-i ÁIB, Kulturális Minisztérium részéről: *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottság részére*, Tárgy: Jelentés az ifjúság kulturális ellátásáról hozott MT határozat végrehajtásáról, javaslat a további feladatokra. 3. Pl.: 1975-ben olyan prózai és zenei művek kerültek bemutatásra, mint a *Harmincévesek*, *Fényes szelek*, *Pro urbe*, *Muzsikus Péter*, *Férfikor*, *Mátyás király juhásza*, *A svédcsavar* valamint a *Hencidai csetepaté*, *Bartók táncjátékok*, *Tüvétevek* c. bábjátékok. Uo.

¹³³ A budapesti művészeti hetek keretében, és azon belül a gyermekesztétikai héten belül rendezték meg 1974. október 11-22. között a magyar gyermekszínházi előadások szemlét az ASSITEJ, a Gyermek- és Ifjúsági

ahol hét – köztük egy szlovákiai magyar – színház gyermekelőadásai kerültek bemutatásra. Ez volt az első olyan alkalom, hogy fővárosi és vidéki gyermekszínházi társulatok találkoztak egymással: az Állami Déryné Színház, az Állami Bábszínház, a Budapesti Gyermekszínház, a Pécsi Nemzeti Színház, a békéscsabai Jókai Színház, a kaposvári Csiky Gergely Színház és a győri Kisfaludy Színház mutatták be a gyermekeknek szánt produkcióikat. A következő meghatározó szakmai indíttatású lehetőség volt, hogy 1977-ben az Állami Ifjúsági Bizottság¹³⁴ és a Kulturális Minisztérium közös helyzetfelmérést végzett a gyermek- és ifjúsági színházi előadásokkal kapcsolatban.¹³⁵ A felmérés megállapította, hogy az elmúlt öt évben nőtt a színházak gyermek- és ifjúsági nézőinek a száma, viszont a munkakörülmények miatt a Népszínház¹³⁶ egyre kevesebb helyre tudott előadást vinni, a művelődési házak részéről pedig maximális igény mutatkozott a gyermek- és ifjúsági előadásokra.¹³⁷ Az igények adottak voltak, ugyanakkor gyermekszínházban dolgozó színészek, rendezők többségében büntetésként élték meg a gyerekdarabokra való beosztásukat, néhány próbaidőpontot kaptak csupán az előadás elkészítéséhez, a gyermekelőadások számára nem volt sem a színházi szakma, sem a kritikusok felől érdeklődés, miközben rengeteg feladat hárult rájuk, mivel rengeteg gyereknek kellett játszaniuk. A felmérés tehát olyan megállapításokat fogalmazott meg, amely köztudott volt a hivatásos gyermek- és ifjúsági színházi előadásokkal foglalkozók körében, ám egy viszonyítási pontot adott ahhoz, hogy ezekre a problémákra megoldások jöhessenek.

Színházak Nemzetközi Szövetségének Magyar Központjának szervezésében. in: (morvay): Gyermekesztétika hete. *Esti Hírlap*, 1974. 10. 11. 2.

¹³⁴ Mt. 1028/1974. VI. 13. sz. határozat 1.: A Minisztertanács az ifjúság és az általános iskolás korú gyermekek nevelésének fokozott elősegítése, az ifjúságpolitika állami feladatai központi irányításának összehangolása, az ifjúságról szóló 1971. évi IV. törvény végrehajtásának ellenőrzése céljából Állami Ifjúsági Bizottságot (a továbbiakban: Bizottság) hoz létre. in: *Magyar Közlöny*, 1974. 06. 13. 380.

Az Állami Ifjúsági Bizottság (ÁIB) egy ifjúságpolitikai kérdésekkel foglalkozó szervezatként működött 1974-1986 között. 1974. jún. 13-án alakult meg, az Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács jogutódaként jött létre. Működése közvetlenül a Minisztertanács felügyelete alatt állt, és a kormány bizottságaként funkcionált. Elnöke a Minisztertanács illetékes elnökhelyettese, tagjai miniszterek, államtitkárok és miniszterhelyettesek, illetve országos hatáskörű szervek vezetői. A Bizottság tagjai voltak: a Belkereskedelmi Minisztérium, a Belügyminisztérium, az Egészségügyi Minisztérium, a Honvédelmi Minisztérium, a Mezőgazdasági és Élelmiszerügyi Minisztérium, a Munkaügyi Minisztérium, a Művelődésügyi Minisztérium, a Pénzügy Minisztérium, a Minisztertanács Tanácsai Hivatala, az Országos Testnevelési és Sporthivatal, a Termelőszövetkezetek Országos Tanácsa. Az ÁIB a Minisztertanács által rendelkezésre bocsátott Központi Ifjúsági Alapból (KIA) gazdálkodott.

¹³⁵ Nánay István: A gyerekek és a színház. *Színház*, 1978/09. 16.

¹³⁶ Népszínház: A Népszínház 1978 januárjában jött létre az Állami Déryné Színház és a 25. Színház összevonásával. Gyurkó László igazgatása alatt a két társulat előnyeit ötvöző populáris, mégis újító szemléletű színház kialakítása volt a cél. Játzóhelyei a Várszínház és a Józsefvárosi Színház voltak.

¹³⁷ Lásd részletesebben adatokkal alátámasztva Nánay István: A gyerekek és a színház című cikkét. 16.

A felmérésben megállapított művészi és gazdasági nehézséggel szembesült Nyilassy Judit is 1977-ben, amikor váltotta Kazánt az igazgatói poszton a Budapesti Gyermekszínház élén. Nyilassy Judit olyan helyzetet örökölt, ahol egy hirtelen nagy váltást nem tudott megvalósítani: sok előadást tovább kellett játszania a Gyermekszínháznak, pótolni kellett az elmenő színészeket, egyszóval több nehézséggel indult az igazgatósága.¹³⁸ Nyilassy abban is látta feladatának nehézségét, hogy a gyermekszínházi rendező mint kategória még nem létezett 1978-ban. Tisztában volt azzal, hogy léteznek segédanyagok, számíthatott mások tapasztalataira, de úgy látta, hogy ezt a munkát a szakmában lehet leginkább megtanulni, nagyrészt ösztönösen.¹³⁹ Nyilassy Judit hangsúlyosnak tartotta a gyerekek kora szerinti differenciálást, így még a felső tagozatos diákokat is két csoportra bontotta: 5-6. és 7-8. osztályosokra, amely 1978-ban rendkívül innovatív gondolatként jelent meg, de a hétköznapiak felülírták ezt a kezdeményezést. Nyilassy akadályt látott abban, hogy a színészek számára nem volt vonzó a gyermekszínházi munka. Feladatul tűzte ki, hogy vonzó legyen náluk dolgozni, de azt fogalmazta meg a színházi szakmával kapcsolatban, hogy: „Elveszített tiszteletet, figyelmet visszaszerezni nehezebb, mint megszerezni.”¹⁴⁰

A Budapesti Gyermekszínházban Nyilassy Judit igazgatása alatt, a 80-as években már létrejöttek olyan előadások is, amelyek a szereposztás mellett résztvevőként sorolták fel a gyerekeket: Ilyen volt a *Macska Mester, avagy a Csizmás kandúr*.¹⁴¹ Az előadást kollektív alkotásnak tekintette Nánay, ahol a színészek és a gyerekek együtt élték át, játszották el a népmeséből készült darabot.¹⁴² Nyilassy Judit tehát foglalkozott újfajta közönségkapcsolat kialakításával is, amit a testközeli színjátszással, a nézők bevonásával akart elérni, amihez

¹³⁸ Lásd részletesebben a problémákat: Révi Judit: Gyermekszínházi adósságaink. *Népművelés*, 1978. 12. 01. 34-36., Nánay István: A gyerekek és a színház. 16-17., Gábor István: Hosszú távú álmódosítás. Beszélgetés Nyilassy Judittal, a Budapesti Gyermekszínház igazgatójával. *Színház*, 1978/9. 26-29., Gábor István: „Egyenetlen, mégis értékes évad volt ...” Beszélgetés Nyilassy Judittal, a budapesti Gyermekszínház igazgatójával. *Színház*, 1979/10. 36-39., Barabás Judit: A csodálatos jávorfák. Jevgenyij Svarc mesejátéka. *Színház*, 1980/8. 8-9., B. K.: Karácsonyi ének. *Színház*, 1980/8. 7-8.

¹³⁹ Révi Judit i. m. 34.

¹⁴⁰ Révi Judit i. m. 36.

¹⁴¹ Sirkó László, Cs. Szabó István: *Macska Mester, avagy a Csizmás kandúr*, Budapesti Gyermekszínház Gyermek Stúdiószínpad, Budapest, Bemutató: 1982.01.13., Résztvevők: A gyerekek, Ambrus Asma, Gömöri V. István, Marschek Ottília, Körösy Éva, Palkó László, Sirkó László, Cs. Szabó István <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI42066>, Letöltés: 2020. 07. 24.

¹⁴² A gyerekek a Móra Könyvkiadó modern épületének kiállító termében gyülekeztek. A megjelenő színészek összegyűjtötték a gyerekeket, és többnyire az óvodából, iskolából ismert dalokat énekeltek együtt. Labdajáték vezetett át a darabhoz: színes asztalitenisz labdákat osztottak szét a gyerekek között, akik a labdákat körbeadogatták, majd egy hálóbá dobták. Az összegyűlt labdákból egy paravánon bábokat állítottak össze a színészek, és e bábokkal röviden eljátszották azt a mesét, amit később élőben is bemutattak. Ezután kézen fogva átvezették a gyerekeket egy másik terembe, ahol a játékeret három oldalról körülvevő széksorokban foglaltak helyet a nézők. Mindenkinek jutott egy párna, amelyen különböző jelek voltak: teve, nyuszi, fenyő stb. in: Földényi F. (szerk.) i. m. 6.

sajátos dramaturgiát kellett kialakítani. A Nyilassy vezette időszakhoz hozzátartozott az iskolákkal való szorosabb együttműködés újszerűsége. Ez több szinten is megjelent a gyermekszínház életében. Egyrészt pályázatot hirdetett a színház a Fővárosi Pedagógiai Intézet támogatásával általános iskolai tanárok részére. A pályaműveknek témája: hogyan lehet fölkeszíteni a diákokat a színházi előadásra illetve hogyan kell vezetni a színházi élményt feldolgozó foglalkozást. A nyertes pályázó pénzjutalomban részesült. Másrészt létrejött egy pedagógusokból, szociológusokból, esztétákból álló szakmai kollektíva, ami a színház és az iskola, illetve a színmű és közönségvisszhang problémáit elemezte. Mindkét kezdeményezés célja volt, hogy a színház közelebb kerüljön közönségéhez, hogy képes legyen hatni a fiatalokra. Mindezek mellett „*A színház és az iskola*” címmel tartott programok keretében, ahol két-három színművész, hetente két iskolában két-két osztályfőnöki órán rövid műsort adott.¹⁴³ Nyilassy létrehozott egy ifjúsági stúdiószínpadot is, amely a társulatépítést tekintve meghatározó döntés volt, mivel így a művészeknek nem csupán mesejátékot kellett színre vinniük, hanem a felnőtt színházakéhoz közelebb álló drámákat, vígjátékokat, rendhagyó színházi vállalkozásokat is.¹⁴⁴ Látható, hogy Nyilassy Judit mennyi újjító szándékot igyekezett véghez vinni.¹⁴⁵ Ám az ilyen jellegű előadásokból nem vált tendencia a Budapesti Gyermekszínházban. Az 1982-ben megjelent kritikák is arra erősítették rá, hogy „bizony jó lenne megérni, hogy egyszerűen a Budapesti Gyermekszínház új bemutatójáról szólva, ne kelljen semmi egyébről írni. Se a székek állapotáról, se a büfé készletéről, se a nézők viselkedéséről – csak az előadásról.”¹⁴⁶

Nyilassy Judit szemléletmódja a színházról, a gyerekekről, a pedagógusokkal való kapcsolatáról innovatívnak tekinthető, közel áll az általam kutatott amatőr előadásokhoz, viszont a kőszínházi körülmények nem tudták Nyilassy ötleteit rugalmasan kezelni, nem tudták mindezt megvalósítani, ellentétben például Ruszt iskolaszínházi, beavatószínházi ötleteivel Kecskeméten és Zalaegerszegen.

Az államszocialista rendszer annyiban figyelt oda a gyerekekkel és a fiatalokkal foglalkozó művészekre, hogy a Kulturális Minisztérium támogatásával az Állami Ifjúsági Bizottság megalapította számukra az Ifjúsági Nívódíjat, illetve művészeti díjakat osztott olyan művészeknek, akiknek munkája az ifjúsághoz is kapcsolódott, ezzel jelezve a fiatalokkal való

¹⁴³ Cseke Péter i. m. 138.

¹⁴⁴ Nánay István: Berzsián, a Bohóc, Jean és a többiek. *Színház*, 1980/8. 3.

¹⁴⁵ Úgy vélem, érdemes lenne feltárni Nyilassy Judit munkájának összetettségét, az iskolákkal és a pedagógusokkal való együttműködését.

¹⁴⁶ Virág F. Éva: Anyányi Panni. Kamaszok a gyermekszínházban. *Magyar Hírlap*, 1982. 01. 28. 6.

munka értékét.¹⁴⁷ Az általam kutatott alkotók közül néhányan megkapták ezt a nívódíjat. 1979-ben a Kulturális Minisztérium a kaposvári Csiky Gergely színházi kollektíváját (Babarczy László igazgató, főrendező, Csákányi Eszter, Lukács Andor, Mucsi Sándor, Tóth Éva színművészek) javasolta az ifjúsági díj odaítélésére a gyermekek színházi nevelése területén végzett magas színvonalú tevékenységükért.¹⁴⁸ 1979-ben kapott Levente Péter is ifjúsági díjat, az óvodás korú gyermekek művészeti nevelésében, a színház és színjátszás megszerettetésében kifejtett tevékenységéért, mely díjat a Magyar Úttörők Szövetsége Országos Elnöksége javasolta az ÁIB számára.¹⁴⁹ 1980-ban Sólyom Katalin színművész kapta meg az ifjúsági díjat a Kulturális Minisztérium és a Baranya Megyei Tanács javaslatára, a gyermekek irodalmi, művészeti nevelésében, a színház és színjátszás megszerettetésében kifejtett tevékenységéért.¹⁵⁰ Szintén 1980-ban Nyilassy Judit, a Budapesti Gyermekszínház igazgató főrendezője, a gyermekszínház fejlesztésében és elterjesztésében végzett kiemelkedő munkásságáért kapta meg, a KISZ KB javaslatára, az ifjúsági díjat.¹⁵¹

A gyermekszínházi kulturális kontextus sarkalatos pontjaként értelmezhető még az 1979-es Nemzetközi Gyermekév, ugyanis a gyermekév előkészítése kapcsán kezdtek el foglalkozni a gyermekszínházzal, a gyerekeknek szóló darabok írásával,¹⁵² szakirodalommal, előadások

¹⁴⁷ „Az ifjúsági törvény végrehajtását szolgáló 1043/1971/X.2./Korm.sz. határozat előírja, hogy a fiatalok szocialista nevelését elősegítő tevékenységet ifjúsági nívódíjak adományozásával is támogatni szükséges.” in: 2. doboz-XIX-A-99, 1976. március 1. ülés, ÁIB, 35/1/1976, *Előterjesztés az ÁIB részére, Tárgy: Javaslat az ifjúsági nívódíjak odaítélésére*, 1.

¹⁴⁸ Ennek pénzzutalma: 15.000 Ft volt. Indoklásuk a következőképp hangzott: „A színház társulata hosszú évek óta kiemelt feladatként tekinti a gyermekeknek szóló alkotások bemutatását. E tevékenységük keretében, magas színvonalon tolmácsolják, igényes válogatás alapján a hazai és nemzetközi gyermekirodalom kiemelkedő alkotásait. A színház komoly szerepet vállal a gyermekszínházi tevékenység tapasztalatainak széleskörű megismertetésében is.” in: 4. doboz-XIX-A-99, 1979. február 26. ÁIBT, *Előterjesztés az ÁIB részére, Tárgy: Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjak odaítélésére*, 1.sz. melléklet, *Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjakra*, 12.

¹⁴⁹ A javasolt pénzzutalom 5000 Ft volt. Indoklásuk: „Levente Péter színművész a Mikroszkóp Színház társulatának tagja, úttörő jelentőségű tevékenységet fejt ki az óvodás korú gyermekek magas színvonalú oktatása és nevelése területén, elsősorban a Televízió gyermekműsoraiban. Munkája során tudatosan törekszik ennek továbbfejlesztésére és a Mikroszkóp Színház gyermekprodukciójában a legkorszerűbb elméleti és gyakorlati pedagógiai módszerekkel kialakított műsoraival ér el jelentős sikert.” in: 4. doboz-XIX-A-99, 1979. február 26. ÁIBT, *Előterjesztés az ÁIB részére, Tárgy: Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjak odaítélésére*, 1.sz. melléklet, *Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjakra*, 14.

¹⁵⁰ Ennek jutalma 5000 Ft volt. Az indoklás: „Sólyom Katalin a Pécsi Nemzeti Színház tagja. Színházi elfoglaltsága mellett, saját maga által szerkesztett, színvonalas, esztétikai élményt nyújtó irodalmi esteket, gyermekelőadásokat tart. Nagy gondot fordít a gyermekközönséggel kialakított kapcsolatra, sajátos előadásmódjával nagy népszerűsége ért el. Szívesen vállal fellépést kisebb településeken, nyári táborokban, óvodákban és gyermekklubokban.” in: 5. doboz- XIX-A-99, 1980. március 3. ülés, ÁIBT, 110/1980., *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottsághoz, Tárgy: Javaslat az 1980. évi ifjúsági díjak odaítélésére*, 13.

¹⁵¹ 5. doboz- XIX-A-99, 1980. március 3. ülés, ÁIBT, 110/1980., *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottsághoz, Tárgy: Javaslat az 1980. évi ifjúsági díjak odaítélésére*, 14.

¹⁵² A díjazott darabok között voltak a következők: Horgas Béla: *Álomjáték*, Juhász István: *Egy szívdobbanás fele*, Spiró György: *Hajrá, Samu!*, Schwajda György: *Dávid és az egerek*, Horváth Péter: *Kamarambo, a senki fia*, Kiss Anna: *Dömötörkos*, Török Tamás: *Sihaha Sebestyén füstölgése*, Kolin Péter: *Unalmia*.

menyiségével és minőségével, a gyermekszínházi előadások kritika nélküliségével, gyermekesztétikával, gyermeklélektannal. 1979-ben a Nemzetközi Gyermekév előkészítése és végrehajtása az Állami Ifjúsági Bizottság feladata volt. Többféle rendezvény, program, pályázati kiírás született a Nemzetközi Gyermekév előkészítésének keretében. Ilyen volt például: „Meghirdetésre kerültek a gyermekeknek szóló irodalmi- művészeti alkotások készítésére kiírt pályázatok (zeneművekre, irodalmi alkotásokra) meghívott alkotók részvételével.”¹⁵³ A Nemzetközi Gyermekév eseménynaptárában októberében szerepelt a Gyermek Színházi Fesztivál megszervezése, mely a Kulturális Minisztérium feladata volt.¹⁵⁴ A Nemzetközi Gyermekév keretében megrendezték a Kaposvári Nemzetközi Gyermekszínházi Találkozót, amelyen 4 külföldi és 6 magyar együttes mutatkozott be.¹⁵⁵ Általánosságban azt állapították meg a színház és a néző kapcsolatáról, hogy a gyermekszínházi tevékenység során színházak fokozottabb gondot fordítottak a fiatal közönség nevelésére, elsősorban a színház és iskolák kapcsolatára. Segítséget adtak ebben az illetékes tanácsok, kiemelkedően a Fővárosi Tanács Művelődésügyi Főosztálya. Az elmúlt években új tanterveket vezettek be az iskolákba. Ez is segítette a színház és a gyermeknéző kapcsolatának fejlődését. Néhány helyen folyt a drámajáték kísérleti oktatása. A gyermekek fakultatív tárgyként foglalkoztak a drámajáték elemeivel. Az iskolák színházlátogatása az osztályfőnöki munka szerves részévé vált, és több iskolában e tevékenységet a pedagógusok jutalmazási szempontjai közé iktatták.¹⁵⁶ Az 1979/80-as évadot értékelve Tóth Dezső¹⁵⁷ miniszterhelyettes így foglalta össze az év gyermekszínházi tevékenységét:

„összesen 20 gyermek- és ifjúsági darabot mutattak be, zömmel új magyar műveket (...), néhányat magas színvonalon. Örvedetes, hogy az elmúlt évi gyermekpályázati darabok közül 6 színpadra került. Javult a Budapesti Gyermekszínház produkcióinak átlagnívója, nőtt a színház kísérletező kedve is. A gyermekszínházi tevékenység fontosságát húzta alá (...) a Gyermekszínház *Miénk a*

¹⁵³ 3. doboz-XIX-A-99, 1978. szeptember 25. ülés, 3 napirendi pont, *Tájékoztató a Nemzetközi Gyermekév programjának végrehajtásáról és a további feladatokról*, 2.

¹⁵⁴ 3. doboz-XIX-A-99, 1978. szeptember 25. ülés, Melléklet, *Nemzetközi Gyermekév eseménynaptára*, 4.

¹⁵⁵ 5. doboz- XIX-A-99, 1980. december 22. ülés, Művelődési Minisztérium, *Tájékoztató jelentés az ÁIB 1977-i a színházak gyermek- és ifjúsági tevékenységéről szóló határozatának végrehajtásáról*, 5-6.

¹⁵⁶ 5. doboz- XIX-A-99, 1980. december 22. ülés, Művelődési Minisztérium, *Tájékoztató jelentés az ÁIB 1977-i a színházak gyermek- és ifjúsági tevékenységéről szóló határozatának végrehajtásáról*, 7.

¹⁵⁷ Tóth Dezső: kulturpolitikus, irodalomtörténész. 1964-1977 között dolgozott az MSZMP KB tudományos, közoktatási és kulturális osztályán, helyettes vezetőként 1977-től kulturális, 1980-tól művelődési miniszterhelyettes.

színpad! elnevezésű, az amatőr gyermekszínházak bemutatkozási lehetőségét biztosító kezdeményezése.”¹⁵⁸

Nyilassy Judit igazgatóként sokszor szembesült azzal, hogy olyan mint gyermekszínházi szakma még kialakításra szorul. Ezt nem pusztán ő látta így, hanem más színházi szakemberek, kritikusok egyaránt. Erre a helyzetre reflektáltak a *Színház* című folyóirat kritikusai, akik 1980-ban fontos lépést tettek annak érdekében, hogy gyermekszínház témában szakembereket kérdeztek meg.¹⁵⁹ A magyar vélemények mellett hangot kaptak svéd, francia, szovjet szakemberek is. Ezekből a meglátásokból az derült ki, hogy a megszólított szakemberek hasonló helyzetekkel küzdenek, mint a magyarok: a felnőtt színház nem veszi észre a gyermekelőadásokat, a gyermekelőadásban játszó színészeket. Egységesnek tűntek a megszólított színházi szakemberek a gyereknevelőkkel kapcsolatban, ugyanis úgy vélték, hogy a gyerekeknek ugyanolyan színvonalú előadást kell létrehozni, mint a felnőtteknek, komolyan kell venni őket, és színházcsinálás szempontjából nem láttak különbséget a felnőtt és a gyereknevelők között. A különbözőség a színházi körülmények, a gyermekszínházak anyagi támogatottsága között volt, nem a magyar gyermekszínháza javára.

Az 1980/81-es évadban a gyermekszínházi tevékenység a Művelődési Minisztérium tájékoztató jelentésében azt állapították meg, hogy megtorpanás tapasztalható, vagyis gyermekelőadások létrehozásában kevésnek látták a kezdeményezéseket. Két példát emeltek ki: a Mikroszkóp és az Egyetemi Színpad új gyermekműsorait. A többi gyermekprodukciónak többségét középszerűnek tartották.¹⁶⁰ A minisztériumi és tanácsi elvárásainak értelmében az 1981/82-es évadban a következő feladatot fogalmazták meg maguknak:

„A gyermek és a fiatalság színházi ellátásának jelentős javítására készülünk. Az Állami Ifjúsági Bizottsággal közösen – a Kulturális Alap támogatásával – meghirdetett pályázatunk nyomán több terven felüli gyermek- és ifjúsági produkciót hozunk létre és forgalmazunk. Széleskörű kedvezményrendszerrel elsősorban a munkásfiatalok, szakközépiskolások és szakmunkástanulók, vidéken

¹⁵⁸ (60) Jegyzőkönyv az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága üléséről – 1980. június 17.

a) *Tájékoztató jelentés az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága számára az 1979/80. színházi évről és az 1980/81. éves előzetes műsortervéről - 1980. június 9.* in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 461.

¹⁵⁹ Osgyáni Csaba: „Aktív nézőről álmodunk...” *Színház*, 1980/8. 9-11.

¹⁶⁰ (68) Jegyzőkönyv az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság üléséről - 1981. június 30. b) *A Művelődési Minisztérium tájékoztató jelentése az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága számára az 1980/81. színházi évről és az 1981/82-es évad előzetes műsortervéről valamint az 1981. évi nyári színházi programról — 1981. június.* in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 534.

a kistelepüléseken lakó fiatalok színházlátogatását segítjük elő. Ugyancsak az ellátottságot fogja javítani a veszprémi gyermekszínházi tagozat megindulása.”¹⁶¹

Ebből több terv is megvalósult. A Gyermekszínház korlátozott lehetőségeit a fővárosban két játékszíni bemutató, a József Attila Színház, a Reflektor Színpad egy-egy bemutatója, az Operettszínház mesebalettje egészítette ki; míg a Népszínház elsősorban vidéken játszott produkciói mellett, tizenhárom, túlnyomórészt sikeres vidéki bemutatóból a békéscsabai Jókai Színház hármát vállalt. Kevés új magyar gyermekszínházi, s még kevesebb ifjúsági mű született ugyan, de a bemutatók (klasszikusoknak számító, szocialista és nyugati szerzőktől való) széleskörű darabválasztása azonban eredményes volt és valamelyest csökkentette a gyermek- és ifjúsági színházi ellátottság hiányait.¹⁶² A Népszínház mint a legnagyobb gyermekszínház évente négy-öt bemutatót tartott. Az itt létrejött gyerekprodukciókat meghatározta az, hogy a felnőtt előadásban játszó színészek ugyanazok legyenek, mint a gyermekelőadásban játszóak, így egyszerűbb volt a tájolóást szervezni. Meghatározó elem volt még az előadás létrehozásakor az is, hogy milyenek a játszási körülmények, így a látványvilág és a rendezés is ehhez alkalmazkodott.¹⁶³

A főhivatású Gyermekszínház mellett a 80-as években számos helyen játszottak gyerekeknek:¹⁶⁴ Radnóti Színpadon, a Játékszínen, a József Attila Színházban, a Thália Színházban, a Vidám Színpadon, illetve a különböző színházi vállalkozások is megjelentek.

A vidéki színházak jellemzően évente egy-egy új bemutatót tartottak ebben az időszakban. ÁIB-nak készített anyagokból az derült ki, hogy ezeknek az előadásoknak a színvonala rendkívül változó volt. Néhány előadás: Szigeti Károly: *Háry János* (Kecskemét), Zoltán Gábor: *Cinóber* (Szolnok), Jeney István: *Alice Csodaországban* (Pécs), Jeney István: *Amálka* (Eger Néppark), Pártos Géza: *Pán Péter* (Kaposvár), Nagy András László: *Lúdas Matyi*, (Nyíregyháza), Bárány Frigyes: *Tüskérózsa* Nyíregyháza). A Gropius Együttes mutatta be Katona Imre rendezésében Gyulán a *Többsincs királyfi* című előadást, melyet később az Egyetemi Színpadon és sok helyen játszottak.¹⁶⁵ Ám a gyermekszínház presztízse a színházi közegben és azon kívül is alacsony maradt az időszakban. Vidéki színházakban többnyire

¹⁶¹ in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 539.

¹⁶² (71.) *A Művelődési Minisztérium előterjesztése az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság a számára az 1981/82-es színházi évad tapasztalatairól, az 1982-es nyári és az 1982/83-as színházi évad programjáról – 1982. június 22.* in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 568.

¹⁶³ Földényi F. (szerk.) i. m. 14. A Népszínházban dolgozott Malgot-csoport is, akik Mark Twain-regényből adaptált *Tamás úrfi mint detektív* című előadást mutatták be.

¹⁶⁴ Az 1984/85-ös színházi évadban a Budapesti Gyermekszínházon kívüli előadások. Lásd: Cseke Péter i. m. 14. sz. melléklet. 142-143.

¹⁶⁵ Részletes leírásukat lásd: Földényi F. (szerk.) i. m. 24.

még mindig másodrangú feladatnak tekintették a gyerekeknek szánt produkciókat, és gyermekszínházi előadásban játszani a színészek számára többnyire nem jelentett minőségi lehetőséget.¹⁶⁶

A Gyermekszínház életében az 1985-ös év viszont változást hozott: a színház új nevet kapott: Arany János Színház,¹⁶⁷ melynek igazgatója Keleti István lett, Korcsmáros György főrendezővel, egészen 1989-ig, amikor Meczner János¹⁶⁸ vált az Arany János Színház igazgatójává. Keleti István 1985-ben úgy vette át a színház vezetését, hogy a gyermekszínház 6-14 éves korosztály színháza maradt. A névváltoztatást azért gondolták célszerűnek, hogy a 12 éves és annál idősebb gyerekek is szívesen menjenek színházba, ne derogáljon számukra a gyerek kifejezés. Hangsúlyt fektettek a műsorpolitikára is, melynek fókuszában olyan előadások voltak, amelyek az adott korosztályú gyerekekről szólnak, illetve nem akartak a kötelező olvasmányok szemléltető színháza lenni.¹⁶⁹ Keletiek olyan színházat igyekeztek teremteni, amely csak a nézők életkorában különbözik a többitől. Nem pedagógiai alannak tekintették a gyerekeket, hanem együtt akartak velük játszani.¹⁷⁰ Keletinek célja volt az Arany János Színház színészeinél a gyereknézőkkel kapcsolatos félelmüket eloszlatni. Keleti színházi gondolkodása a gyerekekre, a gyerekek létezésére, viselkedésére, dekoncentráltóságából való figyelemhiány megszüntetésére épült. Ezzel a gondolatisággal rendezte meg Keleti az *Emil és a detektívek* című¹⁷¹ és a *Pacsuli palota* című előadást.¹⁷² Keleti István olyan gondolkodásmódot tudott érvényesíteni a gyermekszínházi előadásokban, melyek megtalálhatók a kutatott gyermek- és ifjúsági színházi előadásokban, viszont a nézői perspektívaváltás őt nem foglalkoztatta, hiszen több száz főt kellett volna így mozgósítania. Kőszínházi gyermek- és ifjúsági színházi előadásainak muszáj volt több száz főt megszólítania, így ezek a körülmények más típusú előadások létrehozását inspirálták.

Az Arany János Színházban évente százkilencvenezer gyerek fordult meg. Hetente nyolc előadást játszottak. Egyszerre ötszázharminc fő fért be a színházba. Keleti az együttgondolkodást várta el a pedagógusoktól, és azt kérte tőlük, hogy ne az legyen a fontos a

¹⁶⁶ Földényi F. (szerk.) i. m. 30.

¹⁶⁷ Arany János Színház: Műsor 1985-1988. lásd: Cseke Péter i.m. 11. sz. melléklet. 139-140.; Műsor 1988-1990. 12. sz. melléklet. 140.;

¹⁶⁸ Meczner János: a győri Kisfaludy Színház, majd a Népszínház rendezője, az ASSITEJ ügyvezető titkára

¹⁶⁹ Bán Magda: „Csodát kell produkálni”. *Ország-Világ*, 1985. 12. 25. 18.

¹⁷⁰ Földényi F. (szerk.) i. m. 35.

¹⁷¹ Keleti István: *Emil és a detektívek*, 1986, Arany János Színház,

<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI503639>, Letöltés: 2020. 10. 24.

¹⁷² Keleti István: *Pacsuli palota*, 1986, Arany János Színház,

<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI35504>, Letöltés: 2020. 10. 24.

pedagógusoknak, hogy színházba menjen a gyerek, hanem az, hogy melyik gyermekelőadásra menjen és miért.¹⁷³ Nánay István az *Emil és detektíveket*, a *Pacsuli palotát*, illetve a *Többsincs királyfi*¹⁷⁴ és a *Csalóka Pétert*¹⁷⁵ a gyerekszínház etalonjainak nevezte.¹⁷⁶ Ide sorolta még a Játékszín *Ágacska* című előadását az 1982/83-as évadból,¹⁷⁷ melyet Tímár Béla rendezett, a kaposvári Ascher Tamás rendezte *János vitézt*,¹⁷⁸ és Gothár Péter rendezte *Diótörőt* is.¹⁷⁹

Az első országos gyerekszínházi találkozóhoz kapcsolódóan négynapos nemzetközi dramaturgiai konferencia kezdődött 1987 novemberében Budapesten, melynek célja különböző korú gyerekeknek, illetve fiataloknak szánt előadások dramaturgiai problémáinak számbavétele volt. Az *Életkorok és dramaturgiák* elnevezésű konferenciára a hazai szakemberek mellett osztrák, csehszlovák, lengyel, NDK-beli, NSZK-beli, spanyol és szovjet vendégek érkeztek.¹⁸⁰ A tanácskozás alapját három vitaindító előadás adta: Gabnai Kataliné, Keleti Istváné és Nánay Istváné. Páli Judit pszichológus és Baktay Miklós szociológus a gyerekszínházi hatásvizsgálatairól számoltak be.¹⁸¹ Gabnai Katalin beszélt az óvodáskorúaknak szánt gyerekszínházról, a színházat néző gyerek kettős tudatáról, a gyerekek színházban létrejövő valóságélményéről, a gyerekszínházi előadás jelenidejűségéről, a gyerekek koncentrációs idejéről, a zene használatáról.¹⁸² Keleti István előadásában kifejtette, hogy a klasszikus gyerekszínházi közönség milyen nézői korosztályt képvisel, kifejtette véleményét a gyerekek aktivizálásáról a színházban, azt, hogy milyen zene való a gyerekszínházba, illetve azt, hogy hogyan érdemes díszletezni és milyen szöveget tanácsos használni és mondani a gyermekelőadásokban, milyen legyen az előadásmódja ezeknek az előadásoknak, beszélt a mesék erejéről.¹⁸³ Nánay István pedig kérdéseket fogalmazott meg vitaindításként: Szükség van-e önálló színházra, előadásformára 12-16 évesek számára? Ha igen, milyenre? Milyen témákat érdemes ennek a korosztálynak játszani

¹⁷³ Magyar Katalin: Molière-től a sci-fiiig. *Pajtás*, 1986. 10. 09. 11.

¹⁷⁴ Katona Imre: *Többsincs királyfi*, 1985, Gropius Társulat, Gyulai Várszínház, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI60451> Letöltés: 2020. 10. 24.

¹⁷⁵ Vándorfi László: *Csalóka Péter*, 1983, Kecskemét, Katona József Színház

¹⁷⁶ Földényi F. (szerk.) i. m. 37.

¹⁷⁷ Tímár Béla: *Ágacska*, 1981. november, Játékszín, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI42203> Letöltés: 2020. 10. 24.

¹⁷⁸ Ascher Tamás: *János vitéz*, 1982. október, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI41473> Letöltés: 2020. 10. 24.

¹⁷⁹ Gothár Péter: *Diótörő*, 1984. január, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI40250> Letöltés: 2020. 10. 24.

¹⁸⁰ Lásd részletesen a dramaturgiai tanács vitáit: sz. n.: Dramaturgiai tanácskozás. *Színház*, 1988/2. 1.

¹⁸¹ Lásd részletesen: Baktay Miklós-Páli Judit: A csillag szemű gyerekközönség. Gyerekszínházi hatásvizsgálat téziseiből. *Színház*, 1988/2. 11-13.

¹⁸² Lásd részletesen: Gabnai Katalin: A legkisebbek színháza. *Színház*, 1988/2. 4-6.

¹⁸³ Lásd részletesen: Keleti István: Mese és színpadi valóság. *Színház*, 1988/2. 6-8.

és hogyan?¹⁸⁴ Ezeket a kérdéseket járta körül Nánay a vitaindító beszélgetésben, illetve felhívta a figyelmet a konferencián a TIE-formára, amely az élő színház erejével hat a nézőre. Nánay kiemelte, hogy ezek az előadások maximálisan építenek a közösség kreativitására, az elsajátítandó ismeretek, felismerések nem didaktikusan, hanem az átélt élmények segítségével rögzülnek a közönségben.¹⁸⁵

Ebben az időszakban azok a színházak, amelyek profiljába nem tartoztak gyerekeknek szóló előadások, és profiljuk ellenére gyermekelőadásokat tűztek műsorra többségében küzdöttek a rendezők, színészek szakmai motivációjával, a gyermekelőadások rentabilitásával.¹⁸⁶ A gazdasági nehézség mellett egy felnőtt profilú színháznak problémát jelentett az üzemmenetet is megszerveznie egy gyermekelőadás játszásához, ugyanis a délelőtti próba után jöhetett a délutáni gyermekelőadás, majd este a felnőtt előadás, a műszak is sokat kellett vállalnia ezzel az átállással. Jellemző volt erre az időszakra az is, hogy kevesen játszottak gyerekeknek szóló előadásokat a gyereknézők nagy száma ellenére. A hiány pedig egy olyan piacot indított el a hivatásos színházak mellett, amelyek főként a művelődési házak igényeit igyekeztek kielégíteni, így alkalmi társulatok jöttek létre. A gyermek- és ifjúsági színházszakmai problematikájával való foglalkozás 1987-re teret kapott. Elindult azoknak a kereteknek a megfogalmazása, hogy mi kell ahhoz, hogy egy gyermekszínházi előadás működőképes és hatásos legyen.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Lásd részletesen: Nánay István: Színház – az ifjúságnak? *Színház*, 1988/2. 8-11.

¹⁸⁵ Nánay: Színház – az ifjúságnak? 10.

¹⁸⁶ A gyermekelőadások jegyárai ugyanis nem egyeztek meg egy felnőtt színházi előadáséval. Gazdaságilag egy gyermekelőadás létrehozása és működtetése a színház büdzsáját megterhelte, hiszen a gyerekjegyeket csak olcsón lehetett eladni, viszont egy gyermekelőadás díszlete, a jelmeze, a scenikája drága volt. Így annak ellenére, hogy Babarczy László, Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor a '70-es évektől kezdve a gyermekelőadást a színjátszás természetes részeként kezelte, nehéz volt megküzdeniük nekik is Kaposváron a költségvetéssel. in: Sándor L. István: *Kellenek a csodák. Beszélgetés Babarczy Lászlóval*. in: Sándor L. István (szerk.) i. m. 88.

¹⁸⁷ Nánay István az 1987-ben megjelent gyermekszínházakkal kapcsolatos összegző tanulmányában fejtette ki részletesen, hogy a gyerekeknek szóló színházi előadások alkotóinak foglalkozni kellene a művészi minőség mellett azzal is, hogy mi a gyermekszínházi tevékenységük célja, feladata, módszere. Úgy látta, hogy „a gyermekszínházi előadások túlnyomó része sem pedagógiailag, sem pszichológiailag, sem művészileg nem üti meg a kívánt és elvárható színvonalat, sőt nem egy esetben több kárt okoz, mint hasznot.” Nánay két alapvető szemléletet különböztetett meg a gyermekszínházi előadások gondolatosságával és formájával kapcsolatban, mely, úgy vélem, a mai napig meghatározza a gyermekszínházi előadásokat alkotók egy részének a gondolkodását:

1. A gyereket teljesértékű, de életkoránál fogva kevesebb tapasztalattal, egyszerűbb fogalmi gondolkodási készséggel, ám korlátlan fantáziával és hihetetlen érzékenységgel rendelkező embernek tekinti. A művésznek oda kell fordulnia a gyerekekhez. Az alkotóval egyenrangú befogadónak, vagyis partnernek tekinti a gyereket. Az előadás bonyolult és teljes művészi élményt kínál, a gyerek továbbépítő fantáziájára alapoz.
2. A gyerek a fejlődés alacsonyabb fokán áll, tehát nem teljesértékű lény. A gyerek csupán a leegyszerűsített, preparált igazságok megértésére képes. Az előadásnak le kell hajolni a gyerekekhez, és didaktikusan redukált élményt kell kínálni ahhoz, hogy a gyereknéző megértse a történeteket a színpadon, ennek sikeréhez pedig zárt, lekerekített, a tanulságokat kerek szentenciákba fogalmazó színpadi világot kell teremteni. A gügyögés adja az alaphangját ezeknek az előadásoknak. Földényi F. László (szerk.) i. m. 3.

Úgy vélem, hogy az imént vázolt gyermek- és ifjúsági színházi folyamat és a rendszerváltás következményeként 1992-ben három olyan gyermek- és ifjúsági színházi előadásokat is létrehozó intézmény jött létre, amely a mai napig meghatározó a gyermek- és ifjúsági színházi szcénában: Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színház, Budapest Bábszínház és a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ. Fontos kiemelni, hogy 1992-es Kerekasztal Színházi Nevelési Központ létrejöttének a körülményit hasonló helyzet inspirálta, mint amit Nánay István még 1987-ben megállapított.¹⁸⁸ Takács Gábor a Kerekasztal alakulásának célkitűzéseként azt emelte ki, hogy „figyelembe kellett venni az itthoni viszonyokat, a hazai gyermek- és ifjúsági színházi helyzetet. Mindezeket felmérve kirajzolódott a feladat: elsősorban színvonalas, a gyermeki lélekre hatni képes színházi előadást kell csinálni. Máshogy fogalmazva: a cél az volt, hogy ne gügyögő „gyermekszínház” szülessen, hanem „pusztán” színház. Ne a leereszkedés érződjön az előadásból, hanem az egyenrangúság, a művészi, esztétikai igényesség. A néző, legyen az nyolc vagy tizennyolc éves, megérdemli, hogy partnerként kezeljük és ne ütődöttként.”¹⁸⁹

3.2. Gyermek- és ifjúsági színházi előadások a hivatásos szférán kívül

A hivatalos szférán kívüli gyermek- és ifjúsági színházi előadások dokumentumai, ahogy már az első fejezetben is utaltam erre, hiányos. Így olyan dokumentumokat kerestem, amely ezen hiányosságok ellenére, törvényeken, rendeleteken keresztül láttatni képesek valamelyest azoknak az alkotóknak, csoportoknak a munkáját, akik gyermek- és ifjúsági előadásokat készítettek. Így jutottam el az Állami Ifjúsági Bizottság levéltári anyagaihoz. Mindezek mellett az ÁIB feltáratlan dokumentumai dominálni fognak a következő etapban, hiszen erős alapot adtak ahhoz, más dokumentumok híján, hogy meg lehessen érteni a vizsgált korszak gyermek- és ifjúsági színházi előadásainak körülményeit, helyzetét. Nem céлом az ÁIB munkáját felülről értékelni, de a levéltári kutatásom nagyban megsegítette értelmezni az amatőr csoportok és alkotók körülményeit. Ezeknek a dokumentumoknak a segítségével képalkotható a gyermek- és ifjúsági színházi előadásokról, az amatőr színházak és a hivatásos színházak viszonyáról, tervekről, minisztériumok gyermek- és ifjúsági színházi

¹⁸⁸ Nánay István meglátásra erősít rá Schwajda György egy cikkben, mely kitér még arra is, hogy milyen helyzetbe hozhatja egy minőségen aluli előadás a gyerekeket, akik vállalva lesújtó véleményüket, még nekik kell bocsánatot kérni egy színházigazgatótól, hogy a Budapesti Gyermekszínházba nem szerződik senki, hogy az itteni előadások színvonala ugyan közismert, de nem beszélnek róla. A fővárosi színházak a Gyermekszínházon kívül, ha tartanának előadást, akkor sem a legjobb színészek játszanának benne. Szégyenletesnek tartja azt is, hogy milyen épület áll a Gyermekszínház rendelkezésére. in: Schwajda György: Egy fesztivál margójára. *Film Színház Muzsika*, 1979. 12. 01. 14-15.

¹⁸⁹ Takács: Színház a határon. 33.

hozzaállásáról, illetve arról, hogy egy-egy államilag támogatott lehetőség miként inspirálta vagy akár korlátozta az alkotók színházi gondolkodását, ami hozzájárulhatott ahhoz, hogy változást generált az amatőr színházcsinálás területén. Ilyen volt az 1971-es ifjúsági törvény, amely úgy vélem, arra sarkallta az amatőr együtteseket, hogy gyermek- és ifjúsági színházi előadásokat csináljanak. A törvény alább idézett két passzusa alátámasztja vélekedésemet. A törvény az ifjúság művelődésével kapcsolatban a következő szakasz jelent meg:

„[...] Az ifjúságot meg kell ismertetni a kultúra alkotásaival, meg kell tanítani ezek élvezetére. Ugyanakkor a javaslat a 24. §-a az ifjúság számára azt is lehetővé kívánja tenni, hogy a kultúrának ne csak passzív élvezője legyen, hanem alkotó közreműködője is, hogy ezáltal életét tartalmasabbá, gazdagabbá tehesse.”¹⁹⁰

A 25. § a fiatalok szabadidejének hasznos felhasználásáról szólt. Ezzel kapcsolatban a részletes indoklásban azt fejtették ki:

„[...] Arra kell törekedni, hogy az ifjúság a szabadidejében művelődjék, kulturáltan szórakozzék, fejlessze testi erejét, védje egészségét.”¹⁹¹

Valószínűsíthető tehát, hogy az idézett paragrafusok hatással voltak azokra a színházi alkotókra és amatőr színházi csoportokra, akik az 1970-es évek második felétől gyerekeknek szóló előadásokat hoztak létre, mivel az állam támogatóként – finanszírozóként, engedélyadóként – lépett fel. Ilyen volt például a Mezei Éva-féle Gyerekjátékszín létrehozása, a Bucz Hunor-féle Térszínház vagy Ruszt József iskolaszínháza.

A 70-es évek közepétől műsoros előadással kapcsolatos rendeletek változtatáson mentek keresztül, melybe beletartoztak a gyermek- és ifjúsági színházi előadásokkal kapcsolatosak is. 1974 decemberében a műsoros előadások rendezéséről jelent meg egy rendelet, amely meghatározta, hogy milyen előadások mutathatók be:

„Műsoros előadáson kizárólag belföldön már nyilvánosságra hozott (kiadott, sugárzott, hivatásos rendezőszerv műsorában már előadott, illetőleg bemutatott), továbbá külön kijelölt szerv (Műbíráló Bizottság) vagy a rendezőszerv által előadásra elfogadott mű adható elő. E rendelkezés megtartásáért a műsoros előadáson közreműködő hivatásos előadóművész, illetőleg a műkedvelő művészeti csoport vezetője és a rendezőszerv vezetője felelős.”¹⁹²

¹⁹⁰ Törvény az ifjúságról. 23.

¹⁹¹ Törvény az ifjúságról. 23.

¹⁹² 4. §. A kulturális miniszter 3/1974. (XII. 14.) KM számú rendelete a műsoros előadások rendezéséről. *Magyar Közlöny*, 1974. 12. 14./95.sz. 1017.

Ezzel a rendelettel még hangsúlyosabbá vált, hogy mit lehet bemutatni, mit lehet játszani, illetve az, hogy a bemutatott műsorokért ki tehető felelőssé. Problematikussá vált a bevételek ügye is, mivel:

„Műsoros előadáson tiszteletdíjért vagy más ellenszolgáltatásért csak az Országos Filharmónia, az Országos Rendező Iroda vagy az Országos Szórakoztatózenei Központ által kiállított hivatásos előadóművészi működési engedéllyel rendelkező előadóművész (a továbbiakban: hivatásos előadó- művész) léphet fel.”¹⁹³

A rendeletnek ezen paragrafusára pedig arról szólt, hogy aki nem rendelkezett előadóművészeti engedéllyel, annak a fellépéséért, játékáért nem kaphatott fizetést. Ez sok amatőr színésznek okozott nehézséget, vagy megerősítette abban, hogy kedvtelésből, ingyen játssza az előadásokat, illetve többeket ösztönzött arra, hogy megcsinálja a működési engedélyt, amely pénzt jelentett az állam számára. Azonban nehézségekbe ütközött a rendezési engedély megszerzése az amatőr szcénában, főleg azoknak, akik hivatásos előadóművészeti engedéllyel rendelkeztek:

„8. §. (1) A rendezési engedélyt csak akkor lehet kiadni, ha

— hivatásos előadóművész közreműködésével tervezett komoly műfajú műsoros előadás rendezéséhez az Országos Filharmónia, illetőleg hivatásos előadóművész közreműködésével 500 főnél nagyobb befogadó képességű helyiségben tartandó könnyűműfajú műsoros előadás rendezéséhez az Országos Rendező Iroda hozzájárult,

— az engedély iránti kérelmet a rendőrség láttamozta,

— a rendezőszerv — a hatósági előírások (megkötések) figyelembevételével kialakított árformába tartozó — rendezési díj és az esetleges szerzői díj befizetését, továbbá a táncmulatság esetén a közreműködő hivatásos zenészek közvetítését igazolta.

(2) Komolyműfajú műsoros előadás az oratórium előadása, az operahangverseny, az énekkari és szimfonikus zenekari hangverseny, a kamarazenei hangverseny (ének, hangszeres), a zenetörténeti vagy irodalmi előadás, továbbá az opera, a daljáték, a balett, a néptánc, valamint a kabaré kivételével minden prózai vagy verses színpadi mű előadása.

¹⁹³ 5. §. (1) A kulturális miniszter 3/1974. (XII. 14.) KM számú rendelete a műsoros előadások rendezéséről. *Magyar Közlöny*, 1974. 12. 14./95.sz. 1017.

(3) Könnyűműfajú műsoros előadás a komolyműfajúnak nem tekinthető előadás.”¹⁹⁴

Ez azt jelentette, hogy nem volt érdemes hivatásos előadóművésszé válni, mert sokkal több előírásnak kellett úgy megfelelni, műkedvelő művészeti csoportként nem volt az előadás témája engedélyhez kötött, bár ahogy az imént látni lehetett, pénzt sem kaphattak így munkájukért. Úgy vélem, hogy ezen rendelet megkötései is ráerősítettek a pódiumelőadások létrehozásához, a kisebb közösségek előtti játékhoz, illetve ahhoz, hogy érdemes amatőr kategóriában maradni.

1977-es, és már idézett helyzetfelmérésben, megfogalmazódott az Állami Ifjúsági Bizottság és a Kulturális Minisztérium részéről, hogy számít az amatőr színházakra, az általuk elkészített előadásokra, hiszen a gyermekelőadásokra óriási az igény vidéken és a fővárosban egyaránt.¹⁹⁵ Ugyanakkor a legtöbb jól működő amatőr színházi együttes még kevéssé ismerte fel az ebben a közművelődési helyzetben rájuk váró lehetőségeket, holott épp ezen együttesek segítségével lehetett volna visszaszorítani a különböző „brigádok” igénytelen, nem ritkán ízléstelen műsorait.¹⁹⁶ Az általam kutató amatőr csoportokra, illetve előadókra hathatott ez a látható, és támogatott igény a gyermek- és ifjúsági színházi előadások játszására. A lehetőség érzékelhető volt számukra.

Az amatőrök, pl.: Gyerekjátékszín, és egyes előadók, pl.: Békés Itala, gyerekeknek és ifjúságnak szóló előadásairól az építő- és üdülőtáborok kulturális műsorai kapcsán kapható még teljesebb kép.¹⁹⁷ Az ÁIB és a KISZ Központi Bizottsága együtt, központilag szervezte a táborok kulturális műsorait. A vezetőség hozzáállása az építőtáborok és úttörőtáborok

¹⁹⁴ A kulturális miniszter 3/1974. (XII. 14.) KM számú rendelete a műsoros előadások rendezéséről. *Magyar Közlöny*, 1974. 12. 14./95.sz. 1018.

¹⁹⁵ Nánay István: A gyerekek és a színház. 16.

¹⁹⁶ Ezek a színházi vállalkozások többnyire üzletként kezelték a gyermekszínházi előadások létrehozását. Nánay úgy fogalmazott, hogy a legtöbb hakti előadás színvonala többnyire minősíthetetlen volt: három vidámszínepadi színész, egy zongorakísérő és egy játékvezető, néhány kellék, jelmez-jelzés és egy autónyi társulat elég volt egy produkcióhoz. Egy-két didaktikus mese, amelynek annyi a tanulsága, hogy csoki helyett almát egyél, s ha fáj valamid, menj orvoshoz, valamint néhány gyerekvers, találós kérdés. Ennyi volt a műsor. Ezek a haktiformák egymagukban felvonultatták mindazokat a didaktikai, pedagógiai, gyermeklélektani, dramaturgiai és játéktípusbeli fogyatékoságokat, amelyek a gyerekszínházi játékban fellelhetők voltak. Földényi F. (szerk.) i. m. 22.

¹⁹⁷ A KISZ szervezte az építőtáborokat 1957-től. Az építőtábori mozgalom hozzájárult a fiatalok szocialista neveléséhez, közösségi szellemük erősítéséhez, népgazdaság idényjellegű munkaerőszükségletének kielégítéséhez, és évente tízezreket mozgósított. in: 2. doboz-XIX-A-99, 1976. október 4. ülés, Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, Munkaügyi Minisztérium, Mezőgazdasági és Élelmezésügyi Minisztérium, 35/4/1976, *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottság részére*, Tárgy: Jelentés az építőtáborozás helyzetéről javaslat a továbbfejlesztéssel kapcsolatos állami feladatokra, 1.

kulturális ellátottságával kapcsolatban az volt, hogy minél érvényesebb és színvonalasabb előadásokat tudjanak meghívni a fiatalokhoz.¹⁹⁸ Az ÁIB célja tehát az volt, hogy a diákok a tábori munka utáni szabadidejüket minél tartalmasabban töltsék el, mely cél mögött ott húzódott a kor politikai vetülete: az ellenőrizhetőség gondolata is. A színházak, csoportok, művészek az Állami Ifjúsági Bizottság felkérésére készítettek színházi, zenei és más műfajú műsorokat a táborok részére. A Mikroszkóp Színpad például állandó fellépője volt az építőtáboroknak.¹⁹⁹ 1975-ös évtől kezdtek színvonalas kulturális műsorokat, és ezen belül a színházi előadásokat meghívni a táborozások során.²⁰⁰

1976-ban a hivatásos színházak 303 központi műsora mellett a KISZ Központi Bizottsága szervezésében 300 alkalommal amatőr művészek, csoportok szerepeltek a táborok programjaiban pl.: Szkéné Irodalmi Színpad, Pinceszínház, az FMH Váza-zenei klubja és Körszínpada, Kolinda együttes. Az ÁIB jelentésekben az olvasható, hogy a legsikeresebb programoknak azokat az előadásokat tartották a fiatalok, ahol a fellépő művészek közvetlen kapcsolatot tudtak teremteni a táborozókkal és ezáltal maguk is be tudtak kapcsolódni az előadásba.²⁰¹ Ezt a megállapítást meghatározónak tartom az általam vizsgált színházi előadások létrehozásával kapcsolatban, ugyanis arra erősít rá, hogy az az előadás működött leginkább, ahol nézői perspektívaváltás történt, vagyis a néző valahogyan résztvevővé válhatott. Ez a mozzanat megerősíthette az alkotókat, hogy olyan formát hozzanak létre a nyári előadások során, amely megszólítja, és bevonja a táborozókat az előadásba.²⁰²

¹⁹⁸ „Első ízben foglalkoztunk a nyári építő-és üdültáborok intézményes kulturális műsorellátásának szervezésével.” in: 1. doboz-XIX-A-99, 1975. július 1. Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, *Tájékoztató-jelentés az ÁIBT 1975. II. negyedévi tevékenységéről*, 1.

¹⁹⁹ A halásztelki középiskolások „várakozással telten beültek a terembe, az alkalmi dobogó elé, kezükkel-lábukkal dobolták a ritmust, bekapcsolódtak a színpadi beszélgetésbe (mert bekapcsolták őket), tapsoltak, azután énekelték – együtt a színészekkel – Bulat Okudzsava modern kobzosdalát: A munka, hej, a munka . . . Nevettek, szívből, felszabadultan, föl-fölröppentek egy-egy gondolatrítmus magasába, amikor Komlós János, jellegzetesen kifelé fordított tenyérrel eléjük állt, hogy vívó-serkentő monológjával, kérdéseivel-válaszaival – ha csak egy-egy feleletül adott szó erejéig is – beszélgesse a fiatalokkal, az ifjúság látókörét szélesítve, ösztársadalmi gondjainkról, örömeinkről. S utána: találkozás a Mikroszkóp Színpad művészeivel, autogramkérés, élmények összegzése-megosztása – szóval az történt.” in: Havas Ervin: *Meglepetés a táborban. Népszabadság*, 1975. 07. 08. 7.

²⁰⁰ „Lezárult az 1975. évi nyári ifjúsági üdülési időszak. Az előzetes összegzés szerint a mintegy 100 ezer fiatalot érintő, 24,3 millió Ft értékű különböző ÁIB kedvezmény igénybevételének kihasználtsági aránya kedvezően alakult. A nyári építő és üdültáborok intézményes kulturális műsorellátása keretében 150 előadásra került sor.” in: 1. doboz-XIX-A-99, 1975. szeptember 29., *Tájékoztató – Jelentés az ÁIBT 1975. III. negyedévi tevékenységéről*, 2.

²⁰¹ 2. doboz-XIX-A-99, 1976. október 4. ülés, Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, *Tájékoztató Jelentés az ifjúsági turizmus és az 1976. évi nyári programok tapasztalatairól*, 6.

²⁰² 2. doboz-XIX-A-99, 1977. október 3. ÁIBT, 25/5/1/1977, *Tájékoztató jelentés az 1977.évi építő- és üdültáborozás főbb, állami területen jelentkező tapasztalatairól*, 1.

1978 nyarán a Szkéné amatőr színházi csoport az Állami Ifjúsági Bizottság meghívására előadássorozatot tartott az ifjúsági építőtáborokban, mintegy húsz alkalommal szerepeltek. A nyári építőtáborlátogatásaik már több éves múltra tekintett vissza. Wiegman Alfréd a Szkéné vezetője ezeket a nyári fellépéseket hasznosnak tartotta, mert egyrészt társulatkovácsoló erővel bírtak, másrészt szakmailag komoly feladatot jelentettek a csoport számára, mivel a legkülönbözőbb körülmények között, szinte nap mint nap színpadra kellett lépniük.²⁰³ Úgy vélem, hogy az, amit Wiegman Alfréd a nyári turnéjuk kapcsán megfogalmazott, az igaz volt a többi amatőr színházi csoportra is, vagyis az építőtáborokban való fellépés mind színészi, mind rendezői, mind térhasználati szempontból kihívást jelentett és kreatív energiát szabadított fel a játszóknak számára. Ezekre a kihívásokra egy-egy csoport vagy improvizatív módon reagált, vagy már eleve olyan előadást készített, amely bármekkora térben, bármekkora közönség előtt játszható volt. Békés Itala elmondása alapján az ÁIB felkészítette a művészeket a nehéz körülményekre, elmondták a tudnivalókat, és kategorizálták a táboroknak szánt műsorokat: politikai, irodalmi, szórakoztató kategóriákra. Felhívták a figyelmüket, hogy aki az első két kategóriába tartozik, ők kezdjék közvetlen beszélgetéssel, hogy megnyerjék a fiatalságot.²⁰⁴

Az ÁIB 1980-ra egy jelentésben megállapította, hogy az ifjúságnak a hivatásos színházakkal való kapcsolatát elevebbé teszi az amatőr mozgalom. Úgy látták, hogy a hivatásos színházak és az amatőr mozgalom közötti merev határ eltűnőben van, és az amatőr csoportok széles közönségkapcsolataik segítik a hivatásos színházak közönségének gyarapítását és a színházi élmény befogadását. Különösen a Bábszínház és a Gyermekszínház építette ki tudatosan a kapcsolatait az amatőr mozgalommal. A Gyermekszínház – *Miénk a színpad!* címmel évente helyet is adott a gyermekszínpadok találkozájának.²⁰⁵ A kapcsolatépítés momentumai miatt tartom fontosnak ezt a helyzetet, hiszen a hivatásosok amatőrök felé való nyitásának lényeges mozzanatává vált, ám nem mélyült el, és az oda-vissza ható, valós szakmai hatás még váratott magára.²⁰⁶

²⁰³ Gulyás Péter: A Szkéné házatáján. *A Jövő Mérnöke*, 1978. 01. 28. 4.

²⁰⁴ Békés Itala: *Hogyan lettem senki*. Aqua Kiadó, Budapest, 1993, 270.

²⁰⁵ 5. doboz- XIX-A-99, 1980. december 22. ülés, Művelődési Minisztérium, *Tájékoztató jelentés az ÁIB 1977-i a színházak gyermek- és ifjúsági tevékenységéről szóló határozatának végrehajtásáról*, 8.

²⁰⁶ 2021-ben mind a Kolibri Színházban, mind a Budapest Bábszínházban jelen van a színházpedagógia, amelyet végzett drámatanárok és amatőr, vagyis nem végzett színészek működtetnek, illetve jónéhány kőszínházban működik már ifjúsági program, pl.: a debreceni Csokonai Színházban a CSIP, Órkény Színházban az IRAM.

1981 nyarán kilencven építőtáborban mintegy 350 műsorban vettek részt a közreműködő előadóművészek, színpadok, együttesek. Keleti István, a Pinceszínház rendezője, az ÁIB felkérésére 1977 óta szervezte az előadásokat. Ő volt a felelős az előkészületektől a lebonyolításig. Keleti István egy interjú során fogalmazta meg, hogy milyen kultúrprogramokat szerveztek az építőtábor lakóinak:

„A társadalmi munkát végző, tábori körülmények között élő diákok számára elsősorban szórakoztató jellegű műsorokat kell adnunk, kiegészítve az építőtábor saját, önálló kulturális programját. Ugyanakkor törekszünk arra, hogy ezek az előadások egyben nevelő hatásúak legyenek,²⁰⁷ ne csupán könnyű, felszínes szórakoztatást nyújtsanak.”²⁰⁸

Keletiék a műsorokat 14-18 éves tanulók számára állították össze, vagyis igyekeztek figyelembe venni a korosztályi sajátosságokat, mely nem mindig sikerült. A művészekkel ugyanis a szerződéseket idejekorán meg kellett kötniük, amikor még nem ismerték pontosan az iskolák turnusbeosztását. Többnyire tehát késve tudták meg, hogy pontosan melyik iskolából hány éves diákokból áll majd a közönség, vagyis az ideális állapotot elérni, hogy pontosan a megfelelő időpontban az előre ismert publikumhoz a leginkább illő műsor jusson el, nem lehetett megvalósítani, mivel a művészek két hétig, jó esetben egy hónapig tudtak az ÁIB rendelkezésére állni. Egyrészt tehát az időpont határozta meg a fellépést, másrészt a földrajzi hely, hiszen ha délután egy alföldi táborban lépett fel az előadó, este nem adhatott elő egy dunántúli helységben. Így fordulhatott elő, hogy két szomszédos táborban, noha eltérő életkorú, műveltségi színvonalú diákok dolgoztak, mégis ugyanazt a műsort kapták. Keleti szerint azonban a 14-18 éves diákoknál nem lehet jelentős kulturális szintkülönbségről beszélni, így ugyanaz a műsor vihető a 14 éves és a 18 éveshez is, de olyan műsorokat igyekeztek szervezni, amelyek megfelelnek az életkori sajátosságoknak, és amelyeket mindenki megérthet.²⁰⁹

1983-tól megfigyelhető a dokumentumokban, hogy már nem említették azt, hogy kulturális műsorokra mennyi pénzt szántak, vagy más egyéb részletes költségvetéssel, szakmai programmal, esetleg ezek elemzésével nem foglalkoztak. Egyre inkább a praktikum felé

²⁰⁷ Keleti István szórakoztató és nevelő hatású előadásokról beszél az idézett szövegben. Ahhoz, hogy a két fogalom valós tartalmát meg lehessen érteni, ahhoz lásd a következő tanulmányt: Patonay Anita: „A szabadság laboratóriuma.” A Pinceszínház mint a diákszínház egy lehetséges útja. *Theatron* 15, 2021/1. 102–114. http://theatron.hu/theatron_cikkek/a-szabadsag-laboratoriuma-a-pinceszinhaz-mint-a-diakszinhaz-egy-lehetseges-utja/ Letöltés: 2021. 09. 05.

²⁰⁸ Falus Tamás: Szellemi szeszcsempészés. *Magyar Ifjúság*, 1981. 09. 25. 4.

²⁰⁹ Falus Tamás i. m. 4.

mentek, hogy mennyi a tervezett és mennyi a tényleges költsége az adott év építőtáborainak. A szakmai oldalt már nem vizsgálták. 1982-től, de leginkább 1983-tól már cikkek sem jelentek meg az építőtáborozásokkal kapcsolatban.²¹⁰

Az úttörő- és építőtáborokban való fellépések mellett voltak olyan amatőr színházi alkotók, akik más teret kaptak színházi előadások létrehozására. Ilyen alkotó volt Novák János is, aki a 80-as évek hagyományos gyermekszínházi előadásoktól eltérő munkáival jellegzetes alkotójává vált az időszaknak. 1980-ban rendezte meg a *Bors nénit* az Egyetemi Színpadon.²¹¹ Novák ezt követő alkotásait is meghatározta az a gyermekszínházi forma, amely a *Bors néni*ben már megtalálható volt: közönség együttjátszása, együtténeklése. Ilyen előadás volt még a *Maugli* a Játékszínben, *A farkas szempillái* a Radnóti Miklós Színpadon, illetve a *Mesélő kert*.

Létrejöttek olyan színházi vállalkozások is, amelyek jó gyermekelőadásokat hoztak létre. Ilyen volt Vándorfi László rendezésében főként a Nemzeti Színház társulatából verbuvált színésztrupp, amely az Egyetemi Színpadon mutatta be Weöres Sándor *Csalóka Péterét*. Az előadás elején a színészek beszélgettek a közönséggel, s az élő zenét szolgáltató muzsikusokkal közösen néhány csúfolódó dalt, szólást tanítottak meg a gyerekeknek, arra kérve őket, hogy az előadás alatt, ha ilyen meg ilyen szöveget hallanak, akkor jó hangosan a zenészekkel együtt kiabálják, énekeljék el azokat. A közönség a csúfolódók elmondására koncentráltak, így működtetve a színpad és a nézőtér együttesét. Az Universitas Együttes 1976-1987 közötti időszakának meghatározó személyei Katona Imre és Szilágyi Maya voltak. Ők többnyire Egyetemi Színpad keretén belül, az Eötvös Klub Hordójában hozták létre előadásaikat egy darabig még Universitas, majd Gropius néven. A Gropius szakmai célja volt színvonalas, zenés gyermekszínházi előadások létrehozatala is.²¹² Az első gyerekeknek szánt produkciójuk 1983-ban született, a *Cinóber* címmel, amit ekkor még Universitas néven mutattak be. E. T. A. Hoffmann: *A kis Zakar, akit Cinóbernek hívnak* című műve ihlette az előadást. Igazi klasszikus bohóctréfák vázlataiból, rögtönzések során állt össze a dialógus.²¹³ A csoport ezután Tor Age Bringsvaerd: *A Hatalmas Színrabló* című mesejátékát mutatta be az

²¹⁰ 1986-os ÁIB utolsó ülésen még elhangoztak az 1985-ös építőtáborral kapcsolatos adatok, de az ÁIB megszűnésével, építőtáborokkal kapcsolatos más ismertető már nem szerepeltek a az ÁIB levéltári dobozaiban.

²¹¹ Ennek részletes elemzése megtalálható a dolgozat 4. fejezetében.

²¹² Cselei Márta: *Egy elfelejtett társulat*, 2005. szakdolgozat, 11-13. Cselei Márta küldte el szakdolgozatát, melyet a Zsámbéki Főiskolán írt. 18.

²¹³ Baross Gábor, az akkori Cirkusz és Varieté Vállalat igazgatója adta át Katona Imrének a saját gyűjtésű bohóctréfákat. Ezek a jelenetek, entreé-k és passage-ok adták a Cinóber kanavaszát. in: Cselei Márta i. m. 29.

Egyetemi Színpadon 1983-ban.²¹⁴ A gyerekeknek szánt előadások sorát folytatva került bemutatásra 1985 júniusában a gyulai strandon Benedek Elek: *Többsincs királyfi* című mesejátéka.²¹⁵

A hivatásos színházon kívüli gyermek- és ifjúsági színházi előadások tehát jelen voltak a 70-es és 80-as években. Az amatőröknél, az egyszemélyes alkotóknál az figyelhető meg, hogy ők maguk választották a korosztályt, vagyis tényleg gyerekeknek- és ifjúságnak akartak játszani. Előadásaik alkalmazkodtak a különböző terekben való játékhoz, így létrehozva különböző formai változatokat, ahol a közönség pozíciója elmozdult a hagyományos nézői perspektívától. Ezek a változtatások beépültek a hétköznapi működésükbe, így létrehozva újabb és újabb variációkat a néző-színész kapcsolatára, és az előadások térhasználatára.

²¹⁴ Lásd az előadásról részletesen Zappe László kritikáját: Zappe László: T. A. Bringsvaerd: A Hatalmas Színabló. *Kritika*, 1983/12. 38.

²¹⁵ Lásd az előadásról részletesen Somlyai János kritikáját: Somlyai János: Valami változik. *Színház*, 1986/3. 22-23.

4. A SZÍNHÁZI NEVELÉSI ELŐADÁSOK (TIE) FORMAI ÉS GONDOLATI HAGYOMÁNYA A 70-ES ÉS 80-AS ÉVEK GYERMEK- ÉS IFJÚSÁGI SZÍNHÁZI ELŐADÁSAIBAN

Dolgozatom ezen fejezetét meghatározza az a felismerés, hogy a kutatott előadásokban tudatosan volt jelen az a szemlélet, hogy a gyermekelőadások korosztályokat szólítottak meg, és így a nézői perspektíva változásaiban figyelembe vették az adott korosztály gyermeklélektani jellemzőit. Mindezt vagy színházi vagy pedagógiai megfontolásokból tették. A vizsgált előadások bemutatása és elemzése előtt mindig kitérek az adott alkotó, csoport sajátos közegére, kontextusára, hogy még inkább rá tudjak világítani azokra a különféle helyzetekből adódó motivációkra, hogy ki miért kezdett el gyerekeknek, fiataloknak előadásokat készíteni, kit hogyan inspirált az a közeg, amiben létrejöttek ezek a gyermek- és ifjúsági előadások, kit milyen cél vezérelt ezek létrehozására, és hol található meg bennük a TIE formai és gondolati hagyománya, valahol pedig pusztán a szemléletbeli hasonlósága.

4.1. Lakásszínház gyermekelőadása: *Guido és Tyrius* (1974)

„Gyerekelőadások úgy születtek a Lakásszínházban, hogy már szinte minden tagnak voltak gyerekei. És a bolondozás részükről mindig is létezett. A gyerekek jelen voltak az életünkben.”²¹⁶ Az előadás vegyes korosztálynak szólt. A karon ülő gyermektől, egészen az iskolás korosztályig. Valójában nem vált az alkotók részéről egy kívánt tevékenységgé a gyerekeknek szóló előadaskészítés. Kísérletnek fogták fel a helyzetet, olyan kísérletnek, amelyben jól érezték ugyan magukat, de nem vált a Lakásszínház profiljává a gyermekszínházi előadások készítése. A gyerekekhez való fordulás tehát ösztönös reakcióként jött létre: alkotói utat kerestek, mert a gyerekeknek szóló előadás létrehozását még nem tiltották be, illetve a gyerekek jelen voltak az életükben, adott volt a közönség korosztálya is. Ilyen indíttatásból készült el a *Guido és Tyrius* 1974-ben.²¹⁷

²¹⁶ Interjú Koós Annával, 2020. február 3. Francia Intézet kávézója

²¹⁷ Koós Anna Halász Péter legelső gyerekekhez való fordulás-élményeként azt jelölte meg, amikor Mikulás táján, Halász Péter és ő elmentek Dobos Emő és Nádasdi Péter lakására, és ott volt két pici kisfiú. Koós Anna szerint Halász Péter mindig bolondos volt, és a gyerekeket is szerette. Halász Péter felrakott magára egy úszószemüveget, furcsa távoli lénynek öltözött be, és azt mondta a gyerekeknek, hogy ő a Mikulás. És a gyerekek játékaival, mint bábukkal, játszott nekik. És ott volt Dobos Emő öccse Dobos Gábor is, aki lefotózta ezt az eseményt, képekkel dokumentálta a spontán színházat. Így kezdődött. A gyerekek macija beszélt, Péter dobálta a plüssöket. A Mikulásához lehet tehát kötni a gyermekelőadások kezdetét. Itt jöttek rá, hogy milyen jó

Az államszocialista időszakban a felnőtteknek szóló amatőr előadásokat ellenőrizték, figyelték. A kutatásom során megfigyelhető volt, a gyermekelőadásokra ez nem volt jellemző, kevesebb figyelmet kaptak ezek a produkciók. A gyerekekhez való fordulást, vagyis a gyermekszínházi előadások készítését több csoport is érvényes útnak látta a további működés fenntarthatóvá tételéhez. Ez a fordulat figyelhető meg Halász Péter és Koós Anna Lakásszínházában is. 1974-re betiltották őket, elvették az útleveleket. Olyan dolgot kellett kitalálniuk, amelybe a rendszer nehezen tud belekötni. Egy Dohány utcai lakásban beszélgettek, terveztek, gyűltek össze. Mikor szembesültek a betiltással, akkor Buchmüller Éva azt az ötletet vetette be, hogy akkor gyerekeknek csináljanak színházat. Fontos körülménynek számított a Lakásszínház esetében az is, hogy meglévő és fennálló helyzetekre reagáltak, vagyis hogy a csoportban és a csoporthoz tartozó nézők/barátok körében egyre több embernek lett gyermeke, és így változott a potenciális közönség összetétele is.

A *Guido és Tyrius* egy mozgó előadásként valósult meg, gyerekek és felnőttek, családok részvételével. A közönség úgy verbuválódott össze, hogy az emberek egymásnak adták tovább az előadás hírét: hol és mikor lesz a találkozó, jegyvásárlással sem kellett foglalkozniuk, mert nem volt. Valójában csak a Lakásszínház tágan értelmezett baráti társasága tudott erről, felnőttek és gyerekek együttvéve, családi színházi eseményt létrehozva. A mozgó előadás annyit jelentett, hogy a játszókkal együtt mozogtak a nézők, együtt mentek át a Szentendrei-szigetre komppal, a szigeten várták őket a játszók, amikor pedig kiszálltak a hajóból már indult is a játék. Együtt vonultak a szigeten végig, a játék pedig ezalatt a vonulás alatt valósult meg. Az előadás a legvégén állt meg egy kicsit, és ekkor – Koós Anna elmondása alapján – egy kvázi színpad jött létre, ahol befejezték a történetet.

A gyerekek nem tudták, hogy milyen eseményre érkeztek, min vesznek részt. Megérkeztek a hajóval, és a szigeten már mesefigurákkal találkoztak. A jelmezek és a helyzetek tették egyértelművé, hogy most egy mesejáték következik. A gyerekek számára egyből tisztázódott, hogy egy játék valósul meg, így a játszók nem tartották szükségesnek a keretek tisztázását, hiszen az együtt vonulásból a színházi forma, az alkotók szerint, egyértelmű volt. Az előadás másfél-két órán keresztül tartott, amit összesen kétszer valósítottak meg.

gyerekeknek játszani. A Lakásszínház alkotói nem mentek más gyermekelőadásokat nézni, mert számukra borzalmasok voltak, nem érdekelte őket semmi hivatalos, mert az szerintük valamilyen ideológiával le volt öntve. Ezek a gondolatok Koós Annával készült interjújában hangoztak el 2020. február 3-án.

Koós Anna úgy látta, hogy ezt a formát nem lehetett volna hosszú távon csinálni, mivel az ő színházuk nem számított kommersz színháznak, nem repertoárban működtek, ezek csupán egyszeri események voltak. Koós a szervezésben is nehézséget látott, hogy hogyan lehetett volna nézőket toborozni egy-egy ilyen alkalomra, amelyet szinte egyszeri és megismételhetetlen happeningnek tartott.

A történet arról szólt, hogy a Szentföldről érkező lovagok szaracéntámadásokat vernek vissza. Rátaláltak Guido menyasszonyára, akit a szaracénok egy fához kötöttek. A történet végén érkeztek meg a beteg lányát és elveszett birodalmát sirató dák királyhoz.²¹⁸ Koós Anna úgy osztotta meg a történetet, hogy „sztori csak annyi volt, hogy Guido menyasszonyát a szaracének elrabolják, fához kötik, erre jön Guido és Tyrius és megmenti őket.”²¹⁹

Az előadás leírását/szövegkönyvét élményszerűen rögzítette még 1974-ben Buchmüller Éva.²²⁰ A megélt események és helyzetek után született meg az előadás vázlata. A vázlat maga élményekre épített: Tyriusként Buchmüller Éva hogyan látta, hogyan tapasztalta meg a szentendrei előadást. Egyes szám első személyben fogalmazott: pl.: „én, a Tyrius különben is célnál vagyok, alszom egyet és elmegyek remetének.”²²¹ Néhány mondatot idézett Buchmüller Éva az előadáson elhangzott dialógokból is:

„– Guido, hol vagy, hol vagy Tyrius! Ne hülyéskedj, Guido, én halálosan komolyan gondolom a dolgot, elmegyek a Szentföldre, harcolok a pogányokkal, aztán, hogy célhoz értem, remete leszek.

– Én, a Tyrius a szentek életéből olvasok útközben a sor mellett hátramaradozva. Guido szaracénokat lát, vágtsunk!”²²²

Buchmüller Éva nem csupán a párbeszédet rögzítette, hanem leírta azokat a helyzeteket is, amelyek megvalósultak: A két lovag verte, ölte a szaracénokat a dárdáikkal, és a szaracénok futásnak eredtek. Buchmüller dokumentálta azokat a szövegeket is, amelyekkel megteremtették magát a fikciós helyzetet, illetve segítettek eligazodni magában a színházi szituációban is: „Búcsúzz el a szerelmedtől, a Szentföldön mindannyian találkozunk!”²²³

²¹⁸ Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, Magánkiadás: Várszegi Tibor, 1990. 76.

²¹⁹ Interjú Koós Annával

²²⁰ Buchmüller Éva egy meg nem jelent kilenc oldalnyi (fotókkal és szöveggel) angol *Guido és Tyrius* előadás rekonstrukciót küldött át.

²²¹ Koós i. m., 364.

²²² Koós i. m. 365.

²²³ Koós i. m. 365.

A leírás úgy folytatta a történetet, hogy a játszók azt kérték a nézőktől: „mindenki fogja meg az út mellett kifeszített madzagot. Csak sorban, mindjárt odaérünk.”²²⁴ Ez a nézők felé történő megszólalás aktivizálta a közönséget. Ugyan a tett egy egyszerű madzag megfogásáról szólt, de közben olyan teret teremtett, amely a következő helyszínre való megérkezést segítette, utat mutatott, hogy mindenki oda tudjon érkezni a Szentföldre. A madzag a helyszíneket kötötte össze, azokat a helyszíneket, ahol játszódtott az előadás. A leírás az elhangzott szöveg rögzítésével folytatódott: „Megérkeztünk, Szent Ég! a Szent Föld! Szent Sír erre még jobban bögg.”²²⁵ A megvalósított akciók is megjelentek a leírásban: „Can Togay törpegúnyában érkezett. Egy tálat arca elé tartott, öklével szemeit gyömöszölve potyogtak a könnyei egy vizes zsebkendőből.”²²⁶ Guido és Tyrius leheveredtek a bejáratnál, pihenniük kellett, vágattak, csatáztak, kifáradtak. Tyrius úgy érezte, hogy célnál van.²²⁷ Buchmüller Éva élőbeszédszerűen dokumentálta a szöveget: hol egyes szám első személyben fogalmazott, hol az akció leírásával, hol az elhangzott mondatok megosztásával. De a rögzítés nem vált drámai művé, inkább eseményleírásként értelmezhető.²²⁸ Nem előre megírt szöveggel dolgoztak, még csak vázlatot sem készítettek. Koós Anna elmondása alapján csupán annyit tisztáztak az elején, hogy ki kit játszik, a többi pedig ment magától. Arra hivatkozott, hogy nagyon jól ismerték egymást, nem kellett ennél több egy előadás létrehozásához. Maga a dramaturgia pedig annyit jelentett, hogy az ellenpontok adottak voltak: a szaracénok elrabolják a király lányát. Buchmüller Éva ötlete nyomán rendkívül egyszerűen osztották ki a szerepeket: Akkor legyen úgy, hogy én leszek Guido és te, Péter, Tyrius. A szaracének, a támadók mind fiúk, ezért az addigi színházi eseményeken is részt vevő Kovács István Stúdió tagjai lettek a szaracénok:²²⁹ Kovács Miklós, Bálint István, Papp Tamás és ifj. Rajk László.²³⁰ Velük is a Szentendrei-szigeten találkoztak, és csupán annyi instrukciót kaptak, hogy ők szaracénok és elrabolják a menyasszonyt. Najmányi Lászlóékkal Rajkék tehát nem beszéltek végig a történetet, csak annyit tudtak, hogy a szaracén az szaracén. A közös játékhoz, Koós

²²⁴ Koós i. m. 365.

²²⁵ Koós i. m. 365.

²²⁶ Koós i. m. 365.

²²⁷ Koós i. m. 364.

²²⁸ „Ni, a dák király az életét meséli, hogy hörsöggé és szarvasbogárrá varázsolták el fiait, csak ez az egy dilis lánya maradt, azért szomorú, sír, a lány virágot szed, nagyon kedves. Ezek táncolnak ott ketten, apa és lánya, Guido! Mit csinálsz, a szentföldre mondom, megkéri a dák királylányt, segítség, az elájult. Vagy meghalt a boldogságtól. Én, Tyrius nem avatkozom bele ezekbe a dolgokba, hidegen hagynak már a világi hiúságok, na, nézd, a szaracénok, azért a lovamat mégsem hagyom, rablók!” In: Koós i. m. 365.

²²⁹ Koós Anna i. m. 364.

²³⁰ Rajk László is ezt erősítette meg könyvében: szinte minden előadásban benne voltak, de ezek nem hagyományos szerepek voltak, nem volt előre tervezett koreográfia. In: Rajk László: *A tér tágassága*. Budapest, Magvető Kiadó, 2019, 127.

Anna elmondása alapján, a stúdiós tagoknak sem kellett több. Gyerekek és felnőttek hol ezt, hol azt a szereplőt véve körbe, óvatosan haladtak, az útmenti erdő szélét kémlelték, ahol a bozótban szaracénok leselkedtek. Koós Anna a menyasszonyt játszotta, őt rabolták el a szaracénok. A váratlan támadás a bokrok közül érkezett. A rajtaütést vad harci orkán előzte meg. Koós Anna visított, pedig bevallása szerint nem nagyon szokott, és nem is nagyon tudott. Egy fához kötötték, fejről lerántották a fátylat, és ő ekkor a fánál a szaracénoknak felolvasta a mesét, így ismerték meg a nézők is magát a történetet, hogy ne bántsák őt. A banditák tehát a menyasszonyt foglyul ejtették, erre érkezett meg Guido és Tyrius. A fakardokkal harcoltak, a lovakkal nyerítettek, Guido és Tyrius kiszabadította a menyasszonyt a fogságból.²³¹ Ezután érkezett meg a szaracénok királya. A szaracénok királyát Breznyik Péter játszotta. Lánya, a királykisasszony, Scherter Judit volt, aki éppen ekkor a folyóparton sétált, hosszú, lebegő ruhában. Úton-útfélen elájult. A király élesztgette. A király a lányával táncolt örömeiben, és eközben zene szólt. A lány elájult, és a király azon gondolkodott, hogyan is lehetne gyermekét feléleszteni. Ekkor egy aranyhörcsögöt tett a király lánya testére, mert azt hitte, hogy meghalt, és hátha így magához tér gyermeke. Megdöbbenő volt, ahogy éppen ekkor az aranyhörcsög megellett, a fikció valóságos helyzetévé vált, a nézők pedig körülállták mindezt, mindenhol lehetett látni az aktust. Ezek után nagy öröm tört ki a szereplőkből és hangosan kiáltoztak. A Szent Sír, Ótörpesége, egy tálat szeme elé tartva, öklével szemeit gyömöszölve potyogtak a könnyei egy vizes zsebkendőből. A király vállára kapta a királykisasszonyt, a megmenekült Rozamunda pedig viháncolva szaladgált a lovak nyomában, vadvirágcsokrokkal hálálva meg gáláns tettüket. A színházi játék a valóság és a fikció között mozgott. A fikción belül pedig az aranyhörcsög rátételének rítusa a halottnak vélt lányra egy valóságos, életteli eseménnyé vált, az ellésé. A fikció és a valóság egy szülésben/születésben találkozott egymással.

Koós Anna elmondása alapján a *Guido és Tyrius* című előadás elkészítésekor és játszásakor sem volt jelen megfogalmazott pedagógiai cél. Formailag ugyan különös előadás jött létre: a játékosok és a közönség együtt élték a történéseket, együtt vándoroltak az előadással, együtt játszottak a mintha helyzetben: mintha a nézők is Szentföldön járnának, mintha két lovagot kísérenének a veszélyes úton. A Lakásszínház tagjai és barátai a játékért önmagáért csinálták a színházat. Az előadás maga cselekvési lehetőséget teremtett a közönség számára. Olyan cselekvési lehetőséget, amikor a közönség érti a színházi helyzeteket, és benne él a

²³¹ Koós Anna i. m. 123.

történetben, és a közönség számára a szabad, a korlátok nélküli cselekvésre erősít rá a fennálló, zárt rendszeren belül. A közönség nézőként és játszóként egyaránt működtette a fikciót. Az előadásra való felkészülésnél lényeges, hogy a gyereknézők nem tudták, miért mennek a szigetre, így a tudatos jelenlét hiányából fakadó felszabadultság és spontaneitás jellemezte a színházi eseményt. A játszók olyan helyzeteket teremtettek, amelynek segítségével a spontán játék gondolata, a zsigeri részvétel lehetőségének megteremtése, az ösztönösség működtetése felszabadította a közönség csatlakozási szándékát a történethez. Ezt meghatározó nézői perspektívaváltásnak látom, amely az alkotók elmondása alapján, nem tudatos tervezés volt. Az előadás nem a hagyományos néző-színész kapcsolatra épített, hanem az alkotók színházfelfogásának tökéletes megjelenési formájává vált: a néző, ha akar, résztvevővé válik, ha nem akar, nem szükséges.

K. Horváth Zsolt egyik tanulmányában világít rá arra, hogy az avantgárd szellemiség megmutatkozott abban, hogy az avantgárd alkotók szándékoltan nem tettek különbséget a cselekvési formák művészeti és kulturális értelmezése között, hanem azt vizsgálták, hogy a kettő összjátéka egy konkrét tapasztalatban hogyan valósul meg.²³² A *Guido és Tyrius* című előadás kapcsán én ennek a megvalósulását véltem felfedezni. Egy hétköznapi helyzet: családok mennek kirándulni, együtt fedezik fel a környezetet, jelen esetben a Szentendrei-szigetet, vannak játékos felnőttek, akik mintha-játékot játszanak,²³³ mintha egy elrablás történe, mintha a Szentföldet keresnék,... A Lakásszínház alkotói a művészetet nem valamiféle leképezésnek tekintették, hanem magának az életnek.²³⁴

A TIE formai és gondolati hagyománya nem, de szemléleti hasonlósága néhány ponton fellelhető a *Guido és Tyrius* című előadás kapcsán. A családokkal megjelenő gyerekek részeseivé váltak a történetnek, ahogy egy TIE előadásban történik. Nem alakítóivá ugyan, de a minthában történő játszótársakká. Az alkotók nem bevonták a nézőket az előadásba, hanem

²³² K. Horváth Zsolt: Mozgalom és EPOCHENWOLLEN. *A mindennapi avantgárd fotográfiai emlékezete: Dobos Gábor*. in: Havasréti József - Sziójártó Zsolt (szerk.): *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után. Kommunikáció- és kultúratudományi tanulmányok*, Budapest, 2008. 231.

²³³ „A drámafoglalkozások résztvevői szimbolikus játékos cselekvések során, elképzelt, „mintha” helyzetekben jelenítenek meg kitalált szereplőket, szerepeket, azért, hogy a játékból tanulni lehessen.” in: Sz. Pallai Ágnes: *Mégiscsak színház?! Az angol drámapedagógia történetéből. Iskolakultúra*, 2013/11. 83.

²³⁴ „Amikor épült a Ház a szoba közepén, kizárólag azok tudták, mi készül, akik építették. [...] Már maga az építés is voltaképpen színház volt. A Dohány u. 20.-ban minden színház volt. A konyhában üldögni és zsíros kenyeret enni - az is színház volt. [...] Volt valamiféle meg nem fogalmazott, Dohány utca 20.-beli viselkedésmód. Már ahogy ment fel a lépcsőn az ember, vitte magával a szerepét. Bementünk a kapualjba és tudtuk, hogy mi egy színház vagyunk” in: K. Horváth Zsolt: 235.

lehetőséget teremtettek arra, hogy bevonódhassanak, szerepeket játszhassanak. Koós Anna hangsúlyozta, hogy az ő színházuk a nézőkkel való együtt történés...”²³⁵ Az együtt történés mozzanata az alkotók és a nézők színházon keresztüli közös létezését valósította meg. A létezés nem a közös gondolkodásról, véleménynyilvánításról szólt, hanem egy történeten keresztüli fikcióban való együttlétről. A fikcióban létezés is szemléletbeli hasonlóságot mutat a TIE-vel. A gyermekelőadással nem volt a csoportnak pedagógiai szándéka, viszont a színház eszköz mivolta megmutatkozott abban, hogy az együttjátéknak adjon teret néző és színész számára egyaránt. A színészek végig a történet szereplőit játszották, nem szólították meg a közönség tagjait, hanem érzékelhető helyzeteket teremtettek játékkal arra, hogy a nézők beléphessenek a fikcióba, és együtt játszanak az alkotókkal egy történetet.

4.2. Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyöngysor-dramaturgiája a Mikro-Mikroszkóp Színpadon

Levente Péter²³⁶ és Döbrentey Ildikó²³⁷ az óvodás korosztályt szólította meg az előadásaival. Ők ketten a Mikroszkóp Színpad Mikro-Mikroszkóp színpadán²³⁸ létrehozott gyermekszínházi előadások módszertani előzményeként a Csepeli Munkásotthonban²³⁹ végzett, óvodásoknak készült dramatikus foglalkozásokat tartották.²⁴⁰ 1974-ben alapították meg a Csepeli Gyermekszínpadot. Itt hetente mutattak be új előadást, melynek elemeit óvodákban hétközben próbálták ki, és működő elemeit megtartva hozták létre alkalmi munkatársakkal hétről hétre az újabb és újabb előadásokat. Levente Péter és Döbrentey Ildikó évekig járták az óvodákat, csoportfoglalkozásokat tartottak. Színházi munkájuk nem gegekből

²³⁵ Interjú Koós Annával, 2020. február 3. Francia Intézet kávézója

²³⁶ Levente Péter (1943–): magyar színész, rendező, tanár; 1961–1970 között az Állami Bábszínház tagja, 1965–1979 között a Magyar Televízió *Zsebtévé* című sorozatának Móka Mikije, 1970–1978 között az Operettszínház tagja, 1978–1994 között a Mikroszkóp Színpad gyermekrészlegének színész-rendezője, 1979–1992 között a Magyar Rádió *Ki kopog?* című sorozatának főszereplője, rendezője, 1991-től a Magyar Televízió *Égből pottyant mesék* című sorozatának főszereplő-rendezője, 1987–2001 között a Nemzetközi Gyermek- és Ifjúsági Színházak Szövetségének magyar központi alelnöke.

²³⁷ Döbrentey Ildikó (1946–): író, dramaturg. Színházi darabjai: *A földig érő ház*; *Bim-bum-bömbölő*; *Csillagjáró*; *Zűrhajó*; *Motoszka*; *A zsupszfalvi tűzoltók*; *Banyatanya*; *Madárles*; *Sapkamanó*; *Ki kopog?* Főként gyerekeknek ír meséket, színdarabokat, forgatókönyveket.

²³⁸ Mikroszkóp Színpad: 1967 októberében nyílt meg a Nagymező utca 22–24. alatt. Az épületet Wabitsch Lujza építette az 1910-es években. A helyiség eleinte a Dorsay Parfümgárnak, majd 1920-tól a Terézvárosi Kaszinónak, később egy kártyaklubnak adott helyet. Mint színház, aktuális politikai kabarékat mutatott be. Első vezetője és alapítója 1967-től Komlós János volt. Főrendezője 1970–1980 között Marton Frigyes, aki 1980-tól 1985-ig igazgatta az intézményt, majd 1985-től őt Sas József követte az igazgatói poszton.

²³⁹ Párhuzam: 1969–1974 között a Csepel Művek Munkásotthonában működött Bucz Hunor amatőr színházi csoportja, a Térszínház. Felnőtteknek szóló előadásokat hoztak itt létre. Lásd a doktori dolgozat 4.5. fejezetét!

²⁴⁰ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én, 10.30-14.30. Dunapark Kávéház

indult ki, hanem olyan gondolatokból, amelyekkel kapcsolatban hiányolták a társadalmi hatékonyságot.²⁴¹ Nem történeteket játszottak, hanem valamilyen érték (pl. becsület, hazugság vagy igazmondás) mentén fűzte fel Döbrentey Ildikó az előadásban elhangzó verseket, dalokat és a jelenetek gyöngysorát.²⁴² Az Egyetemi Színpadon 1976-ban a *Földig érő ház* című előadásukkal jelentek meg, amelyet még csupán előiskolának tartottak, ők még nem nevezték ezt „igazi gyermekszínházi” előadásnak.²⁴³ Ezt csupán előiskolaként aposztrofálták, amely „négy különféle művészi kifejezési forma ötvözetéből született: 1. színjátszás (Pártos Erzs, Szerencsi Éva, Levente Péter), 2. báb-pantomim játék (Levente Péter, Dölle Zsolt, később a Karsai Pantomim Rt. és Uray Péter is), 3. zene (Budai Ilona, Vitay Ildikó, Dévai Nagy Kamilla, Muszti-Dobai duó), 4. képzőművészet (Várnagy Ildikó).”²⁴⁴ Az itt szerzett tapasztalatok alapján játszották tovább a Játékszínben a *Földig érő ház* című gyermekelőadásukat 1977-től. Az Egyetemi Színpadon, a Játékszínben szerzett tapasztalatok is beépültek a Mikro-Mikroszkóp Színpadon létrehozott gyermekszínházi előadásokba, ahol a zenét már Gryllus Vilmos²⁴⁵ képviselte. Itt jött létre az 1982-es *Zűrhajó* és az 1984-es *Motoszka*²⁴⁶ című előadás.

Komlós János²⁴⁷ 1978-ban hívta dolgozni Levente Pétert a Mikroszkóp Színpadra. Színész-rendezőként kapott munkát. Levente számára ez kulcsfontosságú helyzetet jelentett, mivel színészként és rendezőként egyszerre működhetett, és így ő választhatta meg – legalábbis az elején –, hogy kivel szeretne színházat csinálni. Egy gyermekszínházat hoztak létre a Mikroszkóp Színpadon Levente Péter ötlete alapján.²⁴⁸ A célközönségüket 3-6 éves

²⁴¹ K. M.: *Zűrhajó. Film Színház Muzsika*, 1984. 02. 25. 13.

²⁴² Döbrentey Ildikó gyermekszínházi előadásainak dramaturgiai munkáját Gabnai Katalin drámapedagógus inspirációjára nevezte el Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyöngysor-dramaturgiának. in: Mag László: *Levente Péter*. Publio Kiadó, 2018. 71.

²⁴³ Mag László i. m. 67.

²⁴⁴ Mag László i. m. 69.

²⁴⁵ Gryllus Vilmos (1951–): Kossuth-díjas magyar zenész, előadóművész, zeneszerző, 1969-ben alapította meg a Kaláka együttest, 1980-ban Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval a *Ki kopog?* című rádióműsorban lépett fel, 1991-től Levente Péterrel közösen készítették a Magyar Televízióban bemutatott *Égbőlpottyant mesék* sorozatot. 1996-tól ismét a Kaláka együttestel lépett fel megzenésített versekkel.

²⁴⁶ A *Motoszka* című előadás eredeti szöveggönyve Döbrentey Ildikónak köszönhetően állt rendelkezésemre.

²⁴⁷ Komlós János (1922–1980): magyar újságíró, kabaréigazgató, humorista, konferanszié, író, kritikus, műfordító, dramaturg, ÁVH vizsgáló-kihallgató rendőre és kémelhárító tisztje. 1967-től a Mikroszkóp Színpad alapítója, igazgatója és konferansziéja haláláig.

²⁴⁸ A gyermekszínházi előadások nem hoztak plusz pénzt a Mikroszkópnak, sőt inkább csak vitték a pénzt. A színház kinyitása – a takarítás, a ruhatár, a gáz- és villanyszámla – és bezárása hatezer forintba került. A jegyek hús és negyven forintosak voltak, amit ha besoroztak százhatvannyolccal, akkor az átlagban négyezrenyolcszáz forintot jelentett. Egyetlen előadásuk gázsikkal együtt pedig tizenegyezer forintba került, vagyis ráfizetéssel járt egy-egy előadás. A gazdasági helyzetből fakadtak olyan nehézségek, hogy egyre kevesebb külsős emberrel dolgozhattak együtt, és Komlós ragaszkodott ahhoz, hogy felnőttkabaré színészeivel játszanak a gyermekelőadásokban. in: Scipiadés Erzsébet: *Hol van már a Mókáság? Magyar Hírlap*, 1986. III.

korosztály között határoztak meg, mert azt látták a gyermekszínházi közegben, hogy az óvodás korosztály számára nem készültek a '70-es évek végén és '80-as évek elején gyermekszínházi előadások. Komlós kuriózumnak tartotta ezt a kezdeményezést, ezért mindent megtett annak érdekében, hogy sokan tudjanak erről a kezdeményezésről pl.: beléptek a Gyermek-és Ifjúsági Színházak Nemzetközi Szövetségébe, az ASSITEJ-be. Havonta legfeljebb tizenöt előadást játszottak Levente Péterék, hogy a gyermekeknek szóló játék az előadók számára is izgalmas maradjon, ne váljon rutinná, és ne menjen a minőség rovására a mennyiség.²⁴⁹

A Mikroszkóp Színpad tere Levente Péteréknek inspiráló helyet jelentett. A gyerekek félkaréjban ülték körül a színpadot. Itt nem volt előfüggöny, és így az előadások során el lehetett játszani azt, mintha lenne. Ez is játéklehetőséget kínált, és az alkotók játéklehetőségnek fogták mindezt fel. A színpad tökéletesnek tűnt a „társalgós előadáshoz”.²⁵⁰ A zenekar és a szereplők hol a nézőtéren, hol pedig a színpadon helyezkedtek el. A színház százhatvannyolc férőhelyes és húsz páholyhelyes volt. A páholyokban a pedagógusok ülték. Levente Péternek a mikroszkópos előadások során olyan élményben volt része, hogy ha kiment a színpadra és kinyújtotta a kezét, akkor az ötödik sorban is – ami az utolsó volt – minden gyerek úgy érezte, hogy az ő kezét fogta meg.²⁵¹ A nézők ilyen közelségben nemcsak befogadóivá, hanem a résztvevőivé is váltak az előadásnak.

A Mikroszkópon indult el a családi színház gyakorlata, ami annyit jelentett, hogy hetente egy-egy alkalommal szombaton vagy vasárnap nem iskolai csoporttal jöttek a gyerekek, hanem szüleikkel. A színház egy család közös élményévé vált, amely erősíthette a családon belüli kapcsolatokat, amely egyben indíttatást jelenthetett a tágabb emberi kapcsolatok létrejöttéhez. A felnőttek a terem két szélén foglaltak helyet, s két előadást láthattak tulajdonképpen: egyet a színpadon, egyet pedig a nézőtéren, hiszen figyelemmel kísérhették saját gyermeküket, s mindebből következtetéseket vonhattak le magukkal és gyerekeikkel kapcsolatban.²⁵²

07. 8. Érdekes helyzetet teremtett az egy színházban működő Mikroszkóp Színpad kabaré műfaja és a Mikro-Mikroszkóp Színpad gyermekszínház műfaja.

²⁴⁹ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval

²⁵⁰ sz. n.: Madárlesen. Aki a meséséken ül, az mesél. *Köztársaság*, 1993/1. 73.

²⁵¹ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval

²⁵² Levente Péterék a családi színházi műfajjal „részt vettek a Magyar Úttörők Szövetsége pályázatán, amelyet a gyermek és a színház kapcsolatáról hirdettek. Hároméves ösztöndíjat nyertek meg, amely esztendőnként háromszáz-ezer forintot biztosított számukra a családi színház megvalósításához. Ennek fejében évi negyven, terven felüli előadást kellett tartaniuk. A keret nem volt elegendő, bár a költségekhez a Fővárosi Tanács és a Művelődési Minisztérium is hozzájárult. A plusz fellépéseket a színészek negyvenszázalékos gázsijért vállalták, a

Különös, hogy a lakásszínház *Guido és Tyrius* is családokkal együtt valósult meg, ők is célul tűzték ki a gyerekek részvételét, de pedagógiai cél nem jelent meg náluk, míg Levente Péteréknél, igen. Levente Péterék ugyanis hosszú távon azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy pedagógusként gondolkodó művész és művészként gondolkodó pedagógusok közösségéből álló társulatot hozzanak létre. Olyan stúdiót szerettek volna, mint amelyet 1960-ban Szilágyi Dezső, a Bábszínház igazgatója létrehozott,²⁵³ így tudtak volna színészutánpótlást szervezni, de ez a terv nem valósult meg. A Mikroszkóp Színpad gyermekszínházi eseményei ugyan a színház szerves részévé váltak, a Mikroszkóp Színpad mégis megmaradt a kabaré műfaj jellegzetes helyszínének.

A Mikroszkóp Színpadon Levente Péternek és Döbrentey Ildikónak kezdettől fogva az volt a céljuk, hogy ne mesejátékokat dramatizáljanak, hanem hogy a gyerekek a mai élet mindennapjait ismerjék meg, illetve fedezzék fel életükben a szépet, az emberit. Együtt játszanak az alkotókkal úgy, hogy a gyerekek is felmelessenek a színpadra.²⁵⁴ Színházuk morális tartalmakat közvetített érzelmeken keresztül, komplex esztétikai eszköztárral, és vállaltan állították az alkotók, hogy céljuk a nevelés. Nem farkasokról és boszorkányokról meséltek tehát, hanem valós szituációkból indultak el, s ebből bontották ki a máról szóló mondanivalójukat.²⁵⁵ A valóság konfliktusaiból kibontakozó, de örömet adó színházat hoztak létre. A cél a gyerekek tanító szórakozása volt.²⁵⁶ Két alapvető előfeltételt tartottak szem előtt, amikor létrehozták a színházi előadást. Az egyik feltétel azt jelentette, hogy tapasztalatokat nyújtsanak a gyereknézőknek, hogy a gyerekek be tudják kapcsolni azokat a dolgokat, amelyeket már eddig tanultak az életben, másodszer pedig azt, hogy észrevegyék a gyerekek életkori szükségleteit, hogy fizikai aktivitási lehetőséget kínáljanak nekik, melyen keresztül új információkhoz jutnak majd. A 3–6 év közötti gyerekek korosztályi jellemzője, hogy szinte mindig minden játékra készen állnak, főleg akkor, ha azt is tudják, hogy mit játszanak velük, és azt is tudják, hogy hogyan és miért vegyenek részt egy-egy játékban. Döbrentey Ildikó íróként és dramaturgként szem előtt tartotta azt is, hogy a látszat és a valóság közötti oda-vissza csatolást mindvégig megőrizze a színpad és a nézőtér között. Ez segítette a résztvevő

műszaki személyzet pedig nem ragaszkodott az elvileg magas díjazáshoz. A havi hat előadáson mintegy ezer néző fordul majd meg.” in: Körömdi Zsuzsa: Hazánk az ország, otthon a házunk. Motoszka, Nagykabát, Tarisznya. *Pest Megyei Hírlap*, 1984. december 19. 4.

²⁵³ Scipiades Erzsébet i. m. 8.

²⁵⁴ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29.

²⁵⁵ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29.

²⁵⁶ Körömdi Zsuzsa: A Mikro-Mikroszkóp varázsa. *Pest Megyei Hírlap*, 1982. február 20. 8.

gyerekek eligazodását abban is, hogy tudják, hogy hol jár a történet és őrájuk épp nézőként vagy résztvevőként számítanak.

Levente Péter és Döbrentey Ildikó gyermekszínházi előadásában központi szerepet kapott az ember mint társ, mint cselekvő lény. Levente Péter ezt úgy fogalmazta meg, hogy: „Embernek születünk, tudunk szeretni, gondolkodni és játszani, játszunk is egyet!”²⁵⁷ A közös játék az előadáson való részvételt jelentette, melynek során lehetett akár bűvészkedni, sütit sütni, verset tanulni és mondani, együtt énekelni, különböző tárgyakat megjeleníteni, együtt félni, helyzeteket megoldani és együtt örülni. A középpontban pedig az „együtt cselekvés” állt. Döbrentey Ildikó tehát a moderált együttlét és együtt cselekvés dramaturgiáját hozta létre az előadásaisal.²⁵⁸ A Mikroszkóp Színpadon Levente Péterék játszva neveltek.²⁵⁹ Döbrentey Ildikóval olyan kreatívan aktivizáló színházat akartak létrehozni, amely figyelembe veszi a speciális életkori sajátosságokat.²⁶⁰ A színház eszköz volt számukra, olyan eszköz, amin keresztül a fiatalokat tanítani lehetett, és beszélgetni lehetett velük.

Az előadásokban fontos szerepet játszott a zene. Gryllus Vilmos zenei rendezőként nemcsak illusztrálta az eseményeket, hanem a mondanivalónak szerves részeként jelent meg a zene, érzelmi és gondolati síkon egyaránt. Az előadások megkerülhetetlen tagjaként dolgozott a pedagógiai rendező, Ránki Lantos Júlia is,²⁶¹ aki a darab létrehozásának minden fázisában biztosította a pedagógiai-pszichológiai támpontokat. Neki kettős feladata volt: egyrészt jelen volt minden előadáson, s azokat élőszóban elemezte, másrészt szakaszos dokumentációt készített évad közben, majd végül hatáselemzést végzett Levente Péterék számára.

Az előadások írásánál és készítésénél figyelembe vették az alkotók azt, hogy a kisgyermek rövid ideig tud csupán figyelni, koncentrálni és egyhelyben maradni. Előadásaikat ezért a figyelés és lazítás szabályos ritmusa jellemezte. Ennek a ritmikus változásnak a szükségessége hosszú ideig azt sugallta az alkotók számára, hogy ennek a korosztálynak nem

²⁵⁷ Gabnai Katalin (szerk.): *Children's Theatre in Hungary*. Budapest, Múzsák Kiadó, 1984. 65. (ford. P.A.)

²⁵⁸ Levente Péter szerint kétfajta dramaturgia alakult ki a gyermekszínházakban: olyan gyermekszínházi előadásokat képviselt a gyermekszínházi szakma, ahol kétfajta nézet uralkodott: Az egyik „a befogadó színház, amelyben tilos bevonni a játékba a gyerekközönséget, a másik az aktivizáló színház, amelyet tilos olyannak csinálni, aki ennek feltételeivel nincs tisztában.” in: Jálics Kinga: Találkozás Levente Péterrel, *Film Színház Muzsika*, 1986. 12. 20. 14-15.

²⁵⁹ Tamás Ervin: A gyereknevelésről. *Népszabadság*, 1985. április 13. 4.

²⁶⁰ Jálics Kinga i. m. 15.

²⁶¹ Ránki Lantos Júlia: pedagógus, Leningrádban védte kandidátusát a színház és a pedagógia kapcsolatáról. Tanulással kapcsolatos cikkeket ír, pl.: Ránki Lantos Júlia: A tanítás és tanulás minőségének a fejlesztése, *Új pedagógiai szemle*, 2002/5. 116-122.

lehet egységes darabot készíteni. De ha figyelembe veszik, hogy a három-hatévesek a ritmikus korban vannak,²⁶² akkor megvalósítható egy gyermekszínházi előadás ennek a korosztálynak is. Azt a célt tűzték ki maguk elé, hogy létrehozzák a 3-6 év közötti korosztálynak a sajátos színházi formáját. Először a *Zűrhajó* című előadásban teremtették ezt meg, majd a *Motoszkában*. Az alkotók fókuszáltak a vizuális és akusztikus effektusok változására, az emocionális és racionális szintek lebegtetésére, az akcióra készítő és pihentető hatások arányosítására, a mozgásos reakciók lehetővé tételére. Az előadásokban fontos törekvésként jelent meg, hogy a közönség közösséggé váljon, így nézőiket egyenrangú partnerként kezelték az előadások során, hogy ez minél inkább megvalósulhasson. Nagy felelősséget éreztek a gyereknézőkkel kapcsolatban, hiszen célként jelent meg számukra az is, hogy színházat szerető és értő közönség kerüljön ki a kezük alól.²⁶³ A szórakoztatás nemcsak célként, de eszközként is megjelent.²⁶⁴ Döbrentey Ildikó és Levente Péter el akarta kerülni didaktikus formát,²⁶⁵ viszont a szándékuk erősen tanító jellegű volt kész válaszokkal. Vagyis minden helyzettel tanítani és nevelni akartak úgy, hogy az alkotók tudták, hogy mit illik és mit nem illik, és ezt a tudást osztották meg a résztvevő gyerekekkel. A társulat ars poeticájaként pedig azt fogalmazták meg, hogy „nem tiltani kell hát az értéktelent, hanem világosan kell látni és segíteni azt, aki az értéket megteremti és megmutatja...”²⁶⁶

Minden műsoruk struktúrája úgy épült fel, hogy köszönéssel, ismerkedéssel kezdődött és kézfogással és integetéssel zárult. Ezeknek az előadásnak volt egy színházi világba bevezető előjátéka, ahol a művészek már teljes színházi öltözékükben jelentek meg. A játszók házigazdaként fogadták a gyerekeket az előtérben, kézfogással mutatkoztak be az érkező vendégeknek: először a felnőtteknek, majd utána a gyerekeknek. A gyerekek már ekkor kaptak néhány dicsérő szót (pl. De jó a szemüved! Ki fonta be ilyen szépen a hajad?).²⁶⁷ Az előjáték célja az alkotók megfogalmazása szerint az volt, hogy oldott, családi hangulatot teremtsenek. Az előjáték tere a Mikroszkóp Színpad előtere vagy társalgója volt.²⁶⁸ A köszönés után a kosztümös művészek megjelenésével az előadás fokozatos fényváltással kezdődött. A következő 15–20 percben a gyerekek vagy egy egyszerűen elkészíthető tárgyat

²⁶² Mucsi Gergő: A ritmikai készségek fejlődése 12 éves korig. *Gyermeknevelés*, 2018/2. 108–118.

²⁶³ Körmendi Zsuzsa: A Mikro-Mikroszkóp varázsa. 8.

²⁶⁴ sz. n.: Madárlesen. Aki a meseszéken ül, az mesél. 73.

²⁶⁵ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29.

²⁶⁶ sz. n.: Madárlesen. Aki a meseszéken ül, az mesél. 73.

²⁶⁷ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29.

²⁶⁸ Az előtérben működött a büfé, így az alkotóknak meg kellett harcolniuk a színházvezetéssel és a büfésekkel, hogy olyan dolgot áruljanak, amit be lehet vinni a nézőtérre.

(hajtogatott papírmadarat, virágot, zászlót) készítettek vagy egy dalt, mondókát, varázsigét tanultak. Ezután pedig lábujjhegyen mentek be a színházterembe a saját készítésű tárgyukkal, vagy egy éneket énekelve vagy varázsigét suttogva.²⁶⁹ Maga az előadás 60–90 percig tartott, és szünet nélkül játszották. Voltak megírt jelenetek az előadásban, és volt olyan rész, amely improvizációra épült. Az előbbiek a játék 70%-át, az utóbbiak 30%-át tették ki. Az improvizációnak kötött eleje (mondat, gesztus) és kötött vége volt (mondat, gesztus), így a játékosok mindig tisztában voltak azzal, hogy mikor folytatódik a történet. Az improvizációt a közönség, a technikai stáb és a játékosok irányították. Az előjátékban megtanult vagy elkészített tárgyak, versek minden előadásban refrén- vagy konfliktusmegoldó kulcsszerepeket kaptak.²⁷⁰ Az előadás dramaturgiája úgy volt felépítve, hogy a közönség érezze azt, hogy ami a színpadon zajlik, az róla szól, sőt, vele történik. Azt az élményt akarták kelteni a gyerekekben, hogy ők is tudják azt csinálni, amit ott cselekszenek, ráadásul ők lesznek azok, akik megoldják majd a konfliktust.²⁷¹ Az előadás végén minden szereplő kosztümben, lejött a színpadról és pontosan megkoreografált kézérinással búcsúzott minden egyes résztvevőtől. Az előadás végi taps tehát ezzel elmaradt.

4.2.1. Levente Péter: *Zűrhajó* (1982)

Az előadás a színészek és a gyerekek közös játéka volt, amely lényegében két részből állt: egy lazító, ismerkedő, hangulatteremtő előkészítésből és magából a mesés játékból.²⁷² Így épült fel a *Zűrhajó* dramaturgiája. A *Zűrhajó* témája arra épült, hogy az embereket folyamatosan érik bosszúságok, akár naponta is. Levente Péterék szerint ez a kapcsolatteremtés gyengeségéből táplálkozik.²⁷³ Az előadás alapszituációja: A játékosok és a nézők egy kis közösséget alkotva boldogan élnek együtt az erdő szélén, amikor idegen lények érkeznek, akik furcsa zajt adnak ki. Az érkező lények hasonlítanak az emberekhez, de nem teljesen ugyanolyanok, mint az emberek. A kérdés aköré épült, miként reagáljanak a gyerekek az idegen lényekre. Mit tegyenek: szaladjanak el vagy pusztítsák el őket? A *Zűrhajó* című előadásban a rejtőzést választották, hogy megfigyelőkké válhassanak a gyerekek, akik egy képzeletbeli bokor mögé bújtak, ami az előttük lévő szék támlája volt, míg az első sorban ülő gyerekek a tíz ujjuk mögé bújhattak. Az idegeneket pantomimesek játszották. Levente Péter

²⁶⁹ Mag László i. m. 70.

²⁷⁰ Mag László i. m. 70.

²⁷¹ Bakura Emília: A kopasz varázsló színháza. *Népszava*, 1995. április 4. 13.

²⁷² Nánay István: Gyermekszínházi állapotrajz, *Színház*, 1983/9. 7.

²⁷³ Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én

szerepének a motivációja a megismerés volt. A színházi előadás során jól meg lehetett nézni a jövevényeket, így a nézők is észrevehették azt, hogy az idegenek ugyanannyira félnek az emberektől, ahogy az emberek félnek tőlük. A központi gondolata az előadásnak, hogy hogyan teremthetnénk úgy kapcsolatot az idegenekkel, hogy ne ijedjenek meg. És ebben a helyzetben került elő az a dal, amit az előjáték során tanultak meg a gyerekek. Az idegenek füttyel válaszoltak a kérdésekre, és ebből derült ki, hogy nem tudnak beszélni. Gryllus Vilmos a cselló hangjával szólította meg őket és az idegenek erre válaszoltak füttyel. Így jött létre a párbeszéd. Aztán az idegenek válaszait, a cselló hangja fordította le a gyerekek számára, amiből az derült ki, hogy békés szándékkal érkeztek ide. Erre az egész nézősereg előbújt a rejtekhelyről, mire ettől nagyon megijedtek az úrlények. Ezután Levente Péter erősen gesztikulálni kezdett, és megnyugtatta őket, hogy mindannyian Vili barátai, és csupán szeretnének velük megismerkedni, vagyis a mozdulatokon keresztül kezdték el megérteni egymást. A játszóké úgy alakították a helyzetet, hogy a gyerekek maguktól jöjjenek rá arra, hogy a mozdulatok nyelvén az emberek tudnak kommunikálni az úrlényekkel. Aztán elkezdtek egy szótárt létrehozni, és ezután a közönség nekiállt magyarul tanítani az úrlényeket. A köszönéssel kezdték: Jó napot kívánok! Ők pedig elmesélték azt, hogy a Sötétség elfoglalta a bolygójukat, kiirtotta a fényvirágokat, és ők elmenekültek onnan. Egyetlen fényvirágot tudtak csupán megmenteni, és az embereket kéri arra, hogy őrizzék meg számukra. Az úrlények megkérdezték a nézőktől, hogy segítenek-e nekik megmenteni a bolygójukat? Ekkor Levente Péter az óvónéniket szólította meg, hogy mennyi ideje van a gyerekeknek, maradhatnak-e még. Ez a helyzet azt a célt szolgálta, hogy kicsit visszakerüljenek a gyerekek a valóságba, hogy oldódhasson a feszültség. Így is akadt néhány gyerek egy-egy előadáson, aki nem mert felszállni az úrhajóra. Ám azok is kaptak szerepet, akik maradtak, pl.: a telefonügyeletesek szerepét kapták meg. Aztán amikor látták az ottmaradó gyerekeket, hogy nem kell félni, végül ők is csatlakoztak a bolygómentési akcióhoz. Ezek után legyőzték a Sötétséget, és egy kölcsönúrhajón visszautaztak a Földre, ahol aztán elbúcsúztak egymástól. A *Zúrhajó*ban egyetlen zongoraszék volt a színpadon, s ezzel szinte mindent el lehetett játszani; az ürebéd-jelenetkor néhány léggömböt pöcköltek ide-oda a színészek és a gyerekek. Bár az ötlet igen ismerősnek tűnt, a megoldás jól működött, mert itt funkciót kapott a labdázás. Annyi volt a léggömbös játék, hogy minden gyerek bele tudott legalább egyszer valamelyikbe ütni, így nem következett be az ilyenkor szokásos tülekedés, nem lett a közönség nagy része csalódott, hogy kimaradt valamiből. A stilizált elemek

túlsúlyban voltak a díszletben, a jelmezben és a kellékekben egyaránt.²⁷⁴ Az előadás lényegében a valóság és a képzelet közti átmenet hangulatát erősítette tovább. Egyáltalán nem volt profán hasonlat a párbeszédet író Döbrentey Ildikóé, aki azt mondta, hogy színházi játéka „a játszótéri dramaturgiát” követte: A gyerekek ugyanis a játszótéren is néhány kinagyított részletből, jelzésből teremtenek teljes világot.²⁷⁵ A *Zűrhajó* úrutazása számos jól végiggondolt, és többnyire jól használt tanító szándékú elemet tartalmazott, a gyerekek a játékot irányító felnőttekkel közösen sok fogalmat tisztáztak, a gyerekek fogalmakat, helyzeteket tanulhattak.²⁷⁶ A gyerekek aktív részesei lettek a történetnek, olyan funkciót kapva, amely kifele úgy tűnt, hogy szabadságot ad, ám az erős dramaturgiának köszönhetően végigvezették őket egy előre megírt úton.

Az óvodásokat azért választották Levente Péterék közönségüknek, mert ebben az életkorban alapozódik meg az ember egész további élete. Ennek a korosztálynak a sajátossága, hogy még teljes életet élnek, még nem az elutasítás, hanem a befogadókészség jellemzi őket: mindent meghallgatnak, kipróbálnak, végigélnék. Az előadás egyik fő célja volt a kapcsolatteremtés szituációjának a körüljárása: „Ne öleljük a keblünkre az újat, pusztán azért, mert új, de ne is féljünk tőle, és ne is fogadjuk mindezt agresszív indulatokkal. Figyeljük meg, ismerjük meg, s azután döntsük el, hogy barátság legyen-e az ismeretségből.”²⁷⁷ Döbrentey Ildikó dramaturgiai gondolkodását meghatározta, hogy a következő kérdésre keresse a válaszokat az előadáson keresztül: Hogyan reagáljak az ismeretlenre? Rejtőzsek el vagy próbáljam megismerni? Próbáljam magam az idegenek helyébe képzelni és kockáztassak is? Hagyjam, hogy ők is megismerjenek? Döbrentey Ildikó nyilatkozatában megtalálható az is, hogy íróként és dramaturgként nem akart a gyerekekre semmit sem rájuk erőszakolni, de utat akart mutatni arra, hogy hogyan érdemes működni ilyen helyzetekben.

4.2.2. Levente Péter: *Motoszka* (1984)

A *Motoszka*²⁷⁸ című előadás egy kalandos utazásról szólt. A résztvevő gyerekek varázsigék segítségével utazták körül a világot, hogy segítsenek Motoszkának, egy különös, mesebeli

²⁷⁴ Nánay István: Gyermekszínházi állapotrajz. 7.

²⁷⁵ K. M.: *Zűrhajó*. 13.

²⁷⁶ „A részvétel kevésbé megoldott formáját említette meg Nánay István egy cikkében, hogy amikor Levente Péter kiválasztás vagy önként jelentkezés során felhívott gyerekeket a színpadra, és ők beléptek a szereplők közé, légüres térbe kerültek, mivel feladatukat nem körvonalazták, így sem a játszó, sem a nézők közé nem tartoztak.” in: Nánay István: Gyermekszínházi állapotrajz. 7.

²⁷⁷ K. M.: *Zűrhajó*. 13.

²⁷⁸ Döbrentey Ildikó írta, a zenéjét Gryllus Vilmos szerezte, a versek írója Veres Miklós, a jelmezt Simon Katalin tervezte, rendezője Levente Péter.

fénylénynek hazát találni. A gyereknézők a világot járták körül a képzeletükben, és közben tanulták a köszönés, a keresés, a varázslás rítusait. Levente Péter játszotta Nagykabátot, a nagy varázslót, aki bármilyen varázslásra képes. A résztvevő gyerekek pedig a történet során Kiskabátokká, kis varázslókká váltak. Gryllus Vilmos a Tarisznyát, a világ vándorát jelenítette meg, aki elhatározta, hogy világot látva akarja megismerni a Földet.

A történet röviden összefoglalható: Nagykabát, Tarisznya és a Kiskabátok találkoztak a Motoszka nevű lényel, aki igazi hazájának és otthonának a keresésére indult. Olyan távoli helyre vágyott, ahol nincsenek szúrkalós növények, ahol otthon tudja érezni magát, ezért indult vándorútra. A vándorúton pedig elkísérték őt a gyerekek Kiskabát, Levente Péter Nagykabát, Gryllus Vilmos pedig Tarisznya szerepében. Az út során megjárták a sivatagot, ahol találkoztak a Sivatagi Motoszkával, aztán eljutottak a tenger mélyére, ahol kapcsolatba kerültek Tengeri Motoszkával, ezután a tóparthoz jutottak, ahol a Tavi Motoszka lakott, és végül visszajutottak a Tündérerdőbe, ahonnan indultak. Motoszka, a csodálatos kis fénybogárka,²⁷⁹ minden egyes helyszínen rájött arra, hogy valójában sehol sem érzi olyan jól magát, így végül a születésnapját otthon ünnepelte, amit az otthonának és hazájának nevezett. Így lett ez az ország Motoszkaország.

Gryllus Vilmos zenéje olyan léggör, olyan érzelmi nyitottságot teremtett az előadás során, amely megsegítette a komoly játékot.²⁸⁰ Zenével, verssel, mesével teremtődött meg az előadás atmoszférája. A szavaknak, a képzeletbeli játékoknak, az eljátszott történeteknek sugallt tanulsága volt. A mindenhol jó, de legjobb otthon tanulsága is megjelent a történetben. Nagykabát és Tarisznya az előadásban felmerülő minden kérdésre tudta a választ, így a gyerekek készen kapták ezeket, vagyis erős tanító jelleget kapott az előadás. Egy olyan izgalmas úton haladhattak viszont végig a gyerekek, ahol kísérőként figyelhették és ismerhették meg azt, hogy valaki – jelen esetben Motoszka – hogyan csodálkozik rá a világra, majd hogyan jön rá arra, hogy csupán ott lehet boldog, ahonnan elindult, a saját hazájában. Ez egy olyan állítás, amelyet az alkotók gondolnak a hazáról, a haza fogalmáról. A gyerekek egy olyan utat ismerhettek meg, ahol a főhős erre a következtetésre jutott.

Az előadás elején az előjáték során a játszó művészek a vendéglátó funkcióját töltötték be, akik vendégként várták a gyerekeket. A saját nevükön mutatkoztak be nekik, kezet fogtak az érkező gyerekekkel:

²⁷⁹ Körmenyi Zsuzsa: Hazánk az ország, otthon a házunk. Motoszka, Nagykabát, Tarisznya. 4.

²⁸⁰ Dusza István: „Virágban álmod”. *Új szó*, 1985. 05. 04. 4.

„Gryllus Vilmos: Jó napot kívánok. Gryllus Vilmos vagyok, énekes-muzsikus. Ők a zenész barátai.

Péter: Jó napot kívánok!

Vilmos + gyerekek: Jó napot kívánok!

Péter: Levente Péter a becsületes nevem.”²⁸¹

Ezután megosztották a gyerekekkel azt, hogy ők kik itt a színházban:

„Levente Péter: Ma Vilmos meg én vagyunk a házigazdák, és ti vagytok a vendégeink.”²⁸²

Ezzel az egyszerű kijelentéssel megtörtént a gyerekek pozíciójának a tisztázása: ők ma vendégek itt a színházban. A szöveggönyvben *Improvizáció* megjelöléssel szerepel egy beszélgetés a vendégségről, melynek fókuszában az áll, hogy ki mit szeret a vendégségben.

Ezután a gyerekekkel együtt megtanultak egy dalt, az *Utazó dal*. Olyan dal volt ez, mely négy soros, egyszerű dallamú, könnyen megtanulható.²⁸³ A közös éneklés után mentek be a színházterembe:

„Péter: A színházba nem úgy rontunk be, mint a táltosparipák az istállóba...”²⁸⁴

Miközben vonultak be a gyerekekkel együtt a színházterembe gépzene szólt.²⁸⁵ Először a színháztermet mutatták meg a gyerekeknek az erkélytől kezdve, a mennyezetten és a világításon át a színpadi függönyig, néhány helyszínt mesei keretbe helyezve.

„Péter: Ez itt a színház. Ahol ti ültök, az a nézőtér. Az ott fenn az erkély. A fényes korlát azért van, hogy az óvónénik ki ne pottyanjanak, mint madárfiókák a fészekből.”²⁸⁶

A történet helyszíneinek megmutatása következett egy megvilágított térkép segítségével. A Föld folyóinak és országainak ismertetése közben hasonlításokkal éltek:

„Péter: Az országok pedig mind tarkák. Olyanok mint a fagylaltgömbök.”²⁸⁷

Minden országot különféle hasonlatokkal és zenével illusztrálták az alkotók:

„Péter: Japán, mint egy keserűmandula fagylalt.

VILMOS: (japán zenei motívum)”²⁸⁸

²⁸¹ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 5.

²⁸² A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 5.

²⁸³ A szöveggönyvben még az szerepelt a dallal kapcsolatban, hogy a dal játéka az, hogy különböző tempókban, más-más mozgással kísérve is elénekelték. A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 5.

²⁸⁴ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 5.

²⁸⁵ A szöveggönyvben jelölve lett, hogy az ültetési rendet próbálni kell, ami azért fontos, hogy az a hangulat, amely az előtérben megszületett, az ne szűnjön meg, még erre is odafigyeltek az alkotók.

²⁸⁶ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 6.

²⁸⁷ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 6.

²⁸⁸ A *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 6.

Az országok megmutatásán keresztül finoman szűkítették az előadás témáját az utazásra, illetve a valóságból óvatosan közelítettek a fikció világába:

„Péter: A nagyvilágnak ez a kis darabja a színpad. Fontos a színpad, a függöny, a székek, a reflektorok, de a világon a legfontosabbak mi magunk vagyunk: emberek. Itt a színházban például azzá válhatunk, amivé csak akarunk.”²⁸⁹

Az alkotók a színházi világ varázslatára világítottak rá ezzel az átváltozós játékkal. A játék egy improvizációra épült, és a színpad függönyével változtak menyasszonnyá, boltossá, varázslóvá, miközben Gryllus Vilmos zenével követte Levente Péter játékát esküvői zenével, vásári zenével, varázszenével.

Ezután vette fel Nagykabát, a nagy varázsló szerepét Levente Péter, Tarisznya szerepét Gryllus Vilmos és a Kiskabátok, a kis varázslók szerepét a közönség. A gyerekek az egész történetet szerepből figyelhették és játszhatták. Ők voltak azok a kis varázslók, akiknek a segítségével fújták a tüzet, varázsoltak, képzeletbeli cseresznyét ettek. Az óvodás korosztály számára az utánzás alaptevékenység. Erre a korosztályi jellemzőre épített maga az előadás. Az óvodás gyerekek a történetben olyan varázsmondókat tanulhattak meg, amelynek segítségével megmenekülhettek. A közös utazás, a járjuk be együtt a nagyvilágot tehát úgy kezdődött, hogy kaptak a gyerekek egy varázsmondókat. A varázsmondókéval olyan eszközt adtak a résztvevő gyerekek számára, amely biztonságossá tette a mesei közeget:

„Tarisznya: Nagyapámtól tanultam egy varázsmondókat, még kiskabát koromban. Kiscsoportos lehettem, amikor egyszer kockavárat építettem... Ahányszor fel akartam építeni, mindig összedőlt. Akkor hozzámlépett nagyapám, és azt mondta: Türelem, Kiskabát, Tanítok neked egy varázsmondókat:

Teszem, veszem megteremtem,

jobb kezemmel, bal kezemmel.

Legyen...”²⁹⁰

A varázsmondókéval indult el a fikció működtetése. Először megteremtették a gyerekekkel együtt a vizet, aztán a növényeket, a madarakat, az erdőt, vagyis a Tündéerkertet, majd egy tanulási helyzet jött létre, amely egy mintha játékkal végződött:

„Péter: A forrásból lesz a patak, a patakból a folyó, a folyóból a tenger, az óceán. Kóstoljuk meg a forrás vizét!”²⁹¹

²⁸⁹ A *Motoszka* című előadás szövegekönyve. 7.

²⁹⁰ A *Motoszka* című előadás szövegekönyve. 10.

²⁹¹ A *Motoszka* című előadás szövegekönyve. 12.

A forrást kétszer is megkóstolták utánzásos játékkal. Ezután érkezett el a történet főszereplőjének a megismerése:

„Péter: Mi ez a motoszkálás? Szentjánosbogár.

(fényeffektusok: négy fehér fénypont – egyenként. Színváltók forognak.)”²⁹²

A gyerekek, mint kiskabátok megismerkedhettek Motoszkával, egy piros fényponttal, és beszélgethettek is vele. A szöveggönyvben Motoszka kérdéseire a válaszok Nagykabát, Tarisznya, Kiskabátok válaszaként jelölték meg. Itt a kérdés-felelet a fikció megerősítéséről szólt: kik ők, mit csinálnak itt. Amit eddig tanultak, azt hozták helyzetbe az alkotók: bemutatkoztak egymásnak, úgy, ahogy illik, együtt esznek tündércseresznyét. Motoszka ezután megosztotta a varázslókkal, hogy nemsokára születésnapja lesz. Motoszka egy olyan lény volt, aki nem tudott semmit a világról, így sokat kellett magyarázni, és tanítani neki. Itt indult el az a helyzet, hogy Motoszka országot keres magának. Az utazás során a gyerekekkel együtt tanult dalt énekelték. Amikor a sivatagba érkeztek, a nagy meleg ellen kaktusszá változtak:

„Nagykabát: Olyan meleg van itt, mint egy kemencében. Mi vagyunk a cipók a sivatagi kemencében. Legyünk inkább kaktuszok, akkor tovább bírjuk a meleget. Én vagyok a nagy kaktusz, ti vagytok a kis kaktuszok. Dugjátok ki a tüskéiteket.”²⁹³

Motoszka minden egyes állomáson rájött arra, hogy neki nem az az otthona, a sivatag azért nem, mert ott nincs forrás, hiába ástak a kiskabátokkal együtt kutat, a tenger azért nem, mert ott csak sós vizet lehet inni, a tópartot azért nem, mert ott veszekedett a Tavi Motoszkával, és ő még soha nem veszekedett. Ekkor jött rá Motoszka, hogy az ő otthona Tündérrdő. Motoszka tehát az előadás végére meg tudta fogalmazni azt, hogy mi is a haza, mi az otthon. Az előadás egy egyívű gondolat mentén mesélte el, hogy mi a hazaszeretet:

„Itt van itt és ott van ott,
de itt vagy itthon, mert ez az otthonod.
Az is otthon, hol néha fázunk,
az is otthon, hol bőrig ázunk,
ahol megszidnak, hogyha hibázunk,
de értik a szavunk, ha magyarázunk, nádfurulyázunk, jégciterázunk,
házánk az ország, otthon a házunk.”²⁹⁴

²⁹² A Motoszka című előadás szöveggönyve. 12.

²⁹³ A Motoszka című előadás szöveggönyve. 22.

²⁹⁴ *Motoszka* című előadás szöveggönyve. 44.

A gyerekek nézői perspektíva-váltásának a funkciója a *Motoszka* című előadásban egy olyan kísérő szerep volt, akiknek segítségével létre tudtak jönni és meg tudtak teremődni fiktív helyzetek. A gyerekek a szerepnek köszönhetően benne éltek a mesében, ezért az előadás végén ki is kellett léptetni őket a Kiskabátok szerepéből őket:

„Péter: A kiskabátot őrizték. Egyszer kinővitek, s vár rátok egy tágas nagykabát – a nagyvilág. (*Péter ledobja magáról a függöny-palástot, s lemegy a nézőtérre ő is. Zene: Búcsúzene. Táncra kér egy kislányt, [...] majd kivonulnak az előtérbe.*)²⁹⁵

Levente Péterék megfogalmazták ars poeticájukat²⁹⁶ a munkájukról, az előadásaikról. Az előadásaikkal kapcsolatban azt képviselik a mai napig, hogy az előadásuk

„nem a kukucska-színház, amely közönség nélkül is működhet, illetve a közönség csak befogadóként van jelen, hanem interaktív színházi játék, amely közönség nélkül el sem kezdhető. [...] A művész a karmester, műszaki munkatársai és a közönség a nagyzenekar.”²⁹⁷

Egy másik rendelkezésemre bocsátott anyagukban pedig így fogalmaztak: „A mi előadásunk interaktív színházi társasjáték, amely közönség nélkül el sem kezdhető: befogadó-beavató-tanító színház.”²⁹⁸

Levente Péterék partnernek tekintették a gyerekeket.²⁹⁹ Nem lehajoltak hozzájuk, hanem letérdeltek, hogy a szemükbe nézzenek. A gyerekeket nem „kiskatonának” tekintették, akivel mindent parancsra végeztetnek el, és nem emelték trónra sem, hogy „őfelsége gyermekeként” viselkedjenek vele. Levente Péterék társként működtek a gyerekekkel és felelősségteljesen viselkedtek velük. Levente Péter szerint a gyerekek akkor érzik jól magukat a színházban, ha érzelmi-értelmi kapcsolatot teremtenek az eseménnyel és kibontakozhat az egyéniségük.³⁰⁰

Az Ars poeticában szereplő gondolatok megfeleltethetők a TIE gondolati hagyományának: mind a gyereknézőkről, mind a korosztályi jellemzők figyelembevételével kapcsolatos szempontjaik. Levente Péterék szerepbe helyezték a gyerekeket, más nézőpontot kaptak a történetek által, és aktivizálni lehetett őket a fikció világán belül. Színházon keresztül akartak tanítani morált, emberséget, illemet. A korosztály miatt viszont az utánzásra építő

²⁹⁵ A *Motoszka* című előadás szövegkönyve. 48.

²⁹⁶ Levente Péter bocsátotta rendelkezésemre ars poeticájukat, ebből idézem az adott egész szakaszt.

²⁹⁷ Uo.

²⁹⁸ Uo.

²⁹⁹ Tamás Ervin i. m. 4.

³⁰⁰ Kőrmendi Zsuzsa: A Mikro-Mikroszkóp varázsa. 8.

metodikával dolgoztak, így megmutatták a helyes utat a gyerekek számára. A legfontosabb céljuknak pedig azt tekintették, hogy a színházat meg akarják szeretetni a gyerekekkel. És úgy látták, hogy ahhoz, hogy ez létrejöhessen, a gyereknek biztonságban kell éreznie magát.³⁰¹ A biztonság alatt azt értették, hogy a saját közösségében legyen, hogy bármikor felkelhessen, hogyha valamilyen baja van, bármikor közbeszólhasson a színházi helyzet ellenére is. A TIE formai hagyománya is tettenérhető az előadásokban. Az alkotók szerepen kívül és szerepből is megszólították a résztvevőket. Az előadás során Levente Péter és Gryllus Vilmos egyaránt végig kapcsolatba lépett és kapcsolatot tartott a gyerekekkel, hol szerepből, hol pedig vendéglátóként. Az előadás során problémát jelentett Motoszka otthonkeresése, amelyhez a gyerekek mint utazók csatlakoztak, és segítettek Motoszkanak bejárni a világot, vagyis a gyerekek szerepeket játszottak az előadás során. A gyöngysor-dramaturgia létrehozta a jelenetek sorozatát, melyek közé ékelődtek a gyerekek cselekvési lehetőségei, így teremtve meg a gyerekek résztvevőként való működését. A korosztályi jellemzők figyelembevételével mellett a TIE mind formai mind gondolati hagyománya megtalálható Levente Péterék előadásaiban.

4.3. Sólyom Kati gyermekelőadásai: Sólyom Katalin: *Mesebál* (1970) és Sólyom Katalin: *Csipkefa* (1971)

Sólyom Kati³⁰² előadásai során dolgozott óvodás és kisiskolás korosztállyal egyaránt. Pályafutása az 1960-as években az Universitas Együttessel indult,³⁰³ mint az ELTE hallgatója. Az egyetem elvégzése és rövid szerkesztői munka után 1968-ban elhívták a Pécsi Nemzeti Színházba játszani, ahol eleinte kisebb szerepeket kapott. A gyerekek felé való elköteleződését a Pécsi Gyermekszínház gyermekelőadásában játszott szerepei indították

³⁰¹ Láttuk, hallottuk című műsor, *Kossuth Rádió*, 1991. február 12. 19.15. OSZMI-leirat.

³⁰² Sólyom Kati (Budapest, 1940–): Jászai Mari-díjas magyar színésznő. Az ELTE kémia-fizika szakán 1964-ben szerzett diplomát. Másodéves hallgatóként alapító tagja volt az Universitas Együttesnek, itt kezdődött amatőr színészi pályafutása. Az egyetem elvégzése után a Gondolat Könyvkiadónál dolgozott, mint kémia-fizika szakos lektor, de továbbra is játszott az Universitas Együttesben. 1968-ban a Pécsi Nemzeti Színház szerződtette. Gyakorló színészként 1981-ben végezte el a Színház- és Filmművészeti Főiskolát. A pécsi színházi és művészeti élet kiemelkedő alakja, a határokon túl is emlékezetesek verses estjei, énekes-verses gyermekműsorai és a Székiáltó Együttessel való fellépései. A Versmondó Pedagógusok Műhelyének vezetője, tanít a Pécsi Tudományegyetem zeneművészeti tagozatán és a Füsti Molnár Éva Színitanodában.

³⁰³ Alakításai az Universitas csoportban: Lorca Yermája, Shakespeare *Szeget szeggel* című darabjának Izabellája, Balázs Béla Kékszakállú herceg várának Juditja, Csokonai Karnyónéja, Mezei Éva-féle varieté műsorok kabaréfigurája. In: Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a pódiumon*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 216.

el.³⁰⁴ Leveleket kapott gyerekektől, akik Nyilas Misiként szólították meg, illetve újságon keresztül köszönték meg iskolák az előadásokat, és ezek a visszajelzések is közrejátszottak abban, hogy gyerekeknek műsort készítsen. Egy felkérés motiválta végül arra, hogy meg is valósítsa a gyerekeknek szóló előadását:

„Egyszer Szolnokra hívtak gyermekverset mondani. Utána felkeresett a gyermekkönyvtár vezetője, s kérdezte, nincs-e teljes estét betöltő műsorom gyermekek részére. Nincs, de kacérkodom a gondolattal – feleltem –, csak gyáva vagyok.”³⁰⁵

Sólyom Kati ezután kezdett el anyagot gyűjteni, szerkeszteni, és általános iskolák alsó tagozatos gyerekeivel ismerkedni. A színház vezetősége támogatta a színésznő kezdeményezését, így a *Mesebált*³⁰⁶ 1971 májusától játszotta a Pécsi Nemzeti Színház. A *Mesebált* nagyon sok művelődési ház, könyvtár meghívta Baranyában, így nem csupán színházi térben működött a darab, hanem a kevés díszlet, illetve a rugalmas térhasználat miatt is könnyen utaztatható gyerekműsorrá vált.

Sólyom Kati úgy tért vissza az Egyetemi Színpadra, hogy Surányi Ibolya a Színpadon megrendezte a fiatal előadóművészek fesztiválját, így került a *Mesebál* Budapestre 1972-ben. A színésznő a gyermekelőadásokkal kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy:

„Egyetlen célom az volt, hogy együtt szórakozva a gyerekekkel, megszerettessem velük a színházat, az irodalmat. Egy olyan rendhagyó műfaj segítségével, amely átvezet az iskolából a színházba. Hogy a gyerekek úgy szeressék meg a művészetet, hogy maguk is részeseivé váljanak, s hihessék, hogy rajtuk is múlt a csoda.”³⁰⁷

„Nem színész voltam, hanem játszótárs.”³⁰⁸ Sólyom Kati ebben az egy mondatában is megtalálható a színházi nevelés formai és gondolati hagyománya. Partnerként kezelte a nézőit, akik a színházi előadás során játszótársakká váltak számára, olyanokká, akikkel együtt játszott, együtt gondolkodott.

³⁰⁴ Ránki-Romhányi *Muzsikus Péter kalandjai* című gyermekoperában rosszcson Fuzsitus Pál, Nyilas Misi szerepe Mórincz Zsigmond *Légy jó mindhalálig* című regényéből, Twist Olivér szerepe Charles Dickens regényalakja. In: Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 216.

³⁰⁵ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 216.

³⁰⁶ Az előadást 1970-ben mutatta be Sólyom Kati, és a pécsi színházi repertoárba 1971-ben került. Az előadás díszletét és kellékeket szolgáló képeket Dombay Győző képzőművész tervezte.

³⁰⁷ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 216.

³⁰⁸ Wallinger Endre: Sólyom Kati. *Dunántúli Napló*, 1980. 07. 27. 8.

A *Mesebál* című előadás nyitott színpaddal indult. A színpadkép egyszerű volt: az üres térben egy fehér és fekete tábla állt. A fekete táblánál fehér és színes kréták és egy zacskó csokoládé helyezkedett el. A fehér tábla egy vetítövászon szerepét töltötte be, illetve a mesélésben használt illusztráló képek háttéréül szolgált. A zacskó csokoládé pedig a találós kérdéseket helyesen megválaszolók vagy bátor gyerekek számára lett odakészítve. A színpadon és a nézőtéren egyaránt végig általános világitást használt az előadás.³⁰⁹ A műsor egy gyermekdal, a *Körben áll egy kislányka...* szöveg nélküli zenéjével indult, ami magnetofonból szólt. Ezután kezdődött egy olyan felvezető szöveggel a játék, amikor a színésznő megszólította a gyerekeket, felsorolta, hogy mire számíthatnak:

„Kedves gyerekek, szeretettel köszöntelek benneteket. Másfél órát fogunk együtt tölteni úgy, hogy verset mondunk, mesét hallgatunk, énekelünk, rajzolunk, rejtvényt fejtünk közösen, ki mit szeret és tud. Szerettek játszani?”³¹⁰

A darab dramaturgiájában a színésznő és a gyerekek kommunikációja szervesült. Kérdés-feleletre épített, és egy-egy gyerekverssel (pl.: Mándy Stefánia: *Gyerekköszöntő*, Weöres Sándor: *Ha a világ rigó lenne*, Nemes Nagy Ágnes: *Mit beszél, Láttam, láttam...*, Tamkó Sirató Károly: *Marabú*), mesével (pl.: Hárs László: *A világot járt kiscsacsi*, Lázár Ervin: *A kék meg a sárga pötty*, Janikovszky Éva: *Ha én felnőtt volnék*, A. de Saint-Exupery: *A kis herceg*, Mészöly Miklós: *Tréfás mese*) lendült tovább a szerkesztett műsor gondolatisága. Az irodalmi alkotások mellett népmesékkal, találós kérdésekkel, gyermekjátékokkal, mondókákkal tarkított szövegszöveget állt össze. A szerkezet változatos dinamikájú, a fokozatosság elvére építő, kontrasztos egymásmellettiséget is használó utat járt be, melynek köszönhetően a gyerekek figyelme megmaradt. Tanítási helyzetek is megjelentek a *Mesebál*ban:

„Sólyom Kati: Ki tudja megmondani, hogy mi az a rím?

Gyerekek: Ami a verssorok végén hasonlít.

Sólyom Kati: Igen, a verssorok végének az összecsengése.”³¹¹

Sólyom Kati két részletben játszotta a gyermekelőadást, vagyis tartott közben szünetet. A szünetben a gyerekek között maradt, beszélgetett velük. Ez a hozzáállás elmozdult egy megszokott kőszínházi gyermekelőadás színészi működéséhez képest, és azt mutatta, hogy a színész-néző kapcsolat egy másik perspektívába került. A színésznő „úgy szól a gyerekekhez, s úgy várja a választ, mintha a pódium és a nézőtér között nem lenne érezhető különbség. S

³⁰⁹ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 221.

³¹⁰ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 221.

³¹¹ Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.) i. m. 221.

azért sikeres ez a próbálkozás, mert jól rátalált a gyermekközönség igényére: a játékkésziségre.”³¹² Sólyom Kati partnerként kezelte előadásának résztvevőit, képes volt aktivizálni őket a kislétszámtól (negyventől) nagylétszámig (százharminc), a gyerekek más-más válaszaik, ötletei miatt állandó improvizációra volt szüksége. Mindezt gügyögés nélkül tette.³¹³

A *Mesebál*, ahogy a későbbi gyermekműsorai is, a nézők aktivitására és szabad asszociációs készségére épített, ami nem okozott gondot a gyerekeknek, értették a gondolati rögtönzéseket, váltásokat, abszurdnak tűnő ötleteket.³¹⁴ Gyerekverseket, meséket mondva, együtt énekelt a gyerekekkel, bábozott velük, találós kérdéseket adott fel, képrejtvényeket oldatott meg előadóművészként és pedagógusként egyaránt.

Sólyom Kati a *Csipkefa*³¹⁵ című előadása játék volt a népköltéssel. A *Csipkefa* című játék során a színésznő végigkalauzolta a gyerekeket Jánoska életútján, amely út során Jánossá, majd János bácsivá válik. Mindezt tartalmilag bölcsődalokkal, altatókkal, csiklandozókkal, ráolvasásokkal, csúfolókkal, népszokásokkal, tréfákkal, nyelvtörőkkel, siratókkal tette meg.³¹⁶

A *Csipkefa*³¹⁷ című előadás nyitott színpaddal indult, körülbelül hatvan fős nézőterű kamaratérben. Az asztal közepén hátul, két kosár rajta, jobb oldalt bölcső. A háttérben a paravánon több népi hímzésű terítő kiszégezve. A világítás mind a nézőteret, mind a színpadot bevilágította. Kintről kopogás hallatszott, majd köszöntés: „*Jó napot, kívánok! Szabad-e bejönni?*” A gyerekek³¹⁸ egyből hangosan kiabálták, hogy „*Szabad!*” Meg is jelent egy nő a színpadon fehér blúzban, hosszú fekete szoknyában, és egy mellényben, amely a magyar népviseletek jellegzetességeit tükrözte. Így a kérdés-felelet játék már az első pillanatban eldőlt, és ezt a dialógusra építő szerkezetet a továbbiakban már lehetett is működtetni. A darab elejétől kezdve a résztvevők fantáziájára alapozott a színésznő: „*Kirándulásra megyünk, gondolatban!*” És már következett is a *Csipkefa* című dal közös

³¹² Marafkó L.: Varázslat a Mesebálban. *Dunántúli Napló*, 1971. 05. 05. 4.

³¹³ Fencsik Flóra: Jó kezekben a stafétabot. *Esti Hírlap*, 1971. október 14. 2.

³¹⁴ (s.n.): Ez történt még. *Film Színház Muzsika*, 1971. 11. 06. 25.

³¹⁵ A *Csipkefa* című előadás 2019/2020-as évadban még látható volt a Pécsi Nemzeti Színház N. Szabó Sándor Termében, kamaratérben. 2019. április 10-én láttam az előadást, és készítettem interjút Sólyom Katalival. A *Csipkefa* című előadás szövege megtalálható: Sólyom Katalin: *Csipkefa*. Pécs, Vidáman Vidéken Bt., 2017.

³¹⁶ Nánay István: *Profán szentély*. Alexandra, Pécs, 2007. 157.

³¹⁷ 2019. április 10-én 15 órakor láttam az előadást, amely körülbelül 16 óráig tartott, és utána készítettem interjút Sólyom Katalival.

³¹⁸ 2019. április 10-én két általános iskolai elsős osztály vett részt az előadáson, de mellettük ült 3-4 család, akiket játék közben szintén játékra hívott a színésznő, nem csupán a gyerekeket, hanem a felnőttekkel is össze-össze kacsintott. Rögzítettem ennek az előadásnak a képi és formai világát, mivel Sólyom Kati az interjú során elmesélte, hogy régen is így játszott az előadást. A jelen előadást már vitte középiskolásoknak, a régi változatot, nem.

éneklése: *Csipkefa, bimbója, kihajlott az útra...*, a dal vége bevezette Jánoskát, aki a mese főhősévé vált: *Hol volt, hol nem, volt egyszer egy kisfiú...* A versek, mondókák gondolatiságának, történetiségének egymásutánisága szervesült egymáshoz. Jánoskát nem játszotta senki, csupán a játékosság és a fantázia teremtette meg létezését előttünk. Sólyom Kati úgy csinált, mintha ringatná csecsemőként Jánoskát, mintha szaladna felé a kisfiú, és valójában a nézők szeme előtt nőtt fel János fiatalemberré, akinek a történetét a párválasztáson keresztül a házasságig ismerhettük meg. Végtelen humorral (pl.: *Sírás, nevetés/ Kutyafing a fizetés!*), játékossággal működtette Sólyom Kati Jánoska történetét, és közben sok mondókát ismerhettek és tanulhattak meg a gyerekek, amelyeknél a mozdulatokat is elsajátíthatták a résztvevők: *Sűrű erdő, (haját) / kopasz mező, (homlokát) / pillogtató, (szempilláját) / szortyogtató, (orrát) / tátogató (száját) / tojástartó, (nyakát lefelé) / gégevágó, (nyak alja) / Tik-tik-tik.*

A régi változatban, amely mobil előadásként működött,³¹⁹ úgy kezdődött a történet, hogy Sólyom Kati a gyerekek háta mögött egy botot lengetett meg, és azt kérdezte, hogy: „*Köszönhetem-e Szent Gergelyt?*”³²⁰ Magyaros köszöntővel, pergő, sebes szavakkal, üdvözölte, a tízen aluli- és a tízen felüli gyerekeket. A magyaros mondóka végét pedig úgy zárta: „*Hála légyen az istennek, hogy nincs szarva az egérnek.*”³²¹ Egy nagy közös nevetéssel indult tehát az előadás. Ezután életre kelt Jánoska: „*Egyszer volt, hol nem volt egy öregember, aki gyereket kért.*”³²² Ezzel született meg a mese főszereplője Jánoska. Sólyom Kati a gyerekek előtt vagy között játszott. Egy-egy mondókát el is mutogatott a gyerekek fején, kezén, bevonta őket a játékba. Az előadás során a gyerekek egyre bátrabban vettek részt a játékban, együtt játszották a színésznővel a harangot, annak ellenére, hogy kétszáz gyerek ült a nézőtéren. A közönség az egész előadás alatt együtt lüktetett a mesélővel.³²³ A *Csipkefa* a magyar nyelv népi leleményeit, zengő-bongó kópéságait és agyafúrtságait mutatta be a nyelvtörökkel, a rigmusokkal és a mondókákkal. A népköltéssel való játék népköltészeti gyermekszínházzá vált.

A színésznő az interjú során mesélte el, hogy Jánoska története előadásról előadásra változik, attól függ, hogy hány éves gyerekek a nézők. Ha óvodások, akkor Jánoska iskolába kerüléséig tart, ha kisiskolások, akkor a házasságig jutnak el, ha pedig középiskolások, felnőttek ülnek a

³¹⁹ Sólyom Kati 1974. január 23-án a nagykanizsai Hevesi Sándor Művelődési Házban, február 1-én pedig a pécsi Fegyveres Erők Klubjában adja elő *Csipkefa* című irodalmi összeállítását. in: (hír) *Dunántúli Napló*, 1974. 01. 22. 4.

³²⁰ Szémann Béla: Az a csudálatos Csipkefa. *Népszava*, 1974. 02. 03. 8.

³²¹ Szémann Béla i. m. 8.

³²² Szémann Béla i. m. 8.

³²³ Szémann Béla i. m. 8.

nézőtéren, akkor a főhős haláláig tart a történet. A mondókák is változnak alkalomról alkalomra, attól függ, hogy kik a résztvevők, így nagy improvizációs készségre van szükség ahhoz, hogy jól működhessen a színház és a játék egyszerre. Sólyom Kati tehát abszolút figyelembe vette a résztvevő gyerekek és fiatalok korosztályi jellemzőit.

Sólyom Kati a gyermekelőadások során „színész-játszótárssá” vált,³²⁴ aki partnerként kezelte a résztvevő gyerekeket, kíváncsi volt gondolataikra, véleményükre. A gyermekelőadások előtt a már összeállított anyagokat vitte óvodákba, iskolákba, kipróbálta, és úgy csiszolta tovább a szerkezeteket. Ez a szerkezet olyan élethelyzeteket teremtett, amely ismerős volt a résztvevő gyerekek számára: születés, sírás, betegség, szerelem, házasság, és ezeket dramatizálta, hogy a gyerekek is részt tudjanak venni a szituációkban. A dramatizálás segítette a csatlakozást Jánoska történetéhez, és konkrétta tette a helyzeteket, így bátran be- és ki tudtak lépni a játszó gyerekek a történetbe, így egy játékos-tanító, kollektív produkció jött létre. A dramaturgia pl. a *Csipkefában* maximálisan segítette a résztvevői szerep szervesülését az előadás történetével. Nánay István 1974-ben így írt róla:

„Látásból az ilyen műsoroknak semmi köze a színházhoz. Pedig ízig-vérig színház ez: a gyerekek teszik azzá, akik minden mesében, népszokásban, feladatban más-más szerepet – valóságosat és képzeletbelit – játszanak, egyszerre teremtve meg a helyszínt, a szituációt, a körülményeket, s magát a szöveget-mozgást, a színészi jelenlétet is.”³²⁵

A *Csipkefa* 1971-ben jött létre, és a 2019/2020-as évadban még látható volt. A hosszú idő folyamán nem tartották állandóan műsoron az előadást a pécsi színházban, a művelődési házakban. Itt is megjelent a finanszírozás kérdése, de voltak alkalmak, amikor egy díjazással támogatottá vált (pl.: 1982-ben, amikor a Népművelési Intézet és a Fővárosi Tanács pályázatot írt ki színházi jellegű műsorokra és foglalkozásokra. A közművelődési osztály hivatásos művészeket és jelentős múltú amatőr együtteseket szólította meg ezen a pályázaton, ahol Sólyom Kati, a Pécsi Nemzeti Színház tagjaként, tízezer forintos országos első díjban részesült.³²⁶

Sólyom Kati nem állt meg a *Mesebál* és a *Csipkefa* elkészítésénél, hanem még néhány gyerekeknek szóló előadást hozott létre. A *Csodák és furcsaságok* című gyermekelőadását 1972-ben, a *Színország* címűt pedig 1978-ban készítette. Mindkettő előadásról kevés

³²⁴ Wallinger Endre i. m. 8.

³²⁵ Nánay István: A színház a nevelés szolgálatában. *Színház*, 1974/12. 17.

³²⁶ F. D.: Kulturális hírmagazin. *Dunántúli Napló*, 1982. 04. 13. 6.

információ maradt fenn, Sólyom Kati a fentebb elemzett másik két előadásról beszélt, emlékezett vissza részletesebben, szívesebben.

A *Mesebál* és a *Csipkefa* című előadások olyan egyszemélyes színházként működtek, ahol mindkét esetben TIE-val szemléletbeli hasonlóságot fedeztem fel. A szemléletbeli hasonlóság főként a TIE formai világával rokonítható. Színházi jeleneteket láthattak a nézők, amelyek a *Mesebálban* és a *Csipkefában* főként bábozással jöttek létre. Sólyom Kati tartotta végig a kapcsolatot a nézőkkel, hol kérdezz-felelek formájában, hol együtténekléssel, közös játékkal. Mesemondó szerepben volt többnyire jelen a színésznő, vagyis a mesemondó szerepéből kommunikált a közönséggel. A *Csipkefában* a közönség beszélhetett a Sólyom Kati által eljátszott Jánoskával, majd volt olyan gyerek, aki egy kalap felvételével Jánoskává is válhatott és meg is nőülhetett a közönségből kiválasztott lánnyal, vagyis szerepátadás és szerepfelvétel is történt az előadás során. A nézők nem improvizáltak az előadásban, a történettel kapcsolatban nem jártak körül problémát, hanem kötött mondatokat adtak vissza, verseken, rigmusokon, énekeken keresztül kerülhetettek közel az előadás által fókuszba állított élethelyzetekkel. Az előadások kezdetén tisztázódott az a szituáció, hogy párbeszédre lesz szükség az előadás során, és ez a közvetlen hang, kérdezz-felelek helyzet működtette magát a színházat. A gyereknézők cselekvési lehetőséget kaptak Sólyom Kati előadásai során. A TIE szemlélete még egy mozzanatban érhető tetten Sólyom Kati előadásaiban, méghozzá az, ahogy megszólította a gyereknézőit, ahogy bevonta őket az előadásba, és ahogyan résztvevői szerepet szánt nekik. Tehát Sólyom Kati előadásaiban, az angol hatástól függetlenül, megjelent az a törekvés, hogy a nézőket más perspektívába helyezze az alkotó, vagyis mindkét elemzett előadás formai és gondolati világa rokonítható az angol TIE metodikájával. Partnerként kezelte a gyerekeket, kíváncsiságot vitt az előadásaikba, olyan formai világot teremtve ezekkel az előadásokkal, amely közvetlenül szólította meg a gyerekközönséget. Az előadásaikkal célul tűzte ki, hogy nevelje, tanítsa a vele találkozó fiatalokat, és mindezt színházon keresztül tegye.

4.4. Bucz Hunor dramatikus játszóháza a Térszínházban

A Térszínház szintén óvodás és kisiskolás gyerekeket szólította meg gyermekelőadásaival. A mai napig működő alternatív színházi társulatot 1969-ben hozta létre Bucz Hunor,³²⁷ aki jelenleg is az igazgatója, rendezője a színháznak. A Térszínház az alapítása óta az amatőr színházi kultúra több éven keresztül meghatározó csoportja volt. Olyan időszakokat élt meg a társulat, amelyek jellemezték az amatőr színjátszás folyamatosan változó tendenciáit is.³²⁸ Az amatőr színjátszás a kezdetek óta egy irányított közművelődési rendszerben működő önkéntes, spontán mozgalom volt.³²⁹ Minden együttes minden műsorát konkrét társadalmi funkció, konkrét idő és hely, konkrét játékalkalom és a játszóik konkrét személyisége és lehetőségei függvényében lehetett megítélni. Megjelent náluk az ünnepi műsorszolgáltató funkció is, de foglalkoztak dramatikus történetekkel is, amelyeknek eljátszására a személyi feltételeik többé-kevésbé voltak adottak csupán. Az amatőrök művészi és közművelődési értékeket egyaránt képviseltek. Hosszú távú, koncepcióra épülő munka igen ritkán, leginkább az élcsoportoknál valósulhatott meg. Általában a csoportvezetők távozása miatt szűntek meg az együttesek. A vezetők személye tehát kulcsfontosságú ezen a területen.³³⁰ A Térszínház lassan negyven éves pályafutása is ezt a nézőpontot erősíti: Bucz Hunor a mai napig megmaradt a társulat és a színház vezetőjének.

A Térszínház 1969 októberében, „bújtatott” színházként alakult a Csepel Művek Munkásotthonában,³³¹ mivel vezetőjüket, Bucz Hunort még *A görgős eke*³³² miatt eltiltották a

³²⁷ Bucz Hunor (1942 –): színházi rendező, tanár, színházigazgató

³²⁸ „Az első korszakban, az 1945-től 1957-ig tartó időszakban, a műkedvelő amatőrök utánozták a hivatásosokat, színjátékokat mutattak be. A 1957-60 között, a második korszakban a hagyományos színjáték mellett megjelentek egyrészt az irodalmi színpadok, másrészt azok az egyetemi csoportok, amelyek valami újat, valami modernet akartak csinálni. A harmadik korszak 1960/61-től 1967/68-ig az irodalmi színpadoké volt. Mereven vált szét a szó és a játék, vagyis szétvált az irodalmi nevelés és a színházi nevelés. Megszállottan hirdették az irodalmi színpadok igazát, hirdették a „költészet hatalmát”, s az amatőr színjátszók egy darabig nem vették észre, hogy változott a nézők elvárása. Ezután jött el a termékeny negyedik korszak, 1967/68-tól 1975-ig, amikor elterjedtek a mozgalomban azok a színpadi-pódiumi formák, amelyek segítségével mindenképp lehetett szólni. Szólhattak a folklór nyelvén, népi-nemzeti értékeinkről, a farsce-ok nyelvén a szórakozni vágyókhöz, beszélhettek a szatírák nyelvén az önmaguk környezetét felismerni akarókhöz, agitálhattak a dokumentumjátékok nyelvén a társadalmi problémák érdekében; lehetett kísérletezni ott, ahol a kísérleteket a mindig kísérletező fiatalok igényelték. ... A műfaji sokszínűség mellett a témák változatossága jellemezte ezt a periódust: a hétköznapi emberek és történeteik, indulataik és vágyaik találkoztak költői alkotásokkal, novellákkal és riportokkal, s szerveződtek belőlük szokatlan, a hagyományostól eltérő, e formában már ismeretlen színjátékok.” in: Bicskei Gábor: Amatőr színjátszók, merre tovább?

EPA03002_jaszunksag_197704_230102_062-066, 62-63. Letöltés: 2020. 11. 08. és lásd még: Böjte József: Az amatőrszínjátszás ma. *Kritika*, 1978/4. 5-6.

³²⁹ Bicskei Gábor, Amatőr színjátszók, merre tovább? 65.

³³⁰ Bicskei Gábor, Amatőr színjátszók, merre tovább? 65.

³³¹ Bóka B. László: Harmincéves a Térszínház. *Népszava*, 1999. november 10., 11.

rendezéstől,³³³ így egy darabig „honismereti szakkörként” működtette színházi csoportját: az államszocialista korszak kettőssége tehát itt is tetten érhető volt: kirakatban honismereti szakkör, a háttérben színházi munka folyt. A Térszínház kezdetben irodalmi összeállításokat és dokumentumműsorokat hozott létre Csepelen. A *Medvetánc* című szerkesztett irodalmi oratórium volt az első bemutatójuk 1970-ben, amikor legalizálódott működésük. Ebben az évben mutatták be Csokonai *Béka-egér harcát* is.³³⁴ 1971-ben az *Orfeusz és két keménykalap* című mozgásszínházi kezdeményezést mutatták be,³³⁵ és *Az élet és halál vetélkedője* című montázst, amely egy misztériumjátékot idézett, illetve az *Időmérleget*, ami egy munkásasszony mindennapjairól szólt.³³⁶ Ezek a műsorok gyakran váltottak ki értetlenkedést, gyanakvást vagy nemtetszést a helyi politikai vezetők körében.³³⁷

Csepelen a Csepel Művek patronálta a csoportot: helyiséget és anyagi lehetőséget biztosított az együttes számára. A patronálás „...ott és akkor egyben a művészeti munkába való beleszólás jogát is jelentette, és a mindenkori kulturális irányítás élt is ezzel a joggal. ...”³³⁸ Csokonai *Békaegérharcának* adaptációja, a *Régi Magyar Est*, az *Angela Davis-műsor* vagy a *Csongor és Tünde*³³⁹ előadás egy elhallgatáshoz és virágnyelvhez szokott közélet számára a tiszta és egyenes beszéd másfajta, teljesebb és a humánus nevében kérlelhetetlenebb hangzásvilágát mutatta fel, ...”³⁴⁰ Az aktivitásuknak és művészi gondolkodásuk témáinak köszönhetően innen menniük kellett 1975-ben. Bucz Hunor ezután a pomázi Gyermek- és

³³² „A „Görgös-eké” oratórium nem a valóság tükörképét tárja elénk, hanem magát a valóságot. A tények, kommentárok, állásfoglalások pusztán ismertetése olyan villódzó feszültséget teremt, olyan szuggesztív és elgondolkoztató hangulatot alakít ki, hogy ez a hatás, ez a szuggesztivitás megéri az irodalmi élmények elhanyagolását. ... Elgondolásai, eredetüket és előzményüket tekintve Piscatorig és az avantgárd munkásszínháziakig nyúlnak vissza. Egészen egyszerű tényekből, sajtó címekből, magánlevelekből új, nagyhatású, közvetlen közéleti művészetet produkálnak. A „Görgös-eké oratórium” diákszínházi tartalmas, „felöltött” élményt nyújtottak.” M. G. A.: Görgös-eké oratórium“. *Szolnok Megyei Néplap*, 1967. november 07. 7.

³³³ A darabot arra hivatkozva tiltotta be a Szolnok Megyei Művelődési Osztály, hogy a tanácstól nem kértek, és nem kaptak betanulási engedélyt. A bemutató után a játszó és a rendező nem hagyhatták el a települést. Bucz Hunort kizárták a művelődési házból, ahol próbáltak. A tanári kar kiállt ugyan mellettük, de ez nem számított. A művelődési osztály képviselői megmondták, ha a gyerekek továbbra is járnak színpadra, akkor fegyelmet kapnak. in: Mátraházi Zsuzsa: Házikonzert a pálya szélén. Látogatóban Bucz Hunornál. *Olvasó nép*, 1988/2. (52-63.) 56.

³³⁴ A *Béka-egér harc* Csokonai művének adaptációja volt. 25 előadást élt meg. Meghívták a tatabányai Országos Munkásszínházi Fesztiválra, ahol a zsűri szétszedte, politikai sandasággal és ideológiai tisztázatlansággal vádolta. Közvetítette a rádió is.

³³⁵ Az *Orfeusz* című zenés mozgásszínházi előadásukat csak úgy tudták játszani, mindössze kétszer, hogy Dinnyés Józsefet, a polbeatot is felléptették. Mind a két alkalommal Közreműködött az Apostol együttes.

³³⁶ S amikor a *Szóljatok szép szavak* rádiós vetélkedőjén bemutatták a munkásasszony hétköznapijairól készült anyagot, a zsűri rásütötte az előadásra, hogy szocializmusellenes a csapat, és az országos döntőbe nem jutottak be.

³³⁷ Nánay István: Harminc alternatív év. *Színház*, 2000/1. 45.

³³⁸ Uo.

³³⁹ Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*: Az előadást meghívták Kazincbarcikára, az Országos Fesztiválra. Arany Minősítést kapott. 27-szer játszották.

³⁴⁰ (járai): Közéleti színházról, közművelődési színházról. *Staféta*, 1986. augusztus, I./4. 33.

Ifjúságvédő Intézetben dolgozott hivatásos pártfogóként és együttese a Magyar Optikai Művek Szakasits Árpád Művelődési Központjának csoportja lett. A MOM-ban 1974-76 között működtek és két év telt el színházi stúdiókkal. Ekkor ismerkedtek meg az alkalmazott rögtönzéses technikát és előadás építést meghonosító angolszász iskolával, a dramatikus nevelésről tanultak.³⁴¹ Az angolszász pedagógiai gyakorlat egy része csehszlovák áttétellel került Magyarországra.³⁴² Így az angol alkotó dráma mellett a csehek kreatív drámajátékait is megismerték és hasznosították. Ezeken a megismert módszereken keresztül a Térszínház fontos tapasztalásnak tartotta, hogy a nyelv tettértékét felfedezzék.³⁴³ Itt mutatták be a betlehemesüket, amely előadás egész pályájukat végigkísérte. A Térszínház történetének ebben a szakaszában nyitott a gyerekek felé.

Innen 1977-ben a Postás Művelődési Központba kerültek, és mint a művelődési központ csoportja készítették el Arisztophanész *Nőuralom*³⁴⁴ című előadását. Egy év múlva, 1978-ban Újpesten, az Ady Művelődési Központ fenntartásába kerültek, a Derkovits Ifjúsági Klubba, a volt újpesti legényegylet épületébe, és itt folytatták a munkát³⁴⁵ egészen 1986 őszéig.³⁴⁶ 1986 után Óbudára,³⁴⁷ a Zichy-kastélyba költöztek, ahol a mai napig játszanak. A Derkovits Ifjúsági Klubban építhették meg a nevüknek megfelelő térszínházat, illetve alakíthatták ki a módszertani feladatokat ellátó fővárosi háttérintézményüket, amelyben könyvtár, scenikai műhely, dramaturgiai szaktanácsadás működött, s elkezdtek az amatőröket képző színházi tanfolyamainkat is.

Bucz Hunor 1978-ban került a Népművelési Intézethez. Ekkor a főváros azt az elképzelését kezdte megvalósítani, hogy minden amatőr művészeti ág számára tanműhelyt hoz létre. A Térszínház az Országos Közművelődési Tanácstól 600 ezer Ft támogatást kapott a *Nyitott színi formák* című pályázatukra. Dramatikus játszóház, dramatikus nyelvoktatás mellett

³⁴¹ Debreczeni Tibor és Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia*, Népművelési Intézet, Budapest, 1976. – olyan tanulmányok, könyvismertetések találhatók a könyvben, amelynek a fókuszában a dramatikus tevékenység újszerű megfogalmazásai állnak.

³⁴² Debreczeni Tibor és Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia*, Népművelési Intézet, Budapest, 1976. – ebben a könyvben olyan könyvismertetések szerepelnek, melyeket cseh tanárok írtak egy-egy dramatikus tevékenységgel foglalkozó angol szakember könyvéről Pl.: Bevezetés a gyermekdramaturgiába, Peter Slade könyvének ismertetése Sárka Stembergova nyomán, 35-39. vagy Gabnai Katalin (szerk.): *Színjátás. Drámajátékok Csehszlovákiából*. Népművelési Intézet, Budapest, 1978.

³⁴³ A 70-es évek közepétől néhány kísérlet indult meg, abból a célból, hogy az improvizációs színházi módszerek, kreatív drámajátékok nálunk is meghonosodjanak: Debreczeni Tibor, Gabnai Katalin, Mezei Éva végzett itt úttörő munkát. Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. *Nyelvünk és Kulturánk*, 1986. június 71.

³⁴⁴ Arisztophanész: *Nőuralom*: Budapesti Nemzetközi Fesztivál fődíját nyerték el vele 1977-ben

³⁴⁵ Bókay B. László: Harmincéves a Térszínház. 11.

³⁴⁶ 1986-ra jutottak el oda, hogy a Térszínház tagjai munkájukért rendszeres fizetésben részesültek. Egy-egy előadásért 1500 Ft vagy 2000 Ft költséget kapott a társulat az Ady Művelődési Központtól. in: (járai) i. m. 36.

³⁴⁷ Az óbudai időszak nem tartozik kutatásom tárgyához, a folyamat miatt említem meg csupán.

előadásokat is készítettek: *Néró*,³⁴⁸ Arisztophanész: *Madarak tanácskozása*, Weöres Sándor, *Kétfajú fenevad*.³⁴⁹ A Derkovits klubban szakkönyvtárat tudtak létrehozni, színjátékpályázatot tudtak meghirdetni, diákoknak cselekvő drámaelemzéseket rendeztek. Még alapfokú dramaturgiai tanfolyamot is indítottak. Itt történt meg a szakmunkástanuló-színjátszók első műhelytalálkozója is. Nemcsak a színjátszók képzésében vettek részt, hanem az iskolai oktatásban és nevelésben is segítettek. Életmódtáboraikon, játszóházi gyerekprogramjaikon, rendhagyó óráikon, különböző tanfolyamaikon, más-más formában, de mindig néptanítói attitűdtől vezérelve vettek részt. Bucz Hunor meghatározása önmagáról segít megérteni azt a térszínházi gondolatot, amelyre épültek a gyerekeknek szóló színházi előadásai: „Én magamat elsősorban ma is tanítónak, tanárnak tartom.”³⁵⁰ Vagyis a tudásmegosztás vágya a gyerekeknek szóló munkáiban állandóan jelen volt.

Azért mutattam be Bucz Hunor és Térszínháza pályáját, mert úgy vélem, hogy ez az út vezetett oda, hogy gyerekekkel kezdett el dolgozni. A Derkovits klub előtti időszakot meghatározta a betiltottság, a bizonytalanság, a kiszolgáltatottság, így a felnőtteknek szóló amatőr előadások mellett hozták létre azt a platformot, ahol a körülményekhez képest szabadon alkothattak, gondolkodhattak. Ebben az időszakban hozták tehát létre a gyerekeket megszólító és a gyerekek aktivitásra építő gyermekszínházi modellt, amit Bucz Hunor dramatikus játszóháznak nevezett el: „Kidolgoztunk egy sajátos dramaturgiát, amely lehetővé teszi, hogy a gyerekek önkéntelenül szerepet vállaljanak egyes előadásokban.”³⁵¹

Bucz Hunor gondolkodása a színházról és a pedagógiáról határozta meg a Térszínház céljait: „Én a pedagógiát, a műhelyteremtést soha nem tudtam elszakítani a színházi gondolattól...”³⁵² A térszínházi csapat számára „a színház elsődleges feladata a közéletiség és az értelmiségi attitűd ébren tartása volt.”³⁵³ Ez az attitűd leginkább a felnőtteknek szóló előadásaikban mutatkozott meg. A gyerekeknek szóló előadásokat erősen meghatározta a tanító jelleg, illetve a tudásmegosztás. A színházi műhely egyik alapvető célkitűzésében ugyanis a klasszikus értékek és a korszerűség egységére való törekvés vált láthatóvá. Szerintük a színház elszakíthatatlan az anyanyelvi neveléstől és az iskolákban folyó humán

³⁴⁸ *Néró* műfaja commedia dell'arte. Casamarciano gróf kanavászgyűjteménye alapján, a Térszínház önálló fejlesztésű zenés komédiája, amely rögtönzéses módszerrel készült, és az előadott darabot 150-szer játszották

³⁴⁹ Weöres Sándor: *A kétfajú fenevad* című drámájának ősbemutatója 1983-ban volt, ezzel darabbal szerepeltek a Budapesti Színjátszó Napokon, ahol Nívódíjat kaptak.

³⁵⁰ Nánay István: *Harminc alternatív év*. 46.

³⁵¹ Baracius Krisztina: *Mindig óvatos duhaj voltam. Demokrata*, 1999. november 4. 42.

³⁵² Mátraházi Zsuzsa i. m. 58.

³⁵³ Nánay István: *Válsághelyzet és kisszínházak. Színház*, 1988/8. 6.

oktatástól. Ezért választottak jeles napok köré épülő dramatikus alkalmakat is, ahol a nézőikkel közösen készültek fel az ünnepre, együtt készítették a kellékeket, tanulták a jeles napok eseményeihez kapcsolódó dalokat, és a közönség is részt vett abban a közös játékban, amelyben felelevenítették a világi és egyházi ünnepek köré épülő megemlékezéseket. Bucz Hunor úgy látta, hogy a színház nevelési lehetőséget nyújt arra, hogy az ember megélje önmaga életét, és képes legyen másokkal együtt érezni.³⁵⁴

A Térszínház együttese 70-es évek közepétől kezdte meg kutatását a nyitott színi formákkal kapcsolatban. A MOM-ban 1974 és 1976 között olyan műhelyként működött, ahol az elméleti kutatásokat gyakorlatban kipróbálhatták. Bucz Hunor *Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban* című tanulmányában részletesen beszámolt arról,³⁵⁵ hogy milyen módszerek hatottak rájuk. Meghatározónak tartotta Viola Spolin *Improvisation* című kézikönyvét,³⁵⁶ mivel ez alapján sajátították el az improvizációs technikákat. Behatóan foglalkoztak a commedia dell'arte, a vásári játékok, a népi farsangolók, a képmutogatók és a hírversek műfajaival, mert ezekben nagy szerepe van az improvizációnak és a közönséggel való kapcsolattartásnak. Ezeknek a műfajoknak a megismerése révén fejlesztették ki a spontán szerepvállalásra készítő dramaturgiát és játékstílust, és ezt dramatikus játszóházi formában valósították meg. A formát miután megalkották, gyakorolták, megfigyelték a játszóház működését, utána fogalmazták meg az elméleti háttérét, és ezt követően módszertanként kezelték, és tanfolyamokat szervezve adták tovább a tapasztalatok alapján megszületett módszertanként.³⁵⁷ Gondolkodásukat meghatározta, hogy játszótársként akartak tanulni a gyerekeketől.³⁵⁸ Felismerték azt, hogy a gyerekek szűkében vannak a társas kapcsolatoknak, a társasági élményeknek, a közösségi életnek. Úgy vélték, hogy az iskola leszűkült az oktatásra, a kötelező politikai akciókra, és az egzisztenciális fennmaradásért küzdenek a családok.

³⁵⁴ Bókay B. László: Harmincéves a Térszínház. 9.

³⁵⁵ Bucz Hunor: *Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban*. 70-79.

³⁵⁶ Viola Spolin: *Improvisation*, Northwestern University Press, 1963.

³⁵⁷ Gyakorlatcentrikus tanfolyamot hirdettek belőle a Derkovits Klubban az 1980-as években. Egy tanfolyam pillanata: „A szegényasszony elkezd keresni a fiát, és néhány kiáltás után több jelentkező közül választhatja ki a legtalpraesettebbnek látszót. Ugyanígy kerül elő a királylány, akit a dajkája szólítgat. sőt még a király is, akit a gonosz királyné hív elő. A választások az első pillanatban nagy derűtséget keltenek, de a beavatottak sodró játékának hatására mindenki gyorsan beilleszkedik sugalmazott szerepébe. A nehezebb és feszélyezőbb perceknek dallal, táncsal, utánzó mozgással segítették át a gyerekeket. Amikor a szegény fiúnak és a királylánynak egymásba kell szeretnie, megszólalt a *Kis kece lányom* vagy más hasonló szerelmes népdal. A királyné kileste a szerelmeseket és az udvarba cipelteti Palkót, ahol megkezdődik a vakmerő legény vállaltása. A fiú bátran viselkedik, de amit egymaga nem tud megoldani, ebben segít a jóságos dada, a bölcs óriás, a hálás sánta farkas. A játék közben a gyerekek egyenrangú társaivá lesznek a felnőttek. A játékvezetők oldják a feszültséget. Mozgalmas üldözés után a szerelmesek elérik a határt, ahol már nem fog rajtuk az átok, és végül lakodalmat csapnak.” Trencsényi Imre: *Dramatikus játszóház, Színkép, Népművelés melléklete*, 1986. március. 1. 11.

³⁵⁸ Bucz Hunor: *Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban*. 71.

Kevésnek tartották a játszótereket, a színházak, művelődési házak, mozik kulturális kínálatát pedig szegényesnek. Hiányolták a társas lényekre jellemző társadalmi szerepek megtanulásának és gyakorlásának lehetőségeit.³⁵⁹

A dramatikus játszóház módszere lehetőséget adott a gyerekeknek arra, hogy egy mese vagy történet megelevenedő világává alakuljon át a művelődési ház színházterme a közreműködésükkel.³⁶⁰ A résztvevő gyerekek animátorok segítségével, a korábban elkészített játékterv (kanavász) alapján, eljátszottak egy történetet úgy, hogy a főszerepeket a játékba bekapcsolódó gyerekek alakíthatták.³⁶¹ Rögtönzésre épült a dramatikus játék, ahol a színházi jeleneteket használták annak érdekében, hogy a gyerekek megismerjék a történet egy részét, hogy akadályokat gördítsenek a résztvevők elé, vagy éppen olyan helyzeteket kreáljanak, amelyekre éppen ott szükség volt a történetészvítés szempontjából. Kanavász alapján dolgoztak tehát, amelyben a szereplők és a jelenetezés volt adott. Sem a motivált cselekményt, sem a szöveget nem kötötték meg. Minden alkalommal más és más előadást látott és tapasztalt a közönség. A rögtönzéses módszer próbáról próbára, előadásról előadásra szembesítette a színészt a megszólalás felelősségével.³⁶² A cselekvő jelenlét volt tehát a fókuszban. Elképzelt és megélt világuk cselekvő hőseivé válhattak a gyerekek, és saját sikerükként élhették meg az igazság diadalát. Három alappillérrre épült a dramatikus játszóház: a színi formákra, a rögtönzésre és a közönség bevonásának módjára.³⁶³ A dramatikus játszóház gyermekszínház, pontosabban Bucz Hunort idézve:

„Több annál, és itt nemcsak a hasonló elven működő dramatikus előadásokra gondolok, [...] hanem azokra a visszajelzésekre, amelyeket szülőktől, pedagógusoktól kapunk. [...] Tévedés a hagyományos értelemben vett színházról beszélni. A dramatikus játszóháznál a színházi ismeret csak módszer egy közművelődési intézményben. A játszóház ugyanis élményből kiinduló műveltségadó hely, nem elsősorban az esztétikai arculat a lényeges, hanem [...], hogy miképp lehet bérkaszárnnyában, iskolában a »társaság« varázsát megadni.”³⁶⁴

A Térszínház népművelői feladatokat vállalt ezekkel a dramatikus játszóházakkal, de a színházi szakma ezt a munkát népművelésnek tartotta, míg a népművelőknek színházat

³⁵⁹ Uo.

³⁶⁰ (járai) i. m. 36.

³⁶¹ A kanavászok közül egy sem állt rendelkezésre, így ezek elemzésére nem tudtam vállalkozni, viszont a metódus bemutatását fontosnak tartottam a TIE formai és gondolati hagyománya vizsgálatának szempontjából.

³⁶² Dusza István: A rendező vallomása. *Visszhang, A 17. Jókai napok lapja*, 1980. 14.

³⁶³ (járai) i. m. 36.

³⁶⁴ (járai) i. m. 36.

jelentett.³⁶⁵ Vagyis a színházi szakma szerint, hagyományos színházi értelemben a dramatikus játszóházat nem tekintették gyermekszínháznak, mert a színházat pusztán eszközként használta. Annak ellenére, hogy az animátorok szerepeket játszottak, fiktív helyzeteket teremtettek a „mintha” világában a gyerekek számára, akik szintén szerepekbe bújva vettek részt egy képzeletbeli történetben. Olyan keret jött létre, ahol a gyerekek résztvevőként tudtak kapcsolódni az eseményekhez. Olyan cselekvési lehetőségek határozták meg a közös játékot, amelyben a gyerekek szabadon dönthettek arról, hogy milyen szerepből, milyen pozícióban vesznek részt a történetben. A résztvevők megválaszthatták a bevonódás mikéntjét is: megfigyelőként/nézőként vagy résztvevőként is kapcsolódhattak a történetbe.

A Térszínház tanítani és nevelni akarása maximálisan megjelent ezekben a közös játékokban, hiszen ennek a játékfajtának a használhatóságát a nyelvi-kommunikációban, az esztétikában, a világnézeti- és erkölcsi nevelésben tartották fejlesztő hatásúnak.³⁶⁶ Bucz Hunorék zárt történetet játszottak el a nézőkkel, az érdemi rész a felszabadult játékról szólt.

A dramatikus játszóházat nevezhetjük dramatikus eseménynek is,³⁶⁷ ahol dramaturgiai, képzőművészeti és zenei elemeket használtak, amely drámai helyzetekre épült, amelyhez cselekvéssort fűztek. Nem egy vezető vitte végig a történetet, hanem a játszásra szövetkezett közösség. Olyan közösségi élményt adott a gyerekeknek, ahol a résztvevők és az animátorok egyenrangú partnerekként teremtettek világokat. Ez a módszer épített a gyermekek spontán játszókedvére, s arra, hogy ha azonosulnak egy választott szereppel, őszintén, felszabadultan adják önmagukat. Olyan játszóházat működtetett tehát a társulat, amelyben a gyermekközönség is szerepet kapott.³⁶⁸ Bucz Hunor azt vallotta, hogy „a pedagógiai, a társasági értékeket fontosabbnak véljük, mint a drámaesztétikai vagy színházesztétikai eredményeket.”³⁶⁹ A színpadi-színházi rögtönzés alapvető művészetpedagógiai módszere a színjátszásnak és a kapcsolatteremtő színijáték nélkülözhetetlen eszköze. A gyerekek világlátása, gesztusrendszere, fantáziajátéka be tudott épülni egy-egy ilyen alkalom során. A játékban kettős tudattal vettek részt a gyerekek. Tisztában voltak azzal, hogy most szerepeket játszanak és azzal is, hogy bármikor kiléphetnek a szerep adta korlátok közül szerepet cserélhetnek. Bucz Hunor sajátos színházi eseménynek tartotta a játszóházat:

³⁶⁵ Nánay István: Harminc alternatív év. 46.

³⁶⁶ (járai) i. m. 38.

³⁶⁷ Dramatikus eseményről Gavin Bolton ír részletesen a lefordított könyvében. Gavin Bolton: *A tanítási dráma elmélete*. (ford. Szauder Erik), Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993. 15.

³⁶⁸ Fabulya Lászlóné: Alkotó drámajáték. *Békés Megyei Népiújság*, 1986. 06. 03. 4.

³⁶⁹ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 76.

„Egyetlen olyan játéknak sem volt, amelyiket úgy terveztünk volna meg, hogy a cselekményt akkor is eljátszhatjuk, ha nem kapcsolódnak be a gyerekek. Darabjaikat lehetlenség a közönség cselekvő részvétele nélkül megvalósítani.”³⁷⁰

A gyerekek szempontjából tehát kevésnek tartották azt, ha az előadás élvezője készen kapja a színházi élményt. Arra törekedtek, hogy mindenki aktív részese legyen a játéknak. Főleg gyerekdarabokat dolgoztak fel, sok-sok díszletnek, jelmeznek felhasználható kelléket használtak, melyből a közönség saját szájíze szerint választhatta ki, hogy mit épít be a történetbe. Csupán a főszereplőket játszották állandó résztvevők vagy animátorok, az epizódjátékosok mindig a gyerekek voltak, akik önként kapcsolódtak a darabba, s ha úgy akarták, a „színházadi” játszóházzá alakult.³⁷¹ A gyerekek bevonására épülő szemléletük lehetővé tette, hogy válasszanak: „Semmi sem kötelező. Mindenki csak abban vesz részt, amiben akar.”³⁷²

A résztvevők száma egy dramatikus játszóházi alkalmon általában 100-150 fő körül mozgott. A gyerekek zöme 8-10 éves, de voltak kisebbek és nagyobbak is, akik a szüleikkel vettek részt ezeken a gyermekszínházi eseményeken.

Témáikat abból a célból választották,³⁷³ hogy tanuljanak meg a résztvevők és a játszóké együtt ünnepelni. Ezért elsősorban a téli (lucázás, betlehemezés, regölés stb.) és tavaszi ünnepkörök (húsvéti-, Szent György napi- és Szent Iván-éji szokások) jeles napjaihoz, történelmi évnapjaihoz március 15-höz és okt. 6-hoz kapcsolódtak. Használtak népmeséket: varázsmeséket, főleg olyanokat, amelyben megtalálható pl.: emberi tulajdonsággal és külsővel bíró sárkány, égitestet szabadító hős, tetejetlen fa, mágnes- vagy vashegy, almává változtatott palota, vagy táltospárbaj; novellisztikus- és legenda típusú meséket vagy anekdotakincsből (Mátyás király történetek). Dolgoztak bibliai és mitológiai történetekkel az *Ó- és Újtestamentumból*, illetve a görög mitológiából, aztán a magyar történelem mondáival (a magyarok eredete és a honfoglalás mondái, az 1848/49-es magyar forradalom- és szabadságharc eseményeivel és legendáival).

A Térszínház egy sajátos dramaturgiát dolgozott ki, amely lehetővé tette, hogy a gyerekek önkéntelenül szerepet vállaljanak egyes előadásokban. A játékban előforduló tárgyakat közös

³⁷⁰ Bucz Hunor: Térszínházi módszerek. *Drámapedagógiai Magazin*, 1991/2. 28.

³⁷¹ sz. n.: Térszínház az ifiházban. A szereplők – a nézők. *Népújság*, 1984. január 27. 1.

³⁷² Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 73.

³⁷³ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 72.

éneklés közben ismertették meg velük, s csak utána kezdődött a játék.³⁷⁴ A dramatikus játszóház tehát dramatikus eszközök alkalmazására épülő mesefeldolgozó foglalkozásformaként jelent meg, melyben a mesei történet több lépcsős előkészítést követően, a résztvevő gyerekek és a játékvezető animátorok közös improvizációs játékában elevenedett meg. Célja volt, hogy a gyerekek a mese világáról, törvényeiről a megélés szintjén szerezzenek élményeket.³⁷⁵ A dramatikus játszóházak menetét és egyes mozzanatait a vendégség dramaturgiája határozta meg.³⁷⁶ Először a készülődés és várakozás zajlott, majd az adott téma közös eljátszása, majd végezetül az ajándékozás és a búcsú következett.³⁷⁷ A dalok, énekek és versek szövegét kifüggesztették a falra vagy a függönyökre, ahogy a játszóház cselekményvázlatát is, néha még a játékszervezés alaprajzát is. Semmi nem történt rejtve. Minden a beavatás jegyében zajlott, de hogy mi volt a dramatizált játék cselekménye, és hogy mely szerepeket játszhatták el a vendégeik, azt sem a manuális munka során, sem a beszélgetések közben nem árulták el, hiszen a céljuk az volt, hogy a résztvevők a drámai helyzeteket ismerjék fel, az „aha”-élmény alapján vállalkozzanak a vendégeik a nyitva hagyott szerepekre.³⁷⁸ Szerintük nem az előzetes összebeszélés, hanem a játékkal való együttélés készítette a gyerekeket és szüleiket a spontán szerepvállalásra.³⁷⁹ A várakozás és a készülődés idején a gyakorlati feladatok elvégzése mellett a legfontosabbnak az ismerkedést tartották, a közös hangulat megteremtését és a kapcsolatteremtést. Az első szakaszban történő beavató mozzanatok is az eljátszandó cselekmény atmoszféráját készítették elő. Egy játszóházi foglalkozásuk három-négy óra hosszát tartott, amely általában kora délután kezdődött. Az első, az előkészítő szakasz egy vagy másfél órát vett igénybe, amely általában az együttlét egyharmadát tette ki. A megjelenítésre szánt cselekmény drámai előadása a legnagyobb részét töltötte ki az együtt eltöltött időnek. Az utolsó szakaszt, a búcsút röviden zárták le.

A dramatikus játszóházi esemény alatt nem vált külön a nézőtér és a játéktér. A dramatikus megjelenítés során arra törekedtek, hogy az emelt nézőteret a történet színhelyévé változtassák. A szimultán színhelyek körben voltak, azért, hogy az épp nem játszó helyszínek szereplői nézőként követhessék a játékot. A kör közepét általában a változó, átalakuló helyszínek terévé alakították. A körben földön ülő nézők sokszor élő falként választották el a

³⁷⁴ Baracius Krisztina i. m. 42.

³⁷⁵ Józsa Katalin: Dramatikus játszóház mint a drámapedagógiai eszközök alkalmazására épülő foglalkozás – modell. *Drámapedagógiai Magazin*, 1994/2. 17.

³⁷⁶ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 73.

³⁷⁷ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 73.

³⁷⁸ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 74.

³⁷⁹ Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. 74.

kintet és a bentet, vagy tó partjává lettek, vagy az erdő határát jelenítették meg, mikor kívül volt az út, bent az üres térben az erdő sűrűje. Ez a középső üres tér mező, kerek dombocska, várudvar, vásártér is lehetett. Arra törekedtek, hogy minden hely egyben a cselekmény valamelyik helyszíne is legyen, mert az ott szemlélődő nézőiket is szerepből be tudták vonni a játékba. A helyszíneket kétféleképpen jelezték: vagy a helyre jellemző tárgyakkal és terepelemek stilizációjával pl. a királyi palota piros anyaggal leterített széke, vagy azokkal a tépő és ragasztó technikával készült nagyméretű képekkel, amelyeket a gyerekekkel együtt készítettek el és tűztek vagy akasztottak ki arra a falrészre, amelyik előtt a képen ábrázolt helyszínt akarták játszani. Az ikonszerű jelzésekkel a terem hangulata nagymértékben átalakult és így mesés atmoszféra teremtődött meg.

A dramatikus játszóház struktúrája:³⁸⁰

1. A gyerekek fogadása: a játékvezető házigazdaként fogadja a gyerekcsoportot
2. Bemutatkozás, beszélgetés a meséről. Itt fontos, hogy:
 - a gyerekek megismerjék, hogy milyen céllal és kikkel vannak együtt, mit fognak csinálni
 - kapcsolatot teremtsenek a játékvezetőkkel
 - információt kapjanak a játékkal/mesével kapcsolatban (cím, téma, egyes motívumok, szerepek – de sohasem a teljes mesei történet)
 - képzeletbeli utazás a játék helyszínére
3. Relaxációs fantáziajáték: az egyik animátor mesét mond, melyben a gyerekek leírást kapnak a játék főbb helyszíneiről, melynek célja, hogy a belső látás segítségével a játékkal kapcsolatos képek, hangulatok felidéződjenek.
4. Beszélgetés a belső utazás képeiről: itt a gyerekek megosztják egymással azt, hogy milyen képeket láttak: milyen tájakat, szereplőket képzeltek el, így lehetőség teremtődik arra, hogy a gyerekcsapat egymás elképzelt világát megismerhesse, és élményeit megfogalmazhassa.
5. A fantáziaképek megörökítése rajzban: a gyerekek emlékképeik segítségével nagyméretű rajzot készítenek a fontosabb helyszínekről közös kiscsoportos munkában.
6. Az elkészült képek felkerülnek a terem falára, kijelölve a tér főbb pontjait, s ezek lettek a mese díszletei.

³⁸⁰ Józsa Katalin i. m. 18.

7. Daltanulás: a rajzolás közben tanulnak énekeket, olyanokat, amelyek megjelennek a későbbi játék során.
8. Népi gyermekjáték: a meséhez kapcsolható körjáték, hogy minél inkább kapcsolatba lépjen egymással a közönség. Gyakran a népi játék a dramatikus játék kezdő helyzete is.
9. Improvizációs játék: történet által meghatározott, hiszen a játék alapja egy cselekményvázlat, amely a mesei történet nyomán készült. A játék folyamatos, nem szakítja meg a szituáció tervezése, a szereplők kiválasztása, a játékra vonatkozó megbeszélés. Az akciók egy adott történetet szolgálnak.³⁸¹

A dramatikus játszóház metodikájában a TIE hagyományát keresve azt a markáns különbséget látom, ahogy a tanulási tartalom megjelenik a játék során, illetve ahogy a gyerekek szerepben léteznek. A dramatikus játszóház tanulási tartalma a megélésre/átélésre fókuszál, míg a TIE esetében a véleményformálás és véleménymegosztás és gondolatok megfogalmazása kap központi szerepet. A dramatikus játék folyamatos szerepben létet kínál, míg a TIE él ugyan ezzel az eszközzel, de szerepen kívüli vizsgálódási helyzetet is kínál. A folyamatos szerepben lét színházi nevelési előadásoknál korosztályfüggő inkább. Az első- és második osztályos tanulóknál a szerepben létezés nagyban megsegíti az együtt gondolkodást és a problémák megoldását, így ennél az életkornál használatos leginkább ez a forma. A térszínházi metodika nem állítja meg a történetet, nem ajánlja azt, hogy szerepen kívül vizsgálják meg a résztvevők a cselekedeteiket, nem értelmezi, nem kérdez rá a történetekre, hogy mi, miért és hogyan történt, hanem a színházi játék az átélésre és a megélésre fókuszál. A TIE előadás a 6–7 éves gyerekeknél működteti úgy a részvételt, ahogy Bucz Hunorék tették. A dramatikus játszóházi formában: a néző résztvevővé vált. A színházi nevelési előadás hagyománya tehát leginkább formai szempontból vezethető vissza a dramatikus játszóház módszeréhez.

³⁸¹ A Térszínház által az 1980-as évek elején kidolgozott dramatikus játszóház metodikáját 1987 óta napjainkig használják a Hírös Agóra Ifjúsági Otthonban Kecskeméten. A játszóházat olyan emberek vezetik, akik vagy a Térszínház tagjai voltak vagy elvégezték a Térszínház tanfolyamát vagy drámapedagógusok: Józsa Kata: drámapedagógus, Hírös Agóra Ifjúsági Otthon programszervezője, 1986/87-ben végezte el a Térszínház dramatikus játszóház-vezetői tanfolyamát; Monzák Péter: színész, a Térszínház volt tagja, Tolnai Ottó: amatőr színész, drámapedagógus, animátor-színész; Zum Erika: Hírös Agóra Ifjúsági Otthon programszervezője. Az Ifjúsági Otthonban tehát több mint harminc éve rendszeresek a magyar népmeséket feldolgozó dramatikus játszóházak. A különleges színházi, dramatikus- és népi játékos, énekes elemeket és manuális tevékenységeket is ötvöző gyermekfoglalkozáson a játékvezető animátorok és a részt vevő gyerekek közös improvizációs játékában elevenednek meg a mesei történetek, ahogy a Derkovits Klubban történt a '80-as évek elején. A térszínházi metodika tehát tovább él és működik. A dramatikus játszóház témái a mai napig a népmesék világából kerülnek feldolgozásra. Pl.: *Az aranymadár, a Tündérszép Ilona és Árgyélus királyfi, A kiskondás.*

4.5. Novák János *Bors néni* rendezése az Egyetemi Színpadon (1980)

A *Bors néni* című előadás az óvodás és kisiskolás gyerekeknek szólt, s szól a mai napig.³⁸² Az előadás az Egyetemi Színpadon jött létre, amelynek működését már a kezdetek kezdetén, 1957 óta jellemezte, hogy különféle gyermekszínházi előadásokat fogadott be. Helyi szinten nem volt fenntartva csoport a gyermekszínházi előadások megtartására, legfeljebb egy produkcióra szerveződtek össze társaságok. 1957-ben egy szakszervezeti amatőr együttes öt alkalommal (15-én, 22-én, majd 24–25–26-án is) napi két előadásban játszotta a *Csipkerózsikát* a gyerekközönségnek. Ezt a *Csipkerózsikát* Pápa Relli³⁸³ rendezte.³⁸⁴

1959-ben az Egyetemi Színpad részéről Surányi Ibolya³⁸⁵ és Jancsó Adrienne³⁸⁶ a Budapesti Nótanácscsal közös rendezésben hozták létre a *Tarka lepke, kis mese*³⁸⁷ című 3–9 éves gyerekeknek szóló gyermekelőadást. Ez az előadás bérleten kívüli produkcióként szerepelt a Színpad műsorán,³⁸⁸ és 1961-ben még biztosan játszották az Egyetemi Színpadon új vers- és meseanyaggal gazdagítva. A műsorban a gyerekeket versekre és dalokra is tanították.

A *Tarka lepke, kis mese* sikere után pedig az *ÁBC* című irodalmi gyermekműsort hozta létre az Egyetemi Színpad. A műsor célja, hogy az első osztályos általános iskolai tanulók tanulmányaihoz hozzásegítsen a színház. Az *ÁBC* egyes betűihez kapcsolódó a színpadon elhelyezett táblán rajzolóművészek által illusztrált fogalmak elevenednek meg versben, dalban, mesében.³⁸⁹ Az Egyetemi Színpad gyermekelőadásaiban tehát már az elején megjelent a közös éneklés és verstanulás. Az irodalmi műsorokként aposztrofált gyerekeknek szánt műsorokban a színházat eszközként használták valamilyen tudás átadása érdekében.³⁹⁰

³⁸² A *Bors néni*t a mai napig játsszák a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színházban. Novák János: *Bors néni*, 1994., Szereposztás: Bors néni: Molnár Pirooska m.v.; Titilla, a hűséges macska: Ruzsina Szabolcs; Lackó: Megyes Melinda; Vízimolnár, Jeromos: Mult István; Játékmester: Fehér Dániel/Novák János; valamint KIMI-Kolibri stúdiós növendékek; Zenészek: Bágyi Balázs, Bornai Szilveszter, Friedrich Károly, Kaboldy András, Tóth Tamás

³⁸³ Pápa Relli (1917–1984): író, 1945–1957-ig a Magyar Rádió Gyermekműsorainak szerkesztőjeként működött. Képes Gézával együtt szerkesztette a *Rádió Gyermekújság* c. folyóiratot. Színdarabokat, mesejátékokat és férjével, Barotányi Ferencsel több gyermekoperát írt.

³⁸⁴ Nánay: *Profán szentély*. 271.

³⁸⁵ Surányi Ibolya: előadóművész, versmondó, irodalmi szerkesztő. Az 1950-es évektől nagy sikerű versestek összeállítója, előadója, 1957-től az Egyetemi Színpad irodalmi műsorainak gondozója.

³⁸⁶ Jancsó Adrienne: Kossuth-díjas magyar színész, előadóművész.

³⁸⁷ *Tarka lepke, kis mese*: (Nagy költők - kis gyermekeknek), Műfaj: Próza; Zenés, Bemutató dátuma : 1959.10.08, Bartók Teremben jött létre. Az összeállított előadás Petőfi Sándor, Csanádi Imre, Jankovich Ferenc, Móricz Zsigmond, József Attila, Pósa Lajos, Milne, Alan Alexander, Fazekas Anna, Tuwim, Julian, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Majakovszkij, Vlagyimir verseinek szerkesztett változata. Surányi Ibolya és Jancsó Adrienne játszotta.

³⁸⁸ Magyar István: A „diákszínház” évadja. Az Egyetemi Színpad munkájáról. *Népszabadság*, 1959. július 14. 8.

³⁸⁹ Tamás István: ÓBOR ÉS ÁBC..., az Egyetemi Színpadról. *Magyar Nemzet*, 1959. július 22. 4.

³⁹⁰ Az 1960-as évek közepétől az 1970-es évek elejéig tartó időszak forrásai hiányosak, így ez a terület még kutatásra vár.

Az 1970-es évek második felében egyre nagyobb hangsúlyt kapott az Egyetemi Színpadon a gyerekműsorok megszervezése. A *Gyerekeknek való* programsorozatba sokféle műsort lehetett besorolni: a Sebő Együttes koncertjét, a Pannónia Stúdió animációs filmjeit, Békés Itala mozgásszínházi előadását, a Főnix Bábszínház *Hüvelyk Matyiját*, Szerencsi Éva *Egyszer volt...* című előadását vagy Novák János *Vándor móka* című verses-zenés összeállítását. Halász Judit itt álmodta meg a gyerekeknek szóló műsorát.³⁹¹ Sólyom Kati úgy tért vissza az Egyetemi Színpadra, hogy Surányi Ibolya a Színpadon megrendezte a fiatal előadóművészek fesztiválját, így került a *Mesebál*³⁹² Budapestre 1972-ben. 1976-ban Levente Péter és Döbrentey Ildikó *Földig érő ház* című gyermekszínházi előadásukkal jelentek meg az Egyetemi Színpadon.³⁹³ A Levente-Döbrentey duó 1978-ben már egy új gyermekelőadással, a *Jó reggelt és jó estét* cíművel folytatták az Egyetemi Színpadon. Levente Péter „Jó reggelt, és jó estét!” mondattal köszöntötte a gyerekeket.³⁹⁴ A szórólapon „*Játék a színházban*” alcímmel 6–10 éveseknek ajánlották az előadást. 1979 áprilisában a *Jó reggelt és jó estét* játékot levették az Egyetemi Színpad műsoráról. Horváth Árpád, az Egyetemi Színpad akkori igazgatója úgy látta, hogy Levente Péterék produkciója lefutott, és már nem hordozott magában több előadást, a szereplőkkel is csak tíz alkalomra szólt a megállapodásuk, ráadásul ő a műsor színvonalával sem volt megelégedve.³⁹⁵ Ebben az időszakban tehát olyan gyerekeknek szóló előadások jelentek meg az Egyetemi Színpadon, ahol a gyereknézők aktív részeseivé váltak a gyermekszínházi előadásoknak: hol énekléssel, verstanulással, hol aktív gondolkodtatással. Ezután, 1980-ban rendezte meg Novák János a *Bors nénit* az Egyetemi Színpadon,³⁹⁶ ahol a gyermekszínházi profil már bejáratott műfajnak számított. 1980. november 16-án tartották meg a bemutatót. A *Bors néni*vel egy olyan meseelőadás jött létre, „ahol a kötött játék, illetve a rögtönzésre épült kapcsolatteremtés a gyermekközönséggel szerves színpadi (mese)világot alkotott,”³⁹⁷ amelyhez, úgy vélem szükség volt a megelőző több mint két évtized alapozására.

A *Bors néni* gyermekelőadás komplexitását nagyban meghatározta a zeneiség, ezért ennél az előadásnál a zenei megközelítést alapvetőnek látom tisztázni, ehhez pedig vissza kell ugrani

³⁹¹ Nánay István: *Profán szentély*. 156-157.

³⁹² Lásd a 4.1.-es szakaszban az előadás részletes elemzését.

³⁹³ Mag László: *Levente Péter*. Publio Kiadó, 2018. 68. Lásd Levente Péter előadásairól részletesebben a 4.6.-os szakaszban leírtakat.

³⁹⁴ Dúró Győző: „Jó reggelt és jó estét” – a viszontlátásra! *Magyar Ifjúság*, 1979. 04. 13. 30.

³⁹⁵ Dúró Győző i. m. 30.

³⁹⁶ Novák János már korábban is rendezett az Egyetemi Színpadon. Kosztolányi Dezső prózai és drámai műveiből állította össze a *Mostohát*. in: Nánay István: *Profán szentély*. 150.

³⁹⁷ Kurcz Béla: Novák János vesszőparipái. Mit akar ez az egy ember? *Film Színház Muzsika*, 1980. 08. 30. 7.

az 1960-as évek végére. A hatvanas évek végén főleg egyetemisták és fiatal értelmiségiek kerestek új kifejezési formákat a kiürülő beat formák miatt: a népdalokhoz fordultak, a népi művészethez, „illetve felfedezték maguknak a magyar költészet remekeit. Ezek a zenészek, együttesek a folklórból vett zenei és magatartásformákkal a költőktől átvett, tehát megtámadhatatlan versekkel, szövegekkel kívántak szólni a társadalmi-politikai változásokról, mozgásokról.”³⁹⁸ Ilyenek voltak Sebőék,³⁹⁹ ilyen volt a Kaláka⁴⁰⁰ és az Orfeo.⁴⁰¹ Sebőék az Egyetemi Színpadon⁴⁰² mutatkoztak be 1969-ben Berek Kati⁴⁰³ József Attila-estjén. A népzene nyelvére, dallamvilágára fordították le neves költők verseit. A beat világából a népzene világába kerültek. Aztán Sebőék a 25. Színházban⁴⁰⁴ szerepeltek. Az 1970-es évre a színház nyitott az új zenei hullám felé. A városi népzene, vagyis a költők versben megszólaló „énünk” népzenei hagyományokkal történő megszólaltatása divathulláma elindult. 1975-re viszont kiderült, hogy az ifjúsági zenén belül a városi népzene nem tudott kitörni az egzotikum kategóriából, nem tudott oly mértékben elterjedni, mint ahogy várható lett volna. A nagyvárosi népzene megmaradt kuriózumnak. Ezért a zenészek egy része úgy döntött, hogy a populárisabb zene kifejezési formák felé mozdulnak el. „Előadásmódban ugyan továbbra is ragaszkodnak a hagyományoshoz, de nem zárkóznak el a közérthetőbb, a mai kornak inkább megfelelő hangvételtől sem. Az eredeti dallamokat ennek megfelelően átdolgozták, feldolgozták, műzenévé avatták, megpróbálták ötvözni a rock, a dzsessz és a folk stíluselemeit. A dalokat improvizációkkal színesítették és az akusztikus népi hangszerek mellett elektronikus hangszereket, ritmushangszereket is használtak.”⁴⁰⁵ A népzene felől érkezők mellett voltak olyan együttesek, akik nem a népzene, hanem a versek felől érkeztek

³⁹⁸ Jávorszky Béla Szilárd - Sebők János, *A magyarrock története I. - A beatkezdetektől a kemény rockig.* Népszabadság Zrt. 2009. 234.

³⁹⁹ Sebő Ferenc: a Nemzet Művésze címmel kitüntetett, Kossuth-díjas énekes, gitáros, tekerőlantos, dalszerző, népzene kutató és építészmérnök, a hazai hangszeres népzenei és táncművészet egyik elindítója, a Sebő Együttes vezetője. Az együttes vállalta az eredeti parasztzene egyre csiszoltabb, artisztikusabb előadását.

⁴⁰⁰ Kaláka: Kossuth-díjas magyar együttes, amely 1969. november 26-án alakult Budapesten. Dalaik régi és mai magyar és más nemzetiségű költők verseit zenésítik meg.

⁴⁰¹ Orfeo: 1968-ban fiatal képzőművészek kezdeményezésére megalakult az Orfeo csoport, mely bábegyüttest, zenekart, színházat, képzőművész műhelyt foglalt magába.

⁴⁰² Egyetemi Színpad: 1957. szept.-ben alakult az Eötvös Loránd Tudományegyetem támogatásával, annak Pesti Barnabás utcai (Bölcsészettudományi Kar) épületében. Tagjai főként az intézmény hallgatói közül kerültek ki, akik öntevékeny módon vettek részt a munkában. Működésük sokfelé ágazott: a művészetek, a társadalom- és természettudományok egyaránt foglalkoztatták őket. Több csoport működött az Egyetemi Színpadon belül. 1948-ban alakult a Bartók Béla Egyetemi Énekkar, 1957-ben a Koncertzenekar, 1958-ban a Tánckar, 1961-ben az Universitas Együttes, amely az egyetem amatőr színházi csoportja lett. Ezen kívül lényeges megemlíteni az Universitas Bábstúdiót, az ELTE Amatőrfilm Klubját és a Balassi Bálint Szavalókört.

⁴⁰³ Berek Kati: a Nemzet Színésze címmel kitüntetett, kétszeres Jászai Mari-díjas magyar színésznő, érdemes és kiváló művész, a Halhatatlanok Társulatának örökös tagja.

⁴⁰⁴ 25. Színház: Egy olyan alternatív színház, amelyet 1970-ben Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő hozott létre, 1978-ban pedig beolvadt a Népszínházba.

⁴⁰⁵ Jávorszky Béla Szilárd - Sebők János i. m. 238.

és a versekben lévő gondolatisághoz keresték a zenét, és ezt egyszerűen énekelt versnek nevezték el. A Kaláka is a versben lévő zenét próbálta visszaadni: „Nincs stílusunk. Verseket zenésítünk meg, ha népies, ha reneszánsz, ha gyerekjáték, annak a hangulatát és tartalmát kell kiindulópontnak elfogadni. Műfajunk talán a sanzon. Ahhoz állunk a legközelebb.”⁴⁰⁶ 1976-ban Lázár Ervin *Hétfejű tündér* című darabjához írt a Kaláka kísérőzenét,⁴⁰⁷ majd a Thália Színházban szerepelt az együttes a *Prométheusz-rejtély* című darabban.⁴⁰⁸ 1978-ban az Irodalmi Színpadon Arany- és Weöres-összeállításukkal arattak sikert, majd a Játékszínben Kozák Andrással színpadra alkalmazták a *Hamletet*.⁴⁰⁹ Az 1976-ban alakult Kormorán zenekar a 25. Színház együtteseként játszott több színházi előadásban is. A folkból és a rockból táplálkoztak. 1979-ben az Egyetemi Színpadon mutatták be az *Ötlábú birka* koncertprogramot, ahol már fellépett Cseh Tamás és Bródy János is. Ezután a színházi zenekarból rockegyüttes lett. Ezt a zenei közeget vélem a *Bors néni* előzményének, ugyanis a 70-es évek zenei gondolkodása érhető tetten a *Bors néni* című előadásban, hiszen már a célkitűzés, hogy verseket zenésítsenek meg, és beépítsék őket egy színházi előadásba vagy azokból hozzanak létre egy előadást, ismert volt 1980 előtt is. Nem pusztán irodalmi esteken voltak hallhatók a megzenésített versek, hanem a zenészek akár aktív szereplőivé is váltak magának a színházi előadásnak (pl. a Kaláka *Hamletje*).⁴¹⁰ Mind zeneileg, mind színházilag, mind az Egyetemi Színpadon játszott gyermekszínházi előadások által előkészített terepen született meg 1980-ban a *Bors néni* című gyermekelőadás Surányi Ibolya felkérésére, Novák János rendezésében,⁴¹¹ Dajka Margit főszereplésével az Egyetemi Színpadon.

Novák Jánosnak, a *Bors néni*⁴¹² című gyermekszínházi előadás rendezőjének az útja klasszikus zenészként indult. Aztán a 70-es évek elején úgy alakult, hogy a klasszikus zenét tanuló csellista, fuvolás, zeneszerző növendékek egymásra találtak egy fiatal előadó, Cseh

⁴⁰⁶Jávorszky Béla Szilárd - Sebők János i. m. 242.

⁴⁰⁷ Kőváry Katalin: *Hétfejű tündér*, 1976, Thália Stúdió, Budapest

<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI51775>

⁴⁰⁸ Kazimir Károly és Kőváry Katalin: *Prométheusz-rejtély*, 1977, Thália Színház, Budapest

<http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI50129>

⁴⁰⁹ Kőváry Katalin: *Hamlet*, 1978, Játékszín, Budapest <http://resolver.szhaztortenet.hu/collection/OSZMI51202>

⁴¹⁰ „Elsőül Kozák András egyszemélyes Hamletját fogadta az új színház. Persze az egyszemélyesség nem egészen igaz, a Kaláka együttes négy tagja, nemcsak sokféle hangszerrel dialogizál a dán királyfival, hanem énekszólamaik szövege is Shakespeare-től származik, hol a Király, hol a két iskolatárs, hol a Királyné, hol egy katona, hol meg Polonius szavait szólaltatják meg — dalban.” in: Bernáth László: *Megnyílt a Játékszín. Hamlet és Hamletek. Esti Hírlap*, 1978. 10. 05. 2.

⁴¹¹ Novák János: csellista, zeneszerző, rendező, jelenleg is a Kolibri Színház alapítója és igazgatója.

⁴¹² Az előadás szereplői voltak: Bors néni: Dajka Margit; Lackó: Kútvölgyi Erzsébet; Titilla, Bors néni macskája: Verebes István; Játékmester: Novák János; Dimenzió együttesből Baló István, Dés László, Másik János; Talla-Galla zenekar: Baranyai Judit, Borbás Imre, Horváth Tünde, Jakobi László, Korbuly Béla.

Tamás miatt, mivel ő nem mert egy szál gitárral kiállni a 25. Színház színpadára. Így állt össze az Ad Libitum: Kecskeméti Gábor fuvolással, Márta István, zeneszerzővel, Novák János csellistával és Cseh Tamás gitárossal. Az együttműködés nagyon erősnek bizonyult, hisz a 25. Színházban ismerkedtek meg a színházi zenéléssel, olyannyira, hogy rövidesen csaknem az összes zenés színházi szerepet ők játszották a teátrumban. A 25. Színház olyan teátrum volt, ahol egyszerre volt jelen Cseh Tamás, Jordán Tamás, Márta István, Novák János, Sebő Ferenc és még sokan mások.”⁴¹³ Novák János Cseh Tamás turnéi mellett a szellemi központnak számító Egyetemi Színpadon kezdett el dolgozni. „Surányi Ibolya, a Balassi Bálint Szavalókör vezetője javasolta neki, hogy rendezzen egy gyerekeknek szóló produkciót. Azt válaszolta, hogy utálta gyerkőcként ezeket, unatkozott vagy éppen félt. Az volt a válasz, hogy hát akkor ne olyat rendezzen, amelyet utált, hanem amelyet szeret.”⁴¹⁴ Így Novák először *Vándor-móka* címmel csinált egy előadást, ahol a nézők vándoroltak szerte a színházban mindenütt. A közönség beleavatkozhatott a történésekbe, vagyis az előadás – mely négy és tíz év közötti gyerekeknek készült – interaktívvá vált. A verseket a szavalókör vezetője, Surányi Ibolya válogatta, és a Szavalókör több tagja vett részt a játékban. A programban Weöres Sándor, Tamkó Sirató Károly, Orbán Ottó, Veress Miklós versei hangoztak el, továbbá német és angol népköltészeti művek. A műsor előtt a gyerekek a folyosón rajzversenyen vettek részt, verset tanultak.⁴¹⁵ A *Vándor-móka* a *Bors néni* előfutárának tekinthető,⁴¹⁶ ahol a hagyományos gyermekszínházi nézői perspektíva átalakult. Novák János a közönség számára résztvevői helyzetet teremtett már ebben az előadásban is. A *Bors néni* előadásban Nemes Nagy Ágnes szövegei adták az alapot.⁴¹⁷ Novák János lelkesedése nyerte meg címszereplőnek Dajka Margitot, akit az előadásban imádtak a gyerekek.⁴¹⁸ Dajka a hetvenes években már nyugdíjas lett, de néhányszor szerepelt a Madách Színházban, játszott a Fővárosi Operettszínházban. Ebben a visszahúzódó légkörben került elő a *Bors néni* ötlete és az, hogy Dajka Margit játssza el. "Amikor megjelent Nemes Nagy Ágnes könyve, arról beszélgettünk egy baráti társaságban, hogy milyen jó lenne ebből a műből zenés darabot írni, de csak akkor lenne érdemes, ha Dajka Margit elvállalná a címszerepet. A művész nő meg is hívott bennünket a lakására, azt hitte egyetemisták vagyunk, hiszen az Egyetemi Színpadra szántuk a játékot. Pénzünk nem volt, ő mégis érdeklődött a

⁴¹³ Podhorányi Zsolt: A legenda születése. *Népszava*, 2009. 05. 21. 6.

⁴¹⁴ Bóta Gábor: Csecsemők és gyilkosságok, *Népszava*, 2014. 09. 06. 3.

⁴¹⁵ sz. n.: Vándor-móka. *Esti Hírlap*, 1978. 02. 06. 8.

⁴¹⁶ Novák János: *A csellós kolibri*. Ab Ovo, 2016. 177.

⁴¹⁷ Nemes Nagy Ágnes kötete, amelyet házvezetőnője, Bors Józsefné ihletett, 1978-ban jelent meg. Nemes Nagy Ágnes: *Bors néni könyve*. Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1978.

⁴¹⁸ Novák Jánossal telefonos beszélgetés 2017. 05. 25. 20.00-20.45.

munka iránt. Amikor már Kútvolgyi Erzsébettel és Verebes Istvánnal is megbeszéltük a próbákat, Margitka úgy döntött, hogy nem vállalja, mert fáradt. Teljesen összeomlottam a hír hallatán, s ezt látva leültetett, kávéhozott, megvacsoráztatott, s ezen az estén fogadott el igazán. "Na jól van fiacskám, akkor megcsináljuk – mondta."⁴¹⁹ Novák szerint azért vállalta el Dajka a szerepet, mert tetszett neki a fiataláguk, a lendületük, és a happening-szerű előadás. Dajkát vonzotta a bizonytalanság, amelyet a mindenkori gyerekközönség okozott váratlan reakcióival, és a nagymamaszerep már nemcsak szerep volt, hiszen gyereke, unokája lett minden néző, aki eljött a színházba.⁴²⁰ Dajka Mary Poppinsból, kedves öreg parasztasszonyból, igazi mamából, melegszívű tanító néniből, szobatudérből gyúrta össze egyedi Bors nénijét.⁴²¹ „Dajka Margit tüneményes lényének melegét, kedvességét is magukkal vihették”⁴²² a gyerekek az előadás után. Az előadásban Dajka mellett szerepelt Kútvolgyi Erzsébet Lackóként, a lelkesen igyekvő kisfiúként és Verebes István Titillaként, a varázstudományú macskaként, Horváth Péter vízimolnárként és Jeromosként, akik szintén hatalmas energiával játszottak, Novák pedig mesélőként és játékmesterként gitározott, és tanította az énekeket a gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt. A Talla-Galla együttes zenélt még az előadásban Novák János mellett.

Novák János úgy nyilatkozott,⁴²³ hogy Nemes Nagy Ágnes versek megzenésítésénél is felmerült számára az a probléma, hogy vagy olyan zenét hoz létre, ami egzotikum marad a nézők számára, vagy a populárisabb zenei kifejezési formák felé is elmozdul. Megosztotta azt az esztétikai problémát is, amit zenészként átélt a Nemes Nagy Ágnes-versek megzenésítésénél: Milyen zenére tanítsuk a gyerekeket? Zenészként nem akart sláger zenét, nem akart a könnyű zenei műfajt választani, de azt szerette volna, hogy az előadás zenéje népszerű és könnyen érthető legyen. Nem slágerek elkészítése volt a cél, hanem azt szerette volna, ha a zene ethosza megjelenne: így került be végül magyar népdal alap, ballada alap, illetve sláger is, de volt olyan vers is az előadásban, ami improvizációra épült, és a gyerekek alakították a dallamát, ritmusát. A Novák Jánossal való beszélgetésből kiderült, hogy a *Bors néni* zenei alapja reneszánsz középkori módszerekre épült. Ilyen volt pl. a zsolozsmázás: Lackó nevének mondogatása. Fontos volt, hogy ne a refrén éneklése, hanem a zsolozsmázás jelenjen meg. A zenei játékosságot vették alapul az előadás elkészítésénél: a zenei is változhatott, az akkordok is változhattak. A cél nem a visszaénekelte volt a gyerekeknek,

⁴¹⁹ <http://kolibriszinhaz.hu/107-eves-lenne-dajka-margit-az-also-bors-neni> Letöltés: 2017. május 20.

⁴²⁰ <http://kolibriszinhaz.hu/107-eves-lenne-dajka-margit-az-also-bors-neni> Letöltés: 2017. május 20.

⁴²¹ <http://www.szineszkonvvtar.hu/contents/a-e/daykamelet2.htm> Letöltés: 2017. május 23.

⁴²² Nánay István: *Profán Szentély*. 150.

⁴²³ Novák Jánossal telefonos beszélgetés 2017. 05. 25. 20.00-20.45.

hanem az együtténeklés. Az együtténeklés mellett az együtt hozunk létre valamit gondolata is ott volt a *Bors néni*ben. Ezért is volt néhány dal improvizatív. A rendező Dajka Margitra pedig rábízta a megzenésített versek eléneklésének módját. Az előadás rendezése pedig gitárral a kezében történt, állt és úgy rendezte a jeleneteket, úgy találták meg néhány vers alapját.”⁴²⁴ A zenés játék a Dimenzió⁴²⁵ és a Talla-Galla Együttes⁴²⁶ közreműködésével készült a tévéváltozatban. Az előadásokban a Talla-Galla játszott, de ez a zenekar csupán a *Bors néni* című előadásra szerveződött össze.⁴²⁷ Novák Jánosnak 1980-ban tehát hoznia kellett egy zenei döntést: a populárisabb zeneiséget választotta a Nemes Nagy Ágnes versek megzenésítésénél, de nem pusztán a 70-es évek rétegzenejét használta a megzenésítés során, hanem a rockot, a beat-et és a népzene-t együttesen, vagyis popularizált.

A színházterem előtt közös énekléssel kezdődött az 1982-es felvételen az előadás.⁴²⁸ Az előtérben találkoztak a gyerekek először a játékmesterrel, Novák Jánossal és zenésztársaival. A gyerekek egy szűk térben állták körül őket. Először közösen tanultak meg egy megzenésített verset, a *Bors néni kertje* címűt, ami így kezdődött, hogy a *Fent, fent, legfelül, ott, ahol a varjú ült*. Ezután következett a gyerekek rövid ráhangolása a történetre, megtörtént a mesébe való bevezetés:

„Most már sok mindent megtanultunk Bors néni gyerekkoráról. Nem itt lakott fent Pesten, hanem messze, egy nagy erdő szélén, az erdő szélén volt egy patak, a patak mellett állt egy vizimalom, és a vizimalomban lakott Bors néni édesapja, mert a Bors néni édesapja vízimolnár volt.”⁴²⁹

Ezután megkérdezte Novák a gyerekektől, hogy szerintük mit öröl egy vízimolnár? Összegyűjtötte a gyerekektől az információt. Megbeszélte velük, hogy a búzát lassan örlik, míg a kukoricát gyorsan, és mindezt meg is mutatta a kezével. Ezt követően megtanulta a

⁴²⁴ Novák Jánossal telefonos beszélgetés 2017. 05. 25. 20.00-20.45. Dramaturg: Békés József, jelmez: Harák Judit, zenei rendező: Mártha István. díszlet: Radovics Andrea, mozgás: Musitz Ágnes,

⁴²⁵ A Dimenzió együttes 1978-ban alakult, Dész László vezetésével. A legelső összeállításban Dész László tenor és szoprán szaxofonon játszott, Ifj. Rátonyi Róbert zongorázott, Becze Gábor bőgőzött, és Baló István dobolt. Elsősorban standardeket játszottak, illetve klasszikus jazz témákat dolgoztak fel. A Dimenzió példája sok fiatal jazz zenészt ösztönzött akkoriban kísérletezésre, az egyéni hang keresésére.

⁴²⁶ Talla-Galla zenekar: Baranyai Judit, Borbás Imre, Friedrich Károly, Horváth Tünde, Jakobi László, Korbuly Béla, Román Péter Talla-Galla zenekar.

⁴²⁷ Az előadásból tévéfelvétel, rádiójáték és a dalokból hanglemezt is készült. A televízió 1981 karácsonyán, szentestén adta le először az előadásból készített tévéfelvételt. A Magyar Hanglemeztgyártó Vállalat 1984-ben a karácsonyi ünnepek előtt jelentette meg Nemes Nagy Ágnes megzenésített mesejátékát, a *Bors néni*t. Ezt, a gyerekeket megmozgató, fantázia-röptető előadást rögzítette a Magyar Rádió, így születte meg belőle a sikerre való tekintettel lemez. in: Sz. Gy.: Irodalom hanglemezen. *Petőfi Népe*, 1983. 12. 21. 5.

⁴²⁸ Műsorcím: *Bors néni*, eredeti gyártási év: 1981, Szerzők és alkotók: Békés József, dramaturg, Bohák György, rendező. Letöltés helye: <https://nava.hu/id/478820/>

⁴²⁹ *Bors néni* tévéfelvétele: 0.40-0.49.

közönség a *Vízimolnár* című dalt. A dal tanulását megsegítette, hogy a gyerekek mutatták is a tevékenységet (pl.: örültek a kezükkel, egy-egy szót gyorsan meg kellett ismételniük). Az együtténeklés megsegítette a Játékmester és a gyerekek egymásrahangelődését. A játékmester ezután hívta fel a figyelmet arra, hogy miért is vannak itt a gyerekek, emlékeztette őket Bors néni születésnapjára. Ezt a dalt már megtanította a gyerekekkel (úgy tűnik, hogy a felvétel előtt), és most már csak elismételték a *Születésnap* című vers egy részletét: *Ami jó van a világon, születésnapján kívánom...* A Játékmester arra buzdította a gyerekeket, hogy szépen énekeljenek és tapsoljanak is.

„Játékmester: Itt az ideje, hogy elinduljunk a titkos úton. A titkos úton csak nagyon-nagyon csendben lehet elindulni. Szerintetek hogyan lehetne ebből a nagy zajból csendet csinálni?”⁴³⁰

A gyerekek ötleteket mondtak erre a kérdésre, de ötleteik nem épültek be, mert a Játékmester szerint csak úgy lehet csendet csinálni, ha leengedi a kezét, és mindenki csendben marad. Az indulás előtt még egy nagyot kiabáltak közösen, hogy utána csöndben tudjanak elindulni egy titkos úton, ami a színházterembe vezetett. Együtt mentek csendben egy szűk folyosón, miközben suttogva dalolták *A titkos út* című dalt.

„Játékmester: Ha jól daloltok, akkor be tudunk együtt vonatozni a nézőtérre. Fogjátok meg egymás kezét! Készen vagytok? Így bújik a... itt lapul a... Pszt, pszt!”⁴³¹

Mikor leültek a gyerekek a nézőtérre, akkor a Játékmester köszöntötte Lackót, és megkérdezte tőle, hogy hol van Bors néni.

„Játékmester: Elhoztam a vendégeket, ahogy ígértem, Bors néni nyolcvanadik születésnapjára.”⁴³²

Ezzel a mondattal teremtette meg, hogy a gyerekeknek egyértelmű legyen, milyen szerepben ülnek a nézőtéren. Ők tehát olyan gyerekek, akik vendégségbe jöttek Bors néni születésnapjára. Lackó is elkezdett rendet rakni, az ünnepre való készülődés miatt, miközben megosztotta a nézőkkel azt, hogy Titilla, Bors néni macskája a születésnap főszervezője. Így lett teljes a kontextus megismerése. Novák, a Játékmester, ekkor jelezte a gyerekek felé, hogy nincsen jelen Titilla. Lackó segítségével hívták a gyerekekkel együtt a macskát.

„Játékmester: Kiabáljunk jó hangosan Titillának, hogy előjöjjön!”⁴³³

⁴³⁰ *Bors néni* tévéfelvétele: 3.25-3.36.

⁴³¹ 5.34-5.59.

⁴³² 7.00.-7.07.

⁴³³ 7.45-7.46.

A gyerekek torkuk szakadtából hívták a macskát, aki nem jött elő. Ez a közös kiabálás feszültségvezető funkció betöltése mellett azt is megerősítette, hogy ebben az előadásban ez a fajta kiabálás nem működik. A kiabálásnak tehát nem volt eredménye, ezért szólalt meg egy új zene, amit a Játékmester és Lackó együtt énekelt, amikor is megjelent a várva várt Titilla, és a következő párbeszéd hangzott el:

„Titilla: Lackó, nem megmondtam, hogy Bors néni születésnapjára csak olyan vendégeket lehet hozni, akik képesek mindenféle varázslásra, meg átváltozásra, és különféle illúziókra.

Játékmester: Ezek a gyerekek gyönyörűen szavalnak, valaki nagyon szépen énekel, táncolni is tudnak szerintem, az átváltozás is sikerülni fog nekik, ha te megmutatod, hogy hogyan csinálod.”⁴³⁴

Ez a párbeszéd arról szólt, hogy a nézőtéren olyan gyerekek ülnek, akik képesek varázsolni, átváltozni, amely képességét a közönségnek az előadás során végig használtak az alkotók. Itt ágyaztak meg annak, hogy a gyerekek különleges képességekkel rendelkező gyerekek, akiknek ezen adottságaira számíthatnak majd a történet szereplői. Megemelték a helyzetüket, illetve olyan keretet hoztak létre az előadás nézői számára, amelyben ők olyan gyerekekké váltak, akik mindenre képesek.

Ekkor Titilla megmutatott egy átváltozást, amely kihívást jelenthetett a gyerekek számára: átváltozott macskából kutyává, amilyen átváltozáshoz csatlakoztak a gyerekek is, és elkezdtek ugatni, utána átváltoztak Titilla vezetésével majomná, aztán tintahallá. Ezzel a mozzanattal erősítettek rá az előadás alkotói arra, hogy az előadáson részt vevő gyerekek valóban különleges képességekkel rendelkeznek.

Titilla ekkor még csupán egy árnyékként jelent meg, mert egy paraván mögött állt. Mikor az átváltozás megtörtént, akkor közölte a Játékmester Titillával, hogy vigye el a gyerekeket Bors nénihez. Ehhez Titilla pedig segítséget kért a gyerekektől, hogy énekeljék együtt *A padláson* című vers bevezető mondatát:

„Titilla: A padláson, ahol a nyikorgó szekrény lakik, ahol egy kitömött kecskefej lakik...

Gyerekek: A padláson...”⁴³⁵

A gyerekek és a szereplők ismét egy refrén egy szólamával játszottak együtt hangjátékot. Ezután jelent meg a maga valójában Titilla, majd felvezette a születésnapi dalt, amelyet már

⁴³⁴ 9.20-9.40.

⁴³⁵ 10.55-11.30.

ismertek a gyerekek. Titilla ezután megosztotta a gyerekekkel, hogy milyen meglepetésekkel készült Bors néni születésnapjára az éneken kívül (egy csokor virággal) és megmutatott egy babát, amit ő csinált, amely úgy nézett ki, mint Bors néni. Ezután énekelte el a *Hol lakik Bors néni?*-t. A dal befejeztével jelent meg Bors néni a gyerekek háta mögött, méghozzá úgy, hogy egy léggömbben állt, és egy ismerős dalt énekelt el: *Fent, fent, legfelül...* Bors néni az ének közben pedig a kertjét gondozta. A történet úgy folytatódott, hogy Lackó elárulta, hogy eltűntek Bors néni futóbabjai, amiről Titilla tehet. Ekkor Titilla megkérte a gyerekeket, hogy segítsenek neki megkeresni őket, és hozzátette, hogy ezek a futóbabok attól különlegesek, hogy gyönyörűen táncolnak és gyönyörűen énekelnek.

„Titilla: Aki futóbab akar lenni, az 1-2-3-ra fusson fel a színpadra. Egy nagy futóbab táncversenyre és énekversenyre. Párba álltok, itt elől a színpadon, és egy állati nagy táncversenyt rendezünk, jó?”⁴³⁶

Egy dal következett a futóbabról, melyhez rock and roll zene szólt. A futóbab-disco után a fókusz Lackóra helyeződött:

„Titilla: Nézzük meg, mit csinál Lackó az önkiszolgáló boltban. Velem jöttök?”⁴³⁷

A helyszín ismét varázsigeivel teremtődött meg, a macska kalapjának a segítségével. A gyerekekkel együtt történt a varázslás, a végén pedig felgördült egy függöny, ami mögött megjelent az önkiszolgáló bolt.

Titilla azt ajánlotta, hogy:

„Óvodások és első osztályosok maradjanak a színpadon. Többiek menjenek a helyükre. Ki milyen áru akar lenni?”⁴³⁸

A színpadon maradt gyerekek közül mindenki választhatott valamilyen boltiárut, olyat, amelyet Titilla ajánlott fel, amiket ő képzelt el, pl.: primőr bab, konzerv bab, péksütemény, banánt, üdítő italokat. Elkezdtek feltölteni a gyerekszereplőkkel a boltot:

„Ide valaki kellene nekem kolbásznak, felvágottnak. Rád óriási feladat vár, te leszel a bors. Ha valaki kiabál, hol a bors, akkor utána kiabáld azt, hogy itt vagyok, itt vagyok. Fogsz kiabálni?”⁴³⁹

A mesében a bolt megtöltése a varázslathoz tartozott. A zenészek ezután átváltoztak vásárlókká, méghozzá úgy, ahogy ez el is hangzott Titilla szájából, hogy a Talla-Galla zenekar tagjai lesznek a vevők. Lackó pedig az *Ugróiskola* című vers mondásával érkezett

⁴³⁶ 18.20-18.39.

⁴³⁷ 20.50-20.52.

⁴³⁸ 23.05-23.17.

⁴³⁹ 24.50-25.05.

meg a bolthoz. Aztán a kisfiú sikeresen megtalálta az egyik gyerek által eljátszott borsot, és gyerek felett elhelyezett dobozt fogta meg, és vitte el magával. A bonyodalom akkor teljessedett ki, amikor Lackó elesett és így elszakadt a borssal teli doboz, és kigurult a földre. Ekkor a Játékmester megkérdezte a gyerekeket, hogy:

„Mire gondolhat most Lackó? Énekeljük el: Gondolta Lackó... Segítsetek, kicsit hangosabban, kicsit halkabban...”⁴⁴⁰

A közös éneklés közben Lackó pedig befejezte a mondatokat. A vevők mérgesek lettek Lackóra a tüsszögés miatt. Az elszakadt doboz és a tüsszögések által okozott ijedelemre hívták be Bors nénit a színpadra. Úgy tudták odavarázsolni a boltba Bors nénit, hogy a gyerekek hangosan kiabáltak, és hirtelen csendben maradtak, ahogy ezt a jelet megtanulták már. Bors néni egyszer csak egy felhő kerettel a feje körül megjelent a gyerekek között az önkiszolgáló boltban. Bors néni a gyerekektől kérdezte meg:

„Bors néni: Ki tudná elmesélni, hogy mi történt?”⁴⁴¹

Itt a gyerekek lehetőséget kaptak arra, hogy összegezzék a történeteket. Ezután Bors néni megkérdezte a színpadon lévő gyerekeket, hogy akarnak-e segíteni neki a bors összeszedésében. Miután megkapta a gyerekek pozitív válaszát, utána a közös levegőfújásra készítette fel a gyerekeket. Ekkor minden gyerek Lackóra nézett, együtt vették a levegőt Bors nénival, és a levegőfújással visszakerültek a borsok a dobozba. Aztán ismét megszólalt a gitárzene, és a Játékmester a gyerekekkel együtt kántálta a következő mondatokat:

„Visszament a bors. Bors néni, apró néni visszament a bors.”⁴⁴²

Ekkor Bors néni visszaküldte a gyerekeket a nézőtérre, és megosztotta Lackóval és Titillával, hogy haza kell mennie, mert vendégek jönnek hozzá, méghozzá a Nap és a Hold. Aztán maga mellé leültette két barátját, amit virágoskertnek nevezett el, vagyis mesével teremtett meg egy új helyszínt, melyet a nézők számára néhány virág elszórásával jelezett csupán. Lackó a kertben elkezdte énekelni a *Minden kedden...* című dalt. Majd Bors néni beszélgetett a Holddal. Ezután a vendégvárás során meghatározó alaphelyzet következett: Mennyi az idő? A pontos időről énekeltek együtt a gyerekekkel. A zenészeket az órás játékba is beépítette a rendező. Mindegyik zenész fejére került egy toronyóra. Aztán a Játékmesternek feltűnt, hogy nincs hangja az óráknak, így felajánlotta Titillának, hogy a gyerekekkel együtt segít hangot varázsolni nekik: Bim-bam. A toronyóra harangja egy ezüst lufi volt, és amikor öt órához értek, az jelentette a napfelkeltét, és egy arany lufi formájában érkezett meg a Nap. Bors néni

⁴⁴⁰ 26.30-26.35.

⁴⁴¹ 29.25.

⁴⁴² 30.33-30.52.

dalra fakadt ezután (*Nap, ha néked ágad volna...*), a dal közben pedig a gyerekekkel együtt dobálták a szereplők a Holdat és a Napot.

„Bors néni: Üljetek le gyerekek, most már eleget játszottunk a nappal. Most engedjük vissza az égre!”⁴⁴³

Ezután Bors néni, Lackó és Titilla a háztetőn kezdtek el sétálni, miközben ismét dalra fakadtak. A tánc után kijelentette Bors néni, hogy mennek Tallagallába. Játékmester kötötte össze ezt a helyzetet a nézőkkel, hogy a gyerekek is kapaszkodjanak meg a motorokban, és berregjenek jó hangosan, hogy felrepülhessenek a levegőbe. Ahogy elindultak Talla-Galla, az éjszakai város című mese első versét énekelték, a *Susztárszéket*. Repültek együtt a gyerekekkel Tallagallába.

„Játékmester: Mondjuk együtt ezen a hangon, hogy Tallagalla.”⁴⁴⁴

A Játékmester itt karmesterré vált. Ahogy a gyerekek kántálták a Tallagalla szót, úgy egy függöny ereszkedett le a szereplők előtt, a dal végén pedig fel is ment a függöny. Lackónak úgy tűnt, mintha Bors néni konyhájába kerültek volna, és nem Tallagallába. Ekkor szólalt meg az *Olyan éjjel minden olyan, mint nappal, csak más...* kezdetű dal, amit csukott szemmel énekelt Lackó és Titilla. A fantáziájukban sok érdekes állat jelent meg, ami egy dal formájában hangzott el (*Fele elefánt, fele víziló...*). Úgy gondolták, hogy meg kéne festeni ezeket az alakokat, de kiderült, hogy sem Lackó, sem Titilla nem tudnak rajzolni, ezért ismét a gyerekek segítségét kérték: három lányét, három fiúét. Ez egy nehéz helyzetté vált, hiszen minden gyerek fel akart menni a színpadra rajzolni, de csak hatan mehettek. A többiek is kaptak feladatot, ők szurkoltak a többieknek.

„Gyerekek: Hajrá lányok, hajrá fiúk!”⁴⁴⁵ – ezt üvöltötte együtt a nézősereg.

A verseny a gyorsaságra ment és a felvételen a lányok győztek. Ellentmondásos helyzetet teremtett a gyorsaságra történő alkotás. A verseny után ajándék járt a versenyzőknek: narancsot és csokit kaptak. Bors néninek meg akarták mutatni az alkotásokat, ezért a közönség ismét hívni kezdte a már bevált kiabálással és csennel őt. Mikor Bors néni bejött, kicsomagolt egy kenyeret, és elmesélte, hogy ezért jöttek Tallagallába. Bors néni elkezdett énekelni (*Az én apám vízimolnár...*),⁴⁴⁶ és a gyerekek itt már egyből énekelték vele az ismerős dalt. Háromnegyed óra elteltével már maguk is tudták működtetni azt a formát, amelyet kínált az előadás, és éltek is a lehetőséggel, bár még bátortalanul.

⁴⁴³ 36.15-36.18.

⁴⁴⁴ 40.32-40.35.

⁴⁴⁵ 44.50-45.20.

⁴⁴⁶ 46.33.

„Játékmester: Bors néni, hát ezt a dalt nagyon szépen tudják a gyerekek. Elénekeljük még egyszer? Mutassátok meg, milyen szépen tudjátok énekelni! És azt is mutassátok, amikor lassan őröl a vízimolnár, ott lassan őröltök, amikor gyorsan őröl, ott jó gyorsan!”⁴⁴⁷

Az őrölő dal közben feltűnt egy molnár, aki segített énekelni a gyerekekkel együtt. Lackó vitte tovább a történetet a *Gesztenyefalevél* című verssel. Ezután a molnár bemutatta Fickó kutyáját, ami egy kézbáb volt. A dal közben Fickó kutya lement a nézőtér elé közvetlen, és ott rohanguált a gazdájával, aztán eltűntek a gyerekek szeme elől. Lackó és Titilla ezután arra kérték Bors nénit, hogy meséljen még a gyerekkoráról. Bors néni azt mondta, hogy erről nagyon nehéz mesélnie, mert ők az erdő szélén laktak, ott rengeteg fa volt, és neki hiányzik a fa. Titilla azt mondta, hogy a gyerekek biztos szívesen lesznek fák. A gyerekek ismét csatlakoztak a történethez, úgy váltak fává, hogy a kezüket a magasba emelték. Bors néni ráerősített arra, hogy olyanná teremtették meg a gyerekek az erdőt, amilyen az ő gyerekkorában volt. Bors néni ezen a ponton beült a gyerekek közé, miközben ők fákként lengedeztek, és elkezdett arról énekelni, hogy ő miket tanult és csinált a gyerekkorában (*Amikor Bors néni gyerek volt*). Úgy folytatta a mesét, hogy az erdőben sok nyúl volt, meg is kérdezte a gyerekeket, hogy szeretik-e a nyuszt, végül pedig Lackóhoz fordult, hogy ő lesz Nyúl Elek, és a zenészek is csatlakoztak a nyuszt megjelenítéséhez úgy, hogy kezüket a fülük mellé emelték. Lackó átváltozott Nyúl Elekké, és el is mondta Nyúl Elek versét, az *Én vagyok Nyúl Eleket*. Egyszer csak megjelent Titilla, hogy ő majd móresre tanítja Nyúl Eleket, de csak szabályos boksszal tehetette mindezt meg, melyhez igazi bokszkesztyűket használtak. A gyerekek meg szurkolótáborrá változtak. A ring a gyerekek között jött létre egy kifeszített kötél segítségével, melyet a zenészek tartottak a kezükben. Nyúl Elek nyerte meg a versenyt, de belesett a vízbe, melyet egy zöld zsákanyaggal jeleztek, és elénekelték *A nyúl, a nyúl a vízbe fül* kezdetű dalt. A Nyúl Elek rész úgy zárult, hogy medúzává változott a nyúl, nehogy megfulladjon. Ekkor a Játékmester arra biztatta a gyerekeket, hogy mindenki ússzon vissza a helyére, és akkor senki sem fog megfulladni. Ahogy visszaültek a gyerekek a helyükre megjelent Jeromos, a remeterák, és el is mondta a rákról szóló verset a zenészek mint kis halak, Lackó mint medúza és Titilla mint angolna segítségével. A történet végén pedig a medúza is visszakapta a kalapját, amelyet a *Medúza énekével* ünnepeltek meg. Bors néni egyszer csak megjelent és közölte, hogy haza kell indulni, mert vizes lett Lackó és Titilla is, meg fognak fázni. A Tallagalla varázsszó repítette haza őket.

⁴⁴⁷ 47.06-47.15.

„Játékmester: Énekeljük szépen együtt: Tallagalla.”⁴⁴⁸

Ekkor egy szárnyas, repülő cipő érkezett a levegőből a színpad felé. A cipő hangja magnóról szólt. A szövegből kiderült, hogy ez a varázscipő Bors nénié volt. A Játékmester ezek után megosztotta a gyerekekkel, hogy elérkezett Bors néni születésnapjának a megünneplése.

A történet végén a gyerekek felmentek a színpadra és együtt énekelték a születésnapi dalt. Titilla egy csokrot adott a gyerekeknek, és azt kérte tőlük, hogy adják oda Bors néninek. A játék zárásaként pedig lufit osztottak a résztvevőknek.

A TIE formai hagyományát kutatva összegzendő, hogy a *Bors néni* egy jelentsorokból összeállított előadás, melynek vezetője egy Játékmester volt, aki kézben tartotta a történeteket, és többnyire ő tartotta a kapcsolatot a nézők a történet és a történet szereplői között. Lackó, Bors néni vagy épp Titilla pedig mindig szerepből szólította meg a gyerekeket. A gyerekeknek meséltek, nekik énekeltek, hozzájuk fordultak. A szerepből való megszólítás azt jelentette, hogy a gyerekek a történet résztvevőiként voltak jelen, vagyis vendégségbe mentek Bors néni születésnapjára, vagy pedig ők is szerepet vállaltak a történet egy-egy epizódjában, pl.: futóbab, banán, fa, amikor is a történet szerves részévé váltak, ámde nem alakítóivá. Az előadás a gyerekeket a történet egyes szegmensének illusztrálásra használta, nem adott számukra értelmezési, együttgondolkodási felületet. Az előadás végig dinamizálta a közönséget hol énekkel, hol a színpadra felmenetellel, hol egy-egy tárgy megjelenítésével. A *Bors néni* dramaturgiai gondolkodása megteremtette a gyerekek számára azt, hogy hogyan tudnak csatlakozni a történethez. Az előadás szerkesztője és rendezője végig olyan közeget hozott létre a gyerekeknek szóló, majd a szereplőknek szóló kérdésekkel, hogy valóban a történet részeseiként tekinthettek magukra. A *Bors néni* tele volt cselekvési lehetőségekkel a gyerekek számára: közös éneklés, szurkolás, egy-egy tárgy megjelenítése, egy-egy történés megsegítése. A cselekvési lehetőségeket a segítségkérés dominálta és határozta meg az előadás során. A TIE formai hagyománya tehát fellelhető a *Bors néni*ben, viszont a gondolati hagyomány nem. A gyerekek ugyanis egy erősen végigvezetett gondolkodással találkoztak az előadás során, ahol az együtténekléssel intenzív kapcsolat jött létre a nézők és az alkotók, játszóik között. Egy olyan kapcsolat, ahol az alkotók nem pedagógiai céllal hoztak létre egy gyermekszínházi előadást, hanem az együttjátszás és együtténeklés öröme érdekében.

⁴⁴⁸ 1.00.10.-1.01.15.

4.6. Mezei Éva előadásai a Gyerekjátékszínben

Mezei Éva⁴⁴⁹ a Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett rendező szakon. A színház mellett a pedagógia érdekelte leginkább. 1961-ben került az Universitasba,⁴⁵⁰ és már ott is arra keresett válaszokat, hogy hogyan lehet azokat a fiatalokat is beemelni egy-egy színházi előadásba, akiknek többet kell azért tenni, hogy hitelesen és felszabadultan játsszanak az előadásokban.⁴⁵¹ 1968-ban egy interjú során azt nyilatkozta, hogy nem rendezőnek, inkább népművelőnek tartja magát.⁴⁵² Az amatőr színházi munkák mellett ugyanis 1958-67 között a Népművelési Intézetben az amatőr színjátszás módszertanának kidolgozójaként és irányítójaként dolgozott. Meghatározta a fiatalokkal kapcsolatos színházi munkáit az, hogy 1965-ben, aztán 1970-ben kint járt Angliában, és ott olyan, gyerekekkel történő drámás munkát látott, ahol megfigyelhette, hogy hogyan lehet a gyerekek improvizációs- és fantáziakészségét különböző szituatív játékokon keresztül fejleszteni. A drámajátékot, a dráma alkotó erejét ismerte meg Birminghamben. Mezei a drámát életesszenciának tartotta, olyan sűrítménynek, amely magatartásformák sűrítménye.⁴⁵³ Mezei Éva a drámapedagógia lényegét ebben látta, és erre a gondolkodásra építette fel a Pinceszínházban⁴⁵⁴ és a Gyerekjátékszínben végzett rendezői, csoportvezetői munkáját. Előadásai alsósoknak, felsősöknek és középiskolásoknak készültek. Fontos kiemelni, hogy Mezei az osztályok szervezésénél fokozatosan elkezdett figyelni arra, hogy egy vagy maximum két osztály vegyen részt az előadásaikon, ahogy a TIE többnyire a mai napig működik. A *Rózsa és Ibolya* előadásnál még tág korosztályi meghatározást adott a Gyerekjátékszín, 5-10 éves gyerekeket jelölték meg, viszont megfigyelhető, hogy a csoport egyre inkább szűkítette, pontosította korosztályi megjelöléseket, ami azt jelenti, hogy egyre inkább figyelembe vette a gyermeklélektani jellemzőket mind a témaválasztásnál, mind a cselekvési lehetőségek létrehozásának milyenségénél.

⁴⁴⁹ Mezei Éva a Színház és Filmművészeti Főiskolán végzett 1951-ben. Először a Vidám Színpadon, majd Egerben rendezett. 1957-től a Népművelési Intézet munkatársaként az amatőr színjátszás egyik módszertani irányítója lett. 1961–1968 között az Universitas társulatának vezetőrendezőjeként dolgozott. Rendezett a rádióban, 1967-től a Pannónia Filmstúdióban szinkronrendezőként. 1985-től a budapesti Pinceszínház igazgatója lett. in Magyar Életrajzi Lexikon 1978–1991, szerk. Kenyeres Ágnes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 618.

⁴⁵⁰ Nánay István: *Profán szentély*. Alexandra, Pécs, 2007. 40.

⁴⁵¹ Muzsáy: Rendezte: Mezei Éva. *Egyetemi lapok*, 1968. március 21. 5.

⁴⁵² Uo.

⁴⁵³ Nagy Izabella műsora: *Játsszunk színházat*, *Kossuth Rádió*, 1973. V. 16.

⁴⁵⁴ Patonay Anita: *Kettős tudat – Mezei Éva közössége és közönsége*.

<http://resolver.szhaztortenet.hu/study/STD16277> Letöltés: 2020. 11. 08.

4.6.1. Mezei Éva: Rózsa és Ibolya (1976)

A Gyerekjátékszín első gyermekszínházi előadása a *Rózsa és Ibolya* volt, 1976-ban. Arany János *Rózsa és Ibolya* című 1847-ben írt népmeséje alapján készült.⁴⁵⁵ Müller Péter Iván dolgozta át a mesét a Gyerekjátékszín számára.

Müller Péter az Arany János-féle *Rózsa és Ibolya* cselekményét jórészt megtartotta. Az Arany mese két fő részre tagolható: a „mágikus menekülésre”, illetve az „elfeledett menyasszonyra.”⁴⁵⁶ A dramaturg a mágikus menekülés és az elfeledett menyasszony motívumát is megtartotta a dramatizálás során. Olyan dramaturgia jött létre a két motívum megtartása által, melynek értelmében az előadás szereplőivé váló gyerekekre mind a két esetben segítségnyújtó szerepbe kerülhettek. Mind a két cselekvés (menekülés, elfeledés) kódolva volt arra, hogy ha valaki segít benne, akkor megoldódhat a helyzet: megmenekvés és emlékezés. Az Arany-mesében Ibolya oldja meg a helyzetet. A gyerekjátékszínes előadásban Rózsa mellett ő is segítségkérővé válik, így teremtve meg az előadás azon dramaturgiai pontjait, amikor a résztvevő gyerekek aktív cselekvővé válhattak.⁴⁵⁷

A szöveggönyv Mezei Júlia *Gyerekjátékszín*⁴⁵⁸ című könyvében jelent meg. A történet szereplői: Rózsa királyfi, Ibolya tündérlány, Pipacs, Rózsa szolgálója, Nefelejcs, Ibolya szolgálólánya, Öreg király, Királyné, Ibolya mostohája, Cseh királylány és a szereplők felsorolásánál már ott vannak a gyerekek is. Arany meséjében nem szerepel Pipacs és Nefelejcs, de a szolgálók szerepének a segítségével megteremtődik a mese helyszíne, bemutatják a darab szereplőit, kapcsolatot tartanak a gyerekekkel és a szereplőkkel, viszont a történetben is szervesül mind a két szereplő. A 17. századi komédiaformát megidézve narrátorai, mozgatói lettek a történetnek.⁴⁵⁹ A szöveggönyvben a két új szereplő mellett megjelentek a gyerekek: a gyerekjátékszínesek a gyerekekre tehát nem pusztán mint nézőkre, hanem résztvevőkre is számítottak, vagyis az a gondolat került középpontba, hogy a gyerekek aktív résztvevői lehetnek egy színházi előadásnak. Tehát az előadást már úgy írta meg Müller Péter, hogy a gyerekek is szereplők, hiszen a gyerekeket is felsorolja a szereplők között. Az 1970-es évek második felében ez egy fontos momentumnak tekinthető a gyerekeknek szóló előadások között. Egy olyan színháztörténeti pillanat, amikor a néző perspektívát vált, és

⁴⁵⁵ Arany János első, nyomtatásban a *Pesti Divatlap* 1847. március 21-i számában jelent meg költeménye a *Rózsa és Ibolya meséje, népmese* alcímmel.

⁴⁵⁶ Gulyás Judit: Henszlmann Imre bírálata Arany János *Rózsa és Ibolya* című művéről. <https://nti.btk.mta.hu/images/evkonyv/2010/gulyasjudit.pdf>, Letöltés: 2018. 05. 12.

⁴⁵⁷ Mezei Júlia: *Gyerekjátékszín*. Móra Könyvkiadó, Budapest, 1986. 54.

⁴⁵⁸ Uo.

⁴⁵⁹ Ahogy az 1978-ban bemutatott *Itt járt Mátyás király* című előadásban Fityisz, az udvari bolond és Zsuzska, a komorna.

szereplővé válik.⁴⁶⁰ A megjelent szövegek könyv végén rendezői tanácsokkal látta el Mezei Júlia az olvasót, ami szintén arról szólt, hogy „másképp játszottak színházat gyerekeknek.”⁴⁶¹ Az egyszerűség meghatározó eleme volt a rendezői utasításoknak: „Nagyon kis létszámú csoportnak, kis színpadon vagy teremben játszható játéka. A sok szaladgálás, helyszínváltozás nem tűr nehéz díszletek részletező környezetábrázolást. Két szék a trón, [...] létra a vár bástyája.”⁴⁶² A Gyerekjátékszínes csapat is ennek megfelelően alakította ki a teret és használt díszleteket. Az előadást félkörben, karnyújtásnyira nézhették a gyerekek, ezzel a térhasználattal megsegítve a nézők csatlakozási lehetőségét a történethez.

A gyerekek olyan helyeken kaptak szerepet, olyan helyeken lettek megszólítva a történet által, ahol valós részvételükre számítottak az alkotók. Ezeket Mezei Júlia is kiemelte a szövegek könyv-gyűjteményében: „Maga a történet csak kerete annak, aminek a nézőtéren ülők a főszereplői: a szeretett hősök megmentésének, elbűjtetésének, a mesébe való beavatkozásnak.”⁴⁶³ A gyermek-nézők tehát szereplővé váltak, ezáltal az előadásban olyan mozzanatok jöttek létre, ahol a játéklehetőségek más-más szerepet és aktivitást vártak el a résztvevő gyerekektől. Ezek a szerepek a *Rózsa és Ibolya*ban többnyire a segítő szerepéről szóltak:

„Rózsa: Hacsak ti nem segítetek, gyerekek!

Ibolya: Ugye, segítetek?

Rózsa: Akkor azt kérjük tőletek, kiabáljátok ti helyettünk, amíg mi biztos távolságba kerülünk. Ha a mostoha a nevünket kiabálja, ti válaszoljatok helyettünk. Jó? Így majd nem veszi észre a dolgot.

Mostoha (kívülről): Rózsa!

(Rózsa beinti a gyerekkart, súgja: „Itt vagyok!”)

Mostoha (kívülről): Ibolya!

(Ibolya beinti a gyerekkart, súgja: „Itt vagyok!”)⁴⁶⁴

A segítő szerep segítségadó funkcióval mozgósította a résztvevőket. Ez a funkció nem célzott mást, csupán segítségadóként reagálhattak a gyerekek, viszont az előadás első akciójaként nagyban megsegítette a gyerekek részvételi szándékát, hiszen az 5-10 éves korosztályra zsigeri szinten jellemző a segítség feltétel nélküli megadása.

⁴⁶⁰ Később jelent ez a forma meg a Budapesti Gyermekszínházban, de csupán egy előadásban, 1982-ben a *Macska Mester, avagy a Csizmás kandúr* Sirkó László és Cs. Szabó István rendezésében.

⁴⁶¹ Interjú Illés Klárával, 2017. 04. 25.

⁴⁶² Mezei Júlia i. m. 53.

⁴⁶³ Mezei Júlia i. m. 53.

⁴⁶⁴ Mezei Júlia i. m. 39.

Volt mikor a gondolatokat, véleményeket megerősítő szereplőként kerültek helyzetbe a gyerekek:

„Rózsa: De mi lesz, ha bejön, és felfedezi a szökést? Mit mondjanak neki a gyerekek?

Ibolya: Hát az igazat: hogy ők úgy gondolják, hogy nekünk van igazunk, hogy helyesen tettük, hogy elmentünk, és hogy ők ezért segítettek nekünk. A te papádnak tényleg meg kell tudnia, hogy feleségül vettél engem! Igaz, gyerekek? ...

Rózsa: Meg hogy az embernek a mostohalányával éppúgy kell bánnia, mint az igazival! Nem igaz, gyerekek?

Ibolya: Ugye megmondjátok neki, nem ijedtek meg tőle?

Rózsa: Ugye, ti is úgy találjátok, hogy igazunk van?

(Mindvégig a gyerekek válaszait kivárva haladnak tovább.)⁴⁶⁵

A megerősítő szerep egy szűk lehetőséget, az igenek lehetőségét biztosították a résztvevők számára. Itt tehát a megerősítés, a figyelemfenntartás funkcióját töltötte be a perspektíaváltás.

Volt, amikor az ötletadó és az ötletet megvalósító aktív cselekvővé válhattak a gyerekek a színházi előadás során:

„Ibolya: ... Nincs valami jó ötletetek, gyerekek?

Rózsa: Majd elbújunk a sziklák közt! Igaz, hogy itt nincsenek igazi sziklák, de a gyerekek majd segítenek. Gyertek csak, és zsugorodjatok össze, te is Ibolyám. (Sziklás hegyet formálnak.)

Ibolya: Mi van még egy sziklás hegyen, gyerekek? Mutassátok! (Moha, fák, állatok...) (Kiválasztják a gyerekeket.) Akik ülnek, azok pedig huhogjanak és sűgjanak, mint a szél.”⁴⁶⁶

„Ibolya: Ti meg gyerekek, aki csak teheti, jöjjön, segítsen! Alkossuk meg a tájat a tó körül. Te, Rózsám, majd kacsaként lubickolhatsz benne. Gyerekek, mi van még egy tó körül? (Megbeszélnek, megcsinálják.) Figyeljete, Pipacs és Nefelejcs, ti lopjátok el a boszorkány seprűjét, abban van minden varázsereje. Nézőtéren ülő gyerekek, ti segítsetek elrejtetni a seprűt. De vigyázzatok, nehogy zajt csapjatok.

(Jön a mostoha, a gyerekek énekelnek: „Kiskacsa fürdik...”)

Mostoha: Most megvagytok, gazfickók! Ezt a kacsatrükköt ismerem a mesékből. ...

(A gyerekek nem eresztik be; közben Pipacs és Nefelejcs ellopják és elrejtik a seprűt.)

⁴⁶⁵ Mezei Júlia i. m. 39.

⁴⁶⁶ Mezei Júlia i. m. 41-42.

Mostoha: ... Na, gyerekek, adjátok vissza a seprűmet! Mutatok egy csomó érdekes varázslást!

(Ibolya, Rózsa, Nefelejcs integetnek, nehogy visszaadják a gyerekek.)⁴⁶⁷

Az ötletadó szerep fantáziafejlesztő funkciót töltött be, míg az ötleteket megvalósító szerep már túllépett önmagán, hiszen a seprű elrejtésének akciója olyan mozzanatot is tartalmazott, amely lehetőséget adott arra, hogy egy olyan dilemmáig eljuthasson a résztvevő, hogy érdemes-e a varázslás tudományáért cserébe elárulni az eddig támogatott és megkedvelt szereplőket. A csapat a mozzanatot még nem építette tovább helyzetté, valós dilemmává, hiszen a szöveggönyvben is megjelölték azt, hogy a szereplők integetnek, nehogy elárulják őket.

Végül a mese összegzőjeként, mesélőkként léptek be a történetbe a gyerekek, mely lehetőségét tekintve is nagyon fontos elemként működött az előadásban, hiszen itt összegezték a történeteket:

„Rózsa: Csend legyen, lányok! Majd a gyerekek elmondják, mi történt. Ülünk le, hallgassuk meg őket.

(A gyerekek mesélnek.)”⁴⁶⁸

Az összegző szerep a reflektálás funkcióját teremtette meg, így a játszó meg tudhatták azt, hogy mi az, ami történt a résztvevő gyerekekkel, mi az, ami megmaradt bennük, mi az, amin elgondolkodtak, vagy éppen nem értettek a mesejáték során. A reflexió megsegítette a történet egyéni lezárását. A *Rózsa és Ibolya* című mesejáték a nyitott gondolkodásra, a fantázia aktív használatára, segítségadásra ösztönözte a gyerekeket, mint játszókat.

4.6.2. Mezei Éva: *Itt járt Mátyás király...*(1978)

Az *Itt járt Mátyás király* című mesejáték *Mátyás király és a kolozsvári bíró* című népmesét vette alapul.⁴⁶⁹ A szöveggönyv csapatmunka eredménye: közös ötletelések és improvizációk során jött létre.⁴⁷⁰ A közismert anekdota merészen aktualizált meseváltozatát készítették el a gyerekjátékszínesek.⁴⁷¹ Az aktualizálás tetten érhető új szereplők megjelenítésén, a téma komplex megközelítésén, a bírósági forma használatán keresztül. A *Mátyás király és a*

⁴⁶⁷ Mezei Júlia i. m. 47.

⁴⁶⁸ Mezei Júlia i. m. 52.

⁴⁶⁹ Tóth Béla: *Magyar Anekdotalinc*s. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.

⁴⁷⁰ A szöveggönyv megjelent Mezei Júlia gondozásában itt: Mezei Júlia: *Gyerekjátékszín* kötetében Balogh Géza és a Gyerekjátékszín közös írásaként jelölték a szöveggönyvet.

⁴⁷¹ Földes Anna: Játsszunk színházat. *Színház*, 1978/9. 21.

kolozsvári bíró című mese dramatizálása során olyan meseszereplők is bekerültek az előadásba, akik a kolozsvári bíróról szóló történetben nem jelentek meg: Beatrix királyné, Fityisz, az udvari bolond, Zsuzska, a komorna, a kolozsvári bíró és családja (a feleség és a három lány), illetve a Rendőrfőnök. Tehát a Mátyás király monda alapjául szolgált az előadásnak, ám nem illusztrálni akarta azt, hanem olyan kiindulópontot adott, melyen keresztül a gyerekek vizsgálni tudtak morális kérdéseket.

A történet szerelői: Mátyás király, Nápolyi Beatrix királyné, Fityisz udvari bolond, Zsuzska komorna, Kerge Samu főbíró, Eulália hitvese, Anci, Mancsi, Franci – lányai, Sanda János rendőrfőnök, Kisbíró, 1.,2.,3., 4. asszony Kolozsvárott.⁴⁷²

A mese dramatizálását befolyásolta az az elv, hogy mindenki játszhasson a változó (15–20 fő közötti) létszámmal dolgozó csoportban. A szereposztásban a gyerekekre osztott szerep ismét megjelent, ahogy a *Rózsa és Ibolya*ban is, és végig meghatározta az előadás dramaturgiai gondolkodását. 1978-ban a magyarországi gyermekszínházi gyakorlatban még mindig szokatlan volt, hogy a szövegekönvben a gyerekek is szereplőkként jelennek meg.⁴⁷³

A mesejátékban szerep jutott Beatrix királynénak, aki olyan feleségként tűnt fel, akinek hiányzik az állandóan dolgozó férje. Hasonlóan hozzáírt szerep volt Fityiszé, az udvari bolondé, illetve Zsuzskáé, a komornáé is. A királyi- és a szolgapár kettőse párhuzamosan vitte az eseményeket, a 17. századi komédiaformát megidézve mozgatói lettek a történetnek.⁴⁷⁴ Fityisz, az udvari bolond, illetve Zsuzska, a komorna szerepe tehát lényeges, mert a gyerekekkel leginkább ők tartották a kapcsolatot. Hidat alkottak a történet és a gyerekek között. Hangsúlyos dramaturgiai döntésként megteremtették a kolozsvári bíró családját, mivel a feleség és a három lány tovább árnyalta a történetet. A kolozsvári bíró családján keresztül a résztvevők találkozni tudtak azokkal a kérdésekkel, hogy mit jelent a gazdagság iránti vágy, milyen következményekkel jár a mértéktelenség. A morális szempontból is sokrétűen

⁴⁷² Játsszók: Szabó Péter, (Mátyás király), Masáth Kati (Nápolyi Beatrix, királyné), Csapi Sándor (Fityisz, udvari bolond), Hajdú Kati (Zsuzska komorna), Bártfai Miklós (Kerge Samu, főbíró), Fekete Kata (Eulália hitvese), Korbuly Ágnes, Király Kinga, Bárány Éva (Anci, Mancsi, Franci – lányai), Dévai László (Sanda János, rendőrfőnök 2.), ? (Kisbíró), Mezei Kata, ... ? (1.,2.,3., 4. asszony Kolozsvárott).

⁴⁷³ „Grotowski *Shakuntala* című előadás forgatókönyve 1960-ban már így született: a nézők szereplőkké váltak. A *Shakuntala* című előadás forgatókönyvét Kálidasza drámájának szövegét a Káma-szutrából, Manu Jeléből és más rituális szövegekből rakta össze. Olyan színpadi szövegekönv alakult így ki, amely az eredeti dráma harmincöt konkrét szerepe és jelentős számú csoportos alakja helyett a játék megvalósításához mindössze hét színészt igényelt, valamint azt is lehetővé tette, hogy különböző csoportos szerepeket a remeték, udvaroncok, a királyi kíséret tagjainak szerepeit a közönségre „osztják ki”. Színész-néző viszony sajátossága itt jelent meg először 1960 decemberében: a színészek lementek a nézőterre és megszólították a nézőket. Ezúttal a néző nem nézőként, hanem az előadás szereplőjeként jelent meg az előadásban.” Adorján Viktor: *A Laboratórium*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2015. 51.

⁴⁷⁴ Ahogy az 1976-os *Rózsa és Ibolya* című előadásban Pipacs, Rózsa szolgálója és Nefelejcs, Ibolya szolgálólánya.

megszerkesztett történetben fontos szerepet kapott a Rendőrfőnök is, aki végrehajtotta azokat a törvényeket, amelyekkel nem értett egyet, de mégsem mert a hatalommal szembeszállni.⁴⁷⁵

A kolozsvári asszonyok szerepe pedig elősegítette, hogy a résztvevő gyerekek még inkább a történet részesei legyenek: a gyerekek aktív közreműködésével a színészek/játékosok papírfalakat emeltek, hogy a király ne fedezze fel az iskola, a könyvtár és a szálloda hiányát, és így el akarták hitetni a királlyal azt, hogy az ország pénzét az előírtak szerint használták fel.⁴⁷⁶

A dramaturgiának figyelembe kellett venni azt is, hogy mely pontokon lehet a résztvevő gyerekeket aktivizálni az előadás során, melyek azok a fordulópontok, amelyek cselekvő lehetőséget jelentenek a nézők számára. A szöveggönyv tehát jelezte a megszólalási lehetőségeket, viszont rögzíteni nem rögzítette azokat. „A hagyományos kőszínházi értelemben vett végleges szöveggönyv tehát soha nem készülhetett el, mivel minden előadás alkalmával a gyerekek reakciói mások és mások voltak.”⁴⁷⁷

A gyerekek elköteleződésének lehetősége már az előadás elején megtörtént, hiszen a mesejáték első mondata: „Eulália: Számíthatunk rátok? (Kivárja a gyerekek igenjét.)”⁴⁷⁸ Ennek a kérdésnek a funkciója az, hogy tisztázza a nézőkkel, hogy ebben az előadásban szükség lesz rájuk, hogy fontos lesz a történetben az aktivitás.

Az *Itt járt Mátyás királyban* már az alkotói szerepkör is megjelent, hiszen a játszó és a nézők együtt teremtették meg az előadás helyszínét:

„Kerge: Gyertek, rendezzük be a színpadot! Segítsetek!

(A gyerekek segítségével és meghallgatásával – időnként az egész nézőközönséget is megkérdezgetve, tetszik-e az addig elkészült mű – ...)”⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ „– Ki a bűnös?

– A főbíró – vágja rá gyorsan egy fekete kisfiú.

– Hát még?

– A rendőrfőnök is, mert gondolkodás nélkül követte a parancsokat.

– Ő csak a kötelességét végezte – szól közbe az angyalarcú „ülnök” – de hamar lehurrogják. ...

Vádolnák nagy hévvel a bíró lányait is, de belátják: ők is sokszor meggondolatlanul kérnek pénzt erre-arra a szüleiktől.

Hát Mátyás? Ő nem vétkes semmiben?

Nem is ismerte a bírót azelőtt, meg az se a királyt – susognak a gyerekek, majd megszületik a döntés: ő is bűnös, mert megbízott abban, akit nem is ismert.

– Biztos ez?

– Hát, nem annyira bűnös, inkább hibás.”

Pálffy Judit: *Hogyha szívből-igazából...* A Gyerek Játékszín érdekes kísérlete. *Esti Hírlap*, 1978. április 28. 2.

⁴⁷⁶ Földes Anna: *Játsszunk színházat. Színház*, 1978/9. 21.

⁴⁷⁷ Nánay István: *Közelebb a valósághoz. Tendenciák az amatőr színjátszásban. Színház*, 1980/2. 44.

⁴⁷⁸ Mezei Júlia i. m. 73.

⁴⁷⁹ Uo.

A folyamatos visszakerdezések, megerősítések tették még egyértelműbbé azt, hogy a gyerekek és a színészek közös világot teremtenek, a mese világát együtt hozzák létre annak érdekében, hogy együtt tudjanak közelebb kerülni Mátyás király történetéhez. Mezei Júlia ennél a mesejátéknál is rögzítette a szöveggönyv végén található rendezői tanácsokban, hogy a játék terét a közönség között kell létrehozni, vagyis a társulat a színpad és a nézőtér távolságát egyértelműen megszüntette. Így a gyerekek még közelebb kerültek a történethez, illetve a tér még inkább megteremtette annak lehetőségét, hogy a gyerekek aktív cselekvőként vegyenek részt az előadásban: „Aránylag nagy társulatot és nagy teret igénylő játék. A tér ez esetben nem lehet színpad, a játék lényegéhez tartozik, hogy a közönség között folyik. ...”⁴⁸⁰ Az előadás elején tehát a gyerekekkel együtt megteremtődött a mese tere. Aztán pedig elkezdődött az előadás. Miután a gyerekek megismerkedtek a mese alaphelyzetével, hogy Mátyás királynak útra kell kelnie, de felesége szerint már túl sokat van távol az otthonától, akkor a komorna megszólította a gyerekeket, hogy:

„Zsuzska (a gyerekekhez): Ez hozzátok az első kérdésünk. Mit tegyen a király, ha már ebbe a helyzetbe került? Mit válasszon? A feleségét? Az igazságot? Ezt hívják dilemmának! Kíváncsian várjuk, ti hogyan oldanátok meg?

Gyerekek: (válaszolnak).”⁴⁸¹

Ez a beszélgetés már nem a segítségkérésről szólt, hanem a gyerekek véleményét tartotta fontosnak a fenti dilemmával kapcsolatban.⁴⁸² A direkt tanító jelleg viszont megjelent, hiszen a komorna megnevezte, hogy ez a helyzet dilemmáról szól, pedig a kérések kapcsán indirekt módon is kiderült, hogy milyen bonyodalomról van szó. Ez funkcionálisan már az értelmező gondolkodásnak adott terepet. Először szükséges volt értelmezni a helyzetet, és megoldási javaslatokat kellett tenni annak érdekében, hogy a résztvevők döntsék el, hogy mi a fontosabb.⁴⁸³ Ez a beszélgetés tehát már a gyerekek véleményét tartotta fontosnak a fenti dilemmával kapcsolatban, funkcionálisan pedig már az értelmező gondolkodásnak adott terepet.

A következő helyzet ismét a közös történetalkotásról szólt. A gyerekek vitték tovább a szituációt úgy, hogy milyen álruhába öltözzön Mátyás király:

⁴⁸⁰ Mezei Júlia i. m. 106.

⁴⁸¹ Mezei Júlia i. m. 78-79.

⁴⁸² Földes Anna cikke azt rögzítette, hogy „a gyerekek azt választották, hogy az ország ügye fontosabb”. „Mátyás ezután a gyerekek tanácsát követi, amikor álruhába öltözik, és rájuk bízta, hogy (a szereplő komornával együtt) elhitessék a királynővel a kiagyalt rablómesét, hogy továbbadják, kézbesítsék és fel is olvassák a Kerge Samu kolozsvári főbíróhoz intézett királyi levelet.” in: Földes Anna i. m. 21.

⁴⁸³ Patonay Anita: *Kérdez és nem állít. Mezei Éva gyermekszínháza 1978–1979-ben.* in: Antal Klaudia, Pandur Petra, P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika#politikai színház.* Pécs, Kronosz Kiadó, 2018. 209-220.

„Mátyás: De mi legyek? Lódoktor? Kuruzsló?

Fityisz: Szabad a vásár. Itt egy láda, öltöztessétek fel a királyt, gyerekek!

(A gyerekek egy nagy ládából felöltöztetik a királyt. Közben megbeszélik, hogy a nagyon felismerhető orra hegyére mű orrot is tesznek, fejére parókát is.)⁴⁸⁴

Az öltöztetés szituációja nem csupán az álruha kiválasztásáról szólt, hanem olyan cinkos társ szerepébe helyezte a résztvevőket, akik többet tudnak majd a kolozsvári bírónál, hiszen ők tudják, hogy Mátyás király álruhában látogatott el Kolozsvárra.⁴⁸⁵

A történet tovább gördítését is a gyerekekre bízta a dramaturgia, úgy, hogy egy fontos levelet kellett eljuttatniuk Kolozsvárra:

„Fityisz: És most rajta, királyom. Vágtass Kolozsvárra. Én meg elindítom a levelet. Akkor lesz igazán hasznos az álruha, ha a kolozsváriak úgy tudják, hogy a király az egész udvartartásával érkezik.

(Elindítja a levelet a gyerekeknél, ráírva: A kolozsvári főbírónak. Mátyás lovat választ, elindul, majd visszalovagol.)⁴⁸⁶

A történet folytatása a résztvevők kezébe került. Az előadás legnyitottabb és legimprovizatívabb pontja a bírósági tárgyalás volt:

„Ki vállalná az ügyész, a vádló feladatkörét? Bátran, segítünk felkészülni, a szünetben lesz idő. ... (Ha van, jó, ha nincs, az egyik szereplő vállalja.) Ki hajlandó védeni a vádlottakat? Elvégre mellettük is lehet érvelni. Mindenkinek lehetnek mentő körülményei, mindenki megjavulhat még. (Ha van, jó, ha nincs, hivatalból rendelünk ki védőt, a szereplők közül.)

Bírákra is szükség van, pontosabban esküdtekre és ülnökökre, akik végül majd meghozzák az ítéletet. Köszönöm, köszönöm, ti is vegyetek részt a tárgyalás előkészítésében. És végül a tanúkat kérem, jelentkezzenek minél nagyobb számban, és mondják el az igazat, de csakis a tiszta igazat.

(Eljátszhatjátok a tárgyalást Természetesen saját szavatokkal. Például így kezdve:

Bíró: A tárgyalást megnyitom. Ismertetem a tényállást.

A tárgyalás többi része előadásonként változik. Az ítélethirdetés után a finálé következi: „Mára játék véget ért...”⁴⁸⁷

⁴⁸⁴ Mezei Júlia, 1986, 79-80.

⁴⁸⁵ „Mátyás ezután a gyerekek tanácsát követi, amikor álruhába öltözik, és rájuk bízta, hogy (a szereplő komornával együtt) elhitessék a királynővel a kiagyalt rablómesét, hogy továbbadják, kézbesítsék és fel is olvassák a Kerge Samu kolozsvári főbíróhoz intézett királyi levelet.” in: Földes Anna i. m. 21.

⁴⁸⁶ Uo.

⁴⁸⁷ Mezei Júlia, 1986, 103-105.

A gyerekek a történet végén tehát egy bírósági tárgyalás szereplőivé váltak és el is játszhatták a tárgyalást. A tárgyalás többi része pedig előadásonként változott, ahogy ezt a szöveggönyvben a rendezői tanácsoknál rögzítették is: „A tárgyalás előkészítésében minden szereplő vegyen részt! Próbálja a hős és az ellentábor egyaránt a maga oldalára hódítani a nézőket. Fontos, hogy a tárgyalás vezetését talpraesett, jól rögtönző szereplőre bizzuk.”⁴⁸⁸

A bírósági tárgyaláson már szerepeket játszottak a gyerekek: esküdtek, tanúk. A vád és a védelem képviselői felnőttek játszották, de a tanúk és esküdtek felelősségteljes szerepét a gyerekek töltötték be. Ezek már nem egyszerű megszólalási lehetőségek voltak, hanem külső segítői szerepek saját véleményekkel, gondolatokkal.⁴⁸⁹ A megnevezett szerepek mozgósították a többszemponúságot, a nézőpontváltásokat. „A bírósági tárgyalás legfontosabb kérdése: Vajon hogyan oszlik meg az elkövetett törvénytelen ségek felelőssége a főbíró és az ő utasításait követő rendőrfőnök között?”⁴⁹⁰ A gyerekek olyan morális kérdéseket jártak körül a történet segítségével, mint:

- Hogyan épített közpénzből kastélyt és horgásztanyát Kerge Samu és a rendőrfőnök?
- Milyen felelősség terheli a zsarnokságot némán tűrő várost, meg az álsruhas királyt cinkosként börtönbe hurcoló gyereksegítőket?
- El kell-e marasztalni a királyt, mert alkalmatlan emberekre bízta a város vezetését, és megbízott a hazug informátorokban?

A bírósági tárgyalás során több mozzanat valósult meg a véleményközlő-, illetve döntéshozó funkcióban megnyilvánuló gyerekek mondataiban. Egyrészt „a védőnek arra a kérdésére, hogy vajon a főbíró családját elmarasztaló kislány nem szokott-e otthon pénzt kunyerálni, nem szeret-e szépen öltözködni, a tízéves tanú tiszteletet parancsoló határozottsággal válaszol: de igen, csak nem az ország pénzéből.”⁴⁹¹ Itt az igazságosság és az igazságtalanság kérdésköre jelent meg a kislány válaszában. Másrészt az esküdtek körültekintő mérlegelés alapján hoztak ítéletet: börtönbüntetést vagyonek Kobzással és a tisztségből való kiebrudalással. A cinkossá lett nézők büntetésére is kitért egy negyedikes: őket tíz, a helyszínen végzendő fekvőtámaszra ítélte volna, majd a terem körbefutására enyhítette az

⁴⁸⁸ Mezei Júlia i. m. 106.

⁴⁸⁹ „Érdekes, tanulságos beszélgetés, amely a gyerekek tájékozottságát – sőt egyes kifejezésekben túlinformáltságát, rossz sztereotípiák beidegződését – bizonyítja. Még ítéletet is hoznak. A főbíró 5 évig, a rendőrfőnök 3 évig üljön a börtönben (Még a közügyek gyakorlásának eltiltásáról sem feledkeztek meg a bírák.) A főbíró né menjen dolgozni, ha pénzt akar, Mátyást is figyelmeztetik, legyen máskor körültekintőbb, mielőtt kiad az állampénzből.” Pálffy Judit i. m. 2.

⁴⁹⁰ Földes Anna i. m. 21-22.

⁴⁹¹ Földes Anna i. m. 21-22.

ítéletet. Ebben benne volt, hogy nem szabad gondolkodás nélkül minden parancsot teljesíteni.⁴⁹²

„Az előadás tehát megírt, megrendezett és improvizatív részekből előttünk állt össze.”⁴⁹³ Az együttes tagjai egy történet vonalát, vázlatát mutatták be, melyhez a résztvevő („aktív néző”)⁴⁹⁴ gyerekek improvizáltak, megjegyzéseket fűztek, alakították a történetet és elmondhatták véleményüket. Ez a játék nem nézőként számított a gyerekekre, hanem résztvevői helyzeteket teremtett. A rendezés, a dramaturgia, a nézők különféle pozíciókban való megszólítása és bevonási lehetősége szorosan kapcsolódott egymáshoz.

A Gyerekjátékszín tagjainak és Mezei Évának alkotói attitűdje a gyereknézőkre fókuszált. Gondolkodásukat áthatotta a színház és a nevelés együttes használata.⁴⁹⁵ Így egy olyan rendezés jött létre, amely az előadások során erősen épített az improvizációs gyakorlatra, mivel a résztvevő gyerekek más és más helyzetet teremtettek a színészeknek az előadások alkalmával. Minden alkalommal egy új előadás született. Egy olyan előadás, amelynek kötött dialógusai mellett a megszólításoknak, a gyerekek aktivizálásának fontos szerep jutott. A mesejáték végleges változatának a teoretikája a drámapedagógiai gondolkodásra épült.⁴⁹⁶ A mesejátékban a dalokat Gyerekjátékszínesek írták és zenésítették meg. Olyan közösségi alkotás jött létre a *Mátyás mesével*, amelynek dallamára és szövegére a mai napig emlékeznek az alkotók.⁴⁹⁷

Az előadás készítésénél tehát a fő cél az volt, hogy a nézők könnyebben aktivizálhatók legyenek.⁴⁹⁸ A mesejáték olyan rendezői vezérelvet követett, amely úgy építette fel a színházi helyzeteket, hogy az előadás végén megtartott, leginkább aktivizáló helyzetnek, tétje

⁴⁹² Földes Anna i. m. 21-22.

⁴⁹³ Máté Lajos: Budapesti színjátszó napok. *Népszava*, 1979. november 24. 5.

⁴⁹⁴ Uo.

⁴⁹⁵ „Később a Huszonötödik Színház stúdiójában és a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesénél módomban nyílt arra, hogy a színházzal és a neveléssel együtt foglalkozzam. Valójában soha nem akartam a két tevékenységi területemet szétválasztani. Főiskolás korom óta legjobban a politikai színház tömeghatása izgatott, és ez izgat ma is.” Földes Anna i. m. 22.

⁴⁹⁶ „Angliai tanulmányutaim során, 1970 körül alakult ki bennem az ötlet, az elképzelés, hogy nálunk is érdemes lenne kikísérletezni a drámajátékoknak a gyerekekre gyakorolt hatását, és ily módon felhasználni a színházban, a színjátszásban rejlő nevelőerőt.” Földes Anna i. m. 22.

⁴⁹⁷ Záródal: „Mára a játék véget ért, de te élsz tovább, ezt el ne feledd! Senki se aljas itt miköztünk, játszottunk csak most teveled. Holnap komolyabb lesz a lecke s egyedül kell majd dönteni! Hogyha egy álnok áll utadba, nem színész lesz ám, igazi! Győzött hát a jó király, s ki bűnös, bűnéért felel; Te se kerüld a harcot, pajtás, neked is mindig győzni kell!!!” Gyerekjátékszínes találkozó, 2017. június 2. 17.00–21.00. VINOPIANO, 1094. Budapest, Tűzoltó u. 22.

⁴⁹⁸ „A mi darabunk nemcsak célkitűzésében, de úgy érzem, eszközeiben is abszolút tisztességes. Mi nyílt kártyákkal játszunk, és minden egyes dramaturgiai ponton előre közöljük a nézőkkel, hogy milyen segítséget, véleményalkotást várunk tőlük. Tehát a mostani darab esetében sem elégszünk meg az általános, elvont együttérzéssel, hanem pontosan megmondjuk, milyen konkrét aktivitásra van szükség ahhoz, hogy az előadás célkitűzése beteljesedjen. A nézőknek ilyen módon konkrét feladatuk van, amikor segítenek felépíteni Buda várát, vagy felolvassák az analfabéta főbíró helyett a király levelét.” Földes Anna i. m. 22.

legyen.⁴⁹⁹ Mezei Éva és a csoport olyan előadást rendezett, amely a résztvevő gyerekekkel a bűnt, a büntetést, az igazságot és az igazságtalanságot vizsgálta meg egy Mátyás mesén keresztül. A Gyerekjátékszín ugyanis a színház katartikus élményétől érzelmileg fogékonyá tette a résztvevő gyerekeket az erkölcsi, etikai problémákra, és ezeket a színészek segítségével közösen próbálták megoldani.⁵⁰⁰

4.6.3. Mezei Éva: Tavaszi Tótágas (1979)

A *Tavaszi Tótágas*⁵⁰¹ című „furcsa játékot” Tyendrjakov⁵⁰² *Tavaszi Tótágas*⁵⁰³ című kisregénye alapján hozta létre a Gyerekjátékszín. A *Tavaszi Tótágas* című előadás szöveggönyve fennmaradt, így kutathatóvá váltak azok a szövegek, amelyben már Mezei Éva részletesen kifejtette az előadás történetének, vizsgálandó helyzeteinek miértjeit és hogyanjait, illetve a csoport pedagógiai céljait is rögzítették itt.⁵⁰⁴ A *Tótágas* középiskolás korosztálynak készült. Ezen az előadáson a Gyerekjátékszín már egy osztályra szűkítette a résztvevők számát és kétórás programot hozott létre.

A kisregény történetéből a gyerekjátékszínesek Gyuska, a főszereplő alakját és helyzetét emelték át az előadás középpontjába. Tyendrjakov Gyuskája egy olyan tizenhárom éves fiú volt, aki nem akart megfelelni azoknak az elvárásoknak, amelyek őt körülvezték: iskolai, szülői, kortársi. Rákérdezett a körülötte zajló események természetesnek tűnő folyamataira: Miért kéne egy nála erősebb fiúnak behódolnia, és olyan dolgokat végrehajtania, amelyekkel nem ért egyet. Miért kéne matematikát tanulni, ha nem látja értelmét az életben? Miért élnek

⁴⁹⁹ „Ezt a nézőtérén létrejött morális energiát használja fel a rendező az előadás legizgalmasabb, utolsó fél órájában, amikor a szereplők a nézőkkel együtt tárgyalást tartanak a hatalmukkal visszaélő, korrupt kolozsváriak és cinkosaik ügyében. A vád és a védelem képviselői felnőttek, de a tanúk és esküdtek felelősségteljes szerepét a gyerekek töltik be. Akik felállva esküt tesznek, azután sorra-rendre elmondják, nemcsak azt, hogyan épített a közpénzből kastélyt és horgásztanyát Kerge Samu és a rendőrfőnök, de azt is, hogy milyen felelősség terheli a zsarnokságot némán tűrő várost meg az álház királyt cinkosként börtönbe hurcoló gyereksegítőket.” in: Földes Anna i. m. 21.

⁵⁰⁰ Nánay István: A gyerekek és a színház. *Színház*, 1978/9. 21.

⁵⁰¹ Az eredeti szöveggönyt Csapi Sándor, volt gyerekjátékszínes bocsátotta rendelkezésemre. Ez a fennmaradt szöveg olyan kutatásra adott lehetőséget, amelyben már Mezei Éva részletesen kifejtette az előadás történetének vizsgálandó helyzeteit, illetve a pedagógiai célokat is rögzítették a szöveggönyvben.

⁵⁰² Vlagyimir Tyendrjakov szovjet író. Magyarországon az 1970-es évekre már ismert szerző lett, miután a Magyar Televízió 1964. február 29-én bemutatta Tyendrjakov Hármas, hetes, ász című novellájának dramatizált változatát Dáma, hetes, ász címmel. Dr. Hekli József: *Vlagyimir Tyendrjakov kisebb prózai alkotásai*. in: Dr. Bende Sándor (szerk.): *Tanulmányok a nyelv-, az irodalom és a történet-tudományok köréből II*. Az Egri Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Eger, Hungária, 1968. 177.

⁵⁰³ Vlagyimir Tyendrjakov *Tavaszi Tótágas* című kisregénye 1973-ban jelent meg a novemberi Nagyvilágban, rádióváltozata már 1975-ben műsoron volt a Magyar Rádióban.

⁵⁰⁴ A szöveggönyv borítóján a következő szerepel: Vlagyimir Tyendrjakov: *Tavaszi Tótágas* (heveny átigazítás), Igazították: Kiss Angi és Pintér Laci.

együtt a szülei, ha nem is szeretik egymást? Miért nem fogadják el a községben Mínyka apját, Nyikita Bogatovot, mikor szerinte ő egy jó ember? Kinek vagy minek kell megfelelni? Tyendrjakov a kisregényben ezekre a kérdésekre megadta a választ. Az előadás története ugyan megtartotta a kérdéseket, de a válaszokat nem, így a kérdések átkerültek az előadás vizsgálandó helyzeteibe, de a válaszokat a résztvevő fiatalokra bízta. A szöveggönyv írói a kisregény olyan történeti szálait hagyták el, vagy írtak át, amelyek az előadás cselekményvázát egyszerűsítették, így több cselekvési lehetőség teremtődött meg a résztvevők számára, mely Mezeiék nevelési szándékát a történettel megerősítette. A szöveggönyvben megfogalmazott kérdések és gondolatok mentén a pedagógiai célja az előadásnak több síkon mozgott. Az alkotók a történeten keresztül rákérdeztek egyrészt arra, hogy mit kezdünk egy olyan helyzettel, amely egy gyerek számára rendkívül kellemetlen; másrészt teret kapott a család intézményéről való gondolkodás: mi tartja össze a szülőket, működhet-e egy kapcsolat szerelem nélkül, miről szól a házasság; harmadrészt pedig a „világá akarok menni” gondolat mélyebb megértéséről szólt. A pedagógiai szándék azt mutatta, hogy a tizenévesek összetett problémáinak több szegmensét próbálták az előadással körüljárni.

A kisregényben meghatározó szál volt, hogy Gyuska szerelmes lesz egy Rimka nevű lányba, és a szerelem hatására fordult meg vele a világ, vagyis Gyuska élete ezért állt tótágast. A szerelmi szál teljesen kimaradt az előadás történetéből. Ennek elhagyása egy rendkívül fontos momentumként jelent meg, mivel a kisregényben a szerelem volt a magyarázat Gyuska viselkedésére, viszont az előadásban nyitott maradt a főszereplő magatartásának miéртje, és így a résztvevő fiataloknak nagyobb teret kaptak a főszereplő problémáinak elemzésekor. Az elbeszélésben Gyuskának volt egy barátja, Mínyka, ahol a barátságuk nem egyenrangú barátságként működött. Mínyka Gyuska védelmére szorult, és valójában nem értette azokat a gondolatokat, amelyek Gyuskát foglalkoztatták. Az előadásban megmaradt az egyenrangú barátság, ami azért meghatározó döntés a színházi nevelési előadás céljának szempontjából, mert a körülöttük lévő világról alkotott gondolataik, amelyeket a diákok majd véleményezni tudnak, egy szintről indulhattak. Szanyka, a legerősebb fiú és bandája is bekerült az előadásba azzal a különbséggel, hogy Szanyka és bandája az eredeti történetben többnyire állatokat kínoznak, míg az előadásban egy új fiút provokálnak, és az állatkínzás csupán megemlítés szintjén maradt meg a szöveggönyvben. Ez is lényeges változtatás a résztvevők szempontjából, mivel mást jelent kiállni és megvédeni egy állatot vagy egy kortársukat. Gyuska embersége és bátorsága még inkább a történet középpontjába került ennek a

módosításnak köszönhetően. A gyerekjátékszínesek meghagyták Gyuska és Mínyka eltérő szülői háttérét, illetve Gyuska iskolában betöltött rossz tanuló szerepét.

Az előadás történetének hőse tehát egy kamasz lett, Gyuska, aki nehéz helyzetbe került. A tanára Olga néni és a szülei is elégedetlenek voltak vele, mivel nem tanult jól és ráadásul rossz osztályzatot is kapott. A szülők nem csak vele voltak elégedetlenek, hanem saját életükkel is. Gyuska barátja, Mínyka, szintén elégedetlen volt a szülői háttérével, Gyuska élete pedig irigylésre méltó volt számára. A két barát eltérő társadalmi helyzetű családban élt. Szanykával, aki szerette bántani a gyengébbeket, Gyuskának szembe kellett szállnia, hogy megvédjen másokat, így viszont késsel fenyegetőzéssel került szembe. Gyuska tartott az erős fiútól, ezért téglát hordott az iskolatáskájában, mert így érezte biztonságban magát. A történet végén Mínyka szúrt sebet kapott Szanykától. Gyuska végül tisztázni tudta a helyzetét, bármennyire is nehezítették a körülmények a fiú igazságát.

A szöveggönyvben feltüntetett szerepek között ott volt a Narrátor, Gyuska, Apa, Anya, Olga néni, Mínyka, Új fiú, A környék vagányai: Szanyka, Kolka, Petyka, Vova, Jegor, Éva, Nyikita Bogotov: Mínyka apja, Luszja: Mínyka anyja.⁵⁰⁵

Az előadás először különböző kontaktusteremtő, lazító gyakorlattal kezdődött, hogy oldják a gyerekek és a színjátszók közötti feszültséget. Ezután Tyendrjakov ifjúsági regényének dramatizált formáját játszották el az alkotók, de úgy, hogy időről időre megszakították a történetet, és a gyerekek aktív részvételét, játékba kapcsolódását várták el a szereplők.

A Narrátor kötötte össze a résztvevő középiskolásokat a történettel. A narrátornak többféle funkciója volt: vagy kontextusba helyezni a résztvevőket vagy megkérdezni a fiatalok véleményét vagy továbblendíteni a történetet vagy reflektálni a látottakra vagy összegezni a tapasztalatokat. Többnyire a Te mit tennél? Te hogy csinálnád? kérdéseket járta körül az előadás, és jutott el egészen addig a gondolatig, hogy Te mit gondolsz az adott helyzetről?, vagyis a Mi a véleményed?-ig.

A szöveggönyvben olyan párhuzamosság volt jelen, amely egyrészt a történeten keresztüli gondolkodásról szólt, hogy a játszóknak milyen helyzeteket vizsgáljanak meg a résztvevőkkel és milyen feladatokkal tudják mindezt megtenni, másrészt arról, hogy milyen attitűddel vegyenek részt a szereplők akkor, amikor a diákokkal beszélgettek.

Az első kapcsolódási pont volt a történethez, amikor Gyuska rossz osztályzata miatt konfliktusba került szüleivel és tanárával:

⁵⁰⁵ Az előadás rekonstrukciója interjúkból és a fennmaradt szöveggönyvből történik, viszont az eddig elkészített interjúk során az előadás szereposztásával kapcsolatos gyerekjátékszínes emlékezet hiányos.

„Narrátor: Nem szívesen lennék Gyuska helyzetében. Leülni, hallgatni, amit róla beszélnek, és közben felkészülni arra, hogy ezután kezdődik a NEVELÉS!

Nem valami szívmelegítő dolog. Biztos Veletek is előfordult hasonló helyzet.

Tegyük fel, hogy ti kerülnétek ilyen helyzetbe. Hazamentek és meglátjátok legszigorúbb tanárokat kabátját az előszobában. Azt is tudjátok, hogy minek jött. Játsszunk ezzel a helyzettel.”⁵⁰⁶

A diákok azt a feladatot kapták, hogy Gyuskaként menjenek be a szobába, és játsszák el azt, hogy a felnőttek ne figyeljenek oda rá, mikor hazaérkezik és a célja az legyen, hogy minél hamarabb elhagyhassa a szobát. Itt tehát megjelent az a fontos pillanat, hogy a főhős szerepét átadják a diákoknak, hogy szerepbe léphessenek. Az improvizáció arra fókuszált, hogy hogyan lehet elkerülni egy ilyen kínos helyzetet. Erős megkötéseket kaptak a fiatalok, de a hogyanokban viszont szabadon gondolkodhattak. A szerepátadás funkciója a helyzet belső értelmezéséről és a megoldások kereséséről szólt.

A szövegekönnyben megjelent az, hogy a játszóknak milyen attitűdöt képviseljenek a gyerekekkel játszott improvizáció során:

„A játékba való kapcsolódás alatt mehet a jelenet, és az apától függ, mikor veszi észre/mikor figyel fel Gyuskára. Olga néniel egyébként akármiről beszélhetnek, addig, amíg az apa nem szól Gyuskához, hiszen a legfontosabbakat már ismeri a közönség. A játszóknak mondataik között hagyjanak annyi, illetve szünetet, hogy a »Gyuska« bármelyik után közbevágjon, illetve közbevágasson.”⁵⁰⁷

A játszóknak attitűdjének meghatározása egy olyan lényeges momentum volt, ami megjelölte azt a pedagógiai és szerepbeli hozzáállást, hogy a résztvevő diákok véleménye – akik ebben a szituációban Gyuskát játszhatják –, minél inkább teret kapjon egy-egy általuk hozott helyzeten keresztül. Itt a kettős tudatban⁵⁰⁸ létezés jelent meg a játszóknak részéről az Apa, az Anya és Olga néni szerepén keresztül.

A Narrátor szakította meg a történet folyamatát, és értelmező kérdéseket tett fel annak érdekében, hogy a fiatalokkal közösen gyűjtsenek gondolatokat, hogy a környezetükben élő felnőttek, hogyan is fejeznék be a már ismerősen csengő mondatot:

⁵⁰⁶ *Tavaszi Tótágas* szövegekönnyv. 4.

⁵⁰⁷ *Tavaszi Tótágas* szövegekönnyv. 5.

⁵⁰⁸ kettős tudat: a gyermeki játék során használt fogalom: a gyerekek: a mesei (vagy képzeletbeli) és a valóságos világot tudatosan is képesek megkülönböztetni. (Merei Ferenc - V. Binét Ágnes, *Gyermeklélektan, Medicina Könyvkiadó Rt., Budapest, 1999, 239-255.*) Itt abban az értelemben használom, amikor a szerepet játszó színész tudatában van annak, hogy a résztvevő gyerekek véleményének teret kell adni, miközben tartani kell azt az attitűdöt, amit a szerep képvisel.

„Apa: Én ilyen idős koromban már, ...”⁵⁰⁹

Ez a megszólítás a feltérképezés funkciót töltötte be az előadásban. Feltérképezte, hogy mennyire bátran osztják meg a fiatalok az otthonról hozott mondatokat, illetve a megszólalások által közelebb jutottak ahhoz, hogy milyen körülmények közül érkeztek a tanulók. A pedagógiai tanács itt már arra vonatkozott, hogy mit kell kezdeni a játszóknak olyan fiatalokkal, akik nem szólalnak meg, nem akarják megosztani gondolataikat.

„Narrátor próbálja aktivizálni az embereket, ha nem mozdulnak, említsen témaköröket. Pl. Miket mondtak nálatok tanulásra, a munkára, az ételre stb. Ha így sem mozdulnak, meg kell próbálni a témakörök egyikével konkrétan egy embert mozgósítani.”⁵¹⁰

Olyan eszközöket, stratégiákat kaptak az előadás szereplői, amelyek hatással lettek a későbbi tanári, tanítói, pedagógiai munkájukra.

Ezután következett az a pillanat, amely színházi szituációba helyezte a nézőt. Gyuska és Minyka, szerepét megtartva, a közönséghez beszélt, de nem szólította meg a nézőket, csupán költői kérdéseket tett fel maguk és a nézők számára. A Narrátor állította meg ismét a színházat:

„Narrátor: Szakítsuk meg a játékot!”⁵¹¹

Az itt vizsgált téma viszont borotvaélen táncolt, hisz nagyon személyes problémákhoz nyúlt:

„Lehet, hogy már az én szüleim sem szerelmesek? És vajon szerelmesek voltak-e valamikor? Vagy az én szüleimet már csak a munkájuk, meg a mindennapos megszokás köti már össze?”⁵¹²

A beszélgetéshez való instrukció mederben tartotta a válaszokat, hiszen a középiskolások véleményét kellett kérdezni a látott helyzetről. Itt még arra is felhívta a szöveg a figyelmet, hogy olyan kérdés semmiképpen ne hangozzon el, hogy „jók-e rosszak-e a szülők.”⁵¹³ Ebben a szakaszban külön hangsúlyt kapott az az attitűdbeli hozzáállás kérdése, „hogy a beszélgetésben teljesen egyenrangú félként szerepeljen a színjátészó és a néző,”⁵¹⁴ hogy „[s]enkinek sem szabad azonban (...) a kérdéseket úgy feltenni, mint például iskolában a tanár,” hogy „[n]incsenek „helyes” vagy „helytelen” válaszok”, hogy „a színjátészóknak nem

⁵⁰⁹ *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 12.

⁵¹⁰ *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 13.

⁵¹¹ *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 19.

⁵¹² *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 19.

⁵¹³ *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 19.

⁵¹⁴ *Tavaszi Tótágas* szövegekönyv. 20.

szabad úgy viselkedniük, mintha ők minden kérdésre tudnák a választ,⁵¹⁵ illetve fontossá vált az a momentum, hogy „amikor a beszélgetés megkezdődik, a játszóknak levetik az adott figura „maszkját.”⁵¹⁶ És ami a téma miatt különösen fontos tanácsként és figyelmeztetésként jelent meg a játszóknak számára, az az, hogy:

„semmibe se szabad belemenni, itt a lényeg, hogy a gyerekek mindent beszéljenek ki magukból, ami bennük van, de semmire sem kell választ adni, semmiben sem szabad elmélyedni.”⁵¹⁷

Ennek a szakasznak a funkciója tehát, hogy egyeztessenek arról, hogy mit gondoltak a fiatalok a felvetett kérdésekről, de nem kellett eljutni a megoldásig, a feloldásig. Ez egy reflexiós pillanatként működött annak érdekében, hogy előkészítsék a következő szakaszt. Itt a történetet fejtő funkció alapozta meg a továbbiakat.

Amikor a beszélgetés átment abba az irányba, hogy nem a szereplők szüleinek viszonyán kellett gondolkodni, hanem direkt kérdéseket kaptak a Narrátortól a fiatalok:

„Mit gondoltok a ti születek tovakodásnak vennék-e, ha megkérdeznék tőlük, hogy szeretik-e egymást? És régen szerették? Ha megkérdeznék tőlük, hogy szeretik-e egymást, szerintetek miket válaszolnának?”⁵¹⁸

A tanári attitűddel kapcsolatban viszont pontosan megfogalmazták azt, hogy a vélemények, hozzáállások szabadsága határozza meg a beszélgetést, vagyis ebben az előadásban megjelent a többirányú gondolkodás relevanciája:

„Az egész beszélgetés érdeklődő jellegű a témával kapcsolatban, de nem kell leszögezni, hogy pl.: a szülőket ez és ez tartja össze... Mindenféle válasz lehetséges.”⁵¹⁹

Ebben a szituációban a Gyerekjátékszín azt kockáztatta meg, hogy átbillen a kérdezősködés olyan pszichologizáló helyzetbe, amelyhez már egy pszichológus jelenlétére nagyban szükség lenne. Ezért ez a szakasz túlmutatott a színházon és a pedagógián, és megjelent a pszichológia. Mezeiék ugyanis ennek a helyzetnek a megteremtésével arra keresték a választ, hogy hogyan lehet még személyesebben megszólítani a fiatalokat, hogyan tudna a közönség még inkább azonosulni az előadás által felvetett problémákkal. Az alkotók számára így ebben a szakaszban a valóság vizsgálata tűnt fontosabbnak, és nem a fiktív világon keresztüli gondolkodás, amelynek fókuszában ugyanúgy a valóság áll, csak a fikció védelmet ad a

⁵¹⁵ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 20.

⁵¹⁶ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 20.

⁵¹⁷ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 20.

⁵¹⁸ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 20.

⁵¹⁹ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 21.

résztevők számára. Ez a helyzet tehát egy kulcsfontosságú mozzanat a néző perspektívájának változása szempontjából, mivel a maximális személyességet tűzte ki célul, ami a nézőt mint egyént tartotta mérvadónak. Ez a beszélgetős szakasz ugyanis olyan nehéz kérdéseket igyekezett vizsgálni, hogy a résztvevők szülei szeretik-e egymást, min szoktak otthon veszekedni egymással, vagy hogy felmerült-e már a fiatalokban a menekülés, a világgá menés gondolata. A csoport olyan helyzeteket elemzett tehát, ami abszolút köthető volt korosztályi problémákhoz, kérdésekhez, mivel viszont nem szerepen, nem a színházon keresztül teheték meg a fiatalok az önvizsgálatot, így a szerepben való lét mintha játékának védelme nem tudott működésbe lépni, és kiszolgáltatottá válhattak a résztvevő fiatalok osztálytársaiknak, tanáraiknak vagy akár a játszóknak egyaránt. Ez a mozzanat a következményeket tekintve kockázatos volt. A célt ugyanis az határozta meg, hogy a gyerekek hozták fel saját személyes problémáikat, viszont ha ez nem tetszett, akkor Minyakaként fogalmazhatták meg a búcsúlevelet.⁵²⁰ Minyakaként megfogalmazni a levelet releváns megoldásnak bizonyult, hiszen a szerep védelme így megvalósulhatott. Ebben az etapban tovább vizsgálták a játszó a fiatalokkal a búcsúlevél helyzetét. Itt ismét egy fontos színházi eszköz, a nézőpontváltás jelent meg:

„Most játszuk azt, hogy mi valamennyien szülők vagyunk és éppen egy ilyen levelet kaptunk a gyerekünktől, amiben ez áll például, hogy... (itt felolvassa az egyik ötletet) Ki az, aki ezt mondta? Ha te kapnád ezt a levelet, mint szülő, hogyan nyugtatnád meg a gyerekedet?”⁵²¹

Vagyis itt a szerepcserén keresztül eddig Minyakaként gondolkodtak a gyerekek, és innentől kezdve már szülőként kellett reflektálniuk a helyzetre, nézőpontot válthattak. Ebben a helyzetben erősen megjelent a tanítási akarás mozzanata, hiszen itt a cél, a már kibontakozott vita után, hogy a színjátósok megnyugtassák a gyerekeket, beléjük ültessék azt a gondolatot, hogy nem kell rögtön világgá menni.⁵²²

A történet késsel és a felelősök keresésével folytatódott. A Narrátor pedig így zárta az előadást:

„A darabnak itt vége. De folytatható! A folytatás pedig rátok vár!”⁵²³

⁵²⁰ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 22.

⁵²¹ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 22.

⁵²² *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 22.

⁵²³ *Tavaszi Tótágas* szövegkönyv. 34.

Ezek után már nem voltak instrukciók, feladatok. Itt ért véget az előadás. Különös, hogy miért nem a darab legerősebb, legizgalmasabb, legdrámaibb helyzetével foglalkozott a csapat: a felelősség keresésével.

Nánay István szerint a gyerekek világáról adott híradást a Gyerekjátékszín *Tótágas* című produkciója. Ez a szó szoros értelmében véve nem színház volt, bár jócskán élt a színház eszközeivel. Ez inkább a tizennégy-tizenöt éves gyerekek önvizsgálatát, önmegismerését, döntési helyzetbe hozását szolgáló esemény volt.⁵²⁴ Rákérdezett a valóság fikció kapcsolatára. Lehetőséget teremtett a fiatalok számára, hogy elemezzék a körülöttük lévő világot. Teret adott arra, hogy kérdéseket fogalmazhassanak meg, és ne egyből, készen fogadják el a felnőttek válaszait. A résztvevő fiatalok a történet kapcsán az egyéni élethelyzeteken keresztül a játsszókkal együtt a látszatviszonyokat vizsgálták és rákérdeztek azoknak valóságtartalmára. Kritikai attitűddel élhettek, szabadon és önállóan gondolkodhattak színházon keresztül az őket körülvevő igazságokról, igazságtalanságokról.⁵²⁵

Mezei Éva igyekezett elkerülni a direkt tanító jelleget az előadásaiban, ellene ment a kor színházpolitikai elvárásainak.⁵²⁶ Kérdezett és nem állított gyermekszínházi előadásaival. Olyan dramaturgiát hozott létre, amelyben teret kapott a néző, és a történet résztvevőjévé válhatott. Olyan cselekvési lehetőségek kerültek bele az előadásokba, amelyek kezdetben még inkább az illusztrációra korlátozódtak (*Rózsa és Ibolya*, 1976), viszont a későbbiekben már szerepet ajánlva a gyerekeknek, aktív cselekvővé, döntéshozóvá válhattak a résztvevők (*Itt járt Mátyás király*, 1978), ezután pedig olyan helyzeteket vizsgálhattak, amelyek közel álltak a nézők hétköznapi problémáihoz, és ennek kapcsán egyéni véleményeket és gondolatokat oszthattak meg az esemény során (*Tavaszi Tótágas*, 1979).

Ezek a cselekvési lehetőségek az államszocialista időszakban jöttek létre. Egy olyan időszakban, ahol a tanári illetve szülői autoritás megkérdőjelezhetősége elvétve kapott teret, ahol a „minden rendben van otthon, a családban” kirakat-helyzeteinek valóságtartalmára nem illett rákérdezni, ahol a titok erejével vissza lehetett élni, és ahol a mindennapok látszatát és illúzióját nem szabadott kritizálni vagy önálló véleményt megfogalmazni vele kapcsolatban.

Formai szempontból vizsgálva az *Itt járt Mátyás király* és a *Tavaszi Tótágas* című előadásokat, megállapítható, hogy az angol TIE módszertanán alapuló gyermekszínházi

⁵²⁴ Nánay István: Közelebb a valósághoz. 46.

⁵²⁵ Patonay Anita: *Kérdez és nem állít. Mezei Éva gyermekszínháza 1978–1979-ben.* 219.

⁵²⁶ „hogyan színháznak orientálnia kell a fiatalokat, meg kell fogalmazni kérdéseiket és válaszolni is azokra. A magyar kontextusban a színház révén feltett kérdés és a válasz is felülről (párt, kulturális szervek, ifjúsági színdarabok) érkezik.” Varga Luca: Az „ifjúsági színház” probléma nemzetközi vetületei. Olasz–magyar kommunista kultúrkapcsolatok 1972–1980. *Kultúra és Közösség*, 2015/1. 136.

http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=130597 Letöltés: 2017. augusztus 30.

előadások jöttek létre, amelyek a színház eszközeivel elkészített jelenetekből, jelenetsorokból álltak, ahol a gyerekek cselekvési lehetőségei dramaturgiaiilag szerves egységet képeztek az előadásban, kb. 2 óra időtartamúak voltak, pontosan behatárolt korcsoportba tartozó gyerekek vettek részt az előadáson és a gyerekeknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínáltak. Ezért az 1978-as *Itt járt Mátyás király*, és az 1979-es *Tavaszi Tótágas* című gyermekelőadások a TIE nem pusztán formai és gondolati hagyományára mutatnak rá, hanem TIE-nak nevezhetők.

4.7. Ruszt József iskolaszínháza a kecskeméti Katona József Színházban

Ruszt József iskolaszínházi beavató színházi előadásai a felső tagozatos gyerekeket és középiskolásokat szólított meg. Ruszt József 1963-1973 közötti debreceni időszakában már foglalkozott a színházba járó és színházat csináló ifjúság kérdésével, mind a nézői, mind a játszói oldalról. Aztán 1970 decemberében részt vett egy Békéscsabán rendezett tanácskozáson a fiatal színművészek szakmai és szociális helyzetéről, és itt fogalmazta meg azt, hogy:

„A legelkeserítőbb, hogy a közönség egyik legértékesebb része, az ifjúság fordul el a színháztól, ..., mert nem érzi benne saját problémáit, ízlését, gondolatvilágát és temperamentumát tükröződni. Mert az ifjúság a színháztól elsősorban hasonlító alapot vár önmaga megismeréséhez.”⁵²⁷

A célközönség tehát Ruszt fejében már a kecskeméti időszak előtt megfogalmazódott. Ezután következett a kecskeméti meghívás 1973-ban, hogy főrendező legyen. A fiatalokhoz való elköteleződés, az universitas-os próbafolyamatok, és Bernstein gyerekeknek szóló koncertjeinek hatása inspirálta az iskolaszínház létrehozására.

Leonard Bernsteint Amerikában 1958-ban nevezték ki a New York-i Filharmonikusok első karmesterévé. Ekkor kezdte meg zenei ismeretterjesztő sorozatát zenekarával, melyeket a televízió közvetített. A televízión keresztül jutott el Ruszt Józsefhez is Bernstein sorozata.⁵²⁸

⁵²⁷ Nánay István: *Ruszt*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 34.

⁵²⁸ Jelenleg a youtube-on két hangverseny található magyar felirattal, melyben Bernstein magyarázataival, értelmezéseivel vezeti be a közönséget a zene világába. Az egyik esemény 1958-as: Leonard Bernstein: *Hangversenyek fiataloknak: Mit jelent a zene?* https://www.youtube.com/watch?v=nxWwPK_cgSk, ebből részlet látható, a másik pedig 1960-ból való, ahol Bernstein látható a zene interpretálásáról (https://www.youtube.com/watch?v=GoYK_AZT2Y8). A többi fiataloknak szóló koncert angolul megtalálható szintén a youtube-on, ahol minden egyes témához négy etap tartozik: *What Does Music Mean?*; *What is*

Bernstein ezeken a zenei eseményeken közvetlen hangulatban szólította meg a közönséget, a nézők közül pedig leginkább a gyerekeket. Az 1958-as *Mit jelent a zene?* című hangversenyen Richard Strauss *Don Quixote*-val foglalkozott. A hallgatóságot a következő mondatokkal szólította meg Bernstein:

„És most kicsit ravaszkodom veletek. Olyan darabot fogunk játszani, amelyhez történet tartozik, nagyon jó történet, de én egy másik történetet fogok elmesélni nektek. Egyszerűen kitalálok valamit, ami egyáltalán nem is ehhez a zenéhez tartozik, és nem árulom el a darab igazi címét. És majd meglátjuk, vajon illik-e hozzá annyira az én történetem, mintha a saját története volna. Íme. Egy nagyváros közepén van egy hatalmas börtön, tele rabokkal. Éjfél van, és minden rab alszik, kivéve egyet, aki azért nem tud elaludni, mert ártatlanul zárták be. És egész éjjel a fésűharmonikáján gyakorol, míg a többi fogoly nagyban horkol körülötte. Tudjátok, fésűre szorított cigarettapapírral zenél. Nos, ennek a zenélő fogolynak van egy barátja, aki eljön érte ma éjjel, és megmenti őt, a barát neve Szupermen. Szupermen száguldva közeleg a motorján.”⁵²⁹

Bernstein ezután megmutatta mindezt zenében, és közben a történethez hűen narrálta a zenei etapokat. Kérdésekkel igyekezett fenntartani a kapcsolatot a nézőkkel pl.: Érthető, ugye?, de valójában nem várt rájuk választ, hanem ment tovább a valódi történet, a *Don Quixote* bemutatásával. Úgy tette mindezt, hogy az ő történetét és a megkomponált történetet összehasonlította, párhuzamokat keresve a hangok között pl.: horkolás hangja=bégető nyáj; fésűhangszer=pásztorsíp. Ezután meghallgatta a közönség ismét az elemzett zenei etapot egyben, miközben a karmester kommentálta a zenét a történet egy-egy helyzetével, szereplőjével. Ebben az etapban arra hívta fel a figyelmet, hogy történetek nélkül is működik a zene. A többi zenei eseménynél is beavatás történt a zenébe. Olyan kérdéseket jártak körül, mint *Mit jelent a zene?* *Miről szól a zene?* *Miért hallgatunk zenét?* *Mi a zene?* stb. A hallgatóságot ismertette meg a zene világával. A zenészek pedig együttműködve a karmesterrel szólaltatták meg külön-külön majd együtt az adott zenei művet. Itt a célközönség a gyerekek voltak. A nézőteret figyelve többnyire általános iskoláskorúak: 6-14 éves korig.

American Music?; What is Orchestration? Ezeket a zenei eseményeket a Carnegie Hallban tartották, amelyen gyerekek és szülők vettek részt, és a televízió nézői számára is elérhetővé tették, mivel ezeket az alkalmakat közvetítették. Magyarországon is levetítette a televízió ezeket a hangversenyeket, melyek témájáról egy könyv is megjelent 1974-ben: Leonard Bernstein: *Hangversenyek fiataloknak*. (ford.: Juhász Előd), Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1974.

⁵²⁹ Leonard Bernstein: *Hangversenyek fiataloknak - Mit jelent a zene?*, 1958 – részlet, 0.02-1.18. perc https://www.youtube.com/watch?v=nxWwPK_cgSk

„Az előadóművész egyénisége és intuíciójának összekapcsolása az alkotó génuszával együtt kell ahhoz, hogy a zenemű nyitott partitúrából kiteljesedjen az előadás művészi élményévé.”⁵³⁰

Rusztnál is fontos volt az iskolaszínházban és a beavató előadásokban a művészi élmény. Bernstein ismeretterjesztő előadásainak célja a zeneművek, és megszólaltatásuk elemzése volt, melyet Ruszt színházban gondolt tovább. Ruszt és Bernstein személyisége meghatározta ezeket az alkalmakat, ám a színpadi és zenei művek kerültek a középpontba. Az adott darabok értelmezése, analizálása került a fókuszba annak érdekében, hogy közös gondolkodást hozzanak létre. Közös gondolkodást arról, hogy mit jelent a színház, illetve mit jelent a zene. Mindezt Ruszt a színházon, míg Bernstein a zenén keresztül tette meg. Ruszt és Bernstein egyaránt tanítani akart ezeken az eseményeken keresztül. Tanítani az adott művek koráról, a benne szereplő személyek, hangszerek motivációiról, mindezt annak érdekében, hogy az emberek megtalálják az utat a színházon és zenén keresztül önmagukhoz és a körülöttük világhoz. Mindketten, Bernstein karmesterként, Ruszt rendezőként, felhívták a figyelmet azokra a pontokra a darabon belül, amelyek számukra fontosak, vagy elgondolkodtatóak. Ruszt az iskolaszínház és beavató színház alkalmainál, olyan volt, mint egy karmester. Felszólította a színészeket, hogy mehetnek tovább, vagy épp álljanak meg, úgy, ahogy Bernstein is tette a hangversenyeken. Ruszt nem élt azzal a lehetőséggel, hogy a színészek vele vitába szálljanak, és a vitán keresztül értelmezzenek egy-egy helyzetet. Nem lépett ki a színházi esemény irányítójának szerepéből. A színészei megvalósították az elképzelését. A közös gondolkodás nem a nézők előtt zajlott, hanem az már megtörtént korábban.

Ruszt József mind formailag mind tartalmilag inspirálódott Bernstein ismeretterjesztő előadásaiból. Ő maga hívta fel erre az inspirációra a figyelmet.⁵³¹ Bernsteinnel összhangban szerinte is gyerekkorban kell kezdeni a színházra nevelést. Hitt abban, hogy a gyerekeket remekművekkel kell megismertetni. Így jött létre az a forma, hogy a rendező bent maradt az előadásban és kommentált, tehát kapcsolatot teremtett a mű, a színészek, a darab és a gyerekek gondolatvilága között.⁵³²

⁵³⁰ Ua.: 1.32. perc

⁵³¹ Révész Tamás: Bernstein prózában. *Új Tükör*, 1979. 04. 08. 30., Riskó Géza: Ruszt József és a szabadidő. *Pesti Műsor*, 1978. április 1-7., Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.): Ruszt József: *A föld lapos és négy angyal tartja*. Veszprém, 2004. 71.

⁵³² Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt: Zalaegerszeg. Független Színpad 1982-1993*. Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, Tucsni András, 2013., 38.

Ruszt 1973-1978 között dolgozott a kecskeméti színház főrendezőjeként. Heltai Nándor készített vele ekkor egy interjút,⁵³³ melyben Ruszt válaszaiban megfogalmazódtak azok a színházi elgondolások, amelyek hozzájárultak az iskolaszínház mint beavató színház gondolati háttérének megteremtéséhez, Bernstein formai inspirációja mellett. Ruszt ebben az interjúban olyan színházról beszélt, amelynek politikusnak kell lennie, de nem a napi politikai szinten, hanem „úgy, hogy mindaz, amit teszünk, az aktív társadalmi tudatra irányuljon vagy hivatkozzon, ösztönözzön.”⁵³⁴ A kecskeméti időszakban Ruszt abban látta saját- és színháza szerepét, hogy segítsenek „az embereknek a helyes életforma megteremtésében, a tájékozódásban, az önismeretben, a társadalmi haladás gyorsításában.”⁵³⁵ Az iskolaszínház létrehozása is ezt a célt szolgálta.

Az iskolaszínház létrejöttéhez Ruszton kívül kellett a kecskeméti Katona József Színház és a Megyei Művelődési Központ együttműködése. A színház adta az előadást és a formát, a művelődési központ pedig adta a közönséget és a helyszínt. A cél pedig, hogy „a drámai művek előadásának művészetét az eddigieknél jobban tudatosítsák a közönséggel, emberközelbe hozzák a színpadot. Olyan bemutatókat terveztek, amelyek megismertették a nézőket – elsősorban, de nem kizárólagosan az ifjúságot – a világirodalom legjelentősebb színműveivel.”⁵³⁶

Az iskolaszínház olyan volt, mint egy összpróba, melyen dráma- és helyzetelemzések, művészettörténeti magyarázatok és szöveges gyakorlatok váltogatták egymást. Ruszt fontosnak tartotta, hogy a darabokat ne kiérlelve, hanem a színészi és a rendezői munka korai állapotában mutassák be, amikor még csak formálódik a színpadi cselekmény, még csak részben tárultak fel a szereplők belső mozgatórugói, ellentétei, vagyis amikor éppen alakot és formát ölt egy színházi előadás.⁵³⁷ A rendező a párbeszédet megállította, értelmezte, magyarázta az egyes jeleneteket, és így széttördelte az előadást. A játékba lépésnek és a játékból kilépésnek köszönhetően a közönség nem azonosult a szereplővel, inkább a technikákra, a megoldási lehetőségekre figyelhetett oda. Ez a forma alkalmat adott arra, a közös elemzések miatt érthetőbbé váljanak a színpadi történések.

⁵³³ Heltai Nándor: „Politikus színházat kell csinálnunk”. Beszélgetés Ruszt József főrendezővel a Kecskeméti színházról. *Petőfi Népe*, 1973. dec. 21. 5.

⁵³⁴ Heltai Nándor i. m. 5.

⁵³⁵ Heltai Nándor i. m. 5.

⁵³⁶ Pavlovits Miklós: „Tanuljunk színházat!” Az Antigoné a megyei művelődési központ színpadán. *Petőfi Népe*, 1976. március 17. 5.

⁵³⁷ Uo.

A színészek számára szokatlan volt a próbák korai szakaszában a nézők jelenléte, hiszen ezek az iskolaszínházi alkalmak olyanok voltak, mint az „élő színházi próbák légkörében elemzett drámai művek”,⁵³⁸ ahol színházi ismereteket oktatnak.

Ruszt a diákokkal kívánta megszerettetni a színházat olyan pedagógiai módszerrel és érzékkel, amelyet működtetett már az universitas-os előadások rendezése közben, bár akkor még nem a néző tanításának szándékával: próba közben be lehetett menni, és figyelni a rendezés folyamatát, a közös gondolkodást, az alkotást. Ruszt egyik interjújában hivatkozott arra, hogy az iskolaszínház módszere az Egyetemi Színpadi évek alatt alakult ki, úgy, hogy este tudtak próbálni csak, sokszor száz néző előtt. Ekkor derült ki számára, hogy képes közönség előtt próbálni, s a színészek is élvezték a nézők előtti próbát, inspirálta őket. Kecskeméten tehát ez az élmény és Bernstein inspirálta az iskolaszínházi forma megalkotására.

A kecskeméti kezdeményezés a színház, a színészek, a rendező és a szervezés oldaláról nehézségekkel járt. Ruszt fontosnak tartotta ugyanis, hogy a színház megtalálja annak módját, hogy „az iskolaszínház produkcióit ne éjszaka „hakni” alapon kelljen próbálni, hanem azok is beleférjenek a színház munkarendjének természetes folyamatába.”⁵³⁹ A rendező a másik nehézséget pedig abban látta, hogy a szoros munkamenet és az egyeztetési gondok miatt, nem válhatták valóra terveiket és azt az ígéretüket, hogy a produkció még az iskolai tanév ideje alatt eljut a megye nagyközségeibe és városaiba is.⁵⁴⁰

Rusztot többen ösztönözték arra, hogy írja le az iskolaszínházi, beavató színházi módszer lényegét, és ezzel kapcsolatos tapasztalatait. De úgy látta, hogy ehhez konkrét és teljes szövegek könyvek kellenének a megfelelő, de minden esetben improvizált részletekkel, amelyek leírása meglehetősen komplikált. Azt vallotta, hogy az általa mondott, improvizált szövegrészletekben van a lényeg elrejtve. És ez mindig az éppen jelen lévő gyerekközönségnek, annak korosztályához, aktivitásához és műveltségi színvonalához igazodik.⁵⁴¹

⁵³⁸ Uo.

⁵³⁹ Forgách András, Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József. Kecskemét. Gábor Miklós. Nádasy Kálmán 1972-1981.* Ráday Könyvesház Kft., 2011. 98.

⁵⁴⁰ Uo.: 97.

⁵⁴¹ Uo.: 38.

4.7.1. Ruszt József: *Rómeó és Júlia* (1975)

Ruszt József első iskolaszínházi előadása a *Rómeó és Júlia*⁵⁴² volt 1975 márciusában, Kecskeméten. Az előadáson körülbelül négyszáz diák vett részt egy-egy alkalommal.⁵⁴³ A Megyei Művelődési Központ adott helyszínt az iskolaszínházi előadásoknak, köztük a *Rómeó és Juliának* is.

Az alábbiakban egy 1975-ből fennmaradt *Rómeó és Júlia* iskolaszínházi hanganyagából idézem és elemzem Ruszt József színházát.⁵⁴⁴ Az előadást két etapban játszották, körülbelül ötvenöt perces volt egy-egy rész. Ruszt úgy kezdte az előadást, hogy megszólította a nézőket, tisztázta a megszólításban használt tegező formát:

„Kedves közönség, kedves vendégeink, kedves barátaink! Minden különleges, protokolláris megnyitót elhagyva, kedvesen, barátian szeretnénk ma veletek találkozni. Azért mondom, hogy veletek, mert zavarban van az ember a magyar nyelvet illetően a megszólítással kapcsolatban. Egyszer Párizsban láttam, amikor az óvónéni ekkora kicsi gyerekeket vezetett az utcán és azt mondta nekik, hogy köszö, tehát hogy uraim, átánszión, tessék vigyázni, mert lámpa következik! Tehát hadd legyen közöttünk ez a nexus ma, a tegezés jegyében.”⁵⁴⁵

Ruszt az iménti mondatokat nagyon közvetlen hangon szólaltatta meg. A fiatal közönség⁵⁴⁶ nevetéssel reagált Ruszt József humorára. Oldotta a hangulatot és a nézőket egyaránt.

Ruszt olyan személyes hangvétellel folytatta, amely okozhatta a nézőkben azt az elköteleződést, ami miatt még ekkora létszámú diákseregnek sem volt probléma – legalábbis a hangfelvételen nem hallatszódik – az odafigyelés:

„Nagyon ideges vagyok, mert szokatlan helyzet az, hogy egy rendező kiáll a közönség elé, nem mint színész, hanem mint rendező, mert ma egy speciális játékban lesz közösen részünk.”⁵⁴⁷

A fesztelen hangulatban mesélte el, hogy mire számíthatnak a nézők a mai előadás kapcsán:

⁵⁴² Iskolaszínház a Megyei Művelődési Központban, Kecskemét, Bemutató: 1975.03.09, Katona József Színház, Kecskemét, Rómeó: Farád István, Júlia: Sára Bernadette, Mercutio: Trokán Péter, Dajka: Szakács Eszter, Lórin barát: Hetényi Pál, Benvolio: Varsa Mátyás, r.: Ruszt József

⁵⁴³ Ebből az adatból lehet következtetni a körülbelül négyszáz diákra egy-egy alkalommal: „Eddig összesen hat alkalommal játszottunk kb. 2500 gyermek és ifjú néző előtt, ...” in: Forgách András, Nánay István, Tucsni András (szerk.) i. m. 97.

⁵⁴⁴ Tucsni András adta át ezt a felvételt az OSZMI-nak. A *Rómeó és Júlia* hanganyag hiányos, 1 óra 31 percig tart, így körülbelül 20-25 perc nem áll rendelkezésre.

⁵⁴⁵ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 00-01.00. perc

⁵⁴⁶ Nem tudni, hogy a felvételen általános vagy középiskolás fiatalok ülnek. Így végig fiatal nézőket, fiatalokat írok, és kerülöm a gyerek szót. A *Rómeó és Júlia* előadást felső osztályos általános iskolásoknak és középiskolásoknak is játszották.

⁵⁴⁷ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 01.00-01.20. perc

„Ez a nap az iskolaszínház első előadása. Mit jelent ez az előadás? Mit jelent a színház? A színház tulajdonképpen az embernek találkoztatása önmagával az emberrel. Ez a lényege, durván. Mi az iskolaszínház? Az emberség megtanulása a színházon keresztül, ahhoz viszont a színházat is meg kell tanulnunk. Úgy döntöttünk hát, hogy első kezdeményezésként egyszerre fog megszólalni a mű maga, tehát Shakespeare műve, a Rómeó és Júlia, egyszerre fogjátok ti látni azt, hogy hogyan is csinálják a színházban, hogyan rendez a rendező, hogyan játsszanak a színészek, mit csinál a sűgő, mit csinál a technikai személyzet, satöbbi, satöbbi.”⁵⁴⁸

A fiatalokkal megosztotta a bevezető mondatok után, hogy a produkció összpróba állapotban van, majd elmesélte azt a folyamatot is, hogy egy előadás az olvasópróbától hogyan, milyen fázisokon keresztül jut el az összpróbaig, majd az előadásig.

Ruszt József iskolaszínházi kezdeményezésének fókuszában tehát az állt, hogy a nézők megtanulják a színházat. Megtanulás alatt pedig azt értette, hogy megismerje a néző, hogy hogyan és kik csinálják a színházat, illetve azt, hogy közösen elemezzék magát a drámai művet, értelmezzék a látottakat és a hallottakat, miközben előadásrészleteket figyelhetnek meg. Az összpróba kapcsán még annyit tett hozzá Ruszt, élve azzal, hogy személyes dolgokat oszt meg a nézőkkel, hogy:

„Én például nagyon szeretem azt a bizonyos első összpróbát, melynek az lenne a feladata, hogy azt nézzük meg, hogy hogyan áll össze a játék, milyen stádiumban, milyen állapotban van. Ebben a stádiumban én még bele szoktam szólni, így ahogy most itt állok, ez nagyon sokszor fog ma itt előfordulni.”⁵⁴⁹

Az első alkalommal felhívta a nézők figyelmét a jelmezre, illetve a kellékekre is, de ebben az előadásban csupán olyan kelléket használtak, amely a karaktereket építette pl.: a Dajka kalapja és legyezője, és annyi jelmezt vettek igénybe, amely Lőrinc barát papságához kell, vagyis reverendában játszott, melyet úgy magyarázott a rendező, hogy ez nem számít jelmeznek, mivel a pap reverenda nélkül nem pap. Még mielőtt elkezdődött az összpróba, annyit tisztázott még Ruszt, hogy hat szereplő játssza el a színpadon a huszonvalahány szerepet. Bemutatta a Narrátort, aki összekötötte a játékot, illetve ha kellett, narrálta az eseményeket, és néha játszott is a jelenetekben. Tisztázta saját szerepét is, hogy járkalni fog, és bele is szól majd a játékba. A nézők előtt világossá vált, hogy mi fog történni velük az

⁵⁴⁸ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 02.10-02.30.

⁵⁴⁹ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 02.45.-2.57 perc

iskolaszínházi alkalmon. Ruszt tehát világossá tette a nézők számára az alapszituációt, hogy milyen színházi előadásra, vagyis milyen próbára ültek be.

Az előadás gonggal kezdődött, és rögtön ezután felhívta a közönség figyelmét arra, hogy mi a dolga a rendezőnek a darabbal. Megosztotta azt, hogy „a rendezőnek mindig el kell döntenie, hogy mi az érzelmi és mi a gondolati lényege a drámai vonatkozásokban a darabnak.”⁵⁵⁰ Ruszt mikor kérdezte a nézőket, akkor valójában nem várt választ, mintha hangosan gondolkodott volna. Kérdéseket tett fel, amelyekre ő maga adott feleletet.

„Mit exponált a színdarab? Mit exponált? A vizályt a két család között. És valamit elárult Rómeóról, hogy ő hajnalban bolyongani szokott. Hát ki szokott magányosan hajnalban bolyongani? Hm? Nem kell válaszolni.”⁵⁵¹

Ruszt József úgy döntött, hogy nem feszegeti a kérdést, mert érezte a gyerekek zavarát a téma kapcsán. Mégis a közös kuncogás, zavarodott nevetgélés elérte az összekacsintás lehetőségével élő cinkos hangulatot, amely hozzásegítette a közönséget ahhoz, hogy részt vegyen a színházi próbán.

Egy-egy jelenetnél rendezőként lépett fel, mintha együtt élt volna a jelenetekkel. Miközben mondták a színészek a szöveget, aközben adta az instrukciókat a rendező, és a színészek akkor és ott módosítottak a játékokon. Ilyen volt pl.: Benvolio és Rómeó jelenete, mikor Rómeó Rozália szerelméért áhítózik: Rendező: „Hecceljed jobban Matyi, hecceljed!”⁵⁵², vagy Mercutióknak és Rómeóknak mondta a Rendező: „Nézzetek össze!”⁵⁵³, vagy Mercutióknak jelezte a Rendező: „Részegebben, részegebben, részegebben!”⁵⁵⁴, vagy Tybaltnak szólt a Rendező: „Lassítsd le!”⁵⁵⁵, vagy Mercutióknak: „Legyél dühös, hogy nem tudsz felállni!”⁵⁵⁶

Rusznak megjelentek a próba során olyan instrukciói is, amelyek nem a játék hogyanját érintették, hanem a játék miértjét, a szereplő motivációját elemezték:

„Péter, itt csak annyi van, hogy ez nem csak vicc, hanem egyszerűen meg kell érezni, hogy életveszély, és az életveszélyen kell táncolni. Tehát olyan, mint amikor a bohóc bohóc ugyan, és a Mercutióban sok bohócság van, végigmegy ezen a bizonyos kötélén, de arról le lehet ám esni, tehát feszesebben említeni.”⁵⁵⁷

⁵⁵⁰ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 5.00.

⁵⁵¹ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 8.20.-8.40.

⁵⁵² *Rómeó és Júlia* hanganyag: 9.30-9.35.

⁵⁵³ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 24.03.

⁵⁵⁴ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 26.43.

⁵⁵⁵ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 1.02.53.

⁵⁵⁶ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 1.08.32.

⁵⁵⁷ *Rómeó és Júlia* hanganyag: 1.05.38

Néha azért állította meg Ruszt a jelenetet, hogy felhívja a nézők figyelmét az általa fontosnak gondolt helyzetre, pl.:

„Azt mondja (Benvolio), hogy Tanulj feledni! Átsuhan a tragédia színe, jelezvén, hogy Rómeó, ha kell, meg is tud halni. Nem minden ember tud meghalni, dicsőségben meghalni.”⁵⁵⁸

Néha pedig a darab világára, vagy a szereplő hozzáállására, annak ellentmondásaira hívta fel a figyelmet:

„Ugye milyen világ ez? Milyen világ ez? Hétfő a halál napja, de azért még csütörtökön össze lehet esküdni. Tessék csak figyelni a világot, milyen a világ.”⁵⁵⁹, vagy: „Tessék megfigyelni, hogy mit mond a Dajka, milyen a világ és milyen a figura.”⁵⁶⁰

Az iskolaszínház alkalma során néha pedig azért állította meg a jelenetek folyását, hogy általánosabb színházi kitekintést is kapjanak a nézők:

„A színdarabok többek között arról szólnak, hogy milyen az élet, és mik a problémák az életben.”⁵⁶¹ „Aki meghal egy színdarabban, az nem lehet véletlen, véletlenek a színdarabban nem igen vannak, hogy halnak meg az emberek, valami oka annak kell lennie, vagy bűnnek, vagy vétségnek, vagy valami alkati furcsaságnak...”⁵⁶²

Voltak olyan jelenetek, amelyekbe Ruszt nem szólt bele, hagyta, hogy az atmoszféra egy-egy zene hatására megteremtődjön és a nézők belekerülhessenek ezekbe a helyzetekbe, pl.: a bál- vagy az erkélyjelenet.

A második etapot úgy kezdte Ruszt József, hogy egy újabb színházi formát vezetett be a nézők számára. Tybaltot nem játszotta senki a színészek közül, így az ő szövegét a Narrátor olvasta be. Tybalt figurájának hiányán keresztül a színház egyik fontos fogalmával ismertette meg a nézőket, a *mintha* világával:

„Tybalt szövegei idézve vannak. Itt olyan eszközöket használunk, amelyek egyszerre reálisak, reálisak a jelzései, egyszerre tulajdonképpen irreálisak, úgy csinálunk, mintha megtörténne a dolog. Ennek van egy sajátságos izometriája.”⁵⁶³

A színészek elemelten mondták a szöveget, versszerűen beszéltek, Ruszt megtartatta velük a rímek játékát, mégis közvetlen hangulatot tudtak teremteni a nézők számára a színpadon is. Mívesen, artikuláltan, tisztán mondták a szöveget. Azt lehetett érezni, hogy ugyan nem

⁵⁵⁸ Rómeó és Júlia hanganyag: 11.45-12.07.

⁵⁵⁹ Rómeó és Júlia hanganyag: 1.24.10.

⁵⁶⁰ Rómeó és Júlia hanganyag: 1.30.17.

⁵⁶¹ Rómeó és Júlia hanganyag: 36.42.

⁵⁶² Rómeó és Júlia hanganyag: 1.00.35.

⁵⁶³ Hanganyag: 1.00.35. perc

hétköznapi a nyelvezet, de a hangulat hétköznapivá tudott válni a színészek könnyed játékának köszönhetően. Ha valaki elakadt a szövegmondásban, Ruszt nem akadt fenn ezen, hanem továbblépett, és a sűgást úgy használta, mint egy valóságos próbaszituációban, levéve ezzel a színészekről a felelősséget. Az iskolaszínházi eseményen többször hangsúlyozta azt Ruszt, hogy most a nézők egy próbán vesznek részt. Az első iskolaszínházi hangfelvételen hallatszódik, hogy nagyon vették a nézők az előadás humorát, intenzíven voltak jelen, mentek a történettel.

Ruszt József 1978-ban eljött a kecskeméti Katona József Színházból, és a Gyurkó-féle Népszínház kezdeményezéséhez csatlakozott 1978-1979 között. A népszínházi rövid időszakban 1979-ben a Nemzetközi gyermekévet ünnepelték, melynek köszönhetően nagyjából ugyanazzal a kecskeméti színészcsapattal valósították meg az iskolaszínházi előadást a *Cimbora*⁵⁶⁴ című tévéműsorban, amelyet rögzített a televízió. Két iskolaszínházi előadást vettek fel: a *Rómeó és Júliát*, illetve a *Csongor és Tündét*. Mindkét felvételen nem csupán a színházban ülő gyereknézőket szólította meg a rendező, hanem a képernyő előtt ülőket is.

A *Cimborában* megszerkesztett *Rómeó és Júlia* előadás néhány ponton eltért a Kecskeméten játszottól, de többnyire ugyanazokat a jeleneteket elemezte, rendezte, instruálta, mint a kecskeméti változatban. A nézőtérben hetedik és nyolcadik osztályos, illetve középiskolás korosztály ült. A *Cimbora* műsorvezetői, Juhász Jácint és Káldi Nóra a következőképpen vezette fel az iskolaszínházi eseményt: „Bepillantunk a színházcsinálás rejtelseibe. Nézzünk meg egy próbát a Rómeó és Júliából.”⁵⁶⁵ Ezután a műsorvezetők bemutatták és átadták a szót Ruszt Józsefnek. Itt már nem tért ki a tegeződésre, hanem egyszerűen tegeződve szólította meg a közönséget. Itt látható, hogy a nézőtéri fény végig az előadás során megmaradt, megkönnyítve ezzel a kapcsolattartást a művészek és a nézők között. Itt is röviden és tömören összefoglalta, hogy mire számíthatnak a gyereknézők:

„Kedves közönség előtt megmutathatunk egy próbát. Ennek a próbának reális célja, hogy ne produkció legyen, próba maradjon, de azért lássátok a műnek, a színdarabnak

⁵⁶⁴ A *Cimbora* című műsor 1973 szeptemberében került először képernyőre és több évtizeden keresztül játékosan oktatta a gyerekeket. A műsor szerkesztője É. Szabó Márta fontosnak tartotta, hogy a gyerekek minőségi tudást szerezzenek műsoraiból, a *Cimborában* épp ezért megtalálhatóak voltak színháztörténeti, festészeti és irodalmi blokkok is.

⁵⁶⁵ *Cimbora* tévéműsor, *Rómeó és Júlia*, MTV, 1979, r.: Ruszt József, szerk.: Szabó Márta, Műsorvezető: Káldi Nóra, Juhász Jácint, 02.09. perc

a keresztmetszetét, találkozatok annak a gondolatvilággal, és valami módon bepillantsatok a műhelytitkokba, ahogy mondani szokták a kulisszák mögé.”⁵⁶⁶

Ezután név szerint mutatta be a kollégáit.⁵⁶⁷ Ez eltért az 1975-ös változattól. Ott nem nevesítette a munkatársait, sem a civil, sem a darabbeli szerepük neve nem hangzott el.

A bevezető szövegben Ruszt még feltette azt a kérdést, hogy: „Miért fontos a színház?”⁵⁶⁸ Erre a kérdésre itt a fiatal nézők közül jött válasz, hogy: „A nézők pozitív és negatív szereplőiből ideálokat, példaképeket választhatnak, és a jellemük formálódik.”⁵⁶⁹ Ruszt pedig beszélgetést generált, vagyis értelmezve a fiatal gondolatát egy kérdéssel vitte tovább a kérdezz-felelek: „És ha történetesen ez egy tragédia, akkor azt a tragikus eseményt fogod választani életmintaképpen?”⁵⁷⁰ Későbbiek során az 1975-ös előadáshoz képest itt mertek a fiatalok arról beszélni, hogy kik bolyonganak hajnalban, és így egy beszélgetés alakult a szerelem témájának kapcsán.⁵⁷¹

Ruszt József itt is a bevezető szonettel kezdett, amelyekkel kapcsolatban azt hangsúlyozta, hogy ez lényegében az egész előadás tartalmát elmondja. A következő szakasz teljesen eltért az 1975-östől, ugyanis a tévéfelvételen Veronáról mutattak vászonra kivetített képeket. Azt akarta megmutatni, hogy a darab hősei hol éltek. Ezután Shakespeare, a szerző világát idéztette meg szintén képekkel, mely alatt egy angol zeneszerző lantra írott műve szólalt meg. Ruszt rendezőként lépett fel. De nem csupán színházi rendezőként, amikor jeleneteket instruált, hanem egy színes eszköztárral bíró ismeretterjesztő műsor rendezőjeként, szerkesztőjeként is. Rengeteg dolgot akart megtanítani a nézőtérben ülő fiataloknak: a dráma korának világát, a szerző világát, Shakespeare színházának, a Globe-nak a képe is előkerült a diasoron.⁵⁷² A szonett exponálása itt is előkerült: „Benne volt az egész program, mint egy balladában, ugye?”⁵⁷³ A tudásmegosztás végig jelen volt a cimborás felvételen. Ruszt megteremtette a közönség számára a kontextust. Nem csupán a dráma kontextusát, hanem az

⁵⁶⁶ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 2.12.

⁵⁶⁷ „Engedjétek meg, hogy bemutassam kedves munkatársaimat: Farádi István: Rómeó, Hetényi Pál: Lőrinc barát, Szakácsi Eszter: Dajka, Sára Bernadette: Júlia, Trokán Péter: Mercutio, Jordán Tamás: Benvolio, Pethő László koreográfus és Rotter Oszkár táncművész.” Cimbor, 2.20. perc

⁵⁶⁸ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 3.41. perc

⁵⁶⁹ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 3.45. perc Elég precíz mondatként hangzik ez a mondat egy egy gyerek szájából.

⁵⁷⁰ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 3.49. perc

⁵⁷¹ „Ruszt: Kik szoktak hajnalban bolyongani? Gyerekek: A szerelmesek. Ruszt: Miért bolyonganak a szerelmesek? Gyerekek: Magányt keresnek. Ruszt: És még miért bolyonganak a szerelmesek? Gyerekek: Bánatosak. Ruszt: Így van. Tehát mit tudunk meg Rómeóról? Ruszt és a gyerekek együtt: Hogy szerelmes és bánatos. Ruszt: És ki tudja, hogy kibe szerelmes? Gyerekek: Rozáliába. Ruszt: Tehát ez még nem Júlia, mondhatnánk azt is, hogy Rómeó még a szerelemben szerelmes.” Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 8.48. perc

⁵⁷² Ruszt: „Fantasztikusan más a színház, mint amit mi ismerünk, talán teteje sincsen, talán egy kocsmának az udvara, és fantasztikus telt ház van, ami most a képről látszik. Manapság azért nem mindig ilyen egyszerű kérdés.” Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 6.34.

⁵⁷³ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 6.55

író életkörülményeit is. Így került szó Shakespeare kortársainak felsorolására is vetített képeken keresztül.⁵⁷⁴

Ruszt a tévés felvételen fogalmazta meg számomra az iskolaszínház misszióját:

„Nekünk az a dolgunk és kötelességünk, hogy azt a sorsvonalatot felelevenítsük nektek, és megmagyarázzuk azokat a fordulópontokat, amelyek ezt a cselekményt mozgatják, igazítják.”⁵⁷⁵

A tévés felvételnél már el-el jutott a kérdés-feleletig Ruszt, ám többnyire itt is megmaradt annál a formánál, hogy feltette a kérdést, de választ nem nagyon várt. Tanítani akart. Megtanítani színházat érteni, színházat elemezni, pl.: a tévés változatban Arisztotelész gondolatait is megosztotta:

„Egyszer Arisztotelész azt mondta, hogy egy előadás alkalmával mind az ötszáz néző vagy hatszáz néző ugyanazt az álmod látja. Mi, külön-külön, ha nem a nézőtérén ülnek az emberek, akkor mindenki a maga álmát álmodja. A színháznak az a csodája, hogy mindenki ugyanazt az álmod álmodja.”⁵⁷⁶

A tévés felvételen ő vállalta magára a Narrátor szerepét. Ő kötötte össze a jeleneteket kiegészítő történetekkel. Itt beállt szerepet is játszani: a Herceg szerepét. Juhász Jácint, a műsorvezető pedig az öreg Montague-t, Rómeó apját alakította. Ha esetleg nyelvbtlás történt a színpadon a fiatalok felé kifordult, és: „Nagyon nehéz ez nekünk. A bakikat tessék megbocsátani, ez nem színházi közvetítés, hanem próba.”⁵⁷⁷ A színészeket néha megakasztotta a ki-be ugrálás a szerepből. Ilyenkor szükség volt a sűgóra. Helyzetben voltak, közben színészként instruálták őket, és mindez közönség előtt történt, nehéz kihívásnak tűnt.⁵⁷⁸ A cimborás változatban Ruszt sokat instruált rendezőként. Sokszor a tempóra hívta fel a színészek figyelmét, magyarázva a szereplő motivációit, pl. Benvoliónak: „Tied a tempó. Te akarsz megtudni tőle valamit.”⁵⁷⁹ vagy szintén Benvoliónak: „Picit humorosabb, huncutabb, hogy ő (Rómeóra mutat) egy kicsit nyálasabb lehessen.”⁵⁸⁰

Ruszt a próbát hol szereplőként, narrátorként, hol rendezőként vezette. Voltak olyan pillanatok, amikor a szövegekönv felett ült, ahogy Bernstein tette ezt a kottájával, és úgy

⁵⁷⁴ Portrékat vetítettek ki pl.: Keplerről, Galileo Galileiről, Rubensről, Erzsébet királynőről... Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 24.10.

⁵⁷⁵ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 7.08.

⁵⁷⁶ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 23.39.

⁵⁷⁷ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 8.40.

⁵⁷⁸ Jordán Tamás (Benvolio): *A szöveget elfelejtettem*. Ruszt: Nem baj, nem baj, az a lényeg, hogy ki kell belőle szedni. Meg kell tudnod, hogy mi baja van. Cimbora: 10.40.

⁵⁷⁹ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 9.30.

⁵⁸⁰ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 10.05.

instruálta Benvoliót: „Ne hagyd elmenni! Ne hagyd elmenni!”⁵⁸¹ Egy helyzetben, itt is megtörtént a rendező közönséggel való összekacsintása. Ruszt azt kérdezte a fiataloktól, hogy: „Mit jelent ez a mondat, hogy szüzességét őrzi mindhalálig?”⁵⁸² A fiatalok zavarodott nevetésbe kezdtek. Ruszt megérezve a helyzet kínosságát annyit azért megkérdezett, hogy: „Tudjátok?”⁵⁸³ Mire a fiatalok azt válaszolták közösen, hogy: „Igen!”⁵⁸⁴ Így a rendező ezt a szakaszt úgy zárta le, hogy akkor ne beszéljenek róla. Ruszt megérezte a határokat közte és a fiatalok között. Nem erőltette a kérdéseket. Ha nem jött válasz, vagy ő válaszolt a kérdésekre, vagy ha zavarodottságot érzékelt, akkor továbblépett. Akár egy jó pedagógus.

A tévéközvetítésben a rendezői instrukciók gyakran teret kaptak: hol Júliának: „Mutasd meg magad egy picit, mutasd meg magad!”⁵⁸⁵, vagy a Dajkának: „Sértődj meg!”⁵⁸⁶ vagy szintén neki: „Eszter, itt meg kell egy picit hatódnia, hogy istenem, leválasztják tőled!”⁵⁸⁷, vagy Mercutio, Benvolio és Rómeó hármásának: „Nagyon fontos ennek a ritmusa. Ezek fiatal emberek. Pikk-pakk! Ennek a replikának a ritmusa rettenetesen, rettenetesen fontos!”⁵⁸⁸ Ruszt József ennél az előadásnál is megosztott egy-egy személyes történetet, egy instrukció kapcsán: „Én is Dodókám vagyok az anyámnak, pedig most már...”⁵⁸⁹ Működött ismét, ahogy az 1975-ös felvételnél is a személyes szál. Itt is értékelték a fiatalok a személyes történet megosztását. Megtörtént ismét az összekacsintás a nézők és a rendező között.

Káldi Nóra műsorvezetőt is bevonta Ruszt a játékba. Ő játszotta Capuletnét. Capuletné és Júlia beszélgetése kapcsán érdekes gondolatokat osztottak meg a fiatalok. Ruszt sokszor élt azzal az ellenőrző kérdéssel, hogy: „Mit tudtunk meg itt?”⁵⁹⁰ Ennél a helyzetenél a gyerekek azt válaszolták, hogy „Engedelmességet.” Ruszt itt arról beszélt, hogy a színház sok dologra nem képes, több dologra viszont nem ad lehetőséget, pl.: nem tud csodálatos architektúrákat bemutatni, mint amilyen a valóságban, vagy akár egy filmben lehetséges. Felhívta a figyelmet arra, hogy a fantázia a nézők fejében zajlik, hogy kiegészíti a színház által nyújtott szegény valóságot. A báli jelenet előtt még nem csupán a helyszínt járta körül, hanem magát a

⁵⁸¹ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 10.10.

⁵⁸² Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 12.10.

⁵⁸³ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 12.10.

⁵⁸⁴ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 12.10.

⁵⁸⁵ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 13.26.

⁵⁸⁶ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 13.28.

⁵⁸⁷ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 15.14.

⁵⁸⁸ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 19.18.

⁵⁸⁹ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 15.45.

⁵⁹⁰ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: A párbeszéd: 17.02-től

történést is exponálta: „Ez az a bizonyos pillanat, ugye, hogy szokták mondani? Meglátni és megszeretni.”⁵⁹¹ Itt az egész közönség együtt mondta az utolsó mondatot a rendezővel.

Ebben az előadásban elhangzott Juhász Jácint interpretálásában Balassi Bálint *Hogy Júliára talál*, ... című verse is. A két szerelmet, szerelemérzést hasonlította össze Ruszt.

Nem csupán verssel bővítette az előadást. Zeneileg is képezte a közönséget. A lantzene mellett gitárzenét is beépített az előadásba:

„És most fogtok hallani egy új zenét. Egy XX. századi zenét. Én választottam egy spanyol zeneszerzőtől. Gitárverseny, balladisztikus hangvételű, kicsit szomorkás, kicsit érzelmes. Ehhez a jelenethez kellemes és jó aláfestő.”⁵⁹²

Ruszt József együtt lüktetett az előadással. Ha kellett bent állt a jelenetben, vagy fel-alá járkált a színpadon, és körülötte, mellette folytatták a színészek a szituációt. A báli jelenet alatt is a két szerelmes között állva instruálta a jelenetet, Júliának: „*Ne elbeszél!*”⁵⁹³

Az értelmező rendező szerepe végig megjelent a próba során. Olyannak tűnt, mintha nem bízna a véletlenre azt, hogy mit látnak a fiatal nézők, és hogyan is értelmezik azt:

„Tehát mi a szituáció? Szerelmesek, akik találkoznak, nem tudták egymás nevét, megtudták egymás nevét, ellenségek lettek.”⁵⁹⁴

Ebből a körből nem maradt ki a játékosság sem, mely oldotta a közönséget, miközben rávilágított arra, hogy milyen apró dolgok kellene ahhoz, hogy egy-egy jelenet mondanivalója azt fejezze ki, amit a rendező akar megfogalmazni a játékon keresztül: „Pétert megkérjük, hogy mutasson egy nagyobb spiccest a gyerekeknek! Tessék! (Péter megmutatja.) Nem ennyire spicces. (A gyerekek nevetnek.) Csak olyan jókedvűek, na.”⁵⁹⁵

Ruszt ennél a felvételnél sem szólt bele az erkélyjelenetbe. Közölte a közönséggel, hogy igyekszik majd nem beleszólni. De az erkélyjelenet előtt bemutatta azt a formát, hogy hogyan lehet erkély nélkül erkélyjelenet csinálni. Rámutatott arra, hogy vertikálisan és horizontálisan hogyan kell játszani a két színész testtartásával, hogy az erkély a képzeletünkben végig ott legyen.

A vers, a zene mellett Ruszt a tévéfelvételnél egy táncos elemet is beemelt, méghozzá a vívás jelenetbe. Egy tánckoreográfussal, Pethő Lászlóval együtt dolgoztak *Tybalt halála* című jeleneten. Egy profi táncos, Rotter Oszkár, táncolta itt Tybaltot. A táncot Ruszt azzal magyarázta, hogy Prokofjev zenéjét használta Tybalt halálához, és mivel ő balettben írta meg

⁵⁹¹ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 26.50.

⁵⁹² Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 27.03.

⁵⁹³ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 30.15.

⁵⁹⁴ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 30.21.

⁵⁹⁵ Cimbor, *Rómeó és Júlia*: 32.10.

a *Rómeó és Júlia* történetét, ezért ehhez a zenéhez tánc illik. Felhívta a nézők figyelmét, hogy más műfajba kapnak itt majd betekintést. Ruszt egy párbeszédet generált a balett-táncossal, Rotter Oszkárral. A beszélgetés fókuszában az állt, hogy a balettszínházban hogyan működik a gesztushasználat mondatok helyett. Megkérte arra, hogy mutasson pár kifejező mozdulatot, pl.: hogyan utasít vissza valamit. A balett-táncos pedig gesztusbemutatót tartott röviden. Majd csak ezt követően táncolták el Tybalt halálát. Ruszt abban látta a darab egyik fontos momentumát, hogy:

„Nem lehet a sors elől egérutat nyerni. ...Minden tragédiának az a tanulsága, sajnos, tragédiák szükségesek ahhoz, hogy az életben holnap valahogy másképpen legyen, másképpen történjen, másképpen ítélődjön meg, mint ahogy az tegnap volt. Ezek az emberi tragédiák bizonyítják azt, hogy az életben egyfolytában változtatni kell.”⁵⁹⁶

Ő vonta le a következtetéseket. Ő fogalmazta meg azokat a tanulságokat, amelyek megfoghatók, elvihetők egy iskolaszínházi alkalom után. A nézői oldalról megközelítve pedig az iskolaszínházi forma szokatlan volt:

„Az ifjú nézők meglepetten érzékelték a színházi próbák előttük még ismeretlen világát. Ruszt leállt, beszélt a szerzőről, a kor háttéréről, mi játszottuk a jelenetet, nézőink meglepődve konstatálták, hogy a színészt meg lehet állítani, háromszor is, négyszer is visszaküldeni.”⁵⁹⁷

4.7.2. Ruszt József: *Antigoné* (1976)

Kecskeméten az iskolaszínház keretében Szophoklész *Antigonéját*⁵⁹⁸ mutatták be másodsor. Ennél az iskolaszínházi változatnál az alapszituáció egyaránt az összpróba volt. Ezen az alkalmon is dráma- és helyzetelemzések, művészettörténeti magyarázatok és szöveges gyakorlatok váltogatták egymást az antik görög dráma megelevenítése során.⁵⁹⁹ A forma az *Antigonénál* maradt olyan, mint a *Rómeó és Júliánál* volt: a rendező a párbeszédet megállította, értelmezte, magyarázta az egyes jeleneteket. Korabeli kritika kiemelte a görög tragédia kapcsán, hogy az elemzések következtében gondolatgazdaggá lett a színpadi történés, a nézők előtt feltárult Szophoklész tragédiájának sokrétű jelentéstartalma, életigazsága,

⁵⁹⁶ Cimbora, *Rómeó és Júlia*: 50.03.

⁵⁹⁷ Nagy Judit: Bemutatjuk Farády Istvánt. *Film Színház Muzsika*, 1976. 07. 17. 15.

⁵⁹⁸ Erről az előadásról nem maradt fenn szöveggönyv, sem felvétel. Így csupán néhány cikk alapján tudom összefoglalni azt, hogy mi történt ezen az iskolaszínházi előadáson.

⁵⁹⁹ Pavlovits i. m. 5.

filozófiai gazdagsága, és a rendező bemutatta a görög színházkultúra létrejöttének előzményeit és főbb jellemvonásait.⁶⁰⁰

4.7.3. Ruszt József: *Csongor és Tünde* (1976)

A *Csongor és Tünde* iskolaszínházi előadás kapcsán Ruszt József lejegyzett elemzése maradt meg.⁶⁰¹ Egy vázlatot készített az előadáshoz, amelyben, ahogy a *Rómeó és Júliánál* itt is szerepelt az, hogy a szerzőt kell bemutatni először, aztán magát a művet kell kontextusba helyezni, vagyis a romantikáról gondolkodni, utána a romantikus jelzőt az 1976-os kontextusban kell belehelyezni. Tisztázni kívánta azt, hogy melyek az 1976-ban elkészített előadás lehetőségei, illetve a művészet és illúzió kapcsolatáról is beszélni akart.⁶⁰²

Ruszt a darab elemzése során maga is történelmi kontextusba helyezte azt az időt, amikor Vörösmarty megírta a drámát. Az 1825-30-as évek Magyarországot úgy látta, hogy a tehetetlenség jellemezte, mivel az 1825-27-es országgyűlés eredménytelenül végződött, így a reményvesztettség uralta a magyar társadalmat. Vörösmartyt a közügyek mellett Perczel Etelka iránt érzett hiábavaló szerelem is foglalkoztatta. Ruszt úgy látta, hogy Vörösmarty ebben az időszakban íródott műveit áthatotta a reális világban, de boldogtalanul, vagy az irreális világban magányosan, de boldogan dilemmája: politikai és szerelmi csalódásokat élt át az író.⁶⁰³ Ruszt József jegyzeteiben megtalálható, hogy azt kereste, hogy az 1970-es években mi köze van neki ehhez a történethez, illetve a mesei történetben hogyan lehet azonossági pontot találni a mesében rejlő gondolat és a jelen között. *Csongor* vándorlását emelte ki abból a szempontból, hogy a vándorlás és a keresés és ezek megfoghatatlansága kortalan, vagyis aktuális. Azt kereste, hogy mi az, ami mai történetként eljátszható. A legfontosabbnak ugyanis a társadalmi adaptációt tartotta. Azt vallotta, hogy: „Társadalmi adaptáció nélkül ma nem lehet érdekes színházat csinálni.”⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ Pavlovits i. m. 5.

⁶⁰¹ Hiányzó adat, hogy kik játszottak az 1976-os kecskeméti Katona József Színház *Csongor és Tünde* iskolaszínházában.

⁶⁰² Vázlat: 1. Vörösmarty, a *Csongor és Tünde* szerzője, 2. A *Csongor* és a romantika (aktuális problémák; irodalom; vagy színházcentrikus megközelítés, 3. Romantikus játékok ma, 4. A mai előadás lehetőségei, 5. Művészet és illúzió kapcsolata a mi játékunkban. in: Forgách András, Nánay István, Tucsni András (szerk.) i. m. 138.

⁶⁰³ Uo. 139.

⁶⁰⁴ Olyan kérdéseket fogalmazott meg az adaptáció kapcsán még, hogy: Ráismerhetek-e egy érdekes történetre? Azonos lehetek-e *Csongorral*? Problémája, konfliktusa azonos lehet-e az enyémmel? Ha azonossági pontként elfogadom a szerelem megtalálás-megtartás problémáját, ez hogyan igazolódik vissza egy előadásban, hogyan válhat *Csongor* alakja egyetemessé? Mi a legfőbb akadály? in: Uo.

Az adaptáció alatt ő nem a mese megváltoztatását értette. Szerinte a mesét megváltoztatni nem lehet, mivel ez a cselekmény mozgatója. Fontosnak tartotta, hogy nem egy az egyben játsszák el a történetet, hanem megmutatják, hogyan játsszák el ők ezt a történetet. A színház színházat játszik. Tehát nem élik, hanem játsszák a történetet.⁶⁰⁵ Ruszt azt akarta elérni, hogy a néző olyan élménnyel távozzon a színházból, amit csak a színház képes adni. A társművészetek teljes összhangját, a képi-zenei hatások egybecsengését. Ezekről az eszközöktől azt várta, hogy a fiatalságot visszafordítsák a színház felé.⁶⁰⁶ Ruszt azt tervezte, hogy nem alkalmaz nagy húzást a szövegből, csupán néhány helyen akarta ritkítani a romantikus szóképeket, mondatkölteményeket. Egyetlen jelenetet tervezett elhagyni: a nemtőkét.

Az 1979-es *Csongor és Tünde Cimborá*⁶⁰⁷ változat alapján figyelhetjük meg azt, hogy mi lett a tervekből, mi valósult meg. A tévés műsor két részletben, 2X1 órában, vetítette le a *Csongor és Tündét*. A vázlatban nem fejtette ki Ruszt, hogy milyen korosztályt szólít majd meg az előadás, de a felvételen körülbelül ötödik és hatodik osztályos gyerekek ültek a nézőtéren. Tehát két-három évnél fiatalabb korosztály volt itt jelen, mint a *Rómeó és Júliánál*. A tévés műsor úgy kezdődött, hogy a színészek, a rendező ott ültek a színpadon a két műsorvezetővel, Káldi Nórával és Juhász Jácinttal együtt. A színészek egy kupacban helyezkedtek el. Jelmezben, amely jelzésszerű jelmez volt: a női szereplőkön hímzett, népviseletet idéző blúz és szoknya, Ilma klumpában, Tünde mezítláb, Mirigy jelmeze boszorkányt idéz, nagy fekete parókával és festett arccal. A tervezetthez képest a háttér nem változó, hanem állandó, festett világot mutatott: a fa levéltelen, szürkésfehér törzssel, ágakkal. Háttérben egy szürkésfehér torony. Középen egy szürkés kút. A műsorvezetők ugyanúgy kezdték az iskolaszínház tévés változatát, ahogy a *Rómeó és Júliánál*: köszöntötték a nézőtéren és televízió előtt ülőket. Ők is hangsúlyozták, hogy ismét vendégségben vannak a Népszínház Józsefvárosi Színházában. Aztán átadták a szót Ruszt Józsefnek, aki a színészeket elbocsátotta a takarás mögé, viszont felhívott négy gyereket maga mellé a színpadra. Ez eltért a *Rómeó és Júliától*. Ketten a rendező jobb és ketten a bal oldalán helyezkedtek el, vagyis felvitt néhány nézőt a színpadra. A közvetlen hangulat megmaradt. Az előadás során olyannak tűntek a gyerekek, mintha a

⁶⁰⁵ Uo.

⁶⁰⁶ Uo.: 140.

⁶⁰⁷ Csongor: Trokán Péter; Tünde: Sára Bernadette; Ilma: Soproni Ágnes, Balga: Szakácsi Sándor, Mirigy: Szakács Eszter, Ledér: Lázár Kati, Éj: Káldi Nóra, Kalmár: Hetényi Pál, Fejedelem: Juhász Jácint, Tudós: Jordán Tamás, Kurrah: Farády István, Berreh: Molnár Mózes, Duzzog: Ivánka Csaba, Díszlettervező: Csikós Attila, Jelmeztervező: Csengery Emőke, Maszk: Sommer Katalin, Rendező: Ruszt József, MTV Cimborá című műsorában, 1979.

rendező beszélgetőtársai lennének. Velük beszélgetett többnyire, de a nézőtéren ülőkkel is folyamatosan tartotta a kapcsolatot. Ruszt ezt az előadást úgy indította, hogy kijelölte a találkozás célját:

„Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde*, ugye, ez a mai feladat. Ritkán szoktunk színdarabot olvasni. Nehéz színdarabot olvasni. Ki olvasta a *Csongor és Tündét*?”⁶⁰⁸

A kérdésre a gyerekek közül rengetegen feltették a kezüket, amelyen Ruszt is ledöbbsent és nem hitte el, hogy ennyien olvasták a drámát. A hitetlenkedését a gyerekek nagyon viccesnek tartották. Ezzel a közvetlen és személyes hangvétellel ismét jó hangulatot teremtett a további munkához. Azzal folytatta, hogy:

„Őszintén be kell, hogy valljam, én is nehezen olvastam el a *Csongor és Tündét*. Vannak színdarabok, amelyeket igen nehéz elolvasni. És általában nehéz színdarabot olvasni. No miért?”⁶⁰⁹

Egy gyerek válaszolt a kérdésre, de nem volt számára kielégítő a válasz, hiszen itt az írott dráma jellegzetességeire akarta felhívni a figyelmet: ki vannak írva a szereplők, mellette az, hogy mit beszélnek, az első oldalon pedig látható, hogy kik a játék szereplői, hogy mikor játszódik és hol játszódik a történet. Ezután felolvasta a történet szereplőit. Ezt követően tért rá a főszereplő és mellékszereplő kérdéskörének körüljárására:

„Ruszt: No most a mellékszereplőknek mi a dolguk általában egy színdarabban?

Fiú: Hogy a főszereplők ilyen beavatkoznak a dolgukba. Tehát szerepük van az ő életükben.

Ruszt: Tehát kvázi hogy amit a főszereplők akarnak, azt ők ne akarják, hogy segítsenek, vagy éppenséggel gátolják azt, amit akarnak. Tehát körülbelül ennyit tudunk egy színdarabról. Még oda van írva valami, hogy mikor játszódik, vagy hol játszódik.”⁶¹⁰

A drámai szerepek elemzése után tért rá arra, hogy a történet mikor játszódik. Mikor tisztázták, hogy a kunok idején, ezután szó esett arról, hogy kik voltak a kunok. Ruszt ismereteket osztott meg a kunokról.⁶¹¹ Ezután a négy színpadon ülő gyerekekkel felállt és elvezette őket a festett vászonhoz, hogy tisztázzák, hogy milyen helyeken játszódik a színdarab. Részletesen megmutatta az aranyalmafát, egy várat, amely Hajnal birodalma lesz,

⁶⁰⁸ Cimbora, *Csongor és Tünde*/1. rész: 2.45.

⁶⁰⁹ Uo.: 3.00.

⁶¹⁰ Uo.: 4.00.

⁶¹¹ „Régen a tatárjárás után telepítették le őket. És ők hozták magukkal régi pogány kultúrájukat, tehát tulajdonlappen ennek a pogány mítosznak az idejében játszódik ez a darab.” Uo.: 4.43.

Mirigy otthonát, a kutat, a Holdat, Éj birodalmát.⁶¹² Egy helyszín nem került a vászonra. Ez a hármass út helyszíne, mert ott játszódik majd az összes jelenet. Ruszt megosztotta gyerekekkel, hogy miért:

„Ennek három ilyen ága van, ezen az egy dobogón fogjuk végigjátszani az egész történetet. Nem csak azért, hogy lespóroljuk a díszleteket, hanem azért is, hogy ti olyanfajta jelrendszerrel találkozzatok, olyanfajta egyszerűséggel egy színházi előadás keretében, amelyre mi titeket nevelni szeretnénk. Tehát tulajdonképpen arra vállalkozunk itt, hogy nem egy színházat fogunk nektek bemutatni, nem egy előadást fogunk bemutatni, hanem vegyétek úgy, hogy közösen elolvassuk ezt a színdarabot.”⁶¹³

Ruszt a *Csongor és Tünde* kapcsán a műsorban többször megfogalmazta azt, hogy mennyire nehéznek tartja elolvasni a művet. Még a helyszín bemutatásánál is úgy érezte, hogy a próba során a legfontosabb dolog az, hogy a nézőtérén ülő gyerekek megértsék magát a drámát.

Ruszt ezen az előadáson a gyerekek között ült az első sorban, szövegkönyvvel a kezében. Amikor fontosnak érezte, hirtelen a színpadon termett, ha pedig azt, hogy elég a gyerek felé fordulni, maradt a nézőtérén, és úgy kérdezte őket, vagy volt olyan, hogy rákönyökölt a színpadra, kezében tartva a szemüvegét. A vele közösen beszélgető kiválasztott négy gyerek, pedig többnyire a színpadon maradt, így testközelből tudták figyelni a próbát. Mirigy és Csongor között zajló első jelenet után állította meg Ruszt az előadást. Felállt a nézőtérén, nekitámaszkodott a színpadnak, és úgy kezdte el a beszélgetést. Itt az információra kérdezett rá, hogy: „*Mit tudtunk meg eddig?*”⁶¹⁴ Mikor válaszolt ő maga a feltett kérdésre, ismét a Narrátor szerepében folytatva vitte tovább a történetet, hogy most látták a nézők Csongort, de ismerkedjenek meg Tündével is. De ahogy bejött Tünde és Ilma, máris leállította a jelenetet, hogy felhívja a gyerekek figyelmét a színház varázsára, amelyhez a nézők fantáziája elkerülhetetlen:

„Egy pillanat, hogy van. Na, most milyen érdekes dolog ez, hogy tulajdonképpen a színpad varázslatossága, amely mindig a néző fantáziájára, van bízva. Mit jelent ez? Ott ülnek egymás mellett! Ott fekszik Csongor, és ők mégsem látják meg, ugye?”⁶¹⁵

Ezen az iskolaszínházi előadáson is jelen volt az instruálás, és akár a visszajátszás eleme is, amely már a beépített instrukciókat is tartalmazta. Ilyen volt Ilma instruálása:

⁶¹² Uo.: 5.30.

⁶¹³ Uo.: 7.15.

⁶¹⁴ Uo.: 12.47.

⁶¹⁵ Uo.: 13.20.

„Ajándékozd meg őt. Menj vissza, jóval kedvesebben. Menj vissza! Rettenetes fontos dolog, ha ez a mondat nem hangzik el a színdarabban, nem megy tovább a színdarab.”⁶¹⁶

Ezen az előadáson mikor hosszabban megállt a próba, Ruszt kiült a négy gyerekkel a színpadra, és együtt értelmezték a látottakat, többnyire történeti szinten. Ráadásul a gyerekek mindig a színpad szélére ültek ki, s onnan figyelték az eseményeket. Minden mellettük zajlott. Voltak helyzetek, amikor a játékon belül, melljük ültek le a színészek, és nekik mondták a szöveget. Ez a helyzet azt mutatta, mintha ők is a mese részévé váltak volna. Amikor megállt a történet, akkor Ruszt mellé ülve értelmezőivé váltak az eseményeknek. Ezekben a helyzetekben már olyan beszélgetés is létrejött, amelybe bátran beleálltak a gyerekek:

„Ruszt: Mit láttunk? Hova ment Tünde?

Gyerek: Tünde visszament, mert Mirigy kitepte a hajszáját, mert ha maradt volna, még jobban kárt tett volna benne a boszorkány.

Ruszt: Arra nem gondolsz, hogy valaki megzavarja ezt a szerelmet? Milyen következtetésre jutott Tünde, ami miatt elmegy? Ugye beszél arról, hogy van egy gonosz, aki üldözi az ő szerelmüket. Tehát a földön ő ezt a szerelmet nem találhatja meg. De belenyugszik ebbe Csongor?

Gyerek: Nem nyugszik bele.

Ruszt: Mert miről beszélt itt?

Gyerek: Tündérlakot meg akarja találni.”⁶¹⁷

Ruszt, mint a színházi esemény koordinátora jelezte a gyerekeknek, hogy vége a beszélgetésnek, és lement a nézőtérre azzal a mondattal, hogy Csongort kövessék nyomon. A hármas út jelentését is tisztázták egy külön etapban a gyerekekkel:

„Ruszt: Ezen a bizonyos hármas úton össze fognak futni, a szereplőink. Azok is, akiket mellékszereplőnek neveztetek, és azok is, akiket főszereplőnek nevezünk. Na, most nagyon érdekes, hogy hármas út, három út, három ördög, Kalmár, Tudós, Fejedelem ez is három. Mi ez a három? (Sok gyerek jelentkezik.)

Gyerek: Meseszál.

Ruszt: Tehát itt figyelmeztet minket a szerző, hogy mesében vagyunk.”⁶¹⁸

Ruszt a történet mesélőjévé vált a *Csongor és Tünde* iskolaszínházi előadásban. Olyan mesélővé, aki olvasta a művet, és segít értelmezni az olvasottakat, erre többször tett is utalást

⁶¹⁶ Uo.: 21.39.

⁶¹⁷ Uo.: 22.50.

⁶¹⁸ Uo.: 24.40.

a gyereknézők számára: „Ugye, olvassuk együtt a színdarabot.”⁶¹⁹ Nagyon izgalmasan szőtte tovább és tovább a cselekményt és értelmezte a látottakat, hogy mi miért is történik meg ebben a színdarabban:

„Összevesztek az ördögök. Na vajon, miért? Azért, mert Mirigy lányát megették. Hát hogy lehet egy lányt megenni?”⁶²⁰

Ruszt instruáló rendezőként is fel-felbukkant ebben az előadásban, de nem annyiszor, mint a *Rómeó és Júliában*. Ahogy instruált, úgy a nézők számára is analizálta figurákat és magát a helyzetet is, pl. a Tudós szerepében Jordán Tamásnak: „Ez rettenetesen fontos, Tomi. Ez. Az egész történetben rettenetesen fontos az, hogy segítsünk Csongornak, hogy az utat megtalálja... Hogy van ez pontosan még egyszer?”⁶²¹ vagy Szakácsi Sándornak: „Igen, Sanyi ez most nagyon fontos, hogy nagyon világos legyen, az hogy, nyomot lát. A földi ember a földben nyomot lát, igaz?”⁶²² Az ördögök első jelenetének a pillanatában, Ruszt felugrott a színpadra, és el is kezdte instruálni az ördögöket. Ruszt fennmaradt a színpadon, onnan figyelte tovább az eseményeket. Instruálta a bejövő ördögöket, hogy még marakodjanak tovább:

„Még jobban, jó, jó, derüljön ki, hogy félsz tőle, igen, most megint... Most nem lehet azt érteni, hogy Duzzog miről beszél. Tegyük plasztikussá, hogy lassítsuk le, minél lassabb, annál jobban kiderül az, hogy egy kutyafulét sem lehet érteni abból, hogy ő mit mond. És ez az aranyos benne.”⁶²³

Ruszt tehát jelen volt a helyzetben. Néha kinézett és összekacsintott a gyerekekkel, majd elmosolyogta magát, mikor Duzzog beszédét elemezte: „Fogalma sincs, hogy mit mondott. Igaz-e?”⁶²⁴A színházi konvenciókkal is megismertette a gyerekeket:

„Ugyanis az a játékszabály, akire a palást kerül, az láthatatlan. Megint nem tudjuk ezt a trükköt megcsinálni, bújj a palást alá, ezek után úgy kell tennünk, mintha nem látnánk, keresi az egyik ördög a másikat.”⁶²⁵

vagy:

„Jó, rettenetesen egyszerű ez a dolog, csak annyi kell, hogy Mirigyet el kell tüntetnie a rendezőnek, abban a bizonyos kőben, amelyről beszél. Hát, hogy lehet egy embert egy kőben eltüntetni?”⁶²⁶

⁶¹⁹ Uo.: 27.45.

⁶²⁰ Uo.: 28.22.

⁶²¹ Uo.: 35.35.

⁶²² Uo.: 43.09.

⁶²³ Uo.: 44.40.

⁶²⁴ Uo.: 46.12.

⁶²⁵ Uo.: 47.26.

A *Csongor és Tünde* második részében, ami szintén egy órán keresztül tartott, ugyanaz a kezdőkép várta a Józsefvárosi Színházban várakozó gyerekeket, mint a tévé előttieket. Egy kupacban ültek a színészek, már jelmezben, hozzájuk képest egy picit előbbre helyezkedett el Ruszt József, az első alkalommal színpadra szólított négy gyerek is helyet foglalt közöttük, és mellőlük konferált Káldi Nóra és Juhász Jácint. A sűgó pedig szintén az első sorból követte a próbát. A felvezető szövegben mind a két kifejezés előkerült: most egy próbát lát a közönség, és a darab együtt olvasása folytatódik. Ruszt pedig röviden összefoglalta azt, hogy mi történt az első alkalommal:

„Az első rész folyamán arról beszéltünk, hogy miért is nehéz színdarabot olvasni. Ezért az a bizonyos matiné azt a célt szolgálja, hogy együtt olvassuk el a színdarabot, tehát nem egy úgynevezett első előadást szeretnék nektek megmutatni, hanem tulajdonképpen azt, hogy hogyan is csináljuk a színdarabot, miről is szól egy színdarab, és ezt a kicsit bonyolult színdarabot közeletekbe hozzuk, tehát olyan, minthogyha azt figyelmesen, szépen elolvasnátok.”⁶²⁷

Ruszt a *Csongor és Tünde* második részében még inkább felvállalta a Narrátor szerepét. A Narrátor hangja a mesélő hangjává vált ezen a felvételen már. Összekötötte a szálakat, továbblendítette az eseményeket. Izgatottsággal tele szólt a közönséghez, közben mosoly ült az arcán. Végtelen közvetlenséggel viselkedett a gyerekekkel a színpadon. Élvezte a helyzetet, mely komfortosnak tűnt számára. Azt lehetett rajta érzékelni, hogy fontos számára az, hogy a nézők, valóban megértsék Vörösmarty művét, értő nézővé váljanak. A gyerekekkel együtt akart rájönni arra, hogy ki kivel találkozhat majd a következő jelenetben, dramaturgiai gondolkodásra ösztönözte őket:

„Ruszt: De térjünk vissza Mirigy udvarába, ahol látni fogjuk azt, kivel találkozik Ledér. Kivel találkozhat?

Gyerekek: Csongorral?

Ruszt: Hát, akkor vége a történetnek. Hát kivel találkozhatik?

Gyerekek: Balgával.

Ruszt: Hol hagytuk el Balgát? Hogy bezárták őt egy ólba és az ő szerepét átvette Kurrah. Na, nézzük csak, hogy mi történik.”⁶²⁸

Ruszt rendezőként figyelte a jeleneteket. Ült az első sorban a gyerekek között, a sűgó mellett, és néha felpattant a színpadra, hogy hangsúlyt adhasson egy-egy színházi pillanatnak, vagy

⁶²⁶ Uo.: 47.26.

⁶²⁷ Cimbora: *Csongor és Tünde*/2. rész., 1979: 2.07.

⁶²⁸ Uo.: 7.50.

egy-egy drámai mondatnak. A színházi jelenetekben pl. Ledér és Balga jelenetében a szöveg és a helyzet humorát működtették a színészek, és a gyerekek abszolút vevők voltak rá. Mentek a történettel és értették és vették a helyzet- és jellemkomikum adta poénokat.

Ruszt az irodalomtörténet és a színházi hagyományok szempontjából is felhívta a gyerekek figyelmét arra, hogy milyen fontos a Balga-Ledér jelenet, hiszen itt duplacsavarral oldotta meg a szerző a találkozást: Balga azt hiszi, hogy Tündével találkozik, és azt hiszi, hogy Tünde azt hiszi, hogy ő Csongor, miközben Ledér azt hiszi, hogy Csongor az, akivel találkozik, és ő azt hiszi, hogy Csongor azt hiszi róla, hogy Tünde. Ruszt József a mesélés közben értelmezte is a történetet, mikor Mirigy újabb cselvetést talál ki:

„Tündét megcsalja ezzel a kútbéli szellemmel Mirigy, és úgy tünteti fel, hogy Csongor hozzá hűtlen. Tehát a kút a kút mindenkinek azt mutatja, ami számára a legérdekesebb, vagy a legkétségebb vagy a legizgalmasabb.”⁶²⁹

Ruszt az Éj monológja után, melyet Káldi Nóra, a *Cimbora* egyik műsorvezetője mondott el, kiült a négy gyerekekkel a színpadra, és a következőt osztotta meg velük és a közönséggel:

„Ruszt: A darab egyik legnehezebb pillanatánál vagyunk, amiért tulajdonképpen nehéz ezt a színdarabot elolvasni. Miről beszél ez az Éj? Meg tudnád mondani?

Gyerek: Ő tette. Ő szülte ezt a világot. Elmesélte, hogy ő most milyenel látja és milyennek akarja a világot.

Ruszt: De ha onnan nézzük, hogy tanácsot kérni jöttek, akkor milyen tanácsot kapott?

Gyerek: Akkor rossz tanácsot kapott, mert úgy nézett ki, hogy ő a sötétséget akarja.

Ruszt: Miről szólt? Van egy szó, amire jó lenne, ha rátalálnánk. Én tudom. Csak azt szeretném, ha Ti mondanátok ki.”⁶³⁰

Ruszt itt tanári helyzetet teremtett, kérdés-válasz, és egy konkrét választ várt, a gyerekek viszont nem jöttek rá, hogy mire gondol. Végül elárulta, hogy a múlandóságról beszélt az Éj. Felhívta a közönség figyelmét arra, hogy az Éj monológ után visszafele megy a történet, vagyis szinte ugyanazt az utat járják meg a főszereplők, amelyet elkezdtek. A rendező itt gyakran használta azt a szerepet, hogy a Mesélőből átváltott értelmezővé, aztán tanári szerepbe lépett, hogy irodalomtörténetet is tanuljanak a gyerekek a színházi helyzeten keresztül.

Ruszt gyakran tett fel kérdéseket a közönségnek. Olyan kérdéseket, amelyek nyitották a nézők gondolkodását, ám a válaszkezelése zártta tette ezeket a dialóghelyzeteket, hiszen többnyire

⁶²⁹ Uo.: 16.07.

⁶³⁰ Uo.: 21.37.

azokat a válaszokat várta, amelyek az ő fejében már megfogalmazódtak. Volt mikor találkozott a gyerekek és a rendező véleménye, akkor pusztán kiegészítette, pontosította a gyerekek válaszait:

„Ruszt: Milyenek láttuk a hőseinket? Milyenek láttuk a Kalmárt?

Gyerekek: Gazdagnak.

Ruszt: Gazdagnak, magabiztosnak. Milyenek láttuk a Fejedelmet?

Gyerekek: Önteltnek.

Ruszt: Hatalmasnak.

Gyerekek: Gőgösnek.

Ruszt: Úgy, hogy aki csak a saját dolgaival törődik. Milyenek láttuk a tudóst?

Ruszt: Majdhogynem életuntnak, aki csak a tudománnyal foglalkozik, szinte semmi köze nincs a földi dolgokhoz, a földi teremtmények múlandóságához.”⁶³¹

Ruszt a kérdéseket többnyire T/1 személyben tette fel, ezzel is jelezve a közös gondolkozás lehetőségét. A T/1 személyű megfogalmazás erősítette azt a helyzetet, hogy mi közösen nézünk, értelmezzünk, elemzünk egy-egy szereplőt, egy-egy helyzetet, azt erősítve, hogy nem a tanár-diák hierarchikus viszonya működik, hanem partneri szituációt teremtődött ezzel. Ugyanakkor mikor Vörösmartyról, verseiről pl.: *Vén cigányról* beszél, akkor egy hangosan gondolkodó ember jelent meg a színpadon, aki megosztotta a gondolatait a művel, a mű körülményeivel, a mű filozófiájával kapcsolatban. Ruszt tudásmegosztási vágya is benne lüktetett ezekben a színházi helyzetekben, ám ha nem tudták a gyerekek a választ, nem teremtett számukra kínos helyzetet, hanem egyszerűen megosztotta velük az információt, mosolyogva, szeretettel teli. Kiemelte Ruszt azokat a részeket a gyerekek számára, amelyek szerinte meghatározó pillanatok dramaturgiaiilag:

„Ruszt: Na, megfogadja-e Tünde Ilma tanácsát? Nem? Mi baja van tulajdonképpen Tündének? Na? Ez lenne fontos, hogy ezt eltaláljátok.

Gyerekek: (nem válaszolnak)

Ruszt: Hát, nem találkoztak!”⁶³²

Ruszt nem egy hatalmi helyzetből fogalmazta meg a kérdéseit, hanem ezzel a közös felfedezés élményét próbálta megteremteni. Játékosan közelítette meg a kérdésfeltevést, viszont súlyt helyezett arra, hogy jó lenne a választ megtalálni a kérdésre, de azt tartotta fontosnak, hogy a közönség megértse az adott pillanatát a történetnek. Többször elhangzott az

⁶³¹ Uo.: 24.34.

⁶³² Uo.: 38.08. perc

iskolaszínház ezen alkalmán, hogy *Miről szól a jelenet?*, és sokszor Ruszt meg is válaszolta a feltett kérdést:

„Arról szól a jelenet, hogy volt az ördögöknek valamifajta örömük: bocskor, ostor, palást. ... Végül is összetalálkoztak, egységben az erő, ahogy mondani szokták, még a kis ördögfiak esetében is.”⁶³³

Ebben a részben kevesebb volt a rendező instrukció adása, inkább a Mesélő szerep erősödött fel. Mikor viszont az első sorban ült a gyerekek között, akkor sokszor nézett bele a szövegkönyvbe, szemüvegét a kezében tartva. Ha csak ezt a képet elemezzük, akkor valóban egy próbafolyamat valósult meg: a rendező ült és instruált. A tévémsor *Csongor és Tünde* egymásra találásával zárult. Ebbe már nem szólt bele Ruszt. A közönség szinte végig összpontosított, követte az eseményeket. A szerelmesek találkozásánál hallatszódott a felvételen egy kis nézőtéri zaj, de többnyire koncentrált figyelem jellemezte az alkalmakat.

Ruszt József Kecskeméten fogalmazta meg, hogy a színház egyik legfontosabb feladata: közönséget csinálni. Úgy látta, hogy mindehhez a legjobb propaganda a gyerek: „Ha őt becsalogatjuk, hozza apját, anyját. Ha megérinti a színház, otthon lelkesen meséli, s ez jobb minden plakátnál.”⁶³⁴

Ruszt úgy látta, hogy az iskolaszínház közművelődési funkciót is betölt, hiszen Kecskeméten az évi egy bemutatót négy-ötezer gyerek látja, akik nagy része nézővé válik. Olyan nézővé, aki értő néző és rendszeres színházlátogató lesz.⁶³⁵ Ruszt azt gondolta, hogy ez betölti közművelődési funkciót.⁶³⁶ Kimentek tehát a színházból a közönség körébe, majd begyűjtötték az ifjúságot: iskolaszínházat csináltak.⁶³⁷ Célja volt a gyerekek és az iskoláskorúak értő nézővé válásának segítése.⁶³⁸ Nánay úgy látta, hogy ezzel a formával Ruszt megvalósította a közönségnevelés egyfajta művészi és hatékony formáját.⁶³⁹

Azért érdekes eltűnődni azon is, hogy az iskolaszínházi forma Rusztnál nem csupán a fiatalok felé való fordulást, a tanítani vágyást jelentette, hanem azt az igényét is megteremtette, hogy

⁶³³ Uo.: 42.18. perc

⁶³⁴ Szále László: Nem tudok előadást csinálni, csak színházat. Beszélgetése Ruszt Józseffel 1999-ben Zalaszentgróton. *Élet és Irodalom*, 2017. július 7. <https://www.es.hu/cikk/2017-07-07/szale-laszlo/nem-tudok-eloadast-csinalni-csak-szinhazat.html> Letöltés: 2019. 12. 27.

⁶³⁵ Takács István: A színház mindig politikai. *Magyar Ifjúság*, 1977. 02. 18. 16.

⁶³⁶ Egyik kecskeméti színész, Farády István is úgy nyilatkozott az iskolaszínházi munkájáról, hogy népművelő szerepet vállal azzal, hogy a jövő számára közönséget nevel. in: Nagy Judit: Bemutatjuk Farády Istvánt. 15.

⁶³⁷ Ruszt József: A mi színházunk. *Tükör*, 1976. szeptember 7., in: Kőszegi Lajos – Nánay István (szerk.) i. m. 60.

⁶³⁸ Nánay István: *Ruszt*. 51.

⁶³⁹ Uo.: 52.

az iskolaszínházak játzsásával maga a társulat is épüljön. Ruszt úgy fogalmazott, hogy: „Az előadás megszületésének, mércém szerint, az a feltétele, hogy egyszersmind társulatot is létrehozzon.”⁶⁴⁰ Ruszt József – a felvételek alapján – úgy állt az iskolaszínházi helyzetekhez, mint egy kreatív találkozási lehetőséghez a nézőkkel, ahol tudásmegosztás, a színházi világ felfedezése történik. Ruszt József tanítani akart: tanítani a színházról, a kultúráról, a nézőségről, mindezt színházon keresztül. Facilitált, mesélt, narrált, beszélgetett, értelmezett, személyes történeteket osztott meg, nevetett. Olyan értő nézőt akart nevelni, aki képes egy írott drámai mű értelmező olvasására, aki tisztában van azzal a korrallal, amelyben játszódik a színdarab, és azzal is, amikor íródott a mű, aki érti az érzelmi és a gondolati lényegét a műnek, aki képes felfedezni ismerős emberi helyzeteket az előadásból, aki képes érteni és értelmezni, hogy mit, miért és hogyan játszik a színész, aki érzékeli a drámai pontokat, fordulatokat, aki művészi élményhez képes jutni egy előadás megnézésével.

Az iskolaszínház TIE formai hagyományához köthető. Ruszt mint mesélő, narrátor, rendező folyamatosan tartotta a kapcsolatot a nézőkkel, ezekből a szerepekből szólította meg őket. Együttgondolkodott a gyerekekkel a darab értelmezéséről. Kérdezett és válaszokat várt. A színészek az összpróba szituációja miatt improvizáltak egymással, viszont ez nem nyílt meg a nézők felé. A kecskeméti időszakban a nézők még nem beszéltek a szereplőkkel, még a rendező-narrátorral tartották a kapcsolatot. A közönségből néhányan felkerültek a színpadra, beléptek a színházi térbe, de külső megfigyelői maradtak még az eseményeknek.

A TIE gondolati hagyománya egy helyen érhető tetten benne: ahogy megszólította a gyerek és ifjúsági közönséget. Partnerként kezelte őket, közvetlen hangot ütött meg velük. Ruszt tanítása a színházi világról, az előadás értelmezéséről szólt, és nem társadalmi, morális, korosztályi kérdésekről. A személyes sík még – a gyerekek válaszait elemezve – nem jelent meg, hogy a nézőnek személyesen mit jelentenek a mondatok, hanem irodalmi anyagként kerültek a helyzetek elemzésre. A nézők és a színházi emberek előadáson való találkozása tehát ismeretátadó szituációként értelmezhető.

⁶⁴⁰ Kőszegi Lajos-Nánay István i. m. 21.

4.8. Ruszt József beavató színháza a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban

Ruszt József vezetésével beavató színház Zalaegerszeg és környékén felső tagozatos és középiskolás diákoknak készült.

Zalaegerszeg 1983-ig nem rendelkezett kőszínházzal.⁶⁴¹ 1982. március 1-én a Zala megyei Tanács megalapította a zalaegerszegi Állandó Színházat, melynek művészeti vezetőjének Ruszt Józsefet nevezték ki.⁶⁴² Ez lett az ország huszonhatodik színháza.⁶⁴³ Az Állandó Színház egy átmeneti időszakot jelölt, melynek célja, hogy mire elkészül a színház, addigra legyen közönsége. Ruszt ugyanis úgy vállalta el a színház alapítására a felkérést, hogy az épület átadása előtt már elkezdődhessen a munka, vagyis előévaddal vezethessék be a színház. Ruszt azért ragaszkodott az előévadhoz, mert ennek során – színházi nevelés eredményeképpen – nem csak közönség jöhetett létre, de a színészek beavatása és kipróbálása is megvalósulhatott. Öt játszóhely állt az előévad rendelkezésére: a nagyszínház egy hagyományos elrendezésű teremmel, mellette szoba- és stúdiószínházi térrel, a Városi Művelődési Ház és az Ifjúsági Ház.⁶⁴⁴ Ruszt úgy látta, hogy először nézőket kell nevelniük, vagyis az előévadban erős közművelődési munkát kell végezniük, amivel felhívhatják a figyelmet magukra és a színház értékeire. Végül 1983. október 12-én nyílt meg a Hevesi Sándor Színház.⁶⁴⁵

Az előévadban a beavató színházi előadásokkal megkezdődött az ifjú közönség nevelése.⁶⁴⁶ Ruszt úgy látta, hogy egy kisvárosban, mindig újra kell teremteni a közönséget. Lényegesnek tartotta, hogy a gyerekek már tizenévesen találkozzanak színházzal. Azt remélte, ha csak tíz százalékukból lesz állandó néző, máris újratermelődik a nézőközönség. Tizenötezer gyerek látta az előadásait. Az 1982-es évadban három produkciót mutattak be.⁶⁴⁷ Az ifjúságnak a magyar- és a világirodalom drámatörténeti alapműveiből csináltak beavató előadásokat

⁶⁴¹ Az MSZMP Agitációs és Propaganda ülése, 1979. július 17.: „Az Agit Prop. Bizottság egyetért a Kulturális Minisztériummal a javaslatával, hogy a szükséges személyi és anyagi feltételek megléte esetén – az ország egyenletesebb színházi ellátása érdekében – Nyíregyházán és Zalaegerszegen önálló színházi társulatot kell létrehozni a következő ötéves tervidőszakban.” in: Imre Zoltán – Ring Orsolya (szerk.) i. m. 388.

⁶⁴² Nánay István: *Ruszt*. 71.

⁶⁴³ Csiszár Mirella: *Az ország huszonhatodik színháza. A Hevesi Sándor Színház Alapítása és működésének első éve a források tükrében.* <http://resolver.szhaztortenet.hu/study/STD16044> Letöltés: 2020. 04. 30.

⁶⁴⁴ Nánay István: *Ruszt*. 71.

⁶⁴⁵ Az alapító okirat meghatározás szerint a színház fenntartója a Zala Megyei Tanács, irányító szerve a Zala Megyei Tanács VB Művelődési Osztálya. A színház feladatául az alapító okirat nem csak Zalaegerszeg, hanem Zala megye, valamint Vas megye és Jugoszlávia határ menti magyar lakta településeinek színházi ellátását jelölték meg. Műsorpolitikáját a helyi és országos színházpolitika követelményeinek figyelembe vételével alakíthatta ki az egerszegi vezetőség. in: Csiszár Mirella i. m.

⁶⁴⁶ „Zalaegerszegen a lakosok negyede iskoláskorú volt, de a megyei átlag sem sokban különbözött.” in: Nánay István: *Ruszt*. 73.

⁶⁴⁷ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i. m. 116.

(Shakespeare: *Romeo és Júlia*, Szophoklész: *Antigoné*, Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*).⁶⁴⁸ A beavató előadásokat többnyire a Megyei Művelődési és Ifjúsági Házban játszották. A nézőtér mintegy 200 férőhelyén kb. hat-hét osztálynyi középiskolás fért el.⁶⁴⁹ A kulturális intézmény színháztermének kisméretű színpadán egyszerű, jelzésszerű díszletezés volt csak megvalósítható. Ez a viszonylag intim tér tette lehetővé a közönség és az előadást magyarázó rendező interakcióját, a beavatást.⁶⁵⁰ A beavató előadásokat 14.00 vagy 15.00 órással kezdték tartották.⁶⁵¹ Figyeltek arra, hogy ne csupán a város, hanem Zala megye is a sajátjának tartsa a színházat. Így pl.: a *Csongor és Tündét* Csesztregen mutatták be.⁶⁵²

Ruszt a beavató színházat a Kecskeméti elkezdték iskolaszínházi kísérlet folytatásának tekintette, de itt jobban „megcsinált” színrevitelekben gondolkodott. Olyan előadásokban, melyek önállóan, a rendező magyarázatai, a nézői interakciók provokálása nélkül is bemutathatók, viszonylag kis szereplőgárdájuk és egyszerű díszletezésük miatt alkalmasak a tájolásra és a kis színpaddal és korlátozott műszaki felszereltséggel rendelkező kultúrházak színpadán is színre vihetők.⁶⁵³ Ruszt hangsúlyozta tehát, hogy az egerszegi beavató nem a Kecskemétről ismert iskolaszínházzal azonos, de annak folytatása.⁶⁵⁴ Ruszt József a zalaegerszegi beavató előadások célját úgy fogalmazta meg, hogy: „a darabokat bemutatva, közben fő csomópontoknál meg-megállva, beszélgetve [a nézők] el tudnak mélyedni a színházi-drámai kérdésekben.”⁶⁵⁵ Ruszt többször beszélt arról, hogy mi a beavató vagy éppen milyen funkciót tölt be, így az idézeteken keresztül, sok apró mozaikból kirajzolódik az, hogy mit is jelentett számára ez a módszer:

„A beavató színháznak közönségteremtő, közönségnevelő funkciója van. ... azon hiányosságok pótlására is szolgál, amelyek az iskolai oktatás fehér foltjai nyomán keletkeznek. Zalaegerszegen a népesség negyede iskoláskorú. Emellett nem lehet közömbösen elmenni. ... A beavató színház komplex kísérlet.

⁶⁴⁸ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i. m. 94.

⁶⁴⁹ Volt, amikor nem középiskolások vettek részt az előadásban: „Fél óra sem kell hozzá a második felvonásból, hogy az egész nézőtér egyetlen monumentális, borsmenta-szagú csámcsogássá váljék, az ötödikes-hatodikos korosztály (amelynek szerintem itt még semmi helye) gyógyóba illő vihogással búcsúztatja a színpadon porba hulló életkeket, Júlia utolsó sikolyába valaki belehug.” in: Kovács Péter: Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi. *Film Színház Muzsika*, 1982. 12. 18. 7.

⁶⁵⁰ Csiszár Mirella i. m.

⁶⁵¹ Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt: Zalaegerszeg. Független Színpad 1982-1993*. 14.

⁶⁵² Merő Béla telefonos interjú, 2020. 04. 15.

⁶⁵³ Csiszár Mirella i. m.

⁶⁵⁴ Kovács Péter: Thália még albérletben. *Film Színház Muzsika*, 1982. 10. 02. 15.

⁶⁵⁵ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 94.

Elsősorban remekműveket játszunk közönségünknek, mert e remekművek kiállják az elemzés próbáját mind esztétikailag, mind történelmileg.”⁶⁵⁶

Célként jelent meg ugyancsak, hogy a beavató előadások beavatásokká váljanak olyan értelemben is, hogy a színházi műhelymunka részleteit hozzáférhetővé teszik. Ruszt ezt úgy képzelte el, hogy a mű elkészülte után a rendező nem lép majd ki a produkcióból a szokásos módon, hanem annak minden előadáson részese, kommentátora marad. A beavató előadás ilyen módon egyszerre hasonlítható lesz egy nyilvános próbához és – a közönséggel folytatott – aktív konzultációhoz.⁶⁵⁷ Ezt a tervet viszont felülírta a közönségteremtés kényszere, és így a módszerrel való további kísérletezésre nem maradt idő, pedig kényszerek nélkül a forma továbbgondolása izgalmas iránynak tűnt.

A beavatókhoz használt drámákkal kapcsolatban Ruszt azt fogalmazta meg, hogy olyan művekre esett a választása, amelyeknek erős a története és világosak a konfliktusai. Ezek a darabok kész előadásokként kerültek a nézők elé, melyek menetét állította meg, merevítette ki a rendező lefelé és fölfelé vitázva egyszerre. Azzal a kérdéssel fordult a nézők felé: Mit tennél te ebben a szituációban?⁶⁵⁸ A beavatókat általában tehát azért tartotta fontosnak, mert a gyerekek számára hangsúlyosabbá tudott válni az a gondolat, hogy a történet mindenkivel megtörténhet, vagy ha nem, miért nem.

Az egerszegi beavató előadások beavatást jelentettek a színházcsinálás világába, a darab tartalmába, a történet, a mű, a cselekmény szerkezetébe, a jellemelemzésébe. Ruszt fő kérdései voltak: Mit is láttunk tulajdonképpen? Miről beszélnek a színpadon?⁶⁵⁹ A beavató vezetője felvázolta a cselekmény korát, szót ejtett a kor szokásairól, s az esetleges régies, ma már szokatlan szavak jelentéséről is megtanulhattak valamit a beavató során a diákok. Ezeken keresztül kapcsolódhattak be a történetbe, a főhősök sorsába, így válva részeseivé és befogadóivá a színházi élménynek.⁶⁶⁰ Volt kritikus, aki úgy látta, hogy a beavatók „az ízlés-szint fejlesztését szolgálják.”⁶⁶¹

Az idézet-mozaikokat összefoglalva úgy látom, Ruszt a beavatókon keresztül tanítani akart. Tanítani színházról, színházesztétikáról, drámairodalomról, a viszonyokról, a szituációkról, és az emberi helyzetekről pedig gondolkodni annak érdekében, hogy a fiatalok tanulságokat

⁶⁵⁶ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 112.

⁶⁵⁷ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 113.

⁶⁵⁸ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 113.

⁶⁵⁹ Magyar Hajnalka: Rómeó és Júlia — beavató módon. *Zalai Hírlap*, 1982. 10. 23. 3.

⁶⁶⁰ Magyar Hajnalka: Beavató színház. *Pajtás*, 1983. 03. 03. 27.

⁶⁶¹ Bogácsi Erzsébet: Meggyőződés és önbecsülés. Ruszt József a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházról. *Magyar Nemzet*, 1984. 06. 09. 8.

vonhassanak le maguk számára. Ruszt tehát nevelő szándékkal dolgozott. A rendező pedagógusként lépett a diákok elé, hogy minél több tudással gazdagodjanak a nézőtéren ülők. Felhívta a gyerekek figyelmét egy-egy szóra, mondatra, körülményre. A rendező jelen volt az előadáson hol pedagógusként, hol szereplőként, hol széksorok közé menve gondolkodótársként, így kötve össze a színpadot a nézőtérrel.

Koltai Tamás egy riportban úgy nyilatkozott a zalaegerszegi beavató színházról, hogy nem csak a közönséget kell szoktatni a színházba, hanem Rusztéknak a saját, fiatal társulatukat is hozzá kellett szoktatniuk ahhoz a színházcsináló gyakorlathoz, amit követni akartak. Vagyis, amikor Ruszt megállította a *Romeo és Júlia* előadását, akkor nem csak a közönséggel való kapcsolatot alakította, hanem a színészeit is fokozottabb koncentrálásra, készenlétre szoktatta ezzel. A színházról való tanítás és tanulás mind a társulat mind a nézők részéről közösen folyt Zalaegerszegen. A város, a közönség és maga a társulat együtt, folyamatosan, összegyálulódva avatódott be a teátrum rejtelseibe.⁶⁶²

Ruszt Zalaegerszegen már a kezdet kezdetén megosztotta beavató színházi módszerét a színház többi rendezőjével, így színházon belül más is elkezdett beavató színházi előadásokat rendezni pl. Merő Béla,⁶⁶³ Halasi Imre.⁶⁶⁴ A módszer átadása azért valósulhatott meg, mert az előévadban a színháznak még nagyon kevés (tizennégy) tagja volt, és rengeteg előadást kellett játszaniuk, tehát elsősorban a létszám kényszere hozta létre a módszer továbbadását.

Merő Béla úgy nyilatkozott, hogy a beavató előadások az első időszakban részben azon a módszeren alapultak, amit Ruszt József kigondolt: megállították az előadást, magyarázták a szituációkat, elemezték a történetet. De ahány rendező foglalkozott ezután ezzel, annyiféleképpen zajlott maga a beavató előadás. Bátran próbálkozhattak különféle ötletekkel, Ruszt a nézők megszólításával kapcsolatban nem szólt bele munkájukba, inkább az előadásokra nézett rá. Merő kipróbált olyan formát is, hogy megállította az előadást, és egy-egy jelenetet a gyerekekkel együtt másféleképpen is megrendeztek, vagy megvizsgáltak egy-egy helyzetet, majd a lehetséges folytatásokat el is játszották. Arra szintén akadt példa, hogy Merő bevonta a nézőket a rendezésbe: „Te vagy az asszisztensem, szólj hozzá, hogyan

⁶⁶² *Láttuk, hallottuk*, Petőfi Rádió (Vgné), 1982. december 3. 10.45.

⁶⁶³ Merő Béla (1948-): 1970-82 között Szekszárdon, majd Zalaegerszegen népművelő, a Reflex amatőr színházi csoport alapítója és vezetője, 1982-től 20 évig a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapító tagja és rendezője volt.

⁶⁶⁴ Halasi Imre (1951-): 15 évig a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapító-rendezője, 1987-1997 a színház igazgató-főrendezője volt.

tovább!" – vagyis szereppel kínálta meg a gyerekeket.⁶⁶⁵ Ez a szerep nem a történethez kapcsolódott, hanem a színházi gyakorlathoz, viszont egy olyan nézőpontot kínált a rendező ezen a szerepen keresztül, amely eltért a hagyományos nézői perspektívától, így a néző perspektívát váltott. Ez a cselekvési lehetőség a hogyanra helyezte a hangsúlyt, olyan megoldásokat keresett, amelyek a jelenet mondanivalójának kifejezési módjára összpontosította a figyelmet.

4.8.1. Ruszt József: *Romeo és Júlia*⁶⁶⁶ (1982)

Zalaegerszegen a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ színpadán a zalaegerszegi Állandó Színház első beavató színházi bemutatóját, Shakespeare *Romeo és Júliáját* 1982. október 21-én tartották. Az előadás két és fél óráig tartott, hétköznapokon fél háromkor, szombaton fél tízkor játszották.

Ruszt úgy látta, hogy a *Romeo és Júlia* alapszituációja hihetetlen időszerűséget nyer, amikor arról van szó, hogy két fiatal meglátja és megszereti egymást, és a maga logikájával az életét így vagy úgy gondolja – másképp, mint ahogy a szülők, a dogmatikus társadalmi kategóriák diktálják. Ebből jött a tragédia.⁶⁶⁷

Zalaegerszegen a *Romeo és Júlia* történetét Ruszt József vezette fel az általános iskola felső tagozatosai számára. Ruszt zakóban, szemüvegben egy keménytablás füzetrel jelent meg a színpadon, és azt kérdezte: „Hát nektek volt-e dajkátok, gyóntató atyátok?”⁶⁶⁸ A gyerekközönség pedig nevetett ezen a kérdésen. A nevetésen keresztül a rendező feloldotta a nézőket, és olyan hangulatot teremtett, amelyben közvetlenül meg lehetett szólítani a nézőtérre ülőket. A nézőtér és a színpad közötti távolság egy pillanat alatt megszűnt.

Az előadás elején elmondta, hogy mi a beavató előadás szerepe, és azt is megosztotta, hogy mi a céljuk ezzel: Egyrészt remekműveket akarnak bemutatni (*Antigonét, Csongor és Tündét*),

⁶⁶⁵ Gajdó Tamás: Beszélgetés Merő Béla rendezővel, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapító tagjával. <http://resolver.szhaztortenet.hu/interview/ITV15885> Utolsó letöltés: 2020. 04. 30.

⁶⁶⁶ Zalaegerszeg, Állandó Színház, rendező: Ruszt József, Escalus, Verona hercege: Ruszt József, Montague: Marti János, Capulet: Gyürki István, Romeo, Montague fia: Nemcsák Károly, Mercutio, a Herceg rokona, Romeo barátja: Szalma Tamás, Benvolio, Montague unokaöccse, Romeo barátja: Nádházy Péter, Tybalt, Capulettné unokaöccse: Rácz Tibor, (szerepkettőzés), Tybalt, Capulettné unokaöccse: Derzsi János, (szerepkettőzés), Lőrincz barát: Áron László, m.v. (szerepkettőzés), Lőrincz barát: Derzsi János, (szerepkettőzés), Baltazár, Romeo legénye: Quintus Konrád, Patikárius: Kulcsár Lajos, (szerepkettőzés), Patikárius: Fráter András, (szerepkettőzés), Capulettné: Fekete Gizi, Júlia, Capulették lánya: Császár Gyöngyi, Júlia dajkája: Egervári Klára

⁶⁶⁷ Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 108.

⁶⁶⁸ Magyar Hajnalka: Rómeó és Júlia — beavató módon. *Zalai Hírlap*, 1982. 10. 23. 3.

másrészt meg akarják tanítani a diákokat a közönség szerepére, meg akarják tanítani színházat nézni, mert az előadás csak akkor jön létre, ha a nézők is akarják.”⁶⁶⁹ Volt olyan előadás, amikor a diákok erre azt suttogták, hogy „nem tanulni jöttünk, hanem színházba.”⁶⁷⁰

Ruszt tehát tisztázta az alaphelyzetet: tanulni jöttek a színházban ülő fiatalok, viszont azt is hangsúlyozta, hogy ez csak akkor jön létre, ha a nézőközönség is akarja mindezt. Ruszt ezzel megosztotta a felelősséget a színpad és a nézőtér között. A beavató előadás azt is jelentette tehát, hogy csak közös felelősségvállalással működik, illetve akkor, ha mindkét fél készen áll rá: a nézők adják a figyelmet, a nyitottságot, a színház pedig tudásmegosztással él feléjük.

Az előadásban a színészek reneszánsz korabeli ruhákat idéző jelmezben léptek fel, Ruszt is a kort idéző ruhában lépett színpadra: pantallóban, bársonyzakóban,⁶⁷¹ mivel ő személyesítette meg Verona herceget. Rendező-színész-narrátor szerepek közötti átváltásokkal működtette a beavató előadást. Rendezőként kommunikált a diákokkal,⁶⁷² amikor megállították a darabot, ismételtetett egy-egy jelenetet a színészekkel, replikázott, kérdezett, néha csak egy-egy mondatra, szóra hívta fel a figyelmet. A *Romeo és Júliában* felvetődött a kérdés, hogy mi az a tragikus vétség, vagy hogy Mercutio halála hogyan indítja meg a tragikus lavinát, hogyan követik egymást sorsszerűen az események. Közösén vizsgálta meg a rendező a fiatalokkal Júlia és szülei viszonyát, a dajkával való bensőséges kötelékét, vagyis Júlia kapcsán tudtak beszélni a szülő-gyermek kapcsolatról. Lehetőséget teremtett az előadás arra is, hogy értelmezzék azt a helyzetet, hogy milyen módon szerette Romeo Rózá, majd egy hirtelen váltással miként képes még nagyobb hévvel beleszeretni Júliába. Szó esett arról is, hogy a nehézségek, a terhek alatt hogyan érik felnőtté Júlia. Ruszt színészként olvasta fel a herceg szerepét, s ilyenkor megállítva az előadást, menet közben fűzött kommentárokat a darabhoz, illetve felelt a közönség kérdéseire.⁶⁷³ Az előadásban Romeo, Mercutio és Benvolio szerepében Nemcsák Károly, Szalma Tamás és Nádházy Péter „fergeteges humorú reneszánsz tinédzserekként”⁶⁷⁴ jelentek meg a színpadon.

⁶⁶⁹ Budai Rózsa: A Rómeó és Júlia diákelőadása. *Vas Népe*, 1982. november 6. 5.

⁶⁷⁰ Budai Rózsa: A Rómeó és Júlia diákelőadása. 5.

⁶⁷¹ Kovács Péter: Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi. 7.

⁶⁷² Ahhoz, hogy érdekfeszítő beszélgetés létrejöhessen a közönséggel, ha már ilyen nagy számú (kb. 200 fő) vesz részt egy előadáson, akkor fontos legalább az, hogy homogén korosztály üljön a nézőtérre. Ez volt, amikor a szervezés részéről gondot jelentett, így az a pedagógiai képtelenség állt elő, hogy Ruszt Józsefnek ugyanazon előadáson egyszerre kellett kontaktust teremteni tízéves épphogy tinikkel és érettségire készülődő majdnem felnőttekkel. In: Kovács Péter: Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi. 7.

⁶⁷³ Zappe László: „Így lesz az is, mi csonka még: egész.” A zalaegerszegi beavató színházról. *Népszabadság*, 1983. 03. 02. 7.

⁶⁷⁴ Kovács Péter: Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi. 7.

Ruszt a beavató során feltette például azt a kérdést is, hogy milyen ember Lőrinc barát, illetve olyan kérdéseket, amelyek a darab mélyebb megértését szolgálták.⁶⁷⁵ Fontos pillanatot rögzített Magyar Hajnalka cikke a nézőkkel kapcsolatban. Azt írta, hogy a közönségtől a válaszok „eleinte bátortalanul szállingóztak, de aztán a cselekmény, a bonyodalmak sodrában, egyre inkább azonosulni tudtak a történettel az ifjú nézők. S a tragédia végkifejlete előtt, amikor felmerült, hozzáménjen-e az egyszerűbb, kényelmes megoldást választva Páris grófhhoz Júlia, már kórusban jött a tiltakozás.”⁶⁷⁶ Ezzel a mozzanattal a közönség bekerült abba a fikcióba, amelyet a színház ajánlott számára, és voltak annyira nyitottak a nézőtérén ülő gyerekek, hogy ennek hangot is adtak. Az előadás során mocorgás akkor volt igazán észlelhető, amikor Romeo és Júlia első közös éjszakája után búcsúzott egymástól, valószínűsíthető, hogy a fiatalok korukból fakadóan zavarodottságukat fejezték ki a zajban.⁶⁷⁷ Ruszt rendezése nem folyamatosan a tragédiát hangsúlyozta, hanem egy víg- és egy szomorújáték hibridjét alkotta meg,⁶⁷⁸ így a színházi játék során, alaposan megpróbálta felkészíteni a gyerekeket a dramaturgiai fordulóra. Ruszt azt mondta a *Romeo és Júlia* kapcsán a beavató előadásról:

„Beavatjuk a közönséget a játék titkaiba. Bizonyos pontokon megállítjuk a darabot, s a rendező rákérdez a gyerekekre. Most mit csinálnátok? Kinek van igaza? Mi a véleményetek erről vagy arról az elhatározásról, szándékról? Vagy felhívjuk a figyelmet egy-egy konfliktushoz vezető fordulatra.”⁶⁷⁹

A *Romeo és Júliában* az erkélyjelenetnél szakították meg a darabot, s a rendező megkérdezte, hogy helyesnek tartják-e a gyerekek, hogy Júlia már másnap reggel elküldi a dajkát, nem tartják-e elhamarkodottnak ezt az esküvőt. Érdekes módon, a közönség véleménye mindenben egyezett Shakespeare-ével. Semmit sem csináltak volna másként Romeo és Júlia kortársai, mint ahogy az a darabban megtörtént.⁶⁸⁰

Az imént felsorolt kérdések azt jelentik, hogy nem csupán a darab történetére, a szereplők motivációira kérdeztek rá, hanem elgondolkodtatták a gyerekeket arról a szituációról, amely a darabban megjelent. A kérdésekben valójában az fogalmazódott meg, hogy mit jelent a közönségnek a fiatalok döntése, vagyis kérdéseken keresztül közel hozta a beavató a

⁶⁷⁵ Magyar Hajnalka: *Rómeó és Júlia* — beavató módon. 5.

⁶⁷⁶ Magyar Hajnalka: *Rómeó és Júlia* — beavató módon. 5.

⁶⁷⁷ Magyar Hajnalka: *Rómeó és Júlia* — beavató módon. 5.

⁶⁷⁸ Kovács Péter: *Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi.* 7.

⁶⁷⁹ Magyar Katalin: *Színház az egész világ. Beszélgetés Ruszt József rendezővel a színházról. Pajtás, 1984. 05. 17. 21.*

⁶⁸⁰ Uo.

nézőkhöz a problémát. A beavató szövegek ennek ellenére többnyire a darab cselekményét boncoló kérdésekről és válaszokról szóltak.

Ruszt úgy látta, hogy a színház az élet nagy nevelőiskolája, mert a gyerekek emberismeretet, helyzetismeretet tanulhatnak belőle, olyan szituációkkal találkozhatnak, amelyekbe később belekerülhetnek. A színház tehát erkölcsi tartásra, gondolkodásra, véleménynyilvánításra, helyes állásfoglalásra tanít.⁶⁸¹ A beavató előadásokkal vállalta a tanítást, és ennek a tanítási helyzetnek a megteremtése volt fontos számára. Olyan helyzetekkel találkoztattak a fiatalokat, amelyek életszerűek voltak, amelyből szerinte tanulságot lehetett levonni, és amelyet a valódi életben, hasonló szituációkban kamatoztatni tudnak majd. A válaszok ismeretében ugyan, de kérdéseken keresztül gondolkodtatott.

4.8.2. Halasi Imre: *Antigoné* (1982)

Ruszt Szophoklész *Antigoné*jának dilemmáját – „az egyik fiút el lehet temetni, a másikat nem...”⁶⁸² – szintén élőnek tartotta, ezért is került a beavatók repertoárjába. A második beavató színházi előadást nem Ruszt, hanem Halasi Imre rendezte 1982-ben a zalaegerszegi Állandó Színházban. Halasi nem követte a Ruszt-féle előadás közbeni megállás technikáját, hanem az előadás előtt beszélt a díszletről,⁶⁸³ a görög színház általános jelrendszeréről. A darab hetedikeseknek és nyolcadikosoknak készült.⁶⁸⁴ Halasi egy rádióinterjúban elmondta, hogy „a beavató közönségét pár év múlva már a többi színházi előadáson várják majd, és tulajdonképpen a céljuk az, hogy a közönséget „beavass[ák], bekapcsolj[ák] és ne kikapcsolj[ák] az előadásokból.”⁶⁸⁵

Az előadások előtt tehát egy rövid tájékoztató hangzott el, hogy melyik korból való a színdarab, mi a dráma célja, mi a cselekménye, melyek a fő konfliktusok benne, mi az, amire érdemes odafigyelni, miért és hogyan lehet egy előadást figyelni, különböző szempontok szerint egy színdarabot előadni. Halasi az *Antigonét* inkább képeskönyvnek, vagyis olyan klasszikus műnek tartotta, amelynek mint a világirodalom legjelentősebb darabjának a bemutatását vállalta fel a beavató előadás. Célul tűzte ki a rendező, hogy a nézők különböző korokból, egy-egy kiemelt, számukra is jelentős művel (itt az *Antigonéval*) ismerkedjenek

⁶⁸¹ Uo.

⁶⁸² Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.) i.m. 108.

⁶⁸³ Díszlet: Menczel Róbert: görög oszlopok derékba törve feküdtek a színpadon, antik polgárháborús hangulatot idéztek a tépett-égett ejtőernyők.

⁶⁸⁴ *Láttuk, hallottuk*, Petőfi Rádió (Vgné), 1982. december 3. 10.45.

⁶⁸⁵ Uo.

meg.⁶⁸⁶ Halasi úgy látta, hogy a beavató színházi rendezésnél a drámai művet kell szolgálni, a maga teljességében. A beavató színháznak ugyanis az volt a feladata, hogy a diákok megismerkedjenek a – jelen esetben görög – színházzal, és nem az, hogy az alkotók elképzelését ismerjék meg a drámáról vagy a (görög) színházról. Az ismeretközlés, amivel a rendezők kiegészítették az előadásokat nemcsak azért voltak fontos, mert így bizonyos tennivalókba beavatták a nézőket, hanem sokkal inkább azért, mert közvetlen összeköttetést kívántak létesíteni a rivalda két oldala között. Fontos és alapvető dolgokat mondott el Halasi Imre az *Antigoné* előadás előtt a görög színházról, a darab tartalmáról. Mindez valóban szükséges volt ahhoz, hogy az ifjú közönség megértse az előadást. Mielőtt megmutatták a nézőknek az önmagába zárt világot, ahol a színészek szerepük szerint már csak egymásra figyelhettek, a rendező közvetlenül beszédbe elegyedett a közönséggel. A magyarázat tartalma a megértést segítette, a formája viszont a befogadásra való lelki felkészülést serkentette. Az alapvető szándék az *Antigoné* esetében a klasszikus tragédia szerkezetének világos felmutatása volt.⁶⁸⁷ Halasi rendezése felvállalta azt a formát, hogy csupán az elején szólítja meg a közönséget, ráhangol az előadásra. A ráhangolás esztétikai, szellemi és irodalmi szinten történt meg. Halasi nem akart többet vállalni ezzel. Olyan döntést hozott, amely nem elemezni, értelmezni kívánt egy-egy helyzetet, hanem az ókori világba való betekintést vállalta fel.

4.8.3. Merő Béla: *Csongor és Tünde*⁶⁸⁸ (1983)

A zalaegerszegi Állandó Színház társulata a *Romeo és Júlia* és az *Antigoné* beavató előadások mellett harmadik előadásként a *Csongor és Tündét* Csesztregen 1983-ban mutatták be,⁶⁸⁹ melyet Merő Béla rendezett. A cél a zalai faluban tartott bemutatóval az volt, hogy ne csupán Zalaegerszeg városa érezze a magáénak a színházat, hanem Zala megye is. A színház

⁶⁸⁶ Uo.

⁶⁸⁷ Zappe László: „Így lesz az is, mi csonka még: egész.” A zalaegerszegi beavató színházról. *Népszabadság*, 1983. 03. 02. 7.

⁶⁸⁸ Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Állandó Színház Zalaegerszeg, Beavató Színházi Előadás, 1983. 03. 17. a Megyei Művelődési és Ifjúsági Központban. Szereplők: Csongor: Nemcsák Károly, Tünde: Fekete Gizi, Balga: Nádházy Péter, Ilma: Deák Éva, Mirigy: Egervári Klára, Ledér: Császár Gyöngyi, Éj: Joó Katalin, Kurrah: Rác Tibor, Kulcsár Lajos, Berreh: Quintus Konrád, Duzzog: Latabár Árpád, Kalmár: Szalma Tamás, Fejedelem: Derzsi János, Tudós: Gyürki István, Dizlettervező: Csikós Attila, Jelmeztervező: Hruby Mária, Rendező: Merő Béla

⁶⁸⁹ 1987-ben is megrendezte Merő Béla, Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* című mesejátékát, ismét beavató színházi formát választva. A Hevesi Sándor Színházban a zalaegerszegi tanároknak ekkor Merő Béla, a darab főrendezője a főpróba után ankét keretében válaszolt a pedagógusok kérdéseire. In: (hírek) Hétfévi Zalai Krónika, *Zalai Hírlap*, 1987. 09. 14., 8.

vezetősége ezért döntött amellett, hogy ne csak előadást, hanem bemutatót is tartson Zalaegerszeg városán kívül.

Az 1983-as *Csongor és Tünde* szöveggönyve megtalálható a Hevesi Sándor Színházban. Merő Béla hívta fel a figyelmemet arra,⁶⁹⁰ hogy ezt a szöveggönyt használta Ruszt József az 1976-os kecskeméti előadáson, vagyis a benne szereplő, a nézőknek szóló kérdések, megszólítások a kecskeméti előadásra igazak, de az ő rendezésére nem, mivel ő didaktikusnak tartotta a szöveggönyvbéli Rendező megszólalásait. Merő az interjú során azt hangsúlyozta, hogy a fordulópontoknál való megállást megtartotta a Ruszt-féle változatból, de volt, mikor más kérdésekkel, más játékokkal értelmezte az előadás szituációit. Merő Béla a beavató előadás alatt a színházra való nevelést, a színház nyelvének az elsajátítását értette. Kiemelte, hogy egy ilyen előadás egy nagyon bonyolult folyamat, hiszen minden előadásnak saját nyelve van, amely nyelvi kontextusát a rendezőnek kell megteremtenie, és az erre a nyelvezetre való rávezetést, a szerephierarchiák elemzését is a beavató előadások feladataihoz sorolta.

Merő Béla úgy látta, hogy a *Csongor és Tünde* nem általános iskolásoknak való dráma, hiszen számára a darab élet és halál körforgásáról szól, és ez a téma nem a korosztály problémája. Így egy olyan beavatót tervezett, amely érdekelhette a megszólított korosztályt.

Ruszt a rendezőkre bízta, hogy a beavató előadások hogyan valósulnak meg. Merő például felajánlotta a gyerekeknek, hogy ha valaki asszisztens akar lenni, akkor csatlakozzon hozzá a beavató előadás közben. Néhány gyerek vállalta a játéklehetőséget, és instrukciókat adott a színészeknek, megismételtette a jeleneteket úgy, ahogy a gyerekek mondták. Merő is hangsúlyozta, hogy rendkívül fontos volt a csapat számára, hogy a fiatalok aktívan vegyenek részt az előadáson. A rendező fő célja a beavatókkal az volt, hogy a gyerekeket rá lehessen vezetni a színház nyelvére. Ő is úgy érezte, hogy a színészek számára ez egy rendkívül összetett feladatot jelentett, hiszen nem lehetett folyamatosan szerepívet felépíteni, vagyis meg kellett állni, meg kellett ismételni jeleneteket.

A beavató elejét úgy kezdte Merő, hogy bemutatkozott, elmondta, hogy mi a viszonya a darabhoz, mennyire szereti, illetve a szereplők jelleméről is mesélt. Felhívta a figyelmet a darab címére, mivel meg akarta osztani azt az információt a közönséggel, hogy ez egy beszédes cím. Megosztotta, hogy mit jelent a Csongor- és mit jelent a Tünde név: „Csongor az ősmagyar név, Congor volt eredetileg, [...] A Tünde az tündér, eltűnik, tehát nem evilági.”⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Merő Béla telefonos interjú: 2020. 04. 14.

⁶⁹¹ Merő Béla telefonos interjú: 2020. 04. 14.

Ezek után feltett egy kérdést és folytatódott a beszélgetés más szereplőkről (pl. Mirigyéről, a három vándorról), s arról, hogy mi ezeknek a szereplőknek a lényegisége.

Csíkó Attila tervezte a díszletet. Középen egy kis dombocska állt három irányba mutató útjelző táblával, a háttérben pedig az összes helyszín tablóját helyezték el. Az a helyszín kapott fényt, amelyről a rendező épp beszélt, illetve ahol az adott jelenet játszódott.

A rendező szerepe a beavatón az volt, hogy segítsen értelmezni az irodalmi művet, a színházi helyzetet, szituációt, és néha továbbblendítse a történetet. A kettős funkciót lényegesnek találta Merő az irodalom és a színház nyelvének találkozására szempontjából. A narrátor-rendező különlegességét abban látta, hogy tudásának köszönhetően képes volt megosztani a nézőkkel, hogy mi az, amit csak a színpadon valósítottak meg a színészek, és ami konkrétan nincs benne a szövegben, mindössze a szöveg mögöttesében jelenik meg. A nézőgyerekek próbálták megfejtetni a jeleneteket, igyekeztek bekerülni a darab helyzetébe, a rendező kérdéseket tett fel, és amikor a gyerekek megoldottak egy problémát, akkor mentek tovább. A gyerekek Merővel megvizsgálták a párhuzamos szerepeket: Tünde–Csongor, Ilma–Balga, a lelki szerelem és a testi szerelem két dimenzióját, figyelembe véve az általános iskolás gyerekek korosztályát. Merő Béla nagyon lényegesnek tartotta, hogy se Csongor, se Tünde nem tudott eligazodni a földi világban, és amikor ezeket együtt sikerült megoldania a nézőkkel, akkor érthetővé vált a közönség számára az is, hogy miért szól egy jelenet arról, hogy Tünde nem hagyja ott a lábnyomát, mert nincs súlya, hiszen tündér. A rendező úgy látta, hogy mindez izgalmat jelentett az általános iskolás gyerekeknek. Az Éj monológja után visszatértek a szereplők a hármassághoz. Merő a darab hangsúlyos pontjaként jelölte meg Balga kérdését, hogy a futásuk vége, az a döghalál. Számára itt fejeződött be a darab, a történetet viszont Tünde és Csongor találkozásával zárta le. Merőnek egy filozofikus üzenete volt a darabban az ifjúság számára: „Valamennyien Csongorok vagyunk.”⁶⁹²

Két felvonásban játszották az előadást. Hajnal megjelenése után tartottak szünetet. A második felvonás elején elmondta a rendező, hogy most egy újabb egysége következik a történetnek. Úgy vezette fel a szünet előtti részt, hogy a kérdések átíveljék a két felvonás közti szakaszt. A beavató úgy zárult le, hogy nem a legvégén köszönt el a rendező a gyerekektől, hanem az utolsó etapban, mikor legutoljára megszólította a közönséget. Ezután ugyanis hagyta, hogy az előadás befejeződjön, és a megérdemelt taps járhasson a színészeknek. A tapsrendre Merő nem ment színpadra, hiszen ő nem szerepelt az előadásban. Az egész beavató időtartama kb. 2X1 óra volt.

⁶⁹² Merő Béla telefonos interjú: 2020. 04. 14.

Merő azt mesélte, hogy a gyerekek aktivitása szempontjából minden egyes előadás más volt. Voltak nézők, akik aktívak voltak, és nagyon élvezték az előadást, így az hosszabbra nyúlt. És megtörtént olyan is, amikor a gyerekek csak néztek maguk elé, akkor egy kicsit nehezebben működött a beavató. Ilyen helyzetben Merő úgy érezte, hogy végrehajtotta a feladatát mint egy tanár bácsi, de ez nem számított gyakori helyzetnek. A rendező azt gondolta, hogy a gyerekek aktivitása azon múlt, hogy mennyire tett fel aznap jó kérdéseket egy-egy jó helyzethez.

A beavató előadások elején Merő a színpadról kezdte a megszólítását a nézőknek, aztán ő is beült a nézőtérre, ahogy Ruszt is tette Kecskeméten. A körülötte ülő gyerekek figyelmét irányította, s így jött létre a közös gondolkodás a közönséggel. Közelségével, kérdéseivel zavarba tudta hozni a nézőtérre ülőket, ha kellett, így néha a gyerekek fegyelmezésére is használta ezeket a helyzeteket.

Merő saját szerepét a beavatókon úgy látta, hogy közvetítőként volt jelen a nézők és a színészek között. Olyan közvetítőként, aki tolmácsfunkciót töltött be, mivel sokszor le kellett fordítania a színházi nyelvet a gyerekek nyelvére. Főleg olyan kérdéseket használt: „Ez most mi? Ez hogyan van?” Az Éj monológja után például azt kérdezte: „Mi értelme van ennek az egésznek? Miért akar Tünde a földön élni?”⁶⁹³ Merő kísérletezősként fogta fel a beavató előadásokat. Bátran hozzányúlt a beavató formák eddig bevált formáihoz és újakat generált belőlük. A beavatóval való tanítást vitte tovább, benne is működött a tanítani vágyás, a tudásmegosztás iránt igény. A formát szabadon kezelte, de fontosnak tartotta azt az alapvetést, hogy a beavató előadás egy beavatási szertartás: a színház szentségébe, a színházi erkölcsbe.

4.8.4. További beavató előadások 1983-1987 között

4.8.4.1. Az 1983/84-es évad

A kezdeti időszak után, minden évben két beavató színházi előadást rendezett a zalaegerszegi színház. 1983/84-es évadban Katona József *Bánk bánját*⁶⁹⁴ és Molière *A fősvényét*.⁶⁹⁵

⁶⁹³ Merő Béla telefonos interjú: 2020. 04. 14.

⁶⁹⁴ Katona József: *Bánk Bán*, Állandó Színház Zalaegerszeg, 1983. 09. 15., Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ. Szereplők: II. Endre, magyarok királya: Rácz Tibor; Gertrudis, királyné: Deák Éva; Ottó, Gertrudisnak testvéröccse: Vass Péter; Bánk bán, Magyarország nagyura: Áron László; Melinda, a felesége: Császár Gyöngyi; Mihál bán, Melinda egyik bátyja: Baracsi Ferenc; Simon bán, Melinda másik bátyja: Gyürki István; Petur bán, bihari főispán: Borhy Gergely; Myska bán; a királyfiak nevelője: Siménfalvy Lajos; Solom mester, ennek fia: Marti János; Bendeleiben Izidóra, tübingiai leány: Schaefer Andrea; Egy udvarnok: Holl Nándor; Biberach, egy lézengő ritler: Nádházy Péter; Tiborc, paraszt: Derzsi János; rendező asszisztens: Kováts Kristóf; dramaturg: Böhm György; díszlettervező: Menczel Róbert; jelmeztervező: Schäffer Judit m. v., rendező: Halasi Imre.

A *Bánk bánt* Halasi Imre rendezte, és ő készítette hozzá a beavató részeket is. Fontosnak tartotta, hogy a drámát ne csupán történelmi, hanem színháztörténeti jelentősége szempontjából is elemezzék a beavató előadás során. Olyan előadást akart a rendező készíteni, amely a mű eredeti gondolat- és érzelemvilágát közvetíti, s mentes a később hozzáérzett, hozzágondolt tartalmaktól. Ezalatt azt értette Halasi, hogy például Bánk bán figurájára ráakodott a romantikus hősszerep, ő azonban teljesen egyszerű, hétköznapi emberként akarta megmutatni a bánt, aki vívódik, örlődik a körülötte zajló történésektől, hatásoktól.⁶⁹⁶

A *Bánk bán* interpretációja megmaradt szolid műismertetésnek, a társulat összetételéből és az önálló rendezői darabértelmezés hiányából adódóan Katona drámája nem lett élő színházi élmény, viszont közelebb hozhatta a diákokhoz a kötelezőirodalom egyik lényeges művét.⁶⁹⁷

A *fősvényt* Hegyi Árpád Jutocsa rendezte. Ismét egy kötelező iskolai tananyagot dolgozott fel a színház. Ezt az előadást is két változatban játszották. Az egyik a diákoknak szólt, melyet beavató előadásként játszottak, a másik pedig a felnőtteket szólította meg hagyományos színházi előadás formájában.

A beavató színházi változatnál a rendező bemutatta a szereplőket, és megosztotta a nézőkkel a jellemzésüket. Ezután kezdődött a játék. Először a kertet láthatták a nézők, ahol Harpagon lánya, Eliz találkozott szerelmével, Valérral. A jelenet után szólalt meg a rendező:

„Bizonyára számotokra is mulatságos a két porcelánfigura szökellése, játszadozása. Ilyen módon képtelenek lesznek azokra az összecsapásokra, amelyekre a sors a későbbiekben kényszeríti őket. Ezért megváltoztattuk jellemüket és dönteni képes fiataloknak, hús-vér figuráknak ábrázoljuk őket.”⁶⁹⁸

Harpagonnal is ugyanez történt. Bejött, elmondta az első monológját, és ezután Hegyi Árpád Jutocsa ismét színre lépett: „Az egészséges, szenvedélyes fiatalokkal szemben ez a töpörödött bácsika, magatok is látjátok, nem méltó ellenfél. A figura ereje teljében levő férfit követel.”⁶⁹⁹

Hegyi Árpád Jutocsa tehát a dramaturgiai és a rendezői döntések miértjeit osztotta meg a nézőkkel, így súlyozva azokat az elemzési helyzeteket, melyekben méltó ellenfél kell ahhoz, hogy egy valódi összeütközés létre tudjon jönni egy előadásban. Az egyik variáció a

⁶⁹⁵ Molière: *A fősvény*, fordította: Illyés Gyula, zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 1984. március 8. Dízlet: Khell Zsolt m. v. jelmez: Laczó Henriette m. v. Dramaturg: Zsótér Sándor. Rendező: Hegyi Árpád Jutocsa. Szereplők: Harpagon: Derzsi János, Clèante: Szalma Tamás, Eliz: Deák Éva, Valér: Farkas Ignác f. h., Marianna: Fazekas Zsuzsa f. h., Anzelm: Marti János, Zsótér Sándor, Fruzsina: Császár Gyöngyi, Jakab: György János, Fecske: Gyukics Gábor.

⁶⁹⁶ Magyar Hajnalka: Új színészekkel a Bánk bán próbáján. *Zalai Hírlap*, 1983. 09. 13. 5.

⁶⁹⁷ Nánay István: Előadások – gyerekeknek. *Színház*, 1984. 09. 01. 42.

⁶⁹⁸ Lukács Györgyi: Ünneptáni hétköznapiak. *Magyar Ifjúság*, 1984. 06. 01. 19.

⁶⁹⁹ Lukács Györgyi i. m. 19.

hagyományos, merev Molière-játszás stílusát idézte, a másik pedig abból indult ki, hogy az adott szereplők között mai gondolkodásunk szerint milyen viszonyok és milyen hangvétel képzelhető el.⁷⁰⁰ Harpagon tehát nem tutyimutyi öreg zsugori volt, hanem vagyonát minden eszközzel megvédő, ereje teljében levő negyvenes férfi. Ennek megfelelően a fiatalok is rámenős és küzdelemre kész, kemény emberekké váltak, felerősítve így a konfliktust. Miután a párhuzamos jeleneteket bemutatták a színészek, eljátszották az előadást. Az első jelenetekben Nánay István szerint még jól működött a vázolt koncepció, ám egyre inkább kiderült, hogy a darab egésze ellenáll a rendezői elképzelésnek, és mégis egy „hagyományos”, de jól pergő, jól poentírozott, a darab mélységeit is felszínre hozó *Fösvény* előadás jött létre.⁷⁰¹ Nánay szerint az előadásban a fiatalok igazsága vált hangsúlyossá.⁷⁰² Ez azért volt fontos, mivel a beavató előadás célközönsége a diákság volt, s azért kapott nagyobb teret a fiatalok nézőpontja, hogy az előadás még inkább meg tudja szólítani a közönséget.

A fiatal nézőknek tetszett a beavató színházi módszer, hiszen nem váltak a hozzászólások didaktikusan magyarázgatóvá, nem azt mesélte el a rendező, hogy éppen mi látható a színpadon, hanem azt érzékeltette, hogy másféle felfogásban is lehetséges játszani ezt a komédiát.⁷⁰³

Egy évvel a bemutató után egy Zsótér Sándor által vezetett előadást rögzített egy kritika.⁷⁰⁴ Az írásból kiderül, hogy Zsótérék a darab elején stíljátékkal kezdték az előadást: eljátszották a darab kulcsjeleneteit úgy, ahogyan nem szabad, nem lehet, hiszen akkor súlyát veszítené az egész. Ezután Zsótér mint dramaturg kilépett a helyzetből és ezzel el is indult az előadás, amelynek játékmódja a kritikus szerint, külsődleges, karikatúrisztikusan illusztratív stílusba ment át, és a rendezés Molière-ből a *commedia dell'arte* stílusjegyeit emelte csak ki, így sablonokat elevenített csupán meg, annak ellenére, hogy embereket ígért és nem figurákat. Derzsi János Harpagonja a jellemkomikumból tragikumot is létre tudott hozni, mely az előadást működővé tette.

Khell Zsolt a széles, de kis mélységű színpadot egy stilizáltan Molière korát idéző, de lepusztult környezetet jelző háttérfüggönnyel határolta, a teret jobboldalt romos balusztrádú párkánysorral osztotta meg. A szereplőket Laczó Henriette ugyancsak stilizáltan korhű, ám kissé elrajzolt, nemegyszer szándékolatlan ízléstelen ruhákba öltöztette.⁷⁰⁵

⁷⁰⁰ Nánay István: Egy színház és egy rendező egy évadja. *Színház*, 1984. 07. 14.

⁷⁰¹ Nánay István: Egy színház és egy rendező egy évadja. 15.

⁷⁰² Nánay István: Egy színház és egy rendező egy évadja. 15.

⁷⁰³ Lukács Györgyi i. m. 19.

⁷⁰⁴ Bányai Gábor: Beavató színház. *Népszava*, 1984. 03. 29. 6.

⁷⁰⁵ Nánay István: Egy színház és egy rendező egy évadja. 15.

Farkas Ignác zalaegerszegi színész játszott *A fősvényben*, s így emlékezett vissza a beavató előadásokra:

„A beavatósínház lényege, hogy a fiatalokat úgy hozzuk közelebb a sínházhoz, hogy szinte bevonjuk őket az alkotás folyamatába. Elkészítettük Molière-től a *Fősvényt*, Derzsi János, Szalma Tamás és Deák Éva is játszott benne. Zsótér Sándor akkor szerződött ide dramaturgként. Jóska⁷⁰⁶ úgy csinálta meg az előadást, hogy megálltunk bizonyos helyeken, és akkor ott ő, vagy ha nem tudott ott lenni, akkor Zsótér, megkérdezte a közönséget, a középiskolásokat, hogy szerintük, hogyan folytatódik a darab, mit gondolnak erről az egészről. Akkor bizonyos helyzeteket, szituációkat két-háromféleképpen is eljátszottunk. Nagyon élvezték a gyerekek.”⁷⁰⁷

A fősvény beavató sínházi előadásában a sínházzal, a sínházi alkotással kapcsolatos ismereteken kívül, egy-egy epizódot különböző felfogásban is eljátszottak a színészek, így összehasonlítás kínálkozott az eltérő stílusú jelenetek között.⁷⁰⁸

4.8.4.2. Az 1984/85-ös évad

Az 1984/1985-ös évad beavató produkciói Schiller *Ármány és szerelem*⁷⁰⁹ és Shakespeare *Vízkereszt vagy amit akartok*⁷¹⁰ voltak.

⁷⁰⁶ Érdekes információ, hogy a visszaemlékező színész Jóska-t, vagyis Ruszt Józsefet jelöli meg rendezőnek, míg a hivatalos információkban Hegyi Árpád Jutocsa rendezte az előadást. A dolgozatnak nem témája ennek tisztázása, de ösztönözheti arra a későbbiekben, hogy feltérképezze azt, hogy hogyan is történt ennek az előadásnak a létrejötte.

⁷⁰⁷ Fekete Ágnes: „Tőle csak tanulni lehetett”. *Ruszt József színészpédagógiája*. in: Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet*, ELTE Eötvös Collegium Budapest, 2018. 42.

⁷⁰⁸ Nánay István: Előadások – gyerekeknek. *Sínház*, 1984/09. 42.

⁷⁰⁹ Schiller: *Ármány és szerelem*. Bemutatva: 1984. december 6. Szereplők: Von Walter, első miniszter: Baracsi Ferenc; Ferdinánd, a fia: Nádházy Péter; Von Kalb, udvarnagya: Pálfi Zoltán; Lady Milford, a fejedelem kegyencnője: Fekete Gizi; Wurm, a miniszter magántitkára: Tímár Zoltán; Miller, muzsikusa: Borhy Gergely; Millerné - Egervári Klára; Lujza, a lányuk: Maronka Csilla; Sophie, a Lady komornája: Mészáros Ildikó; A fejedelem komornyika: Fráter András. Díszlettervező: Bischof Sándor, Jelmeztervező: Laczó Henriette,, Rendezőasszisztens: Kovács József, Dramaturg: Zsótér Sándor, Rendező: Merő Béla

⁷¹⁰ Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amit akartok*. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ (Beavatósínház), Zalaegerszeg. Szereplők: Orsino: Tímár Zoltán, Sebastian: Nemesák Károly, Antonio, tengerészkapitány: Nagy László, Egy tengerészkapitány, Viola barátja: György János, Valentine: Tóth István, Curio: Holl Nándor, Lang Rudolf (szerepátvétel: 1985. 09. 01-től), Nemes Böffen Tóbiás: Siménfalvy Lajos, Nemes Keszeg András: Rác Tibor, Malvolio: Pálfi Zoltán, Fábian: Fráter András, Bohóc: Farkas Ignác, Fráter András (szerepátvétel: 1985. 09. 01-től), Olívia, gazdag grófnő: Pap Éva, Deák Éva (szerepátvétel: 1985. 09. 01-től), Viola, a herceg szerelmese: Soproni Ági, m.v., Mária, Olívia komornája: Egervári Klára. Rendező asszisztens: Kovács Kristóf, Díszlettervező: Menczel Róbert, Jelmeztervező: Laczó Henriette. Rendező: Halasi Imre.

Az *Ármány és szerelem* a középiskolás korosztályt szólította meg. A kritikákban kiemelték, hogy a diákok élményszerű Schiller-interpretációval találkozhattak. Merő Béla a megszokottakban elmondott magyarázataival pontos képet alakított ki bennük a német klasszikusról, ahol a rendező kommentárjai, közvetlensége meggyőző volt a diákság számára.⁷¹¹ A próbaidőszak nehezen alakult, mivel a színészek rendkívül elfoglaltak voltak, csak azok a szereplők tudtak jelen lenni a próbán, akiknek éppen jelenetük volt.⁷¹² Merő úgy nyilatkozott, hogy pontosan követte a dráma koncepcióját. A fő feladatot a dramaturgiai munkában látta. Arra törekedett Zsótér Sándor dramaturggal, hogy a mű esszenciáját kapja a néző, de működjön a Schiller-dráma is. Az *Ármány és szerelem* tehát némileg rövidítve, tömörítve játszották. Így fontos szerepet kaptak a díszletek és a jelmezek, mivel a sűrített drámát jelzett játékkal próbálták visszaadni. Gyors díszletváltásokkal, jelmezekkel akarták a darab megszületésének korát színpadra varázsolni. A rendező szerint a drámában sok-sok olyan érzés, magatartás jelent meg, ami ismerős volt a ma élő ember számára is: két ember megpróbált tiszta kapcsolatot teremteni, de a körülöttük levő viszonyok ezt bepiszkították.⁷¹³ Merő úgy gondolta, hogy maga a darab nem középiskolásoknak való, hiszen az egy polgári Romeo és Júlia, és az efféle szerelem nem áll közel a fiatalokhoz.⁷¹⁴ Ennek ellenére Merő Béla elsősorban a Ferdinánd és Lujza közötti kapcsolatra, valamint a Lady Milford alakjára koncentrált. Nádházy Péter és Maronka Csilla tisztán, egyszerű eszközökkel, az igazi és nagy érzelmeket szabadon szárnyaltatva ábrázolta a fiatalok szerelmét,⁷¹⁵ hogy minél inkább közel kerüljenek a fiatalok ehhez az ismerős vagy ismerősnek vélt érzéshez. Így aztán ez a helyzet hol megérintette, hol hidegen hagyta a nézőket.⁷¹⁶

A beavatás az *Ármány és szerelem* című előadásban a megszokott módon kezdődött. A rendező tömören és pontosan összefoglalta a drámát, felkészítette közönségét a befogadásra. Merő Béla az indító képet – a Miller muzsikuskék lakásában játszódó részt – újra visszajátszatta a színészekkel, érzékeltetve azt, hogy mi a különbség a drámai szöveg és a színpadi játék között. Azután elkezdődött a játék, és a rendező hosszú ideig nem avatkozott be

⁷¹¹ f. l.: *Ármány és szerelem. Film Színház Muzsika*, 1985. 02. 09. 5.

⁷¹² K. Sz.: Új beavató színházi produkció: *Ármány és szerelem. Zalai Hírlap*, 1984. 12. 09. 5.

⁷¹³ K. Sz. i.m. 5.

⁷¹⁴ Merő Béla telefonos interjú, 2020. 04. 15.

⁷¹⁵ Nánay István: Klasszikusok – vidéken. *Színház*, 1985/8. 13.

⁷¹⁶ „A színészeknek és a nézőtérén ülő rendezőnek nem volt éppen idegnyugtató a nézőtérrel elhangzó, nyomdafestéket nem tűrő megjegyzések áradata. Úgy emlékszem, a diákoknak az iskolában és óra alatt viselkedniük kell, ez az illemszabály a színházra fokozottan vonatkozik, hisz értük és nem ellenük játszanak a színészek beavató színházat.” in: Keresztes Szilvia: A megfelelő hangvétel sokszor hiányzott. *Zalai Hírlap*, 1984. 12. 19. 5.

az előadásba.⁷¹⁷ Az *Ármány és szerelem* tehát formailag nem hozott mást a beavató formai és gondolati hagyományában.

Halasi *Vízkereszt* című előadása kapcsán több olyan kritika is található, amely a darabot nem mint beavató előadást elemzi, hanem mint egy felnőtteket megszólító darabot. Létezett ilyen változat is, hiszen Zalaegerszegen a beavató előadásoknak két változata volt, de így kevés információt lehetett megtalálni a *Vízkereszt* beavató verziójáról, hiszen a cikkek többnyire a felnőtt előadásról szóltak. Halasi Imre rendező azért választotta Shakespeare *Vízkeresztjét* beavató darabként, mert az ifjúságot a legigényesebb shakespeare-i vígjátékkal kívánta megismertetni, hiszen szerinte ebben a vígjátékban a költemény, a filozófia és a humor gyönyörűen megfér egymás mellett.⁷¹⁸

Az előadás beavató formája tizenhárom és tizennyolc év közötti fiataloknak szólt. Nánay István úgy látta, hogy a korosztály érdeklődésének és befogadóképességének nem pontos felméréséből adódott az, hogy az előadás már dramaturgiai megoldásában is csak a komikus szál kibontására koncentrált, háttérbe szorítva a szerelmi bonyodalmat, s teljesen elhanyagolta az egyes szereplők sorsában rejlő tragikum megjelenítését. Nánay szerint, ha a színház redukált értékekkel traktálja a középiskolás korú nézőket, akkor nemigen várhatja el, hogy a komplex színházművészetet igénylő és értő közönsége legyen néhány év múlva. A beavató színháznak ugyanis ugyanolyan teljes színházi élményt kell nyújtania, mint az estieknek, legfeljebb a darabválasztásnál, a játéktípus kialakításánál kell jobban figyelembe vennie a befogadók életkori sajátosságait.⁷¹⁹ Nánay kritikájában kifejtette, hogy a komikus szálra leszűkített cselekmény is megkérdőjelezhető, de a külsődleges humorforrásokra építő játékmód még inkább. A szereplők nagyjából üres színpadon játszottak. Egyedüli díszletelem a változatosan elhelyezhető cserje volt, mellyel úgy lehetett osztani a teret, hogy némi fantáziával a néző el tudja különíteni a helyszíneket. Ebben a térben kitömött hasú, bohócruhás vagy csiricsárén öltöztetett, karikatúraszerűen elrajzolt figurák jelentek meg, s harsányan, hangoskodva, túlzó gesztusokkal komédiáztak. Hiába voltak természetesen megjelenésükben, játékukban a fiatal szereplők – Viola és Sebastian alakítói –, nem tudták ellensúlyozni a mindent elsöprő bohóckodást.

Halasi célja tehát inkább egy jó vígjáték megrendezése volt, és nem egy beavató előadás létrehozása. Úgy vélem, hogy a *Vízkereszt* című előadástól elindult egy olyan folyamat, amely hatott a színházban a beavató előadások fokozatos kiüresedésére. Céлом a beavató színházi

⁷¹⁷ Keresztes Szilvia: A megfelelő hangvétel sokszor hiányzott. 5.

⁷¹⁸ Keresztes Szilvia: *Vízkereszt*, vagy amit akartok a beavató színházban. *Zalai Hírlap*, 1985. 04. 18. 5.

⁷¹⁹ Nánay István: *Klasszikusok – vidéken*. 11.

formák keresése, s úgy tűnik, hogy ez az előadás formailag nem hozott mást az eddigiekhez képest, sőt háttérbe került a nézőkkel történő közös gondolkodás lehetősége is.

4.8.4.3. 1985/1986-os évad

Az 1985/1986-os évad beavató produkciói a Kisfaludy Károly: *Kérők*⁷²⁰ és a Beaumarchais: *Figaró házassága*⁷²¹ című előadások voltak.

Tömöry Péter rendezésében mutatták be a *Kérők* című beavató darabot. Tömöry úgy nyilatkozott, hogy amikor Ruszt felkérésére vállalta a *Kérők* megrendezését, akkor őt a beavató forma izgatta. Egy keretjátékot talált ki a darabhoz, amelyben információt adott a korról, a mű irodalmi szövegről, másrészt a színházi mutatványról, a kiemelt jelenetekkel pedig bevonták a közönséget az alkotás folyamatába.⁷²² Az előadás elején a narrátor kapott szerepet. A narrátor elmesélte, hogy a ma látható dráma Zala megyében, Vöcköndön íródott. A narrátor szerepébe bújtatott rendező a darab néhány jelenetét kétféleképpen játszatta el a szereplőkkel. Az egyik variáció hagyományos, Kisfaludy korának stílusát idézte, s a házasságot eldöntő érdekek, erők harcáról, összeütközéséről szólt. Az öregek szembekerültek a fiatalokkal, akik a szabad párválasztás mellett törtek pálcát. A rendező másik megoldása abból indult ki, hogy adott környezetben, adott szereplők között – a jelenkort figyelembe véve – milyen viszonyok és milyen hangvétel képzelhető el.⁷²³ Ebben a beavatóban nem csupán a rendező, de néha a szereplők is narrátorra váltak. A rendező fényhatással jelezte, hogy a színészek kiléptek szerepükből és irodalomtörténeti, esztétikai fejtegetésekbe kezdtek, majd mondandójukat befejezve egy pillanat alatt visszaváltak Kisfaludy figuráivá.⁷²⁴ A színészek tehát megszólították a nézőket.

⁷²⁰ Kisfaludy Károly: *Kérők*, 1985. szeptember 19., Szereplők: Baltafy, kapitány: Bagó László; Máli, ennek leánya: Deák Éva; Károly: Nemcsák Károly; Lidi: Császár Gyöngyi; Báro Székházy: K. Nagy László; Perföldy, ügyész: Tímár Zoltán; Ferencz, káplár: Borhy Gergely; Tamás, Perföldy inasa: stúdiós, Díszlettervező: Khell Zsolt, Jelmeztervező: Vágvölgyi Ilona, A rendező munkatársa: Kondákor Tamás; Rendező: Tömöry Péter m.v.

⁷²¹ Beaumarchais: *Figaró házassága*. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ (Beavatószínház), Zalaegerszeg. Szereplők: Almaviva gróf, Andalúzia helytartója: Szalma Tamás, Grófné, a felesége: Deák Éva, Figaró: Nemcsák Károly, Zsuzsi, a grófné első komornája, Figaró menyasszonya: Schaefer Andrea, Marcelina, házvezetőnő: Egervári Klára, Antonio, a gróf kertésze, Zsuzsi nagybátyja, Fanchette apja: Bagó László, Fanchette, Antonio leánya: Csáky Gertrúd, Chérubin, a gróf első apródja: Tóth István, Bartolo, sevillei orvos: Rác Tibor, Bazilio, a grófné zenetanára: Fráter András, Don Gusman Y Mamlasz, ítélőszéki al-elölülő: Andics Tibor, Dupla-Maré, írnok, Don Gusman titkára: Csabai Gyula. Rendező: Merő Béla, Koreográfus: Stefán Gábor, Dramaturg: Duró Győző, Díszlettervező: Khell Zsolt, Jelmeztervező: Vágvölgyi Ilona.

⁷²² Keresztes Szilvia: A kérők Zalaegerszegen. Újabb beavató színházi produkció próbáján. *Zalai Hírlap*, 1985. 09.18. 5.

⁷²³ Keresztes Szilvia: Bohózat – Mértékkel. *Zalai Hírlap*, 1985. 10. 02. 5.

⁷²⁴ Horváthy György: Diákok színházban. A viselkedésről és az esztétikai nevelés gondjairól. *Napló*, 1985. 11. 22. 5.

Tömöry Péter 1985-ben került a színházhoz. Ahogy a beavató előadáshoz nyúlt érezhető volt a kíváncsiság, a kreativitás a számára új forma iránt, ami miatt a beavató formából valami mást próbált kihozni. Ez a másság arról szólt, hogy megpróbálta a rendező a nézőket megszólító kiváltságát módosítani. A téma, vagyis a mű ismertetése, körülményeinek tisztázása, a helyzetek elemzése maradt, de a formában újszerűséget képviselt az, hogy a színészek kiléptek a szerepükből, és velük is lehetett közösen fejteni az általuk eljátszott jeleneteket. A színészek nyílt színi kilépése a szerepből és a történetből egy olyan helyzetet hozott létre, amely azt mutatta, hogy a színház által keltett illúzió egy eszköz lehet a nézők számára, hogy még inkább közel érezhessék magukhoz a színházat, amelyet emberek működtetnek. A színészek számára pedig olyan szituáció teremtődött, amelyben a történetből való ki- és belépés által egy más színészi jelenlétre volt szükség. Olyan jelenlétre, amely a színészt eszközként látta. Olyan eszközként, amely elmesél egy történetet, de ha kell kilép a színházi helyzetből, és hús-vér emberré válik, aki kérdez, elemez, és aki szintén eszközként tekint a színházra.

Ebben az évadban a második beavató előadásaként a *Figaró házassága* került színpadra Merő Béla invenciózus, játékos, ízléses rendezésében.⁷²⁵ Merő Béla a telefonos interjúban annyit mondott erről, hogy már nem igazán emlékszik arra, hogy ez a darab hogyan került elő, miért is kellett neki megrendeznie. Merő szerint ez a darab sem volt igazán gyerekeknek való, de szerepelt azok a szövegek között, melyek kötelezőkként vagy kötelezően ajánlottakként jelentek meg az iskolai tankönyvekben. Valószínűleg ezért nyúltak ehhez a történethez.

Az előadásról nem jelent meg sok kritika, és amit írtak róla, abban is az előadás erényeit osztották meg, és a beavató formát csupán konstatálták, nem elemezték: „A beavató színházi gyakorlatnak megfelelően a cselekményt időnként megszakítják a szereplők, és az események hangsúlyozásával a színpadi mű fontosabb csomópontjai felerősödnek.”⁷²⁶

A beavatók korai szakaszában a színház rendezője, dramaturgja szólt a műről, az íróról, a mű keletkezéséről, a dramaturgiai fontos helyzetekről. Eredményessége mellett olykor zavart is okozhatott egy-egy ilyen közbevetett szakmai konferansz, mert olykor a henye fogalmazás, a tankönyvekkel ellentétes megállapítás, filológiai pontatlanság lefokozta egy-egy színházi délután eleganciáját. A *Kérők*ben elkezdődött a formaváltás, a *Figaró*ban pedig folytatódott a színészek szerepen kívüli megszólalása. A megállásokat és a megszólalásokat Dúró Győző vendégdramaturg dolgozta bele a beavatóba: a tudnivalókat a szereplőkkel mondatta el az

⁷²⁵ Ablonczy: Beavatás. *Magyar Ifjúság*, 1986. 04. 04. 7.

⁷²⁶ Keresztes Szilvia: Figaró házassága a Beavató Színházban. *Zalai Hírlap*, 1985. 12. 12. 5.

előadás során. Ezzel a fordulattal elevenebbé, pontosabbá, érdekesebbé váltak a szerző életéről és a vígjátékról szóló információk.⁷²⁷

Az előadás elején Merő Béla beszélt a darabról, de a szereplők jelleméről már nem, hiszen ez a színészek feladatává vált. A rendező ezt egy kísérletnek tartotta, mely arra kereste a választ, hogy hogyan lehet még inkább az előadás szerves része a nézők felé fordulás. A színészek saját szerepükről osztottak meg információkat: az adott szerep mit képvisel, mi a szándéka, mi a motivációja. Dúró megírta ezeket a szerepelemzéseket, a színészek pedig szöveggént tanulták meg a magyarázó mondatokat. Merő ezt a fordulatot a brechti V-effekt használataként aposztrofálta: a színész kívülről ránézett a szerepére, kommentelte azt, majd visszalépett a szerepébe, mely mozzanatot fényváltással tette érthetővé a rendező a nézők számára. A kísérletükből azt a tapasztalatot vonták le, hogy a rendező jobban tudja történeten kívül aktivizálni a nézőket, így ez a formai újítás kísérlet maradt.

Meghatározónak vélem a tudatos dramaturgiai munka megjelenését ebben az előadásban. A dramaturg egy a történetben játszó szereplőhöz nyúlt, aki a színházon belül, szereplőként megélte a történetet, így a leginkább ő képviselhette az elemzésre váró helyzetet. Ez a formabontás Egerszegen nem ment tovább, pedig sarkalatos pontjává válhatott volna annak a folyamatnak, amely ma meghatározza a színházi nevelési előadások szereplőinek kommunikációját közönségükkel. Értem ezalatt azt, hogy valaki szerepből szólítja meg a nézőket, vitatkozik velük. Itt még kilépett a színész a szerepből, de a színészek a nézők felé fordultak, megszólították őket, elemzésre ösztönözték a közönséget.

4.8.4.4. 1986/1987-os évad

Az 1986/1987-os évadban Bródy Sándor: *A tanítónő*⁷²⁸ című drámáját beavató előadásként mutatták be Zalaegerszegen.

Tarján Tamás 1987-ben a következőképpen látta a beavató színház formai megvalósulásait: „Eddig általában a jeleneteket kiemelő, a keresztmetszetes előadasmód volt az uralkodó gyakorlat: a tartalom vagy a forma kívánta pontokon meg-megszakadt a játék, s a rendező

⁷²⁷ Ablonczy: Beavatás. 7.

⁷²⁸ Bródy Sándor: *A tanítónő*, Bemutató: 1986. szeptember 19, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, Tanítónő: Szoboszlai Éva; Öreg Nagy: Siménfalvy Lajos; Ifj. Nagy: Pogány György; Nagyasszony: Egervári Klára; Tanítónő: Wellmann György; Kántor: Baracsi Ferenc; Kántorkisasszony: Segesvári Gabriella; Főúr: Katona András; Káplán: Farády István; Szolgabíró: Rác Tibor; Járásorvos: Borhy Gergely; Törvénybíró: György János; Bérló: Berkí Antal; Lovászinás: Nagy László; Postás - Lang Rudolf; Hray Ida - Horváth Valéria; Primás – stúdiós; 1. Kenőasszony: Csudai Beáta; 2. Kenőasszony: Beke Anikó; Dízlettervező: Szakácsi Márta m.v.; Jelmeztervező: Füzy Sári m.v.; A rendező munkatársa: Kováts Kristóf; Rendező: Tömörly Péter

vagy a narrátor lehetőleg a közönséggel együtt gondolta át, mi miért s hogyan történt addig, minek a következése törvényszerű, szükséges, valószínű?”⁷²⁹

A beavató formákban a megértetés, a kedvcsinálás színházát látta Tarján, amelyben a középiskolai irodalomóra keveredett néhány házfőpróba-szerű részlettel. Tömöry *A tanítónő* 1986-os beavató rendezésében ismét rendhagyó formát működtetett, megint eltért az eddig megszokott beavató formáktól. A kezdés előtt ugyanis nem élő narrációt használt, hanem a darab kezdete előtti sötétben magnószalagról szólalt meg a rendező, aki arról beszélt a diákoknak, hogy nézzenek a mű tükrébe, valamelyik szereplőben ismerjenek rá magunkra. Tarján ezzel kapcsolatba azt fogalmazta meg, hogy ez leegyszerűsíti, egy bizonyos célhoz rendeli a nézőnek a színpaddal, a művel való kapcsolatát.⁷³⁰

Ahogy teltek az évadok, úgy egyre kevesebb kritika, egyre kevesebb anyag foglalkozott a beavató előadásokkal, ahogy az előzőekben is utaltam erre. Ha volt is olyan írás, már nem a beavató színházi formára helyezte a hangsúlyt, hanem a színházi előadás elemzésére, a színészek játékára, a jelmezek vizsgálatára. *A tanítónő* című előadásról a következőket, és csupán ennyit jegyzett meg egy kritika: „A méltatlanul feledésbe merült és a középiskolai tananyagból kifelejtett Bródy Sándor sok adalékkal járul hozzá a diákok történelemszemléletéhez, a századeleji falusi viszonyok hierarchiájának megismeréséhez.”⁷³¹

Az 1987/88-as évadban Ruszt József a Nemzeti Színházhoz szerződött rendezőként, bár megmaradt a Hevesi Sándor Színház művészeti tanácsadójának. Halasi Imre lett az új igazgató-főrendező. Merő Béla 1987-ben még megrendezte a *Csongor és Tünde* című előadást ismét beavatóként. Ám itt már az ifjúságnak szánt beavató produkciók módszerében szakítottak avval a hagyománnyal, hogy a rendező a darab csomópontjain megállította a játékot és útmutató, eligazító szavakkal segített befogadni, értelmezni az élményt. Ez évtől előre szerkesztett és kinyomtatott segédanyaggal támogatták a pedagógusok munkáját, a kiadott műsorfüzet tulajdonképpen fogódzóná vált az előadás feldolgozásához, a róla folytatott vitához.⁷³² Az tapasztalható tehát, hogy az 1987/88-as évadra elkopott az egerszegi beavatók iránti érdeklődés mind a színház, mind a szakma, mind a kritikusok részéről.

Mivel néhány cikk azért rögzített egy-egy beavató előadást, ezekből lehet következtetni bizonyos helyzetekre, nézői reakciókra. Például:

⁷²⁹ Tarján Tamás: Csatornátlan ország. *A tanítónő* Zalaegerszegen. *Színház*, 1987. 02. 01. 5.

⁷³⁰ Tarján Tamás i. m. 5.

⁷³¹ Keresztes Szilvia: Régi darab aktuális mondanivalókkal. *Zalai Hírlap*, 1986. 09. 24. 5.

⁷³² Magyar Hajnalka: Mi újság a függöny mögött? *Zalai Hírlap*, 1987. 09. 26. 7.

„kirobbanó kacagások, a kamasz-közönség magára ismerő kuncogásai, elhalkulásai jelezték, hogy a körmendi délutánon megszületett a színház: színészek és közönség közös alkotása. A vígjátéki első részt követő tragikus másodikban is ott feszült a láthatatlan ív a színpad és a nézőtér között. Csak keveseket engedett ki vonzásából. Egy-egy idéetlen megjegyzés elhangzott ugyan, de visszhangtalanul el is enyészett. [...] Számos szombathelyi diákelőadás hol szenvedő, hol dühöngő nézőiéként nagyon hálás voltam a Körmendről, Vasvárról és a környékről busszal behozott diákoknak, amiért hagyták látni, élvezni, és maguk is örömmel tudták fogadni a zalaiak játékát. Pedig a beavató előadás a közönség számára sem ad könnyű szerepet. [...] A körmendi gyerekek elég hamar megszokták ezt a színházi formát, felelgettek.”⁷³³

A forma megszokása fontos feladat egy rendhagyóan működő előadásnál. A beavató egy hagyományt tört meg, ezért az előadás feladata volt a néző perspektívájának újszerű formáját megtanítani, szabályait elsajátíttatni és működtetni mindezt. Egy általános iskolásokkal folytatott beszélgetés során a tanulók megkérdezték Rusztól, hogy a színészek miért nem szeretik a beavató előadásokat.⁷³⁴ Érdekes kérdést vetettek fel a gyerekek, mivel ez azt jelentette, hogy a diákközönség megérezte azt a hozzáállást, amely a színészeket jellemezte a beavató előadásokkal kapcsolatban. Ennek több oka volt: vagy a diákok viselkedése, zajongása vagy a nem megfelelő játszási körülmények vagy a fáradtság a sok előadás miatt. Mindenesetre több cikk elolvasása után megállapítható, hogy voltak színészek, akik tudtak azonosulni a műfajjal, és voltak olyanok is, akik teherként élték meg a beavató előadásokat, viszont az biztos, hogy munkájuk, színészi működésük alkotóelemeivé váltak.

A gyereknézők mellett fontos szerepet töltöttek be a pedagógusok, hiszen többnyire ők vitték el beavató előadásokra a tanulóikat. A pedagógusok körében az első években lehetett valamiféle ellenállást érezni a beavató színház iránt,⁷³⁵ de Vajda László az akkori egerszegi

⁷³³ Budai Rózsa: A Rómeó és Júlia diákelőadása. 5.

⁷³⁴ „– Miért nem veszik komolyan a színészek a beavató előadásokat? — kérdezte az egyik fiú, mire a főrendező visszadobta a labdát:

– Mert a színészek nem szeretik, ha a közönség fegyelmezetlen, ami pedig ezeken az előadásokon gyakran megesik. Nemegyszer percekig kell várniuk a csöndre, hogy elkezdhessék szövegüket. Nem könnyű ám egyetlen színésznek 500 „oroszlánnal” szembenéznie!

– De az ő dolguk, hogy lekössék a közönség figyelmét! – folytatta a fiú.

Mire Ruszt József:

– A színész pontosan tudja, mi a dolga. Sajnos, a néző nincs időnként tisztában a saját szerepével.” in: Piller: Ők lesznek a jövő felnőtt közönsége. *Zalai Hírlap*, 1986. 03. 08. 5.

⁷³⁵ Merő Béla: „Emlékszem, Nagykanizsán Schiller *Ármány és szerelem* című darabját adtuk elő, s üzentek a tanárok, hogy nem kérnek a „beavatásból”! Az előadás előtt a színpadra léptem, füttyszó fogadott. Akkor leültem a színpad elejére – ott voltak a tanárok is –, s azt javasoltam, miután kivártam a csendet, hogy felteszek három kérdést, és ha a tanár urak tudnak rá válaszolni, akkor én nem jövök ki többet. A tanár urak nem tudtak rá válaszolni... Nem fogták föl, hogy mi másféleképpen elemezzük a darabokat. Ők olvasnak, és nem látják, hogy

művelődéspolitikus úgy látta, hogy ez a reakció mindig megjelenik a pedagógusok körében, így a 80-as években sem érezte kirívónak ezt a hozzáállást.⁷³⁶ Voltak olyan pedagógusok is, akik az irodalomtanítás oldaláról megközelítve hasznosnak érezték a beavató előadásokat és a műfaj adta lehetőségeket. Volt, aki egyetértett az egerszegi színház darabválasztásaival, azok ugyanis igazodtak a tantervi anyaghoz és a kötelező olvasmányokhoz is. Egy interjúban megkérdezett tanár azt hangsúlyozta, hogy a tantervi anyag drámái élővé válhattak a beavató színház által, illetve a tananyag feldolgozásához is hozzájárultak az előadások. A színházban megismerkedtek a tanulók a dramaturgiával, jelmezekkel, díszletekkel, életre keltek a figurák, kibomlottak a karakterek élő mivoltukban. Azt tapasztalta, hogy az irodalom és színház felerősítette egymást, az olvasott mű élményszerűen vésődött a tanulók tudatába.⁷³⁷

Ruszt fontosnak tartotta volna, hogy az iskolában a tanárok előkészítsék a beavató színházi előadásokat, de nem tették. Az előkészítéstől azt várta volna a rendező, hogy a fiatalok tisztában legyenek azzal, hogy milyen előadásra érkeztek, és egy ilyen előadáson hogyan érdemes jelen lenni. A pedagógusok nagy része viszont nem járt amúgy sem színházba, így nehezen várhatták volna el tőlük az előkészítést.⁷³⁸ Ruszt zalaegerszegi beavató előadások tapasztalatai után fogalmazta meg azt a kérdést, hogy „vajon nem kellene sajátos együttléteket teremteni a város és a megye irodalomtanáraival, érdeklődő pedagógusaival, hogy akár nyilvános próbák, beszélgetések alkalmával szabálytalan, s mégis folyamatos és személyes kontaktus teremdjön a színház és az iskolák között?”⁷³⁹ Ez a kérdésfelvetés azt jelentette, hogy a színház nyitni kívánt az iskolák, az oktatás és a pedagógusok felé. Voltak kezdeményezések, de valójában ez a kapcsolat nem tudott hosszú távon kialakulni. 1984-ben kezdett közeledni az iskola és színház egymás felé. A *Bánk bán* előadására elhívták külön a tanárokat, hogy a rendezővel megbeszélhessék a különböző nézeteket. Ruszt József a Zrínyi Gimnáziumban Brecht színházáról szóló órákat tartott, hogy bizonyítsa, mennyire jó, ha az irodalom és színház szervesen összekapcsolódik egymással. Ugyancsak a Zrínyi Gimnázium klubjában fiatal színészekkel találkozhattak a tanulók. Egy szakmai továbbképzésen Merő

a dráma kétfunkciós műalkotás – nem csak irodalmi, hanem színjátszásra szánt szöveg is.” in: Gajdó Tamás: Beszélgetés Merő Béla rendezővel, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapító tagjával, <http://resolver.szhaztortenet.hu/interview/ITV1588> Letöltés: 2020. 05. 04.

⁷³⁶ Csiszár Mirella és Gajdó Tamás: Beszélgetés Vajda László művelődéspolitikussal. <https://szhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV22095?from=hevesi-sandor-szhaz> Utolsó letöltés: 2020. 04. 30.

⁷³⁷ Keresztes Szilvia: A beavató színház, a magyar tanár szemével. *Zalai Hírlap*, 1984. 06. 09. 8.

⁷³⁸ Lukács Györgyi: Ünnepe utáni hétköznapok. 19.

⁷³⁹ Ablonczy László: Türelmesen és Összhangban. *Film Színház Muzsika*, 1984. 07. 07. 4.

Béla a dramaturgiáról beszélt. A tanárok részéről az volt az igény, hogy ősztől több rendhagyó irodalomórát tartsanak az iskolákban a színház szakemberei.⁷⁴⁰

Olyan kritika is jelent meg a pedagógusok részéről, hogy a nézők egy része zavarónak érzi, ha megszakítják a jeleneteket. A gyerekek elsősorban a cselekmény izgalmára figyelnek és ezt az izgalmat fékezi, ha leállítják a darabot. Az egyik tanár úgy látta, hogy a darab előtti előadásoknak a formáját, arányát még jobban a közönséghez kellene mérni. Néha ugyanis túlzottan iskolásnak látta ezeket a felvezetéseket. Kiemelte, hogy *A fősvény* című előadás milyen jól oldotta meg ezt a bevezetőt, ugyanis az alkotás lélektanába bepillantva magyarázta az előadó az egyes jeleneteket. A rendezői koncepció sokoldalúságát mutatta fel, és egyúttal a színháznak az irodalom feldolgozásától elütő módszerét. Ennél az előadásnál azt tapasztalta, hogy igazi műhelymunkát láthatott.⁷⁴¹

A színház és az iskola tehát valójában nem találta meg azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek segítségével egy közös mezsgyén valósulhatott volna meg a gyerekek/diákok tanulása az irodalomról és a színházról.

A beavató előadások meghatározó elemei voltak a nézők, a pedagógusok és maga a szervezés is. A beavató előadásokra osztályokat gyűjteni egy külön szervezési feladatot jelentett. Olyan eseteket rögzítettek a korabeli cikkek, amikor az iskolákkal nehéz volt az együttműködés a szervezés szempontjából is. Például a színház többször kérte az iskolákat, hogy egy-egy előadásra életkorban homogén közönséget küldjenek, hiszen pedagógiai képtelenség azt várni Ruszt Józseftől, hogy ugyanazon előadáson egyszerre tudjon kontaktust teremteni tízéves épphogy tinikkel és érettségire készülődő majdnem felnőttekkel.⁷⁴² Ám a kéréseket az iskolák konzekvensen nem teljesítették, pedig fontos lett volna az alkotók számára homogén közönséget biztosítani.

Ruszt úgy látta, hogy a beavató színház egy speciális színházi, közművelődési funkciót betöltő forma, amelynek alapvető célja a színházi nevelés, egyfajta speciális színházi élményen keresztül. Az alapvető cél mellett célja volt még, hogy az ifjúságot ismertesse meg a magyar- és a világirodalom remekein keresztül a klasszikus értékek emberi, etikai, filozófiai, történelmi jelentőségével, tartalmával, valamint minden esetben a speciális esethez igazodva a színházi műhelymunka rejtelveivel, módszereivel, érdekességeivel.⁷⁴³ A rendező a mű elkészülte után nem lépett ki a produkcióból, hanem minden előadásának szerves része

⁷⁴⁰ Keresztes Szilvia: *A beavató színház, a magyar tanár szemével.* 8.

⁷⁴¹ Keresztes Szilvia: *A beavató színház, a magyar tanár szemével.* 8.

⁷⁴² Kovács Péter: *Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi.* 7.

⁷⁴³ Nánay István, Tucsni András (szerk.) i. m. 38.

maradt. A beavató előadás pedig egy nyilvános elemző próbához és egy közönséggel folytatott aktív konzultációhoz volt hasonlítható.⁷⁴⁴ Ruszt azt vallotta, hogy az általa mondott, improvizált szövegrészletekben van a beavató előadás lényege elrejtve, ami mindig az éppen jelen lévő gyerekközönséghez, annak korosztályához, aktivitáshoz és műveltségi színvonalához igazodik. Ruszt partnerként tekintett a diákokra. Olyan attitűddel fordult hozzájuk, amely nem a hierarchiára épített, hanem arra, hogy beszélgetőtársakat keres egy-egy beavató előadáson.⁷⁴⁵ A beavató előadások célja volt az is, hogy a nézőt tudatos gondolkodóvá tegye,⁷⁴⁶ a tudatos gondolkodás pedig Ruszték szerint színházértő közönséget tudott teremteni.

A TIE gondolati és formai hagyománya egyaránt előfordul Ruszt beavató színházi formájában. A gondolati hagyomány megtalálható abban, hogy Ruszt és többnyire követői is partnerként kezelték a nézőket, közvetlenül szólították meg őket. Az eltérés ott érhető tetten, ahol már az iskolaszínházi előadásoknál is megmutatkozott, mivel ez a beavató színházi forma lexikális tudásátadással is járt. A korosztályi jellemzők figyelembevétele, vagyis a darabválasztás túlnyomórészt a tananyaghoz kötött volt, és ezen belül próbálták az előadás témáját úgy súlyozni, hogy annak problematikája minél közelebb kerülhessen a nézők korosztályának megfelelő érdeklődési körökhöz. A gyerekközönség nézői perspektívája többnyire megfigyelő pozíciót töltött be, de volt olyan helyzet is, amikor rendezőasszisztensi szerepbe léphettek a gyerekek, vagy gondolkodótársi funkciót kaptak, mikor együtt elemeztek, értelmeztek egy-egy jelenetet, egy-egy szereplőt. A közönség és a színház között a rendező-narrátor szerepben helyezkedett el az adott előadás rendezője, így tartva a kapcsolatot a gyereknézőkkel.

A TIE formai hagyománya a beavató előadások elején már megjelent, ugyanis a TIE előadások kezdete előtt is tisztázzák a résztvevő gyerekekkel, hogy mire jöttek, mire számíthatnak, milyen forma vár rájuk. Így történt a beavató előadások alkalmainál is. A beavató előadásoknál volt, hogy jelenetek között, volt, hogy egy egész előadás előtt szólította meg a narrátor-rendező a nézőket. Amikor Ruszt a Herceg szerepét játszotta a *Romeo és*

⁷⁴⁴ Nánay István, Tucsni András (szerk.) i. m. 30.

⁷⁴⁵ Piller i. m. 5.

⁷⁴⁶ A beavató előadások nézői perspektívájának alakulására Takács Ágnes is felhívta már a figyelmet egy tanulmányában: „Azáltal azonban, hogy az előadást a rendező magyarázataival meg-megszakítja, s olykor a színpadra hívja közönségét, megváltozik a hagyományos, passzív nézői szerep is. Ruszt kérdezve kifejtő módszere mindenekelőtt gondolkodni tanít, s ezáltal vezet be a darab belső világába, ismerteti meg a színpadi működés logikáját.” in: Takács Ágnes: *Ifjúsgági színházi előadások beavató terei*, in: Balassa Zsófia - Görösi Péter - Pandur Petra - P. Müller Péter - Rosner Krisztina: *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. SziTu Színházstudományi Kiskönyvtár, Pécs, 2015. 239-240.

Júliában, szerepből kilépve szólította meg a nézőket, és volt olyan beavató előadás is, amikor a színészek úgy analizálták saját szerepüket, hogy kiléptek a szerepből, és így színész-narrátorokká váltak. A beszélgetéseket egy-egy alapkérdés határozta meg, de utána improvizatív maradt a beszédhelyzet. Megfigyelhető, hogy amikor dramaturggal együtt dolgozott a rendező egy beavató előadáson, ott kreatív formák születtek mind a történet elemzése, mind a színházi formák használata során, például élhettek a jelenetvisszajátszás vagy a stílusjátékok eszközeivel. Ezekben a helyzetekben a gyerekek cselekvési lehetőséget kaptak, és ennek köszönhetően kipróbálhatták a rendező szerepét is. A beavató színházi forma működtetését meghatározta az adott rendező személyisége, világlátása és az, hogy mennyire kíváncsi a gyermek- és az ifjúsági közönség gondolataira, véleményére. Formailag tehát a TIE-hoz legközelebb álló színházi műfaj a beavató színház volt.

4.9. Békés Itala: *A lélek és tánc, Disco Itala (1980)* és Békés Itala: *Lenni vagy látszani (1981)*

Békés Itala készített előadásokat óvodás korosztálytól egészen fiatal felnőttekig. Jelen helyzetben két olyan előadását mutatom be, amelyekben kifejezetten fiatal felnőtteket szólított meg. Pályafutását meghatározta a gyerekeknek és fiataloknak való színházcsinálás is.

Békés Itala – az Úttörő, az Ifjúsági-, a Magyar Néphadsereg Színház, a Petőfi Színház, a Vidám Színpad után, már Madách Színház színésznőjeként – 1964-ben beiratkozott egy általános iskola nyolcadik osztályának tornaóráira, és mivel sem a tanács oktatási osztálya, sem a minisztérium nem tudott olyan paragrafust, amely tiltotta volna, hogy egy felnőtt együtt tornázzon a gyerekekkel, így engedélyezték Békés Itala jelenlétét.⁷⁴⁷ Viszonzásképp foglalkozásokat tartott a Baranyai téri iskola tanulóinak. Kreatív játékokat játszottak. A kreatív játékok mindennapi helyzetekről, konfliktusokról szóltak, a játékformákat és témákat Békés Itala kreálta.⁷⁴⁸ A színésznő partnernek tekintette a gyerekeket, akiket ugyan fejleszteni kell, de önálló emberek, akik saját gondolatokkal és véleményekkel rendelkeznek. Gondolkodótársaként tekintett rájuk, együtt elemeztek, értelmeztek helyzeteket. Pedagógus végzettség nélkül tanított, nevelt, de leginkább közösen gondolkodott velük. Békés Itala így

⁷⁴⁷ Békés Itala: *Hogyan lettem senki*, Aqua Kiadó, Budapest, 1993, 167.

⁷⁴⁸ „Például valaki „ellopta a ceruzámat”. Föltettem a kérdést: ki, hogyan látta, hogyan vélekedik róla. Ezt eljátszották vagy szóval, vagy szó nélkül, gesztusokkal, ...” in: Békés Itala i. m. 168.

nyilvánult meg erről a munkájáról: „Itt tanultam gyerekekkel foglalkozni, amit később a gyerekműsoraimban is hasznosítottam.”⁷⁴⁹

Békés Itala 1978 és 1982 között az Állami Ifjúsági Bizottság (ÁIB) felkérésére építőtáborokban lépett fel, ahol a célközönség fiatal felnőttekből állt. A *Csillagzene* című műsorában 1978-ban népi játékokat és lakodalmi szokásokat adott elő. Ennek a műsornak a második része a szerelemről szólt. Ez volt az első olyan előadása, amely táborokban való fellépésre készült. Békés Itala így emlékszik vissza egy építőtáboros alkalomra:

„Megérkezve a táborba, rendszerint azt üvöltötte a hangszóró, hogy Békés Itala irodalmi műsora következik. Futottak is – volt, aki az előadásra. Azzal kezdtem, hogy a papírlapomon az áll ugyan, hogy irodalmi műsor vagyok, de én mindig azt hittem, hogy szórakoztatok. Megkérdeztem az egyetemistákat, hogy szerintük, ami irodalmi, az lehet szórakoztató? Kórusban válaszolták: „Nem! – „És ami szórakoztató, az lehet irodalmi? – „Az sem!” – No, akkor ne vitatkozzunk! – és belevágtam zenekarommal a „szórakoztató irodalomba.”⁷⁵⁰

Aztán 1980-ban hozta létre *A lélek és tánc* című *Disco Itala* alcímű összeállítást, amelyen nem csupán fiatal felnőttek, hanem középiskolások is részt vettek. Békés Italt az érdekelte, hogy miért táncolnak a fiatalok olyan gátlástalanul gátlásosan, miért görcsös a táncuk.⁷⁵¹ Ennek kutatására a megfigyeléses módszert választotta: diszkókba járt, és figyelte a táncolókat. Ezek alapján a megfigyelések alapján szerkesztette össze a *Disco Italt*.

Az elődázhoz szétszedhető fémcsövekből csináltatott diszkószínpadot. A színpad háttérében négytagú zenekar zenélt, egy diszkósokéval az élen. A zenekar mögé egy Siva-kép került, melynek karjai fogasként is funkcionáltak a kellékek számára. A *Disco Itala*⁷⁵² pedig fényfeliratként villódzott Siva arca felett. A ruhák és a kellékek tervezésében Koós István tervező segítette. A stáb két jazz-balet-táncosnővel, Zákány Magdával és Moger Ildikóval felváltva járta a táborokat.⁷⁵³ Mikor egy-egy táborba megérkeztek mikrobusszal, akkor állították fel a diszkószínpadot. A zene ősi dobritmussal kezdődött, majd diszkózenével és a

⁷⁴⁹ Békés Itala i. m. 169.

⁷⁵⁰ Békés Itala i. m. 270.

⁷⁵¹ Békés Itala i. m. 270.

⁷⁵² Nem csupán építőtáborok, hanem úttörőházakba is meghívták az előadást: ITALA-DISZKÓ: Békés Itala, színművész látogat szerdán délután a tatabányai ifjúsági- és úttörőházba. A négy órakor kezdődő előadáson a pajtásoknak irodalmi és könnyűzenei bemutatót tart a neves művész. in: (hír) *Dolgozók Lapja*, 1980. 11. 25. 8.

⁷⁵³ Békés Itala i. m. 271.

Perzsa vásár modern feldolgozásával folytatódott.⁷⁵⁴ A fiatalok táncolni kezdtek a sátor előtt, és körülbelül húsz perc múlva magnószalagról közhelyes szövegek kezdtek el harsogni:

„Vigyázz fiam, ne nagyon nyisd ki a szádat! Vedd észre, tedd szóvá! Az a legfontosabb, hogy az ember mindent túléljen! Ha az ember beszél, ha az ember ugrál, abból csak baj lehet! Felháborító! Coca-cola mámorban fetreng az egész amerikai ifjúság! Csak a jéghideg Coca-cola az igazi! Csupán egy kis odafigyelésre, hatékonyabb együttműködésre van szükség! Szarból aranyat csinálni nehéz! Ti, akik most kiléptek az életbe...! Én megértem a maga problémáját, de... segíteni nem tudok! Ezt telefonon nem tudom elmondani!”⁷⁵⁵

Eközben a táncoló tömegeből különböző helyekről egy-egy beépített diák bukkant fel, reklámokat mondvá:

„Eladó ez a kabát, nézze meg az anyagát!; Nem luxus az élet, nem cikk a halál / Olcsón eltemeti Önt Krón Aladár; Triumph melltartó csupa grácia, Ezt nem tiltja a demokrácia.; Flórián, Flórián, Üzletközpont Óbudán!”⁷⁵⁶

A fiatalok észrevétlenül váltak szereplőivé az előadásnak. Békés Itala megállt a diszkó sátor előtt, aztán bement középre, és csak nézett úgy, hogy közben mozgott a szeme, és ahogy köré gyűltek a diákok, egy szerelmi párbeszédet mondott el zenei kísérettel. A következő alkotók versei szerepeltek az előadásban: Philodémosz, Diószegi Vilmos, Fu Ji, La Clesio, Simor András, Eric Kästner, Vitányi Iván, James Baldwin, Vály Rózsa, Savonarola, Maurice Béjar, Bálint Lajos, Paul Valery és Pogány Imre.⁷⁵⁷ Weöres Sándor, Pilinszky, Szentgyörgyi Albert, Erich Fromm, Csoóri Sándor, Bródy János, és még sok más művéből, aforizmákból válogatott a színésznő.

Békés Itala azt kérte a táncoló fiataloktól, hogy hunyják le a szemüket, és hallgassák a zenét. A diákokat felszabadította a mozgás, így behunyt szemmel táncoltak. A színésznőt ebben az előadásban az érdekelte, hogy a fiatalok meghallják a zenét, és a táncon és a zenén keresztül ráébredjenek önmagukra.⁷⁵⁸

1981 nyarán az építőtáboroknak nem volt pénze zenekarra, még a technikust is alig tudták kifizetni, de továbbra is ragaszkodtak ahhoz, hogy műsorokat szervezzenek, ehhez a helyzethez alkalmazkodott Békés Itala, így alkotta meg 1981-ben a *Lenni vagy látszani* című

⁷⁵⁴ Albert William Ketelbey angol zeneszerző *A Perzsa vásár* című művét 1920-ban komponálta. A zene útján elevenedett meg a perzsa piac. Az, hogy melyik feldolgozás hangzott el, az még kutatásra vár.

⁷⁵⁵ Békés Itala i. m. 271.

⁷⁵⁶ Békés Itala i. m. 272.

⁷⁵⁷ Interjú Békés Itálával. 2019. március 04.

⁷⁵⁸ A FÖMO igazgatója sorozatelőadást tervezett belőle a Corvin Filmszínház halljában. Végül ez is terv maradt, és ennek a díszletei is lekerült a pincébe. Interjú Békés Itálával. 2019. március 04.

műsort. Színházi és színészi pályáján ennek előzménye *A NŐ!?* című előadása volt.⁷⁵⁹ Olyan kérdéseket tett fel magának ebben az előadásban, hogy: Ki vagyok én? Miért is vagyok színész? Mit akarok mondani az embereknek?⁷⁶⁰ Az 1967-ben bemutatott előadás sikerének köszönhetően új előadás alapjain kezdett el gondolkodni a művésznő, amelyet az Egyetemi Színpad kötött le. Így folytatta a magnóval rögzített beszélgetéseket. Békés Itala szívesen aposztrofálta lelki sztriptízként ezeket az interjúkat.⁷⁶¹ Aztán a Madách Színház akkori igazgatója, Ruttkai Ottó, az Egyetemi Színpad vezetőségétől elkérte az épp készülő előadást, hogy a Madách akkoriban megnyíló stúdiószínpadán legyen a bemutatója, így került át a *NŐ!?* című előadás is a stúdióba. Békés Itala különböző székeket képzelt el a színpadon: trónszéket, karosszéket, rokkantkocsit, sámlit, hokedlit, amelyek kifejezték riportalanyai karakterét. A legépebb beszélgetésekből kétrészes darab született, amely a lélekgyilkosságról és az emberi prostitúcióról szólt. A képzeletében a székeken ülő szereplők egymással és a színésznővel folytattak párbeszédet.⁷⁶² A riportalanyok magnószalagra vett nyilatkozatait a forgatókönyv szerint kellett összevágni. Mire elkészült az anyag, a színház igazgatója úgy döntött, hogy nem mutatja be az előadást. Döntését azzal indokolta, hogy a színházban többen is szeretnék önálló estet csinálni, és hogy elkerülje a sértődést, inkább egy se legyen. Az Egyetemi Színpadra ezek után nem mehetett vissza, így mindkét előadás parkoló pályára került. Békés Itala tehát a Madáchba tervezett előadását vitte el végül az építőtáborokba, megváltoztatva az előadás színpadtechnikáját, és rövidítve a tartalmát. Az előadás alapanyagként így a fiatalokkal elkészített interjúkat használta fel.

Székek álltak a színpadon, kis táblácskák jelezték, hogy képzeletben ki ül rajtuk: egy srác, akiből apa lesz, a hazudós, a protekciós, a lányanya, az óvatos, az egyetemista, egy táborműsor-hallgató.⁷⁶³ A székek egymással és a színésszel beszélgettek, és ezekből dráma kerekedett ki, kiegészítésként pedig irodalmi anyagokat használt fel.

Békés Itala leírta, hogy a fiatalok először nem mutattak érdeklődést, amikor beterelték őket a terembe, igyekeztek minél hátrébb húzódni a színpadtól. Legtöbben a terem végében, az asztalok tetején ültek, ott ment be Békés Itala is. Felült a fiatalok mellé az asztalra, beszélgetett velük és együtt cigarettázott velük. A nézők elöl egykedvűen várták a színészt, hátul pedig elkezdte úgy a színházat, hogy beszélgetésbe elegyedett a közönséggel. Arról

⁷⁵⁹ A „Mit akarok mondani az embereknek?” kérdésre válaszolva jutott el addig a gondolatig, hogy a téma, amiről beszélni szeretne az a nők sorsa a társadalomban.

⁷⁶⁰ Békés Itala i. m. 191.

⁷⁶¹ Békés Itala i. m. 198.

⁷⁶² Békés Itala i. m. 198.

⁷⁶³ Békés Itala i. m. 274-275.

beszélgettek, hogy olyanok vagyunk-e, amilyenek valójában vagyunk, vagy olyanok, amilyenek mutatjuk magunkat? Amilyenek látszunk, vagy amilyenek látszani szeretnénk? És szeretnénk-e egyáltalán, hogy mások olyannak lássanak, amilyenek vagyunk, vagy beletörődünk abba, hogy az emberek csak látszat után ítélnék?⁷⁶⁴ Illetve azt a kérdést is feszegette, „Tegyük-e eleget az elvárásoknak? Olyanok legyünk, amilyenek látni akarnak általában?”⁷⁶⁵ Ezekkel a kérdésekkel kezdődött az előadás, egyre többen figyeltek oda a beszélgetésre. Békés Itala itt megosztotta a véleményét a fiatalokkal, miszerint ő úgy látja, hogy az emberek meghazudtolják az igazságot, összetévesztik a létezést a birtoklással, hogy mindenki azzal egyenlő, amit csinál, és amit érzelmileg, gondolatilag átél, hogy nem az a fontos, ami velünk van, hanem az, ami bennünk történik, hogy más boldogulni és boldognak lenni. A fiatalok észre sem vették, de már folyt az előadás. Mikor Békés Itala úgy érezte, hogy megnyerte magának a közönséget, akkor szólaltak meg a székek. Elnézést kért, hogy a szereplőit még nem mutatta be, és elindult a székek felé. Eddigre már nem zavarta a fiatal nézőket, hogy ő a színész. A nézőtér és a játéktér összemosódott, és egy térré vált ezzel a gesztussal.

Akik a székeken megszólaltak szereplők, azok a nézők soraiban is ülhetek volna. Az élettörténetek közel álltak a közönség élettörténeteire vagy a környezetükben élőkéhez.

Az előadás végén a fiatalok ott maradtak kérdéseket feltenni.⁷⁶⁶ Rideg, rosszul megvilágított termekben játszott, ahol sok nagykaszas és kapatos oktató volt jelen. Volt olyan alkalom, amikor reggel négyig tartott a beszélgetés. A fiúk megosztották vele problémáikat, azt, hogy mi mindent szeretnének tenni, és mit miért nem lehet.

Békés Itala „nem önmagához szervezte a gondolatot, hanem a gondolathoz önmagát. Amikor a divatos diszkót választotta a műsor keretéül, nem pantomimikus mozgásművészetét csillogtatta, hanem a tánc révén beszélt az emberi kapcsolatokról. Mikor azt adta címmül, *Lenni vagy látszani*, akkor nem a Hamlet-monológ parafrázisait mondta föl, hanem belső énükkel, maszkot öltő hajlandóságukkal szembesített. Nem a művészetről beszélt, hanem a valóságról. Nem a színészet érdekelte, hanem az élet. Nem az eszközeit terítette ki közszemlére, hanem a filozófiáját.”⁷⁶⁷

Tudósok, írók, költők segítségével Békés Itala a kérdésekre válaszolt, vitatkozott és együtt gondolkodott a közönséggel. Ars poeticájának ezt tartotta: „az a jó színház, ahol művész és

⁷⁶⁴ Békés Itala i. m. 275.

⁷⁶⁵ L. Gy.: Lenni vagy látszani? Magyar Ifjúság, 1981. 12. 04. 5.

⁷⁶⁶ Békés Itala egy helyen kiemeli, hogy még abban a táborban is, ahol gépészeti szakmunkástanuló fiúkkal találkozott. in: Békés Itala i. m. 276.

⁷⁶⁷ Koltai Tamás: One-woman-show. *Új Tükör*, 1982. 05. 23. 27.

néző együtt játszik, ahol jó közöttük a kontaktus, ahol fáradt, gondterhelt embereket lehet föloldani, szórakoztatni, jó hangulatba hozni: ízlésesen, finoman.”⁷⁶⁸ Egy olyan gyermekszínházra vágyott, amelyik a gyerekek felfedezőképességét, valóságlátását akarja megőrizni, fejleszteni, ahol a gyerekek felfedező útra indulhatnak, hogy megtudják, mi van kívül-belül a fejünk búbjától a talpukig, hogy önmagukon keresztül megismerjék a világot. A cél az lehetne, hogy a gyerekek személyiségét megismerve próbálni kell fejleszteni őket. Minden szót körbe kell járni, összehasonlítani, ellentéteket keresni. Az előadások klasszikus műveket, mese- vagy elektronikus játékokat mutatnak be, mindig a valóság közvetlenebb látására irányulnak és a gyerekek kreatív képességeinek kibontakozását szolgálják.⁷⁶⁹

Békés Itala fiataloknak szóló előadásaiban a TIE hagyománya több szinten tetten érhető. Kérdéseket tett fel magának, és a kérdéseken keresztül vizsgált meg egy-egy témát. Kutatni kezdett az adott témában: bírósági jegyzőkönyveket, tanulmányokat, filozófiai írásokat olvasott, könyvtározott, Statisztikai Hivatalba is elment, interjúkat készített, a gyűjtéseket értelmezte, és beépítette előadásába mindezt. Ez a gondolkodási folyamat megfeleltethető egy színházi nevelési előadás, TIE elkészítési folyamatához, vagyis jelenleg is fontos az alkotók számára az aktuális társadalmi környezetből kiinduló közösségi, morális, korosztályra jellemző témát kiválasztani, és erre a témára és az ezzel kapcsolatos kérdésekre egy irodalmi művet vagy egy improvizációra épülő előadást elkészíteni. A *Disco Itala* és a *Lenni vagy látszani* előadások arra építettek formailag, hogy a színész nő együtt akart játszani, együtt akart gondolkodni nézőkkel egy-egy témán keresztül. A színész nő közvetlen hangon szerepekből szólította meg a közönséget, kérdezett. A válaszokra való reakciókról nincs sajnós érdemi információ. A közönséggel való beszélgetés, kapcsolattartás ráhangolta a fiatalokat arra, hogy ez valami hagyománytól eltérő előadás lesz. Az előadások dramaturgiája arra épített, hogy Békés Itala színházon keresztül gondolni akart a nézőkkel, és a közös gondolkodás során váltak a nézők résztvevővé, ahogy ez mai napig megtörténik a TIE-ban. A térhasználat hozzásegített a nézők pozícióváltásához.

⁷⁶⁸ (lőkös): Intim találkozó. *Vasárnapi Hírek*, 1992. 01. 12. 8.

⁷⁶⁹ Békés Itala i. m. 220-222.

5. A KORPUSZ JELLEGZETESSÉGEI – ÖSSZEGZÉS

Hipotézisem beigazolódott, vagyis a 70-es és 80-as években léteztek olyan gyermek- és ifjúsági előadások, amelyekben meg lehetett találni a TIE formai és gondolati hagyományát, valahol a szemléletbeli hasonlóságát. A kutatás során megfigyeltem azt a plusz jelenséget, hogy a TIE ismerete nélkül is kísérletezések jöttek létre a néző perspektívaváltásával kapcsolatban Magyarországon. A vizsgált időszakban a közönség résztvevővé válhatott egy-egy előadás során. A gyermek- és az ifjúsági színházi eseményeken a nézőkre többnyire mint partnerekre számítottak, játszótársaknak, gondolkodótársaknak tekintették őket.⁷⁷⁰ Mezei Éva az angol TIE hagyományt követve hozott létre előadásokat,⁷⁷¹ míg a többi alkotó gyermek- és ifjúsági színházi előadások nézőinek a perspektívaváltásával kísérletezett. Közös volt bennük, hogy a közönség számára cselekvési lehetőségeket akartak létrehozni színházon keresztül, mindezt a 70-es és 80-as évek magyarországi közegében. A színházcsináló alkotók többsége a színház felől érkezett, és olyan gondolkodó, kreatív, kutató közeget teremtettek önmaguk számára, ahol meg tudták fogalmazni azt, hogy a gyerekekhez és a fiatalokhoz közelebb akarják vinni a színházat, és ezzel a kihívással teli szándékkal olyan formákat hoztak létre, amelyek cselekvési lehetőséget teremtettek a nézők/résztvevők számára, hogy a gyerekek és a fiatalok színházon keresztül gondolkodjanak, véleményt formáljanak. A vizsgált alkotók a színházat eszköznek tekintették.

⁷⁷⁰ Ez történt az első Kerekasztal előadásban is 1992-ben: „A *Sárkányok ellen* című foglalkozás „szórólapján nagy betűkkel ez áll: „Kedves barátunk! Játékra, színjátékra hívunk, várunk!” A fogalmazás pontos, s kifejezi azt az attitűdöt, ami az egész együttlétre jellemző. A megszólítás azt sugallja, hogy a gyerekeket itt egyenrangú partnernek tekintik, s valóban, a foglalkozás vezetője s résztvevői minden gügyögéstől, leereszkedő, kioktató felnőttes hangvételtől mentesen, természetesen beszélgetnek a néző-játzókkal. Nem ígérnek sem többet, sem kevesebbet, mint játékot és színjátékot, azaz több minőségű részvételt kérnek a gyerekektől; nézőit, szereplőit és játszótársit.” in: Nánay: A Theatre in education módszer Gödöllőn. 15.

⁷⁷¹ Lásd még: Kaposi László 2005-ben egy szerkesztői jegyzetben fogalmazza meg röviden Mezei Éva munkásságának történetét, a következő mondatokkal zárva ezt a megemlékezést: „Régi adósságunk: ezt a beszámolót nem tettük még közzé. Ismét csak azt mondhatjuk: ezennel törlesztünk...” A törlesztésben a következő magyarázatok kerültek bele: Mezei Éva Gyermekjátékszíne már az 1986-os „beszámoló megjelenését megelőzően sem állt távol a TIE egyes módszertani elemeinek esetei, gyakorlati alkalmazásától (egy-egy elemről volt szó és nem többről),... Bizonyos formai elemek hasonlósága miatt szokták felemlíteni a TIE hazai gyökereinél a dramatikus játszóházakat, így Bucz Hunorék munkásságát, vagy a nézőbevonós, ma interaktívnak mondott gyermekszínházi irányzatokat, de ezek a tevékenységek teljesen más filozófián alapultak, és nagyon más gyakorlatban valósultak meg. Ennél is nagyobb tévedés a beavató színház nevű hazai, professzionális színházi próbálkozást említeni a TIE kapcsán.” in: Kaposi László: Húsz éve... *Drámapedagógiai Magazin*, 2005/2. 19-20.

5.1. Alkotók

Sólyom Kati és Békés Itala egyszemélyes színházat működtettek. Egyedül kutatták fel az előadásik témájához szükséges anyagokat, egyedül írták meg a szövegekönyveiket, egyedül hozták létre a produkcióikat, a végrehajtásba vontak be csupán technikusokat, zenészeket. Kutatókká, dramaturgokká, rendezőkké, színészekké, pedagógusokká, jelmeztervezőkké, látványtervezőkké váltak egy-egy munkafolyamat és az előadások megvalósítása során.

Ez a komplex alkotói attitűd jellemezte a vizsgált alkotócsoportokat is: a Gyerekjátékszín, a Térszínház és a Lakásszínház. Ezek a csoportok az amatőr színházi szcénához tartoztak, amelyekben szintén meghatározott volt a komplex feladatvállalás szükségszerűsége, bár a Gyerekjátékszínben és a Térszínházban a vezetők egyszemélyben töltötték be a rendező szerepét, a többi funkció pedig eloszlott a csoportok tagjai között. Mindenki csinált mindent: dramaturgia, rendezés, takarítás, közönségszervezés, gépírás, ruhavarrás. A Lakásszínház alkotói a csoport tagjai közötti kollektív alkotást erősítették, vagyis mindenki mindenféle szerepkörben feltűnt az alkotófolyamat során.⁷⁷²

A kőszínházakban, a kecskeméti Katona József Színházban, a Mikro-Mikroszkóp Színpadon a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban a hagyományos színházi működések, funkciók és pozíciók maradtak érvényben: rendező, jelmeztervező, dramaturg stb., melyeket egy-egy megfelelő végzettségű emberhez kapcsoltak. A kőszínházra jellemző szerep- és funkcióelosztások jelentek meg az Universitasban is.

Sólyom Kati és Békés Itala a kőszínházi munkájuk mellett hozták létre a gyerekeknek szóló előadásait, vagyis főállásuk mellett játszottak gyerekeknek és fiataloknak. Ez a helyzet határozta meg az amatőr színházi csoportokat egyaránt: a vezetők többsége, illetve az összes csoporttag főállás, tanulás mellett vett részt egy-egy amatőr színházi társulat munkájában. Mezei Éva Gyerekjátékszíne olyan többségében pedagógusi pályára készülő tanító- és óvónőképzős főiskolásokból, bölcsész egyetemistákból, pályakezdő pedagógusokból állt, akik gyerekeket akartak tanítani, de a porosz, hierarchiára épülő oktatástól eltérő módszerrel, vagyis a pedagógia iránt voltak inkább elkötelezettek.⁷⁷³ A Gyerekjátékszín tagjai tehát

⁷⁷² Ezt hangsúlyozta Dévényi Róbert amatőr színházi csoport rendezőjeként is: „az amatőr színjátszásban a csoportok vezetése többnyire egyszemélyes, a társulatok élén a rendező áll, aki afféle botesinálta mindenes: rendez, játszik, díszletet tervez és fest, nemegyszer sűg, ügyel, világít és magnót kezel, plakátot ragaszt és jegyet árúsít stb. A kettős dramaturgiai-rendezői vezetés ritkaságszámba megy. Gyakori viszont a dramaturg-rendező típus, tehát az olyan társulatvezető, akit éppen dramaturgiai képességei, irodalmi tájékozottsága, elemzőkészsége, műsorszerkesztői rátermettsége tesz alkalmassá az irányításra.” in: Dévényi Róbert: Az amatőr színjáték dramaturgiája. *Drámapedagógiai Magazin*, 2004/1 különszám. 1-34. 2.

⁷⁷³ 1986-ban Mezei kiemelte az angol TIE leírása kapcsán, hogy az angol társulatok tagjai színészek, tanárok, tanítók, képzőművészek. A csatlakozás nincs diplomához kötve, még az államilag fenntartott TIE-k is pár hónapos közös munka alapján veszik fel a jelentkezőket, nem kérnek

színházcsináló alkotóként és pedagógusként nem saját csillogásuk, tehetségük bizonyítása volt a céljuk, hanem a gyerekek megnyitása, azt vállalták, hogy játékkal nem annyira esztétikai, mint inkább morális értéket hoznak létre.⁷⁷⁴ A társulat működésének alapja kettős vállalásként jelent meg: Egyrésztől tanárként színházat csinálhattak, színészként működhetnek, másrésztől pedig színházon keresztül együtt játszhattak, gondolkodhattak gyerekekkel és fiatalokkal. Az utóbbi erős alapozást adott a tanári pályához, a napi iskolai és pedagógiai gyakorlatukhoz.⁷⁷⁵

A Tércsínház együttesének tagjai munka mellett jártak színházat csinálni, volt köztük asztalos, orvos, népművelő, vízvezeték-szerelő, postás, szabász, iparművész, gyerekkönyvtáros.⁷⁷⁶ A Tércsínház csapata szociálisan hátrányos helyzetű, lakásgondokkal küzdő fiatal felnőttekből állt. Maszekolás, másodállás helyett ők színházat csináltak.⁷⁷⁷ Bucz Hunor a csapathoz érkezőket nem válogatta, nem volt semmilyen vizsga, minden csatlakozni kívánót tárt karokkal várt.⁷⁷⁸ A színjátszás közben kialakult egy családszerű, kommunaszerű közösség. A Tércsínház „színészeket, közönséget nevelt, színházat formált.”⁷⁷⁹

A Lakásszínház tagjai is munka mellett, már ha kaptak munkát, csináltak színházat. Koós Anna az interjúban is hangsúlyozta,⁷⁸⁰ hogy náluk a Lakásszínházban senki nem volt színész, mindenki csak ember volt. Olyan ember, aki szeretett játszani, és ezzel örömet akart okozni más embereknek is. Olyan örömet, amely kizökkentette az előadás nézőit a hétköznapokból. Levente Péternél, Ruszt Józsefnél más volt a helyzet. Őket saját színházuk színészként, rendezőként alkalmazta, végzettségüknek, gyakorlatuknak megfelelően. Novák János pedig egy előadásra szerződött az Egyetemi Színpaddal, és a benne játszó szereplők végzettségük szerint mind színészek voltak.

A vizsgált alkotók, alkotóközösségek a gyerekeknek szóló előadások megvalósításához úgy álltak hozzá, hogy vagy célként jelent meg számukra a színházon keresztüli gondolkodás (ld.:

bizonyítványt. in: Mezei Éva: Színház a nevelésben, 22. Lásd még: Kerekasztal Színházi Nevelési Központ induló csoportjával, az 1992-es indulásnál: „A közösség tagjai olyan „pedagógiai vénával” rendelkező, színjátszásban, „színházcsinálásban” jártas fiatalok voltak, akik – szinte kivétel nélkül – Kaposi színjátszóiként nőttek fel (a feladathoz). Ekkorra érkezett el a pillanat, hogy a fiatalok eldöntsék: a színházat milyen energiárfordítással tudják és akarják csinálni a jövőben.” in: Bethlenfalvy Ádám és Lipták Ildikó i. m.

⁷⁷⁴ Földes Anna: Játsszunk színházat. 22.

⁷⁷⁵ Illés Klára (szerk.): *Az élet tanítható. Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége.* Pécs, Alexandra, 2008, 274.

⁷⁷⁶ Lásd: Örszigethy Erzsébet: Újpesti játékok rivalda nélkül. *Tükör*, 1982. július 25. 45. és pl.:

Bassola Richárd postás, Jakab Katalin angoltanár, Szabó Péter, pszichiáter, Zanotta Vera, Kovács István, népművelő. in: Böjte József: Különös színházi éjszaka. *Színkép*, 1983. május. 7-9.

⁷⁷⁷ Dusza István: A rendező vallomása. 11.

⁷⁷⁸ Baracius Krisztina: Mindig óvatos duhaj voltam. 42.

⁷⁷⁹ Bóta Gábor: Közszemlére tett szenvedéstörténet. *Magyar Hírlap*, 2006. március 3. 19.

⁷⁸⁰ Koós Anna interjú

Gyerekjátékszín), Sólyom Kati és Békés Itala egyszemélyes színháza, Levente Péterék), vagy egy meghatározó tevékenységi kört vállalt fel a színházuk a gyermekelőadások létrehozásával (ld.: Térszínház, az Egyetemi Színpad *Bors néni*je, Ruszt József iskolaszínháza és beavató színháza), vagy a színházért önmagáért játszottak (ld. Lakásszínház).

2010-ben Kaposi László egy összegzést készített arról, hogy a színházi nevelési előadások tagjainak háttere hogyan alakult: „A társulatok tagsága, „személyi összetétele” (...) vegyes, (...). Az utóbbi időkben egyre nagyobb számban vannak a színház felől jövők, de őket már nem csak az oktatási oldalról érkezők várják: foglalkozásukat tekintve szélesedik az a kör, amelyikből a színházi nevelési társulatok tagjai kikerülnek: más művészeti területek szakemberei – például képzőművészet, tánc, zene felől indulók – épp úgy megtalálhatók egyes csapatokban, mint szociológus, közgazdász, vagy éppen a pénzügy, vagy az adminisztráció felől érkező... És egyre több valamikori drámatagozatos, színész II. képzésen részt vevő (vett) fiatal vetődik a színházi nevelés területére, merthogy szeretnének olyasmit csinálni, aminek köze van ahhoz, amivel éveket töltöttek el tanulmányaik alatt, és ahol kamatoztathatnák képességeiket, tudásukat.⁷⁸¹ Most 2021-ben a TIE-vel dolgozó alkotóknak a végzettsége még szerteágazóbb. Maradtak a pedagógus diplomával rendelkezők és színész II. vagy színész végzettségűek, vagy kommunikáció szakon végzettek, vagy drámainstruktorok, színházpedagógusok.

5.2. Terek

A vizsgált előadások terei többségében művelődési házak tereihez köthetők, kivételt képez a Lakásszínház előadása, amely szabadtéren, a Szentendrei-szigeten jött létre, az Egyetemi Színpad és a Mikro-Mikroszkóp színházi tere,⁷⁸² és Békés Itala összes építőtáborban játszott előadása. Sok esetben egy-egy művelődési ház adta meg a csoportok hátterét,⁷⁸³ ami azt jelentette, hogy nem csupán a művelődési ház tereit, de annak struktúráját műszaki- és elektronikai eszközeit is használhatták a csoportok.

⁷⁸¹ Kaposi László: A színházi nevelés. *Drámapedagógiai Magazin*. 2010/2k. 2.

⁷⁸² Lásd az Egyetemi Színpad terének történetéről: Patonay Anita: Az Egyetemi Színpad mint kultúrház. *Gyermekelőadások az Egyetemi Színpadon a Bors néni bemutatójáig, 1980-ig. Theatron 14*, 2020/3. 20–34.

⁷⁸³ A Kerekasztal alapításánál is kiemelkedő helyen szerepelt a művelődési ház mint intézményi háttér, illetve annak vezetője, Kecskés József: „egy művelődési ház-igazgató, akinek különös érzéke van a valódi kulturális érték felfedezéséhez és annak karrierjéért kockázatokat is vállalni mer,...” in. Bethlenfalvy-Lipták i. m. Hét év után költözött a Marczibányi Téri Művelődési Központba, ahol 1997-ben jött létre a Káva Kulturális Műhely is. Működésüknek elengedhetetlen feltétele volt egy művelődési ház, annak struktúrája, illetve vezetőjének, Szakall Juditnak, majd később Németh Katalinnak a nyitottsága a TIE forma iránt.

A művelődési házak terei egy ideig meghatározták a művelődési házak műsorpolitikáját. Az 1950-es évek színháztermeiben olyan előadásokat játszottak, amelyek az emelt színpadot használták, és 300 néző feletti közönséget szolgálták ki. Az önszerveződő amatőr színházi csoportok ezekben az óriási színháztermekben próbáltak, játszottak. Úgy vélem, hogy a nagyméretű színháztermek (mind az akusztikai nehézségek, mind az amatőrök számára nehezen bejátszható terek miatt) érlelték meg az amatőr csoportok vezetőiben azt a gondolatot, hogy kisebb terekben próbáljanak, és ezekben mutassák be előadásaikat. Ahhoz, hogy az amatőr színészek ezekben a terekben működni tudjanak, a pódiumjátékok műfajához és formájához fordultak, elfeledve ezzel az emelt színpadot, egyszerűsítve a díszletet. A pódiumjáték jellegzetesen amatőr műfajjá vált a 70-es és 80-as években, a hivatásosok kínálatából viszont ez szinte teljesen hiányzott. Viszont nem csupán a térhasználat határozta meg nézői perspektíva változását az amatőr színjátszó csoportok többségénél, hanem a művelődési otthonok szerepvállalása: munkásotthonok, iskolák tagjainak népművelése. A művelődési otthonok tere kilépett a ház keretéből, és új színházi tereket hozott létre.⁷⁸⁴

A vizsgált előadások közös jellemzőjévé vált, hogy minél inkább kamaratérben, minél inkább közelebb hozva az előadáshoz a nézőket játszanak, annál inkább alakult a nézői perspektíva változása, a közönség tagjainak résztvevőkké válása. A nézők felé intimebb közeget teremtett a távolság csökkentése a színpad és a nézőtér között, ami ismét egy új helyzetet generált: a nézők megszólításának, aktivizálásának a lehetőségét. Állításom az, hogy a sokszínű térhasználat hatott a nézők perspektívaváltására. A térhasználat sokszínűségét a játszóhelyek sokszínűsége is előidézte: az építőtáborok visszhangos ebédlői, a különböző nagyságú művelődési házak különböző nagyságú színháztermei, a könyvtárszobák, az úttörőházak színháztermei. A változatos terek határozták meg a színházi előadás műfaját, a rendezői elképzeléseket, vagyis különféle terekre adaptálható előadásokat hoztak létre az alkotók.

A Lakásszínház 1974-es gyermekszínházi kísérlete különös volt, hiszen Halász Péter és Koós Anna csoportját ellenőrző környezet vette körül, munkásságukat már a kezdetek kezdetén meghatározta a megfigyeltség állapota.⁷⁸⁵ Betiltásuk után, 1972 végétől a Dohány utcai lakásukban Lakásszínházként működött tovább társulatával,⁷⁸⁶ védett szintérre a negyedik emeleten, a szoba négy fala között találtak,⁷⁸⁷ a magánlak szentsége védelmet nyújtott

⁷⁸⁴ Lásd még ezzel kapcsolatban: Patonay Anita: *Kulturális közösségi terek az államosítás után*. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *ÚJJAÉPÍTÉS ÉS ÁLLAMOSÍTÁS. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. Budapest, TMA – Arktisz, 2021.

⁷⁸⁵ Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*, Balassi Kiadó, 2006. 192.

⁷⁸⁶ Tábori Ádám: *Ház a lakásban, Színház*. 1991/10–11. 17.

⁷⁸⁷ Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*. 103.

számukra.⁷⁸⁸ A négy fal közül a teljes szabadságra vágyva a természetben valósították meg az előadást, erős tér-kontrasztot létrehozva.

Az Egyetemi Színpad egy kápolnában jött létre. A templom színpaddá vált. Az Egyetemi Színpadra valamivel többen, mint ötszázan fértek be. Színháznak valójában alkalmatlan volt. Ez az alkalmatlannak tűnő állapot hozta létre azt a kreatív helyzetet, amelyben létre tudott jönni a *Bors néni* című előadás.⁷⁸⁹ A kreatív terek használata decentralizált, eszköztelen, szegény színházi forma megvalósulásainak adott lehetőséget.⁷⁹⁰

A Mikor-Mikroszkóp színpad tere Levente Péterék számára inspiráló helyet jelentett. A gyerekek félkaréjban ülték körül a színpadot. Nem volt előfüggöny, de ebben is játéklehetőséget láttak az alkotók. A színpad tökéletesnek tűnt a „társalgós előadáshoz.”⁷⁹¹ A zenekar és a szereplők hol a nézőtéren, hol pedig a színpadon helyezkedtek el. Százhatvannyolc férőhelyes színház, húsz páholyhellyel. A páholyokban pedagógusok ültek. Levente Péter, amikor itt kiment a színpadra és kinyújtotta a kezét, akkor az ötödik sorban is minden gyerek úgy érezte, hogy az ő kezét fogta meg.⁷⁹² A nézők ilyen közelségben nemcsak befogadóivá, hanem a résztvevőivé is válhattak az előadásoknak.

Az építőtáborokban hol az ebédlő, hol a fedett foglalkoztató, hol egy nagyobb sátor, hol a szabadtér vált színházi térré. Ezekben a helyzetekben improvizációra volt szüksége az alkotónak ahhoz, hogy kellőképpen jól fel tudják mérni azt, hogy milyen távolságra legyenek lerakva a székek, milyen közel üljenek a nézők, hogyan helyezkedjen el a közönség. Ezek a helyszínek tehát kreatív terekké váltak az alkotók számára.

A jelenleg TIE-val foglalkozó szakemberek hasonló kreativitást igénylő térhasználattal dolgoznak munkájuk során: legyen szó művelődési házról, tanodák kisebb helységeiről, kiállítóterekről, nevelőotthonok foglalkoztatóiról, iskolák tantermeiről, könyvtárszobákról, klubhelységekről.

⁷⁸⁸ Ugyanis 1973. január 16-án a BM illetékes alosztálya a III/III-as kérésére környezettanulmányt állított össze Halász Péterről. A négyoldalas irat végén: „Megjegyzés(t): Dr. Gottesmanné, Tolnayné és Szabadkai (falszomszédok, a házmaster és egy lakó: Koós Anna pontosította) 1972-ben a VII. kerületi Rendőrfőkapitányságon bent jártak, hogy feljelentéssel éljenek környezete (Halász Péter) viselkedése, csendhábortása miatt. A szolgálatot teljesítő r.alhdgy. elvtárs kérésüket elutasította azzal az indokkal, hogy a lakásban azt csinálhatnak, amit akarnak, az ügyben keressék meg a lakóbizottságot, illetve a kerületi tanácsot.: ÁBTL-O16268/1, 111b. Nem volt olyan törvény, amely specifikusan tiltotta volna a szobaszínházat. in: Koós i. m. 103.

⁷⁸⁹ Patonay Anita: Az Egyetemi Színpad mint kultúrház. Gyermekelőadások az Egyetemi Színpadon a Bors néni bemutatójáig, 1980-ig. *Theatron* 14, 2020/3. 20–34.

⁷⁹⁰ Lásd még: Antal Klaudia: *Politika – Iskola – Színház*. Antal Klaudia - Pandur Petra - P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika # politikai színház*. Pécs, SziTu Színháztudományi Kiskönyvtár, 2018. 251.

⁷⁹¹ i. sz.: Madárlesen. Aki a mesészéken ül, az mesél. *Köztársaság*, 1993/1. 73.

⁷⁹² Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval 2017. november 29-én

5.3. Nézők

A 70-es és 80-as évek során az alkotók egyre pontosabban határozták meg a korosztályi szempontokat az előadások témái, kötelező olvasmányok feldolgozásai kapcsán. A gyermekelőadások tehát 6-14 éves korosztályt, míg az ifjúsági előadások 14-19 éveseket szólították meg. A korosztályi jellemzőket vették figyelembe pl.: Levente Péterék 3-6 éveseknek szóló előadásait utánzós játékokra építették, ahogy Sólyom Kati is.

A vizsgált előadások többsége – az alkotók elmondásai alapján – akkor működött leginkább, amikor homogén közönség előtt játszották őket. A homogenitást az azonos korosztály adta.

A kutatott korszak előadásainak alkotóiban megjelent már az a törekvés, hogy a gyermek- és ifjúsági közönséget valahogy aktivizálni kellene, cselekvési lehetőséget kéne számukra létrehozni. Dévényi Róbert ezt úgy fogalmazta meg, hogy: a jelenidejűség a dráma művészet 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 színházi illemkódexben jártas nézőben is szurkolói feszültségeket támaszt.⁷⁹³ Erre az elgondolásra építettek a Gyerekjátékszín, a Térszínház, Sólyom Kati, Békés Itala és Levente Péter előadásai is. A vizsgált alkotásokban színházi szempontból eltűnt a fal a gyerek és a színészek/színjátékosok között, hiszen a gyerekek és a fiatalok nemcsak passzív befogadói, hanem aktív résztvevőivé váltak az előadásoknak. A gyerekjátékszínes színház katartikus élményétől például a gyerekek, fiatalok érzelmileg fogékonyá váltak, s ebben az állapotban szembesültek erkölcsi, etikai problémákkal, melyeket a színészek segítségével közösen próbáltak megoldani.⁷⁹⁴ Az aktivizálás iránti igény leginkább pedagógiai célokkal kapcsolódott össze, amely minden vizsgált alkotónál jellegzetességként jelent meg.

Az amatőrök előadásainál a gyerekeknek többnyire ingyenes előadásokat tudtak nyújtani a csoportok, mivel jórészt a szervező (pl. a művelődési ház) fizette ezeket az alkalmakat.⁷⁹⁵

Az alkotókról, akik gyermek- és ifjúsági előadásokat hoztak létre összességében elmondható, hogy a körülmények adta lehetőségekben kihívást láttak, így kezdtek el foglalkozni a gyermek- és ifjúsági közönség nézői perspektíva változataival.

⁷⁹³ Dévényi Róbert: Az amatőr színjáték dramaturgiája. 6.

⁷⁹⁴ Nánay István: A gyerekek és a színház. *Színház*, 1978/9. 21.

⁷⁹⁵ Lásd még: A Kerekasztal Színházi Nevelési Központ foglalkozásait a kezdetektől fogva ingyenesen látogathatják az iskolák tanulói, a költségek egy részét a társulat vállalja magára (ezt pályázati forrásokból biztosítják) másik részét pedig együttműködő partnereik biztosítják. A Káva Kulturális Műhely is ezt a hagyományt vitte tovább. Ám az utóbbi 3-4 évben mindenhol történt elmozdulás, a finanszírozás, vagyis az ingyenesség tarthatatlanná vált, de így is jelképes támogatást kérnek a szervezetek az előadásért cserébe.

2021-re már egyértelmű, hogy a gyerekeknek szóló és az ifjúságot megszólító előadásokat külön kell kezelni. Ennek ellenére kifejezetten ifjúsági közönség számára még 2017-ben is viszonylag kevés színház, illetve (többségében független) társulat készített előadásokat, bár az utóbbi 4-5 évben érezhetően megnőtt ezeknek a produkcióknak a száma.⁷⁹⁶

5.4. Irodalmi anyag

A vizsgált előadások irodalmi anyagának kiválasztását többnyire már a korosztályi jellemzők határozták meg, illetve a Ruszt-féle iskolaszínháznál és beavató színháznál a kötelező olvasmányok is. Ruszt a drámairodalom klasszikusaira építette darabválasztásait, amivel az volt a célja, hogy ezeket az irodalmi műveket megismertesse a gyerekekkel, diákokkal. Feltételként jelent meg, hogy ezekben a klasszikus irodalmi anyagokban a fiatalokat érintő problémák is megtalálhatók legyenek, hogy a pedagógusokat könnyebben rá lehessen venni arra, hogy elvigyék a diákjaikat színházba.

A műsorválasztás tekintetében az amatőr rendező önmaga dramaturgjaként tevékenykedett legyen szó meséről, regényről, drámáról. Ezeket kellett csoportjára és közönségére adaptálnia. Az, hogy mit választott a rendező, az azon is múlt, hogy éppen akkor kik voltak a csoport tagjai, vagyis milyen szereposztásban gondolkodhatott, mennyire akart aktuális, társadalmi kérdésekkel foglalkozni, vagy az is meghatározta a választását, hogy hol és kiknek fognak majd játszani. Az amatőr együttesek műsorpolitikáját négy tényező együttes hatása befolyásolta: egyszerre kellett kifejeződnie benne a közönség, a társulat, a fenntartó szerv és a rendező alkotói igényeinek.⁷⁹⁷ Így működött a Gyerekjátékszín, a Térszínház csapata, ez a gondolkodás igaz volt Sólyom Katira, Békés Italára, Levente Péterékre és az Egyetemi Színpad *Bors néni*jére is.

Az alkotók dramaturgiai munkát is folytattak, és így az irodalmi anyagot a színház és a közönség kívánalmaihoz igazítva előadásképpé tették, ez a folyamat rendkívül meghatározta a kutató előadásokat. Az amatőr produkciók irodalmi alapanyaga ugyanis nem feltétlenül volt drámai, hanem lehetett lírai vagy epikai alkotás is (pl.: szerkesztett verses előadás: *Bors néni*; epika alapú pódiumjáték: *Tavaszi tótágas*). Az eredetileg nem színpadra szánt művek színre alkalmazása is a rendező dramaturgiai feladataként jelent meg az amatőröknél és az

⁷⁹⁶ Lásd az ifjúsági előadások sokszínűségét: Szücs Mónika: Színház az ifjúságnak. Ifjúsági előadások Budapesten. *Színház*, 2017/1. 23–26.

⁷⁹⁷ Dévényi Róbert: Az amatőr színjáték dramaturgiája. 3.

egyszemélyes színházcsinálóknál egyaránt, tehát az esetek többségében maga a rendező válogatta és állította össze egy verses műsor anyagát, vagy alakította, dramatizálta úgy például egy novella szövegét, hogy az pódiumjáték formájában megjeleníthető legyen.

A kőszínházi gyakorlatból jövő alkotók inkább drámát választottak a gyermek- és ifjúsági közönség számára, míg az amatőrök főként kisépikát: mesét, kiséposzt, novellát, riportot, kisregényt dolgoztak fel, de gyakran megjelent náluk a versekre épülő szerkesztett játék is.⁷⁹⁸

A színházi előadás anyagának és a gyerekek életének kapcsolódását, Gavin Bolton⁷⁹⁹ 1979-ben – a TIE-vel kapcsolatban – kapcsolódás fokának nevezte el, ami annyit tett lehetővé a gyerekek számára, hogy a nekik felkínált anyaggal kezdjenek valamit.⁸⁰⁰ Ez az 1979-ben megfogalmazott gondolat működött mindegyik általam felmutatott és elemzett gyermek- és ifjúsági színházi előadásnál, és mindegyiknél létrejött a kapcsolódás foka.

5.5. Dramaturgia

A vizsgált előadásokban főként a vezetők végezték a dramaturgiai munkát. Kivételt képezett Levente Péter munkatársa, Döbrentey Ildikó, aki az előadások írója és dramaturgja is volt, és a beavató előadások esetében is feltűnt olykor egy-egy dramaturg (pl. Duró Győző).

A nézők cselekvési lehetőségeinek megtalálása és megteremtése egyértelműen olyan dramaturgiai látásmódot igényelt, amely létre tudta hozni ezeket a mozzanatokot, és szervesen be is tudta építeni az előadásba. Ez a dramaturgiai aspektus a vizsgált előadások nagyrésztében megtalálható volt. Kivételt képeztek a Halasi Imre által rendezett beavató előadások, mivel nála leginkább az irodalmi ábrázolásmód valósult meg.

A dramaturgiai munkát végzők általában szabadon kezelték a szöveget, szervesen tudták integrálni az eseményábrázolás során a cselekvési lehetőségek elemeit. A cselekvési elemek hol beszélgetést, hol szerepeket, hol közös éneklést, hol véleményformálást jelentettek.

⁷⁹⁸ Szerkesztett játék: minden olyan színi keretek között megvalósuló produkció, 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. 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. in: Dévényi Róbert: *Az amatőr színjáték dramaturgiája*. 10.

⁷⁹⁹ Gavin Bolton: angol drámapedagógus, elméleti író, a 70-es, 80-as és 90-es évek meghatározó drámapedagógiai gondolkodója.

⁸⁰⁰ Anthony Jackson and Chris Vine: *Learning through Theatre. The changing face of the Theatre in Education*. Routledge, Tailor & Francis Group, London and New York, 2013. 51.

Minden esetben az alkotók célja az volt, hogy a nézők színházon keresztül gondolkodjanak, cselekedjenek. Az előadások nyitottá váltak arra, hogy a nézők a megfigyelőszeréből résztvevővé válhassanak. A dramaturgiai gondolkodáson múlt az is, hogy milyen funkciót kaphattak a nézők: gondolkodótársi, beszélgetőtársi, segítségadói, mesélői, véleményformáló vagy akár történetalakító funkciót.

A nézők számára létrehozott cselekvési lehetőségek spontán rögtönzésre készítették a színjátszókat, ami hathatott a színészre és hathatott a figurára egyaránt. Ugyanakkor az előadások többségére igaz volt, hogy a rögtönzések szabadsága meglehetősen behatárolt maradt, mivel a rögzített cselekményváz ritkán módosult. A rögtönzések spontán működtetése legjobban a Lakásszínház előadásában valósult meg.

A dramaturgiai látásmód az aktivitás szempontjából rendkívül meghatározó, s már a 70-es évek előadásaiban is megfigyelhető, hogy csak azokon a dramaturgiai pontokon szabad a közönség közreműködéséért folyamodni, amelyeken a cselekmény sodra már kijelöli az aktivitás lehetséges medrét vagy olyan egyenértékű alternatívákat kell választásra felajánlani, amelyek megjelenítésére az előadók a próbák során már felkészültek.

A miért és a hogyanok különösen fontosak voltak egy olyan előadás elkészítésénél, amely a gyerekek részvételére épített. Az előadás alkotóinak meg kellett határozni azt, hogy miért ott állítják meg a történetet, milyen cselekvési lehetőséget szánnak a nézőknek, mi a céljuk annak a helyzetnek a vizsgálatával, és tisztában kellett lenniük azzal is, hogy a vizsgálat és értelmezés milyen formában történjen meg, illetve az előadás játszóit hogyan legyenek jelen az adott helyzetben, mi az az attitűd, amit képviselniük érdemes.

Róbert Júlia DLA-dolgozatában a TIE előadásokat szerkezeti és dramaturgiai szempontból négy generációra osztotta: hagyományosan feldolgozó-, mozaikos-, interakciót beépítő- és az egységes szerkezetre.⁸⁰¹ Róbert Júlia a 1992-2018 közötti időszak TIE előadásait elemezve jutott a fenti elnevezésekre, melyet generációs változásként fogalmazott meg, és az ebből levont következtetéseit lehet alkalmazni az általam kutatott előadások szerkezetét és dramaturgiáját vizsgálva is. Az elnevezéseket átvettem Róbert Júlia értekezéséből, de a fogalmi magyarázatokat már a saját rendszeremben meghatározott fogalmi hálót viszem tovább, vagyis a drámás részeket én cselekvési lehetőségként értelmezem. A hagyományosan feldolgozó szerkezetet, ahol az előadás megszakítás nélküli, zárt egységet alkot, és az előadás után gyakran van drámamunka, a nézők a zárt színházi rész alatt hagyományosan nézői

⁸⁰¹ Lásd részletesen Róbert Júlia: *A TIE előadás dramaturgiai sajátosságai*, doktori értekezés, IV. *Dramaturgiai sajátosságok* című fejezet, 1. *A TIE előadás négy generációja* című alfejezet, 2018. 28-30.

szerepben vannak, és az előadás előtt vagy után hívják játékba őket, nem használt egyik felkutatott előadás sem. A mozaikos szerkezethez, vagyis ahol a szerkezet szaggatott, és megáll az előadás, és a történet és a felvetett probléma értelmezésének és mélyítésére szolgál mindez, sorolható Ruszt József kecskeméti előadásai, illetve a zalaegerszegi beavató előadások egyaránt. Az interakciót beépítő szerkezetre az jellemző, hogy az előadás során a színházi és a cselekvési lehetőségek nem különülnek el egymástól. Meglátásom szerint ehhez a szerkezethez tartozik Mezei Éva három előadása, Novák János *Bors néni*je, Bucz Hunor dramatikusi játszóháza, Levente Péter előadásai is. Az egységes szerkezetre jellemző, hogy a színészek szerepükből fakadó cselekvési lehetőséget hoznak létre. Ide sorolom Sólyom Kati, Békés Itala előadásait, Halász Péter gyerekeknek szóló színházát.

Ezek a besorolások azért fontosak, mert rávilágítanak arra, hogy ezeket a szerkezeti, dramaturgiai megoldásokat, színházi helyzeteket, nézői perspektívaváltásokat a TIE ismerete nélkül is használták az alkotók, illetve Mezei Éva TIE előadásai már az interakciót beépítő szerkezetet is használták, melyhez az eddigi TIE-történetet nézve csupán 2000-es évek elején jutottak el az alkotók. Vagyis olyan helyzet figyelhető meg, amit Róbert Júlia generációs változásként fogalmazott meg, hogy 1992-ben, a kerekasztalos *Sárkányok ellen* vagyis *Fehérlófia* TIE előadással, csupán újraindult a hagyományos szerkezet, vagyis egy új generáció, és mintha a 70-es és 80-as évek előadásai már bejárták volna ezt az utat.

5.6. Színészi játék

A gyerekjátékszínes, a térszínházas, és a lakásszínházas produkciókban, Levente Péter, Sólyom Kati és Békés Itala előadásaiban, továbbá az Egyetemi Színpad *Bors néni*jében nem csupán színészként működtek a csoport tagjai, hanem pedagógusként, animátorként, játszótársként.⁸⁰² A Gyerekjátékszín játszóinak nagy része és Levente Péter csak gyerekeknek, fiataloknak csináltak színházat. A Térszínházban, a Lakásszínházban, Sólyom Katinál és Békés Italanál fontos volt, hogy gyerekeknek szóló előadások mellett felnőtt színházban is szerepeltek. A *Bors néni* csapatának tagjai is játszottak felnőtteknek szóló előadásokban. Ám összeségében ezeknek az előadásoknak a játszóik elkötelezettek voltak a gyermekelőadások felé. Ruszt József kecskeméti és zalaegerszegi színészeinél már nem volt ennyire egyértelmű

⁸⁰² Lásd még: A színészek valóban animátorok, továbbleadói, élesztői a közös munkának, megoldásokat javasolnak, de nem döntenek, nem ők határozzák meg a jelenetek lebonyolítását. Ugyanúgy résztvevők, mint a gyerekek. in: Nánay: A Theatre in education módszer Gödöllőn. 15.

a helyzet. A színészek ugyan beleálltak az iskolaszínházi helyzetekbe, ám nem mindenki fogadta nagy örömmel a lehetőséget, mivel félkész szakaszban találkozni a nézőkkel a színész számára kényelmetlen helyzetet jelentett. Szakács Eszter így mesélte el: „Az első alkalommal nem láttunk a réműlettől; a próba végül is nem játék, s az ember nem szereti, ha nézik, miközben kínlódik. Ez a nyilvános próba nagy színpadi biztonságot követel tőlünk; csak így érhattük el, hogy ma már veszélytelenül tudunk mozogni ebben a közegben.”⁸⁰³ Rusztnak és későbbi rendezőtársainak meg kellett küzdeniük a színészekkel, hogy elkötelezetten forduljanak a gyermek- és ifjúsági közönség felé, s igyekezzenek kihívásként tekinteni ezekre a színházi alkalmakra. A színészek animátorokká, pedagógusokká vagy játszótársakká tétele épp olyan nehezen ment, mint a pedagógia felől jövő színésszé változtatása.

Gyombolai Gábor *A színész-drámatanár munkája* című doktori értekezésében felhívja a figyelmet arra, hogy 1992-ben a hagyományos szerkezetű TIE-ben az egységes, interakcióval nem megszakított színházi előadás előtt és/vagy után az előadás által felvetett erkölcsi vagy társadalmi probléma kapcsán folyt drámamunka. Ebben a munkában az előadásban játszó színészek drámapedagógusként, drámatanárként dolgoztak, a nézők pedig csak ezeken a pontokon váltak játszótársakká, akár úgy, hogy kis- vagy egészscsoportos formában szerepbe léphettek és így vizsgálták a felvetett problémát, akár szerepen kívül beszélgettek arról. Gyombolai Gábor szerint az ilyen típusú TIE esetében elkülönült a játék színészi és drámapedagógusi feladatokra. Ez az elkülönült játék nem igazán jelent meg a kutató előadásokban, különösen nem a drámapedagógusi kitétel, de talán a térszínház dramatikusan játszókhoz animátor szerepéhez állt leginkább közel ez a gondolkodás, ám az említett játszótársi helyzet a korpusz mindegyik előadását jellemezte. A mozaikos szerkezethez köthető Ruszt-féle iskolaszínházi és beavató előadásokban a rendező vált beszélgetőtárrá, ő koordinálta a diskurzust, a színészek többnyire színészek maradtak, csupán Tömöry Péter kísérletezett a színészek nézők felé nyitó szerepbehozásával. Gyombolai Gábor értekezésében úgy fogalmazott az interakciót beépítő szerkezettel kapcsolatban, hogy: „Újabb néhány év elteltével alakult ki egy olyan forma – először csak az előadás fontosabb részein, az utóbbi években már több előadás teljes hossza alatt –, amelyben a színész-drámatanár nem lép ki a szerepből, hanem szerepből kérdez, válaszol, provokál, vitatkozik.”⁸⁰⁴ Gyombolai az évek említésével, olyan mintha egy folyamatra világítana rá, miközben a szerepből kérdezés, válaszolás, provokálás, vitatkozás már megjelent a gyerekjátékszínes előadások

⁸⁰³ Bárti Mihály: Látogatóban Szakács Eszternél. *Film Színház Muzsika*, 1977. 05. 07. 15.

⁸⁰⁴ Gyombolai Gábor: A színész-drámatanár munkája – A színészet lehetséges új útja, DLA, 2021. 33-34.

mindegyikében, Levente Péterék előadásaiban, Sólyom Katinál, Békés Italanál, a Novák János és Halász Péterék előadásában egyaránt, ugyan nem színész-drámatanárnak hívták ezt a formát/megnyilvánulási lehetőséget az alkotók. Gyombolai értekezésében megfogalmazott gondolat a színész-drámatanár munkájával kapcsolatban, érvényes volt a felkutatott előadásokban játszó színészekre/animátorokra/rendezőre egyaránt: „(...) nem csak közölni akar, hanem kérdezni is, azzal a szándékkal, hogy gondolkodásra készítse a résztvevőket, és ezzel érjen el változást.”⁸⁰⁵

⁸⁰⁵ Gyombolai i. m. 35.

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A történelem és magyar szakos bölcsész-tanári diplomáim megszerzése után, 2002-től kezdve színész-drámatanári, drámapedagógusi, diákszínjász csoport vezetői, workshop tartói, tanári, tréneri mivoltom széles spektrumának gyakorlati oldalát jártam körül egészen 2016-ig. Ekkor éreztem azt, hogy rendszerezni kell azt a sok tapasztalatot, amit összegyűjtöttem az évek során. Kutatni akartam. A történészi énem ismét teret akart nyerni.

Jákfalvi Magdolna fogadta megkeresésemet, bátorított arra, hogy ott a helyem a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Módot adott arra, hogy a még formálásra szoruló gondolataim utat jelöljenek ki. Kérdezett, irányokat mutatott, majd támogatta, hogy a zsigeri, gyakorlati működésem beépülhessen a tudományos kutatásomba. Nyomokat találtam, és a nyomokon keresztül megérzéseimet követtem, amely kaotikusnak tűnt eleinte, de Jákfalvi Magdolna biztatott, hogy majd valamit kirajzol ez a sokféle elágazás. Valóban ez történt. Végül a magyar gyermek- és ifjúsági színház egyik hiányzó történetét írtam meg gyakorlati tevékenységem, vagyis a színházi nevelési előadások, TIE szűrőjén keresztül.

A doktori értekezésem megírása annak köszönhető, hogy

- teret és lehetőséget kaptam a családomtól: férjemtől, Szegő Miklóstól, lányaimtól: Szegő Virágtól és Szegő Katától, édesanyámtól, Dr. Patonay Lászlónétól, nővéremtől, Patonay Judittól, a munkahelyemtől, a Káva Kulturális Műhelytől, a Színház- és Filmművészeti Egyetem drámainstruktur osztályfőnökeitől: Golden Dánieltől, Gáspár Mátétól, Neudold Júliától, Gyombolai Gábortól és a drámainstruktur osztályoktól.
- Simon Andrea, Ring Orsi, K. Horváth Zsolt szakmai nyitottsága és érdeklődése nagy lendületet adott.
- interjút készíthettem: Levente Péterrel, Döbrentey Ildikóval, Békés Itálával, Sólyom Katival, Merő Bélával, Koós Annával, Novák Jánossal, Csizmadia Tiborral, Korcsmáros Györggyel, Illés Klárival, Mezei Katával, Csapi Sándorral, Szódy Macóval, Kemény Endrével, Rónai Évával, Szódy Szilárddal†, Nánay Istvánnal, Kinszki Judittal, Sugár Erikával, Tóth Zsuzsannával, Rigó Józseffel, Hules Endrével, Gieler Évával, és a Gyerekjátékszín csoportjának tagjaival.

Külön köszönet jár Golden Dániel és Győrei Zsolt opponensi meglátásainak, tanácsainak, illetve az SZFE egész Doktori Iskolájának, és az ide tartozó SZIKE Kutatói Műhelynek, ahol az évek során inspiráló közeg vett körül, és ahol az elhangzott kérdések, ötletek tovább tudtak lendíteni egy-egy nehézségen.

BIBLIOGRÁFIA

Szakirodalom

- Ablonczy: Beavatás. *Magyar Ifjúság*, 1986. 04. 04. 7.
- Ablonczy László: Színházba járó közönséget nevelni... Beszélgetés Kazán Istvánnal, a Budapesti Gyermekszínház igazgatójával. *Magyar Hírlap*, 1974. 03. 29. 6.
- Ablonczy László: Türelmesen és Összhangban. *Film Színház Muzsika*, 1984. 07. 07. 4.
- Adorján Viktor: *A Laboratórium*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2015.
- Almási Miklós – Kérész Gyula – Gervai András: *Ifjúság és színház. Szociológiai vizsgálat 1974–1975*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1976.
- Antal Klaudia, Pandur Petra, P. Müller Péter (szerk.): *Színházi politika#politikai színház*. Pécs, Kronosz Kiadó, 2018.
- Ardó Mária – Gabnai Katalin (szerk.): *Színjátás*. Budapest, Népművelési Intézet, 1981.
- Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. (ford. Hidas Zoltán), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- B. K.: Karácsonyi ének. *Színház*, 1980/8. 7-8.
- Baktay Miklós-Páli Judit: A csillogó szemű gyerekközönség. Gyermekszínházi hatásvizsgálat téziseiből. *Színház*, 1988/2. 11-13.
- Bakura Emília: A kopasz varázsló színháza. *Népszava*, 1995. április 4. 13.
- Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. Pécs, Kronosz, 2016.
- Balla Ferenc András: Mai vendégeink, *Hírharsona, A Budapesti Színjátás Fesztivál 1977 hivatalos lapja*, 4.
- Bán Magda: „Csodát kell produkálni.” *Ország-Világ*, 1985. 12. 25. 18.
- Bányai Gábor: Beavató színház. *Népszava*, 1984. 03. 29. 6.
- Barabás Judit: A csodálatos jávorfák. Jevgenyij Svarc mesejátéka. *Színház*, 1980/8. 8-9.
- Baracius Krisztina: Mindig óvatos duhaj voltam. *Demokrata*, 1999. november 4. 42-43.
- Baranyai Ilona: A munkásszínjátásók körműsora. *Népszabadság*, 1959. 08. 15. 8.
- Bátki Mihály: Látogatóban Szakács Eszternél. *Film Színház Muzsika*, 1977. 05. 07. 15.
- Békés Itala: *Hogyan lettem senki?* Pécs, Alexandra Kiadó, 2007.
- Bélley László: Széljegyzetek László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben című könyvéhez. *Szociológia*, 1975/1. 139-141.

Dr. Bende Sándor (szerk.): *Tanulmányok a nyelv-, az irodalom és a történet-tudományok köréből II.* Az Egri Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Eger, Hungária, 1968.

Berkes Erzsébet – Dévényi Róbert – Fodor Géza – Szigethy Gábor: *Dramatizálási minták. Tanulmányok.* Népművelési Propaganda Iroda, 1971.

Bernáth László: Megnyílt a Játékszín. Hamlet és Hamletek. *Esti Hírlap*, 1978. 10. 05. 2.

Leonard Bernstein: *Hangversenyek fiataloknak.* (ford.: Juhász Előd), Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1974.

Bethlenfalvy Ádám: Edward Bond politikai színháza,
<http://szinhaz.net/2013/01/05/bethlenfalvy-adam-edward-bond-politikai-szinhaza/> Letöltés: 2019. 01. 04.

Bethlenfalvy Ádám és Lipták Ildikó: A színházi nevelésről. *Tani-tani.* 2008/1. 54-59. URL: http://www.tani-tani.info/081_bethlenfalvy_liptak. Letöltés: 2017. április 18.

Bicskei Gábor: *Amatőrök színjátéka.* Kozmosz könyvek, 1983.

Bicskei Gábor: Amatőr színjátszók, merre tovább?
EPA03002_jaszunksag_197704_230102_062-066. Letöltés: 2020. 11. 08.

Augusto Boal: *Gyakorlatok színészeknek és nem színészeknek.* François Maspero (ford.), 1980. Nincs több adat megjelölve a kiadványon.

Bodnár Gábor és Szentgyörgyi Rudolf (szerk.): *Szakpedagógiai körkép. Művészetpedagógiai tanulmányok,* Budapest, http://metodika.btk.elte.hu/file/TAMOP_BTK_BMK_4.pdf.
Letöltés: 2020. 09. 18.

Bogácsi Erzsébet: Meggyőződés és önbecsülés. Ruszt József a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházról. *Magyar Nemzet*, 1984. 06. 09. 8.

Bóka B. László: Harmincéves a Térszínház. *Népszava*, 1999. november 10. 9-11.

Gavin Bolton: *A tanítási dráma elmélete.* (ford. Szauder Erik), Budapest, Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1993.

Gavin Bolton: Az oktatási dráma és a TIE összehasonlítása. (ford. Szauder Erik.) *Drámapedagógiai Magazin*, 1993/1. 5–8.

Bóta Gábor: Csecsemők és gyilkosságok. *Népszava*, 2014. 09. 06. 3.

Bóta Gábor: Közszemlére tett szenvedéstörténet. *Magyar Hírlap*, 2006. március 3. 19.

Böjte József: Az amatőr színjátszás ma. *Kritika*, 1978/4. 5-6.

Böjte József: Különös színházi éjszaka. *Színkép*, 1983. május. 7-9.

Bucz Hunor: Térszínházi módszerek. *Drámapedagógiai Magazin*, 1991/2. 25-28.

Bucz Hunor: Ünnepeink, Utak, módszerek a Térszínházban. *Nyelvünk és Kultúránk*, 1986. június. 70-79.

Budai Rózsa: A Rómeó és Júlia diákelőadása. *Vas Népe*, 1982. november 6. 5.

Cziboly Ádám: *Miért színház?* <http://szinhaz.net/2017/12/29/cziboly-adam-miert-szinhaz/>
Letöltés: 2020. 09. 10.

Cziboly Ádám (szerk.): Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv. Budapest, InSite Drama, 2017.

Cziboly Ádám – Bethlenfalvy Ádám: Színházi nevelési programok kézikönyve, L'Harmattan, Budapest, 2013.

Csató Károly: Kirostált kavics (szociografikus kísérlet, I. rész). *Forrás*, 1977/7-8. 63-73.

Csató Károly: Kirostált kavics (szociografikus kísérlet, II. rész). *Forrás*, 1977/9. 83-92.

Cseke Péter: A magyarországi gyermekszínház története, 2011. doktori disszertáció.
<http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/csekepdolgozat.pdf> Letöltés: 2020. 07. 28.

Cselei Márta: *Egy elfelejtett társulat*, 2005. szakdolgozat, 11-13. Cselei Márta küldte el szakdolgozatát, melyet a Zsámbéki Főiskolán írt.

Csépe Krisztina: Szigetlakók. Beszélgetés Kaposi Lászlóval. *Ellenfény*, 1998/2. 42-44.

Csepeli György: *A hétköznapi élet dramaturgiája. /Szemelvények E. Goffman írásaiból./* Budapest, Népművelési Intézet, 1982.

Csiszár Mirella: *Az ország huszonhatodik színháza. A Hevesi Sándor Színház Alapítása és működésének első évei a források tükrében.*
<http://resolver.szinhaztortenet.hu/study/STD16044> Letöltés: 2020. 04. 30.

Csiszár Mirella és Gajdó Tamás: *Beszélgetés Vajda László művelődéspolitikussal.*
(<https://szinhaztortenet.hu/hu/interview/-/record/ITV22095?from=hevesi-sandor-szinhaz>)
Letöltés: 2020. 04. 30.

Darvay Botond: Hét könnyű lecke színházi nevelésre. <https://szinhaz.net/2020/01/14/darvay-botond-het-konnyu-lecke-szinhazi-nevelesre> Letöltés: 2021. 08. 31.

Debreczeni Tibor (szerk.): *A kritika mérlegén. Amatőr színjátékok 1967-1982.* Múzsák Közművelődési Kiadó, 1994.

Debreczeni Tibor, Rencz Antal: *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája.* Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1971.

Debreczeni Tibor: *Egy amatőr emlékezése 1966-1978.* Budapest, Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989.

- Debreczeni Tibor – Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia*. Budapest, Népművelési Intézet, 1976.
- Debreczeni Tibor – Gabnai Katalin (szerk.): *Gyermekdramaturgia II*. Budapest, Népművelési Intézet, 1978.
- Debreczeni Tibor: *Történt pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában. 1966-1989*. Kiadja a Játszó Ember Alapítvány, 2012. <https://mek.oszk.hu/19000/19061/19061.pdf>, Letöltés: 2020. 07. 30.
- Dékány István: Kiváló amatőrfilmeseik. *Magyar Ifjúság*, 1972. 01. 14. 14.
- Deme János és Sz. Deme László (szerk.): *Ha a néző is résztvevővé válna...: kísérletek a színház és a közönség viszonyának újragondolására*. Budapest, L'Harmattan, 2010.
- Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. *Mozgó Világ*, 1978/3. 84-95.
- Dévényi Róbert: *Az amatőr színjáték dramaturgiája*. Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984.
- Dévényi Róbert: Az amatőr színjáték dramaturgiája. *Drámapedagógiai Magazin*, 2004/1 különszám. 1-34.
- Dévényi Róbert: F fiatal színjátszók, munkásközösség előtt. *Mozgó Világ*, 1976/4. 52-62.
- Dévényi Róbert: *Magyar színház - magyar egyfelvonásosok napjainkban*. in: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle 23*, Budapest, 1987. 109-125.
- Dévényi Róbert: Vélemények színháza - Egy kísérlet rögzítése. *Mozgó Világ*, 1981 / 7. 100-111.
- DICE Konzorcium: DICE – a kocka el van vetve. Kutatási eredmények és ajánlások a tanítási színház és dráma alkalmazásával kapcsolatban. Budapest, 2010. URL: www.dramanetwork.eu/file/DICE_kutatasi_eredmenyek.pdf. Letöltés: 2017. április 18.
- Doma Petra (szerk.): *SZITU Kötet*, Budapest, ELTE Eötvös Collegium, 2018.
- Döbrentey Ildikó, Levente Péter. *Órangyalok személyi igazolvánnyal – Sorsfordító találkozásaink*. Budapest: Harmat Kiadói Alapítvány, 2016.
- Dúró Győző: „Jó reggelt és jó estét” – a viszontlátásra! *Magyar Ifjúság*, 1979. 04. 13. 30.
- Dusza István: A rendező vallomása. *Visszhang, A 17. Jókai napok lapja*, 1980. 14.
- Eck Júlia, Kaposi József, Trencsényi László (szerk.): *Dráma-Pedagógia-Színház-Nevelés. Szöveggyűjtemény középhaladóknak*. Budapest, Oktató- és Fejlesztő Intézet, 2016.
- Előd Nóra: Előszó egy előszóhoz. *Drámapedagógiai Magazin*. 1993/1. 9–11.
- F. D.: Kulturális hírmagazin. *Dunántúli Napló*, 1982. 04. 13. 6.
- f. 1.: Ármány és szerelem. *Film Színház Muzsika*, 1985. 02. 09. 5.
- Fabulya Lászlóné: Alkotó drámajáték. *Békés Megyei Népiújság*, 1986. 06. 03. 4.

Falus Tamás: Szellemi szeszcsempészés. *Magyar Ifjúság*, 1981. 09. 25. 4.

Fencsik Flóra: Jó kezekben a stafétabot. *Esti Hírlap*, 1971. október 14. 2.

Forgách András, Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József. Kecskemét. Gábor Miklós. Nádasdy Kálmán 1972-1981*. Ráday Könyvesház Kft., 2011.

Földeák Róbert: *Klub és színházművészet*. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.

Földényi F. László (szerk.): *Tanulmányok a gyermekszínházról*. Magyar Színházi Intézet, 1987.

Földes Anna: Játsszunk színházat. *Színház*, 1978/9. 21-24.

Gabnai Katalin: A legkisebbek színháza. *Színház*, 1988/2. 4-6.

Gabnai Katalin: *Children's theatre in Hungary*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.

Gábor István: Hosszú távú álmodozás. Beszélgetés Nyilassy Judittal, a Budapesti Gyermekszínház igazgatójával. *Színház*, 1978/9. 26-29.

Gajdó Tamás: *Beszélgetés Merő Béla rendezővel, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapító tagjával*. <http://resolver.szinhaztortenet.hu/interview/ITV15885> Letöltés: 2020. 04. 30.

Gajdó Tamás: *Színháztörténet-írás módszerei*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 1997.

Gál Róbert: Az ifjúsági törvény végrehajtásának tapasztalatai. *Társadalmi Szemle*, 1974/12. 61.

Geoff Gilham: A színházi nevelés értéke. *Drámapedagógiai Magazin*, 2008. 22-27.

Golden Dániel: Amit a színházi nevelésről tudni kell. *Újpedagógiai Szemle*, 2014/5-6. 121-126. <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-pedagogiai-szemle/ amit-a-szinhazi-nevelesrol-tudni-kell> Letöltés: 2020. 09. 14.

Göröcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*. Pécs, Kronosz, 2016.

Gulyás Péter: A Szkéné házatáján. *A Jövő Mérnöke*, 1978. 01. 28. 4.

Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram, 2016.

Gyáni Gábor: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, Napvilág Kiadó, 2000.

Gyáni Gábor: Emlékezés és Oral History. *Budapesti Könyvszemle*, 1998/3. 297-302.

Gyáni Gábor: *Kollektív emlékezet vagy történetírás?* <http://tte.hu/gyani-gabor-kollektiv-emlekezet-vagy-toertenetiras>. Gyáni Gábor a Történelemtanárok Egyletének *Mire emlékszünk?* című konferenciáján elhangzott előadásának írásos változata, Letöltés: 2018. május 12.

- Gyombolai Gábor: *A színész-drámatanár munkája – A színészet lehetséges új útja*, DLA, 2021.
- Hajós Zsuzsa és Lipták Ildikó: A színházi nevelésről hat tételben. *Drámapedagógiai Magazin*. 2010/2k. 3–5.
- Havas Ervin: Meglepetés a táborban. *Népszabadság*, 1975. 07. 08. 7.
- Havasréti József - Szijártó Zsolt (szerk.): *Reflexió(k) vagy „mélyfúrások”? A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat” után*. Budapest, Kommunikáció- és kultúratudományi tanulmányok, 2008/4.
- Heltai Nándor: „Politikus színházat kell csinálnunk”. Beszélgetés Ruszt József főrendezővel a Kecskeméti színházról. *Petőfi Népe*, 1973. dec. 21. 5.
- Honti Katalin: *Commedia dell'arte – Rögtönző színház – Improvizáció*. Budapest, Népművelési Intézet, 1982.
- Horváth Árpád: *Játék a pódiumon*. Népművelési Propaganda Iroda, 1971.
- Horváthy György: Diákok színházban. A viselkedésről és az esztétikai nevelés gondjairól. *Napló*, 1985. 11. 22. 5.
- Horváth Kata-Oblath Márton: *A performatív módszer*. Budapest, Káva-Anblokk-Parforum, 2015.
- Illés Klára (szerk.): *Az élet tanítható. Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége*. Pécs, Alexandra, 2008.
- Imre Zoltán-Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár kori színházirányítás történetéhez, 1970-1982*. Budapest, PIM-OSZMI, 2018.
- Tony Jackson: *Learning Through Theatre: Essays and Casebooks on Theatre in Education*. Manchester University Press, 1980.
- Tony Jackson: *Learning through theatre: new perspectives on theatre in education*. London–New York, Routledge, 1993/2002.
- Anthony Jackson and Chris Vine: *Learning through Theatre. The changing face of the Theatre in Education*. Routledge, Tailor & Francis Group, London and New York, 2013.
- Jákfalvi Magdolna: A kritikátlan színház. A kritikus pozíciója a performativitás, az eseménytelenség és a nevelés színházi formáiban. *Alföld*, 2014/3. 62-68.
- Jákfalvi Magdolna: *Avantgárd-színház-politika*. Balassi Kiadó, 2006.
- Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *ÚJJÁÉPÍTÉS ÉS ÁLLAMOSÍTÁS. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről*. Budapest, TMA – Arktisz, 2021.

Jálics Kinga: Találkozás Levente Péterrel. *Film Színház Muzsika*, 1986. 12. 20. 14-15.

(járjai): Közéleti színháztól, közművelődési színházig. *Staféta*, 1986. augusztus. I./4. 33.

Jávorszky Béla Szilárd - Sebők János, *A magyarrock története 1. - A beatkezdetektől a kemény rockig*. Népszabadság Zrt. 2009.

Keith Johnstone: *Impro – Improvizáció és a színház*. Hont Katalin (ford.), Tatabánya, Közművelődés Háza, 1994.

Józsa Katalin: Dramatikus játszóház mint a drámapedagógiai eszközök alkalmazására épülő foglalkozás – modell. *Drámapedagógiai Magazin*, 1994/2. 17-20.

K. J.: Gyilkos pár – Soroksáron. *Esti Hírlap*, 1976. április 01. 2.

K. M.: Zűrhajó. *Film Színház Muzsika*, 1984. 02. 25. 13.

K. Sz.: Új beavató színházi produkció: Ármány és szerelem. *Zalai Hírlap*, 1984. 12. 09. 5.

Kabdebó Lóránt: Az irodalomtörténet új műfaja: hangdokumentáció. in: Nagy Péter (szerk.): *Irodalomtörténet*. 1986. 18/68. évf. 912–922.

Kaposi László (szerk.): *Dramatikus módszerek a bűnmegelőzés szolgálatában*. Budapest, Országos Bűnmegelőzési Központ, Magyar Drámapedagógiai Társaság, 2004.

Kaposi László: Hús év... *Drámapedagógiai Magazin*, 2005/2. 19-20.

Kaposi László: TIE – Angliában. *Drámapedagógiai Magazin*, 1993/1. 21–23.

Kaposi László: TIE–dokumentumok a közelmúltból. *Drámapedagógiai Magazin*, 2000/k. 47–50.

Kaposi László: A színházi nevelés. *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/2k. 2.

Kaposi László: Színházpedagógiai jegyzetek 1. *Drámapedagógiai Magazin*, 2012/2. 12–17.

Kékesi Kun Árpád: *A Philther mint historiográfiai modell*.
http://netrix.mta.nsd.sztaki.hu/data/cikk/13/33/80/cikk_133380/MTA_20131120_Kekesikun.pdf Letöltés: 2020. 08. 15.

Keleti István: Mese és színpadi valóság. *Színház*, 1988/2. 6-8.

Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon 1. kötet, A-K*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967.

Kerényi Gábor Miklós (szerk.): *Hazánkról Szóljatok szép szavak. Ünnepi műsorok és dokumentumjátékok*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 141-157.

Keresztes Szilvia: A beavató színház, a magyar tanár szemével. *Zalai Hírlap*, 1984. 06. 09. 8.

Keresztes Szilvia: A kérők Zalaegerszegen. Újabb beavató színházi produkció próbáján. *Zalai Hírlap*, 1985. 09.18. 5.

Keresztes Szilvia: A megfelelő hangvétel sokszor hiányzott. *Zalai Hírlap*, 1984. 12. 19. 5.

Keresztes Szilvia: Bohózat – Mértékkel. *Zalai Hírlap*, 1985. 10. 02. 5.

Keresztes Szilvia: Figaró házassága a Beavató Színházban. *Zalai Hírlap*, 1985. 12. 12. 5.

Keresztes Szilvia: Régi darab aktuális mondanivalókkal. *Zalai Hírlap*, 1986. 09. 24. 5.

Keresztes Szilvia: Vízkereszt, vagy amit akartok a beavató színházban. *Zalai Hírlap*, 1985. 04. 18. 5.

Koltai Tamás: One-woman-show. *Új Tükör*, 1982. 05. 23. 27.

Koncz Gábor: Komplex elemzés a művelődési otthonokról 1945-1985 avagy: „...a jó gyakorlat törvényre emelését gyorsítsuk meg...”. *Szín*, 7. évf. 1-2. sz. (2002. február-április) <http://www.epa.oszk.hu/01300/01306/00013/koncz2.html>, Letöltés: 2020. október

Koós Anna: *Színházi történetek szobában, kirakatban*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009.

Kovács Éva (szerk.): *Közösségtanulmány*. Néprajzi Múzeum – PTE-BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Regio könyvek, 2007.
<https://kisebbsegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/olvasoszoba/regiokonyvek/kozossegtanulmany.pdf> Letöltés: 2020. 08. 23.

Kovács Éva (szerk.): *Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*. Budapest, MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os Intézet. 2008.

Kovács Péter: Beavató színház Zalaegerszegen. Rómeó kontra rágógumi. *Film Színház Muzsika*, 1982. 12. 18. 7.

Kovács Péter: Thália még albérletben. *Film Színház Muzsika*, 1982. 10. 02. 15.

Körmendi Zsuzsa: A Mikro-Mikroszkóp varázsa. *Pest Megyei Hírlap*, 1982. február 20. 8.

Körmendi Zsuzsa: Hazánk az ország, otthon a házunk. Motoszka, Nagykabát, Tarisznya. *Pest Megyei Hírlap*, 1984. december 19. 4.

Kőszegi Lajos és Nánay István (szerk.): Ruszt József: *A föld lapos és négy angyal tartja*. Veszprém, 2004.

Kurcz Béla: Novák János vesszőparipái. Mit akar ez az egy ember? *Film Színház Muzsika*, 1980. 08. 30. 7.

L. Gy.: Lenni vagy látszani? *Magyar Ifjúság*, 1981. 12. 04. 5.

László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973.

Lénárt András: „Történetgyűjtés” – Oral history archívumok Magyarországon. *Aetas*, 2007/2. 5-30.

Nyikolaj Szemjonovics Leszkov: *Kisvárosi Lady Macbeth*. (ford.: Gyöngyi László), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958.

(lőkös): Intim találkozó. *Vasárnapi Hírek*, 1992. 01. 12. 8.

Lukács Györgyi: Ünnepek utáni hétköznapok. *Magyar Ifjúság*, 1984. 06. 01. 19.

M. G. A.: Görgös-éke oratórium. *Szolnok Megyei Néplap*, 1967. november 07. 7.

MTI: Július 1-jével megalakul az Állami Ifjúsági és Sporthivatal. *Népszabadság*, 1986. 06. 28. 5.

MTI: Színházi találkozó. *Magyar Hírlap*, 1987. 10. 06. 6.

Mag László: *Levente Péter*. Publio Kiadó, 2018.

Magyar Hajnalka: Beavató színház. *Pajtás*, 1983. 03. 03. 27.

Magyar Hajnalka: Mi újság a függöny mögött? *Zalai Hírlap*, 1987. 09. 26. 7.

Magyar Hajnalka: Rómeó és Júlia — beavató módon. *Zalai Hírlap*, 1982. 10. 23. 3.

Magyar Hajnalka: Új színészekkel a Bánk bán próbáján. *Zalai Hírlap*, 1983. 09. 13. 5.

Magyar István: A „diákszínház” évadja. Az Egyetemi Színpad munkájáról. *Népszabadság*, 1959. július 14. 8.

Magyar Katalin: Molière-től a sci-fiiig. *Pajtás*, 1986. 10. 09. 10-11.

Magyar Katalin: Színház az egész világ. Beszélgetés Ruszt József rendezővel a színházról. *Pajtás*, 1984. 05. 17. 21.

Marafkó L.: Varázslat a Mesebálban. *Dunántúli Napló*, 1971. 05. 05. 4.

Máté Lajos: Budapesti színjátszó napok. *Népszava*, 1979. november 24. 5.

Máté Lajos (szerk.): „Így rendeztem...” Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982.

Máté Lajos: *Térszervezés a színpadon és pódiumon*. Népművelési Propaganda Iroda, 1977.

Mátraházi Zsuzsa: Házikoncert a pálya szélén. Látogatóban Bucz Hunornál. *Olvadó nép*, 1988/2. 52-63.

Mérei Ferenc-V. Binét Ágnes, *Gyermeklélektan*, Budapest, Medicina Könyvkiadó Rt., 1999.

Meszlényi-Bodnár Zoltán: Az új típusú TIE. *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/2k. 18–19.

Mezei Éva: *Kreatív beszédfejlesztés*. Fővárosi Pedagógia Intézet, 1978.

Mezei Éva: Színház a nevelésben. Theatre-in-education. *Színház*, 1986/11. 22–25.

Mezei Júlia: *Gyerektévéjáték*. Móra Könyvkiadó, Budapest, 1986.

Molnár János: *A Csili Művelődési Központ az állambiztonsági iratok tükrében*, <http://www.csili.hu/ftp/molnarjanos.pdf>, Letöltés: 2018. 10. 30.

Molnár Zsolt: Örömforrás. *Magyar Ifjúság*, 1980. 11. 14. 17.

(morvay): Gyermekesztétika hete. *Esti Hírlap*, 1974. 10. 11. 2.

Mucsi Gergő: A ritmikai készségek fejlődése 12 éves korig. *Gyermeknevelés*, 2018/2. 108–118.

- Nagy Judit: Bemutatjuk Farády Istvánt. *Film Színház Muzsika*, 1976. 07. 17. 15.
- Nánay István: A gyerekek és a színház. *Színház*, 1978/09. 14-21.
- Nánay István: A színház a nevelés szolgálatában. *Színház*, 1974/12. 15-19.
- Nánay István: A Theatre in education módszer Gödöllőn. *Drámapedagógiai Magazin*, 1992/2. 15-16.
- Nánay István: *Az amatőr színjátszás kritikája*. Népművelési Intézet, Budapest, 1980.
- Nánay István: Berzsián, a Bohóc, Jean és a többiek. *Színház*, 1980/8. 1-4.
- Nánay István: Egy színház és egy rendező egy évadja. *Színház*, 1984. 07. 13-16.
- Nánay István: Előadások – gyerekeknek. *Színház*, 1984. 09. 01. 37-42.
- Nánay István: Fesztivál után... Az országos gyermekszínházi találkozóról. *Színház*, 1988/2. 13-17.
- Nánay István: Gyermekszínházi állapotrajz, *Színház*, 1983/9. 6-13.
- Nánay István: Harminc alternatív év. *Színház*, 2000/1. 45-47.
- Nánay István: Klasszikusok – vidéken. *Színház*, 1985/8. 9-16.
- Nánay István: Közelebb a valósághoz. Tendenciák az amatőr színjátszásban. *Színház*, 1980/2. 42-45.
- Nánay István: *Profán szentély*. Alexandra, Pécs, 2007.
- Nánay István: *Ruszt*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002.
- Nánay István: Színház – az ifjúságnak? *Színház*, 1988/2. 8-11.
- Nánay István: Színház a munkás- szálláson. Egy kísérlet első tapasztalatai. *Színház*, 1975/11. 22-24.
- Nánay István: Válsághelyzet és kisszínházak. *Színház*, 1988/8. 1-8.
- Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt: Zalaegerszeg. Független Színpad 1982-1993*. Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, Tucsni András, 2013.
- Nemes Nagy Ágnes: *Bors néni könyve*. Budapest, Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1978.
- Novák János: *A csellós kolibri*. Ab Ovo, 2016.
- Ny. Fazekas Zsuzsa (szerk.): *Egyedül a pódiumon*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1974.
- Osgyáni Csaba: „Aktív nézőről álmodunk...” *Színház*, 1980/8. 9-11.
- Őrszigethy Erzsébet: Újpesti játékok rivalda nélkül. *Tükör*, 1982. július 25. 45.
- Pálffy Judit: Hogyha szívből-igazából... A Gyerek Játékszín érdekes kísérlete. *Esti Hírlap*, 1978. április 28.

- Patonay Anita: Az Egyetemi Színpad mint kultúrház. Gyermekelőadások az Egyetemi Színpadon a Bors néni bemutatójáig, 1980-ig. *Theatron* 14, 2020/3. 20–34.
- Patonay Anita: „A szabadság laboratóriuma”. A Pincészínház mint a diákszínház egy lehetséges útja. *Theatron* 15, 2021/1. 102–114.
- Patonay Anita: *Kettős tudat. Mezei Éva közössége és közönsége.*
<http://resolver.szhaztortenet.hu/study/STD16277>
- Pavlovits Miklós: „Tanuljunk színházat!” Az Antigóné a megyei művelődési központ színpadán. *Petőfi Népe*, 1976. március 17. 5.
- Perényi Balázs: Svindlik nélkül. Beszélgetés Kaposi Lászlóval. *Ellenfény*, 2002/5. 37-39.
- Piller: Ők lesznek a jövő felnőtt közönsége. *Zalai Hírlap*, 1986. 03. 08. 5.
- Podhorányi Zsolt: A legenda születése. *Népszava*, 2009. 05. 21. 6.
- Pölöskei Ferenc, Gergely Jenő, Izsák Lajos (szerk.): *20. századi magyar történelem 1900-1994.* Budapest, Korona Kiadó, 1997.
- Rajk László: *A tér tágassága.* Budapest, Magvető Kiadó, 2019.
- Révész Tamás: Bernstein prózában. *Új Tükör*, 1979. 04. 08. 30.
- Révi Judit: Gyermekszínházi adósságaink. *Népművelés*, 1978. 12. 01. 34-36.
- Riskó Géza: Ruszt József és a szabadidő. *Pesti Műsor*, 1978. április 1-7.
- Róbert Júlia: Színházpedagógiai fórum. *Drámapedagógiai Magazin*, 2011/1. 38-40.
- Róbert Júlia: Közösségi és részvételi? Közösségi vagy részvételi? A közösségi és a részvételi színházról. *Színház*, 2017/2. 2–4.
- Romankovics Edit: *A Résztvevő Színháza.* Budapest: Káva Kulturális Műhely, 2010.
 URL: http://kavaszhaz.hu/files/static/a_resztvevo_szhazarol.pdf Letöltés: 2017. április 18.
- Romhányi Ágnes (szerk.): *Dmitrij Sosztakovics: Kisvárosi Lady Macbeth*, Magyar Állami Operaház főigazgatója, 2005.
- Romsics Ignác: Magyarország története a XX. században. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.
- Ruszt József: Költő és bohóc, *Színház*, 1991/10–11. 20–21.
- (s.n.): Ez történt még. *Film Színház Muzsika*, 1971. 11. 06. 25.
- Sándor L. István: Útközben. Színházi Nevelési Társulatok III. Országos Találkozója. *Drámapedagógiai Magazin*, 2003/1. 1.
- Sándor L. István (szerk.): *Gyermekszínházak Magyarországon*, ASSITEJ Magyar Központ, 2006.
- Schwajda György: Egy fesztivál margójára. *Film Színház Muzsika*, 1979. 12. 01. 14-15.
- Scipiades Erzsébet: Hol van már a Mókáság? *Magyar Hírlap*, 1986. III. 07. 8.

- Siklós László: A Fővárosi Művelődési Ház, *Budapest*, 1969/12. 7-11.
- Sólyom Katalin: *Csipkefa*. Pécs, Vidáman Vidéken Bt., 2017.
- Somlyai János: Valami változik. *Színház*, 1986/3. 22-23.
- Viola Spolin: *Improvisation*, Northwestern University Press, 1963.
- Sz. Gy.: Irodalom hanglemezen. *Petőfi Népe*, 1983. 12. 21. 5.
- sz. n.: Az Aurora '75 színjátszó- és versmondóverseny eredményhirdetése, *Népszava*, 1975. 12.16. 5.
- sz. n.: ÁISH-pályázat. *Esti Hírlap*, 1988. 10. 08. 3.
- sz. n.: Dramaturgiai tanácskozás. *Színház*, 1988/2. 1.
- sz. n.: Gyermekszínházi Találkozó. *Somogyi Néplap*, 1987. 23. 1.
- sz. n.: Madárlesen. Aki a meseszéken ül, az mesél. *Köztársaság*, 1993/1. 73.
- sz. n.: Térszínház az ifiházban. A szereplők – a nézők. *Népújtság*, 1984. január 27. 1.
- sz. n.: Vándor-móka. *Esti Hírlap*, 1978. 02. 06. 8.
- Sz. Pallai Ágnes: Mégiscsak színház?! Az angol drámapedagógia történetéből. *Iskolakultúra*, 2013/11. 83-90.
- Száló László: Nem tudok előadást csinálni, csak színházat. Beszélgetése Ruszt Józseffel 1999-ben Zalaszentgróton. *Élet és Irodalom*, 2017. július 7. <https://www.es.hu/cikk/2017-07-07/szale-laszlo/nem-tudok-eloadast-csinalni-csak-szinhazat-.html> Letöltés: 2019. 12. 27.
- Szaunder Erik: A színházi nevelés története az angol nyelvterület országaiban. *Drámapedagógiai Magazin*, 2000/k. 1-5.
- Székely György (főszerk.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994.
- Szémann Béla: Az a csudálatos Csipkefa. *Népszava*, 1974. 02. 03. 8.
- Szigethy Gábor: László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben. *Kritika*, 1974 / 4. 22.
- Sződy Szilárd: Robi. *Film Színház Muzsika*, 1987. 08. 08. 22.
- Szűcs Mónika: Összeérő utak. *Ellenfény*, 2014/2. 2-9.
- Szűcs Mónika: Színház az ifjúságnak. Ifjúsági előadások Budapesten. *Színház*. 2017/1. 23–26.
- Szűcs Mónika és Sándor L. István: Együttjátások. *Ellenfény*, 2007 /8-9. 2-13.
- Tábori Ádám: Ház a lakásban, *Színház*, 1991/10. 17-19.
- Takács István: A színház mindig politikai. *Magyar Ifjúság*, 1977. 02. 18. 16.
- Takács Gábor: Padlíváza a színpadon. A színházi nevelési programok jelenléte Magyarországon. *Színház*, 2009/2. 42–49.
- Takács Gábor: Műhely a Marczibányin. *Köznevelés*, 2002. 03. 01. 17.

- Takács Gábor: Műhelymunka – kortárs színházi kísérletek a Kávában. *Drámapedagógiai Magazin*, 2010/2k. 14–16.
- Takács Gábor (2012): A részvétel kora – a színházi nevelés útjai, lehetőségei Magyarországon. műút. 35. p. 62–67.
<http://www.muut.hu/korabbilapszamok/035/takacs.html>. Letöltés: 2020. 10. 02.
- Takács Gábor: Színház a határon. *Ellenfény*, 2002/5. 32-36.
- Tamás Ervin: A gyereknevelésről. *Népszabadság*, 1985. április 13. 4.
- Tamás István: ÓBOR ÉS ÁBC..., az Egyetemi Színpadról. *Magyar Nemzet*, 1959. július 22. 4.
- Tarján Tamás: Csatornátlan ország. A tanítónő Zalaegerszegen. *Színház*, 1987. 02. 01. 5-8.
- Tarján Tamás: Konkrét megjegyzések a munkásábrázolásról, *Kritika*, 1975/2. 9-10.
- Thoma László: László-Bencsik Sándor: Történelem alulnézetben. *Alföld*, 1974 / 7. 83-85.
- Tóth Béla: *Magyar Anekdotalincs*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1986.
- Törvény az ifjúságról*, Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács, 1971. Kiadja az Országos Ifjúságpolitikai és Oktatási Tanács Ifjúságpolitikai Titkársága, Felelős kiadó: Nádor György, Szikra Lapnyomda, Budapest, 1971. 3.
- Trencsényi Imre: Dramatikus játszótér, *Színkép, Népművelés melléklete*, 1986. március 1. 9-12.
- Udvarnoky Virág: Szóbeszéd vagy történelem? Az oral history értelmezési lehetőségei. *Replika*, 2007. szeptember. 27-31.
- Vági Eszter és Telegdy Balázs: Színházi nevelés – színházra nevelés. *Drámapedagógiai Magazin*, 2000/1. 29–33.
- Varga Luca: Az „ifjúsági színház” probléma nemzetközi vetületei. Olasz–magyar kommunista kultúrkapcsolatok 1972–1980. *Kultúra és Közösség*, 2015/1.
http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=130597 Letöltés: 2017. augusztus 30.
- Várhalmi András (szerk.): *A Csili története*. Budapest, Csili Művelődési Központ, 2008.
http://www.csili.hu/dokumentumok/a_90_eves_csili_tortenete.pdf Letöltés: 2018. 10. 20
- Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, Magánkiadás: Várszegi Tibor, 1990.
- Vértesi Lázár: Oral history. A szemtanúként elbeszélt történelem lehetőségei. *Aetas*, 2004/1. 158–173.
- Vértessy Péter: A közönség a fontos. Munkásszínház-fesztivál Tatabányán. *Magyar Nemzet*, 1978. november 18. 4.

Virág F. Éva: Anyányi Panni. Kamaszok a gyermekszínházban. *Magyar Hírlap*, 1982. 01. 28. 6.

Wallinger Endre: Sólyom Kati. *Dunántúli Napló*, 1980. 07. 27. 8.

Zappe László: „Így lesz az is, mi csonka még: egész.” A zalaegerszegi beavató színházról. *Népszabadság*, 1983. 03. 02. 7.

Zappe László: T. A. Bringsvaerd: A Hatalmas Színrelő. *Kritika*, 1983/12. 38.

Zsámboki András: A beleézés iskolája. *Mozgó Világ*, 2004/5. 88-94.

Források

Tavaszi Tótágas szövegeknyv (Csapi Sándor bocsátotta rendelkezésemre)

Motoszka szövegeknyv (Döbrentey Ildikó bocsátotta rendelkezésemre)

Bors néni, eredeti gyártási év: 1981, Szerzők és alkotók: Békés József, dramaturg, Bohák György, rendező. Letöltés helye: <https://nava.hu/id/478820/>

Cimbora tévéműsor, *Rómeó és Júlia*, MTV, 1979, r.: Ruszt József, szerk.: Szabó Márta, Műsorvezető: Káldi Nóra, Juhász Jácint

Cimbora, *Csongor és Tünde*/1. rész, MTV, 1979, r.: Ruszt József, szerk.: Szabó Márta, Műsorvezető: Káldi Nóra, Juhász Jácint

Cimbora, *Csongor és Tünde*/2. rész, MTV, 1979, r.: Ruszt József, szerk.: Szabó Márta, Műsorvezető: Káldi Nóra, Juhász Jácint

Rómeó és Júlia hanganyag, rádiófelvétel, 1975, Ruszt József iskolaszínházi előadása, OSZMI Láttuk, hallottuk című műsor, *Kossuth Rádió*, 1991. február 12. 19.15. OSZMI-leirat.

Láttuk, hallottuk, *Petőfi Rádió*, 1982. december 3. 10.45. OSZMI-leirat.

Leonard Bernstein: *Hangversenyek fiataloknak: Mit jelent a zene?* 1958.
https://www.youtube.com/watch?v=nxWwPK_cgSk,

Leonard Bernstein: *A zene interpretálásáról*. 1960.
(https://www.youtube.com/watch?v=GoYK_AZT2Y8)

Interjú Békés Itálával. 2019. március 04.

Interjú Gieler Évával. 2018. december 10.

Interjú Illés Klárával. 2017. április 25.

Interjú Kemény Endrével. 2018. december 14.

Interjú Koós Annával. 2020. február 3.

Interjú Levente Péterrel és Döbrentey Ildikóval. 2017. november 29.

Interjú Sólyom Katival. 2019. április 10.

Interjú Sződy Macóval. 2018. november 22.

Interjú Sződy Szilárddal. 2018. október 29.

Telefonos beszélgetés Csapi Sándorral 2017. június 14.

Telefonos beszélgetés Merő Bélával. 2020. április 15.

Telefonos beszélgetés Novák Jánossal 2017. május 25.

Mt. 1028/1974. VI. 13. sz. határozat 1. *Magyar Közlöny*, 1974. 06. 13. 380.

A kulturális miniszter 3/1974. (XII. 14.) KM számú rendelete a műsoros előadások rendezéséről. *Magyar Közlöny*, 1974. 12. 14./95. sz. 1017-1018.

1. doboz-XIX-A-99, 1975. július 1. ülés, Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, *Tájékoztató-jelentés az ÁIBT 1975. II. negyedévi tevékenységéről*.

1. doboz-XIX-A-99, 1975. szeptember 29. ülés, *Tájékoztató – Jelentés az ÁIBT 1975. III. negyedévi tevékenységéről*.

1. doboz-XIX-A-99, 1975. december 8. ülés, ÁIB, Kulturális Minisztérium részéről: *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottság részére*, Tárgy: Jelentés az ifjúság kulturális ellátásáról hozott MT határozat végrehajtásáról, javaslat a további feladatokra.

1. doboz-XIX-A-99, 1975. december 8. ülés, ÁIB, Kulturális Minisztérium részéről: *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottság részére*, Tárgy: Jelentés az ifjúság kulturális ellátásáról hozott MT határozat végrehajtásáról, javaslat a további feladatokra.

2. doboz-XIX-A-99, 1976. március 1. ülés, ÁIB, 35/1/1976, *Előterjesztés az ÁIB részére*, Tárgy: *Javaslat az ifjúsági nívódíjak odaítélésére*.

2. doboz-XIX-A-99, 1976. október 4. ülés, Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, Munkaügyi Minisztérium, Mezőgazdasági és Élelmezésügyi Minisztérium, 35/4/1976, *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottság részére*, Tárgy: Jelentés az építőtáborozás helyzetéről javaslat a továbbfejlesztéssel kapcsolatos állami feladatokra.

2. doboz-XIX-A-99, 1976. október 4. ülés, Állami Ifjúsági Bizottság Titkársága, *Tájékoztató Jelentés az ifjúsági turizmus és az 1976. évi nyári programok tapasztalatairól*.

2. doboz-XIX-A-99, 1977. október 3. ülés, ÁIBT, 25/5/1/1977, *Tájékoztató jelentés az 1977.évi építő- és üdülőtáborozás főbb, állami területen jelentkező tapasztalatairól*.

3. doboz-XIX-A-99, 1978. május 2. ülés, ÁIBT, *Előterjesztés az ÁIB-hoz*, Tárgy: a Központi Ifjúsági Alap 1977. évi felhasználása, 7. melléklet.

3. doboz-XIX-A-99, 1978. június 26. ülés, ÁIBT, *Tájékoztató az 1978. évi építő- és üdülőtáborozás előkészítéséről*, 53-3/I./1978.

3. doboz-XIX-A-99, 1978. szeptember 25. ülés, 3 napirendi pont, *Tájékoztató a Nemzetközi Gyermekév programjának végrehajtásáról és a további feladatokról.*
3. doboz-XIX-A-99, 1978. szeptember 25. ülés, Melléklet, *Nemzetközi Gyermekév eseménynaptára.*
4. doboz-XIX-A-99, 1979. február 26. ÁIBT, *Előterjesztés az ÁIB részére*, Tárgy: Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjak odaítélésére, 1.sz. melléklet, *Javaslat az 1979. évi ifjúsági díjakra.*
4. doboz--XIX-A-99, 1979. december 17. ülés, ÁIBT, 533/I/1979, *Tájékoztató jelentés az 1979. évi építőtáborozás főbb állami területen jelentkező tapasztalatairól.*
5. doboz- XIX-A-99, 1980. március 3. ülés, ÁIBT, 110/1980. *Előterjesztés az Állami Ifjúsági Bizottsághoz*, Tárgy: Javaslat az 1980. évi ifjúsági díjak odaítélésére.
5. doboz- XIX-A-99, 1980. november 17. ülés, ÁIBT, *Tájékoztató az 1980. évi önkéntes ifjúsági építőtáborok működésével kapcsolatos állami feladatok végrehajtásáról.*
5. doboz- XIX-A-99, 1980. december 22. ülés, Művelődési Minisztérium, *Tájékoztató jelentés az ÁIB 1977-i a színházak gyermek- és ifjúsági tevékenységéről szóló határozatának végrehajtásáról.*
5. doboz- XIX-A-99, 1980. december 22. ülés, ÁIB Titkársága, 581/I/1980, *Tájékoztató az ÁIB Titkárságának 1980. II. félévi tevékenységéről.*
6. doboz-XIX-A-99, 1982. július 7. ülés, ÁIBT, Ikt.sz.: Ig/I/3/1982, *Jelentés az ÁIB részére a Központi Ifjúsági Alap 1981. évi felhasználásáról*, 6/a napirend.
9. doboz- XIX-A-99, 1985. július 9. ülés, ÁIBT, Ig/1/.../1985, *Rövidített jegyzőkönyv az ÁIB július 9- üléséről.*

FÜGGELÉK

A kutatott gyermek- és ifjúsági előadások formai és gondolati azonossága a kor munkásoknak szóló előadásaival

1. Dévényi Róbert dokumentumszínháza a Csiliben

A Csili Művelődési Ház Pesterzsébeten 1918-tól a napjainkig is működő művelődési ház.⁸⁰⁶ A Csili történetét folyamatosan meghatározták a művelődési ház tulajdonos- és igazgatóváltásai, és mindezek mellett a folyamatosan változó központi művelődési elvárások.⁸⁰⁷ Az 1960-as évek központi művelődési elvárásai az intenzívebb hatásfokú népművelési formákra, a kisközösségekre helyezték a hangsúlyt.⁸⁰⁸ A színháztársaság terén az önképzőkör jellegű formák kerültek előtérbe, s ennek jegyében jöttek létre az irodalmi színpadok. A Csili történetében a legkiemelkedőbb műkedvelő irodalmi- és színháztársaság csoport a Soós Imre Irodalmi Színpad (1968–1975) volt. A csoport a kispesti Elektromos Készülékek és Mérőműszerek Gyára (EKM) és a Csili Irodalmi Színpad összevonásából alakult 1968-ban, vezetője Dévényi Róbert volt.⁸⁰⁹ Mellette Szódy Szilárd látott el még vezetői, rendezői feladatokat, a mozgást Dölle Zsolt, a beszédtechnikát Fort Kristóf oktatta. A csoport működésének bő hat éve alatt a színpad a hazai amatőr színháztársaság egyik meghatározó tényezőjévé vált, 1971-ben a Kiváló Együttes címet is elnyerte, ami azt igazolta, hogy az együttes rendszeres, magas színvonalú

⁸⁰⁶ Lásd a Csili részletes történetét: Várhalmi András (szerk.): *A Csili története*. Budapest, Csili Művelődési Központ, 2008. http://www.csili.hu/dokumentumok/a_90_eves_csili_tortenete.pdf, Letöltés: 2018. 10. 20

⁸⁰⁷ Lásd részletes kifejtését: Patonay Anita: Kulturális közösségi terek az államosítás után. in: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (szerk.): *ÚJJÁÉPÍTÉS ÉS ÁLLAMOSÍTÁS*. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről. Budapest, TMA – Arktisz, 2021. (megjelenés alatt)

⁸⁰⁸ 1960 januárjában jelent meg a művelődési otthonok létesítésének, működésének és irányításának alapvető szabályait meghatározó 2/1960.(I.6.) kormányrendelet és a végrehajtására kiadott 3/1960.(VI.16) MM számú utasítás, amely kimondta, hogy: „A művelődési ház, otthon, kör vagy klub a dolgozók művelődését szolgáló intézmény. Célja és feladata, hogy segítse a lakosság világnézeti, politikai, szakmai, továbbá művészeti nevelését, általános műveltségének emelését, nyújtson ösztönzést és lehetőséget a társas életformáinak kialakításához, és a színvonalas szórakozáshoz. E kitűzött célokat és feladatokat a dolgozók tevékeny közreműködésével valósítja meg. Művelődési otthon tanács, vállalat, üzem, hivatal, intézet, intézmény, szövetkezet vagy szakszervezet létesíthet és tarthat fenn; az említett szervek művelődési otthont közösen is létesíthetnek és tarthatnak fenn.” Koncz Gábor: Komplex elemzés a művelődési otthonokról 1945-1985 avagy: „...a jó gyakorlat törvényre emelését gyorsítsuk meg...”. *Szín*, 7. évf. 1-2. sz. (2002. február-április) <http://www.epa.oszk.hu/01300/01306/00013/koncz2.html>, Letöltés: 2020. október

⁸⁰⁹ Dévényi Róbert (1931-1987): operarendező, dramaturg, író, tanár. 1951-1956 között a budapesti Zeneművészeti Főiskolán Nadasdy Kálmán és Oláh Gusztáv tanítványa volt operarendező szakon. 1962-től a Népművelési Intézetben, 1966-tól a Népművelési Propaganda Irodában dolgozott szerkesztőként. A debreceni Csokonai Színház rendezője (1956-57), majd a tatabányai Bányász Együttes és a budapesti Egyesült Izzó színháztársaság vezetője, 1969-től pesterzsébeti Csili Soós Imre Színpad, 1975-ben a KISZ Művészegyüttes rendezője lett. In: Kenyeres Ágnes (főszerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon 1. kötet, A-K*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, 190.

művészi munkát végzett; szerepelt politikai, társadalmi ünnepeken, országos fesztiválokon; nevelő munkája példamutató, művészi tevékenysége vonzó volt.⁸¹⁰

A Csili színpada Dévényi Róbert vezetésével követte a pódiumjáték elveit.⁸¹¹ A dokumentarista valóságra fókuszált, a színjátékot a társadalmi cselekvés, a beavatkozás igényével hozta létre.⁸¹² Bemutatóinak sorában több olyan előadást is találhatók,⁸¹³ amelyeknek szerzőit – Gáli Józsefet, Hubay Miklóst, Csalog Zsoltot – az államszocialista rendszer kultúrpolitikusai nem néztek jó szemmel.⁸¹⁴ A közösségként és szellemi műhelyként működő csoport életét folyamatosan kisebb-nagyobb botrányok, fegyelmi ügyek kísérték,⁸¹⁵ melyeket elsősorban Dévényi és a tagok hivatalostól eltérő politikai nézetei – melyek az imént felsorolt szerző- és darabválasztásokban is megnyilvánultak –, valamint a szocialista erkölcsöt sértő

⁸¹⁰ Lásd bővebben Dékány István: Kiváló amatőrfilmek. *Magyar Ifjúság*, 1972. 01. 14. 14.

⁸¹¹ Debreczeni Tibor tézise szerint amatőr színjátékot pódiumra érdemes tervezni, dramaturgiailag pedig a különböző művészi szövegek szerkesztése és a lírai illetve epikus művek dramatizálása ajánlott. Úgy vélte, hogy egy amatőr színházi csoportnak dokumentumszövegekből, közéleti riportokból tanácsos építkezni, és a brechti dramaturgia illetve az absztrakciót hangsúlyozó oratórikusság a követendő eljárás. A rendezés szempontjából is kulcsfontosságú volt, hogy a színházi esemény pódiumokon (munkásszálláson, tanteremben, klubban, azaz színpad nélküli játéktérben) zajlott. Debreczeni összefoglalóiban alapvetésnek tartotta a „mit-hol-hogyan-kinek”-elvet: e szerint azt, hogy egy amatőr színházi csoport hogyan játszik és mit, a kívánt nézői magatartásformának (kinek játszunk?) és a térkonceptiónak (az adott helyszín mozgásvektorainak) kell eldöntenie. Úgy vélte, hogy lesz képes az amatőr színház gondolatot közvetíteni és érzelmeket indukálni. Debreczeni Tibor: *Történet pedig. Egy Corvin téri népművelő a puha diktatúrában. 1966-1989*. Kiadja a Játszó Ember Alapítvány, 2012. <https://mek.oszk.hu/19000/19061/19061.pdf> Letöltés: 2020. 07. 30.

⁸¹² Lásd még: Dévényi Róbert: *Magyar színház - magyar egyfelvonásosok napjainkban*. in: Földényi F. László (szerk.): *Színháztudományi Szemle* 23., Budapest, 1987. 116.

⁸¹³ Néhány cím a Csili bemutatóiból: Lope de Vega: *Javasasszony* (1969), *Extázis* (1969), Kovács András filmjének színpadi változata), Hubay Miklós: *Felismerés és búcsú* (1970), Louis Pelland: *Kékszakállú igazi pere* (1970), Gáli József: *Válás Veronában* (1972/1973), Weöres Sándor: *Istár pokoljárása* (1973), Gosztonyi János: *Néma énekesnő* (19973/1974), Romain Rolland: *Liluli* (1974), Csoóri-Kósa: *Ítélet* (1974), Csalog Zsolt: *Adalékok a fasizmus történetéhez* (1974), László Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben* (1975), Nyerges András: *Disznók* (1975),

⁸¹⁴ A IX. (1966) pártkongresszus leszögezte: „Támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük kulturális életünkéből a politikailag ellenséges, antihumanista vagy közerkölcsöt sértő megnyilvánulásokat.” in. Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris Kiadó, 2010. 494-495. Gáli József 1955-ben írta meg a *Szabadsághegy* című, Rákosi személyi kultuszát bíráló drámáját. 1957-ben a forradalom alatti tevékenysége miatt halálra ítélték, de 1961-ben szabadult, és az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában kapott munkát. Hubay Miklós 1956. október 27. és 1956. november 2. között a Szabad Magyar Rádió irodalmi adását vezette, ezért az 1956-os forradalom és szabadságharc leverése után elbocsátották mind a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, mind a Nemzeti Színházból. Csalog Zsoltnak már az első könyve, a *Tavasza minden rendben lesz* is csak cenzúrázva jelenhetett meg. Az akkor Kemény István vezetésével zajló cigánykutatást a Belügyminisztérium betiltotta, a benne dolgozókat a rendszer egzisztenciálisan ellehetetlenítette. 1976-ban publikálta első cigány témájú szociográfiáját, a *Kilenc cigányt*. 1977-ben aláírta a Kenedi János kezdeményezte Charta Nyilatkozatot.

⁸¹⁵ Tagjai közül többen a hazai színművészet neves, jelentős alakjaivá váltak pl. Máthé Gábor, Galkó Balázs, Galkó Bence, Sára Bernadett, Gáti Oszkár, Gieler Ferenc, Eperjes Károly, Szerednyei Béla. Tagok voltak még az 1974-ben tragikusan elhunyt Csaba Judit, Szőke Pál, Gieler Éva, Belezsnay Éva, Rónai Éva, Tuchenbrand Zsuzsa, Stander Mária, Boldizsár Péter, Kemény Endre, Takács Mari, Mocsári Csaba, Morvay Imre, Török Virág, Sződy Macó, Spitkó Viki, Szabó Annamária, Sámuel Ilona.

bohém, szabados életvitelük okozott.⁸¹⁶ A Csalog-novella alapján készült darab, *Az adalékok a fasizmus történetéhez* bemutatása után az intézmény vezetése kénytelen volt igazoló jelentést írni a felsőbb hatóságoknak, amelyben anarchikus tendenciákat és a hibákkal szembeni lojalitást rótták fel a tagoknak. Dévényiről pedig az állt a jelentésben, hogy „a csoport vezetője elhanyagolta a csoport tervszerű és rendszeres nevelését.”⁸¹⁷ Végül a Csalog-darabot többet nem játszhatták, a csoport pedig 1975-ben megszűnt, pontosabban beolvadt a KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadába, ahol Dévényi Róbert 1987-ben bekövetkező haláláig működtek.

Dévényi Róbert dinamikus, amatőr színházi csoporttá alakította a Soós Imre Irodalmi Színpadot, és talán nem volt véletlen, hogy az „irodalmi színpad” megjelölés lassan elmaradt: a fesztiválokon és az előadások plakátjain „Csili”-ként nevezték meg magukat. Számára a színház nem a hivatalos és normatív minták másolását, hanem a társadalmi megnyilvánulás egyik legfontosabb fórumát jelentette. A Csili közösségi szintéreként működött, a véleménynyilvánítás artikulált fórumává vált, ahol a „mit?” mindig lényegesebb volt a hogyannál.⁸¹⁸

A színpad előadásai eleinte ifjúsági problémákról, ifjúsági közönségnek szóltak a nekik megfelelő hangvétellel, s főként ifjúsági klubokban játszották őket. A spontán és közösségi témaválasztást az amatőr-mozgalomban tevékenykedők életkora is indokolta: a színjátszás többnyire a tizen- és huszonevesek részvételével zajlott.⁸¹⁹ Ez a tendencia 1975 környékén változott meg, amikor a Csili kezdett nyitni más típusú közönség, például a munkások, szocialista brigádok felé. Dévényi Róbert a célközönség megváltoztatását azért tartotta szükségesnek, mert:

„az az érdekképviselői, sajátosan ifjúsági látásmód, amely pedig jó színpadi közérzetünk alapja volt, egyre inkább szemellenzővé vált. Az együttes tagjai saját korosztályuk problémáit gyakran képtelenek voltak az osztálytársadalmi problémák

⁸¹⁶Az általam Szódy Szilárddal és Kemény Endrével készített oral history-interjúkban elhangzottak szerint ürügy volt a fesztiválokon elfogyasztott nagy mennyiségű alkohol, illetve egy haláleset: az egyik csoporttag véletlenül hígítót ivott, és életét veszítette. A Csili életében is jelen voltak a besúgók: 1974-75 körül a színpad tevékenysége és egyes tagok megnyilatkozásai felkeltették az állambiztonsági szervek figyelmét. Boldizsár Péter, „aki társaságban néhány elégedetlenségre valló mondatot hangoztat, és van az állambiztonság gépezete, ami erre beindul, és komoly apparátussal, sok szervezéssel, konspirációval, három ügynökét ráállítva majd’ másfél évig kerülgeti, hogy összeszedjen róla valami terhelő adatot. A folyamat során a belügy megakadályozott néhány előadást, némileg keresztbe tett Boldizsár rendezői ambícióinak, és végső eredményként felbomlasztotta a Soós Imre Irodalmi Színpadot.” In: Molnár János: *A Csili Művelődési Központ az állambiztonsági iratok tükrében*, <http://www.csili.hu/ftp/molnarjanos.pdf>, Letöltés: 2018. 10. 30. 23-24.

⁸¹⁷Várhalmi i. m. 37.

⁸¹⁸Szódy Szilárd: Robi. *Film Színház Muzsika*, 1987. 08. 08. 22.

⁸¹⁹Dévényi Róbert: *Fiatalszínház, munkásközösség előtt. Mozgó Világ*, 1976/4. 52.

koordinátái között érzékelt. Miközben szakadatlanul a hatni-változtatni akarás igézetében éltek, ez a forradalmiság meglehetősen elvont maradt, mert nem szembesült tömeges társadalmi igények megtapasztalásával. Ezért tartottam az együttes további fejlődése egyik alapkérdésének, hogy az előadásokon találkozzanak-vitatkozzanak felnőtt munkásokkal, induljon meg most már szélesebb társadalmi szférában az a termékeny gondolatcsere, amely az ifjúsági klubelőadásokat jellemezte.”⁸²⁰

Ezért is csatlakoztak a körműsorok megvalósításához, amelyeket ebben az időszakban már a Fővárosi Művelődési Ház (FMH) fogott össze.⁸²¹ A körműsorokban való részvétel nagyban hatott Dévényi amatőr színházi előadásainak térhasználatára és a közönség részvételi pozíciójának megváltoztatására. Így jutott el a csoport 1975-ben arra a pontra, hogy nem egy megírt darabhoz nyúlt, és nem azt dolgozta át, hanem tizennyolc ember, tizennyolc munkás élettörténetét dramatizálták. A téma és a problémafelvetés határozta meg tehát a színházi előadást, és nem a darab. Ez a fordulat több következménnyel is járt. Először is le kell szögezni, hogy nem minden tag volt elkötelezett a munkásszínház iránt, ami a csoport felbomlásához vezetett. Másodszer a körműsorokhoz való csatlakozás más-más térhasználatot követelt: szűk szobák, asztalokkal és székekkel zsúfolásig tele, sötétítő függöny nélküli tér, kevés mozgáslehetőség. A játszó és a nemjátszó színészek a színen maradtak, kis emelvény lehetett maga a játéktér, közel a nézőkhöz, s ez a helyzet a megszokottól eltérő nézői perspektívát hozott létre: mintha a nézők is résztvevői, szereplői lettek volna a történetnek. Így tudott kialakulni az a rendezői-csoportvezetői igény, hogy Dévényi olyan előadást csináljon, ahol a játékot a színházi előadás témája kapcsán a nézők és a játszó közötti moderált beszélgetés követi. Ez utóbbi tény az oka annak, hogy a színházi nevelés történeti hagyományát kutatva a *Történelem alulnézetben* című előadás fontos momentumává vált, ugyanis a néző és a színész a klasszikus alkotó-befogadó viszonyból beszélgetőtársi pozícióba került. Ez a partneri kapcsolat pedig egyenrangú felekre építette a szituációt, amelyben a beszélgetés a látott előadás témájáról és már nem elkészítésének folyamatáról szólt.

⁸²⁰ Uo.

⁸²¹ A SZOT Egressy Gábor Művelődési Klubja által elindított vállalkozásnak 1958-ban az volt a célja, hogy budapesti munkásszállásokon irodalmi műsort adjanak munkásszínház bevonásával, és így aktivizálják a szálláshelyi kulturális mozgalmat. De enyhíteni akarták a peremkerületek művelődési otthonainak műsorgondjain is, mivel a budapesti színházak nem vállalták a kiszállást, az Országos Rendező Iroda pedig nem győzte a műsorok szervezését. A körműsor elnevezés a szállások visszatérő körbejárásából eredt. 1969-re évente 49 munkásszálláson 450-500 előadást tartottak a közreműködő színészek, előadók, táncosok, negyvenöt-ötvenezer néző előtt. in. Siklós László: *A Fővárosi Művelődési Ház, Budapest*, 1969/12. 10.; Baranyai Ilona: *A munkásszínház körműsora. Népszabadság*, 1959. 08. 15. 8.

A Csili 1975 januárjában mutatta be a „dokumentum-oratóriumot”⁸²², a *Történelem alulnézetben*,⁸²³ László-Bencsik Sándor azonos című, 1973-ban megjelent műve alapján.⁸²⁴ László-Bencsik csomagoló munkásként dolgozott, így alkotóként belülről, résztvevő megfigyelőként tudta megszólaltatni egy exportcsomagoló brigád tagjait, kutatóként pedig előre kidolgozott szempontok, rögzített értékrendek alapján közelítette meg tárgyát: a munkást. A szociográfia szereplői esetében az egy főre jutó lakás alapterülete nem érte el a tíz négyzetmétert, iskolai végzettségük átlagosan hat osztály volt, jövedelmük több mint hetven százalékát élelemre fordították, szabad idejük heti 32,5 óra volt, könyvre, színházra stb. gyakorlatilag nem költöttek.⁸²⁵ Mivel nem a szalagnál dolgoztak, alacsony gépesítési technikával nehéz fizikai munkát végeztek.⁸²⁶ Ráadásul a szalagmunka nem számított szakmának, így olyan munkások élete állt a középpontban, akiknek valójában nem volt szakma a kezében.⁸²⁷ Még az új munkásokat is ők tanították be, így az exportcsomagoló-képzést mint munkát maguk a munkások termelték újra.

Dévényi Róbert választása azért esett erre a könyvre, mert a szöveg túlnyomórészt munkásvallomásokból állt, így a dramaturg-rendező azt remélte, hogy a célközönség közelebb érezheti magát a történet munkásainak helyzetéhez, történetéhez.⁸²⁸ „László-Bencsik munkásai tétováznak, ha elvont világnézeti kérdésekről van szó, de legtöbbször igen éleselműek, ha saját helyzetük realitásainak, lehetőségeinek és küldetésének kérdéséről esik szó.” – írta kritikájában Thoma László.⁸²⁹ A forgatókönyvben nem voltak dialógusok,

⁸²² Dévényi Róbert saját rendezését ezzel a műfaji meghatározással aposztrofálta. Lásd még: „[...] Ugyancsak tudatos nevelői szándék, a társadalmi felelősség érzését növelni kívánó, a »mindenhez van közöm« jelszavát vállaló népművelési magatartás az, amely formálja napjainkban a *dokumentumoratóriumokat*, a pódiumjáték egyik lehetőségét: a *dokumentumjátékot* és a *riportjátékot*, mely gondolkodtatásra épít tényfeltáró módszerével, dokumentálván egymagában az egész amatőr színjátszás lényegét és értelmét, minden más formánál direkterben; azt, hogy társadalmi funkciót tölt be, és ezt a szerepet nyíltan vállalja.” Debreczeni Tibor, Rencz Antal i. m. 26.

⁸²³ Az előadásról biztosan annyi tudható, hogy Dévényi Róbert rendezte. Az interjúk során a volt csilisek nehezen tudták felidézni magát az előadást, a szereposztásra pedig nem derült fény. Ugyanebben az évben, 1975. 01. 11-én a Thália Színházban is bemutatták a *Történelem alulnézetben* című darabot, Kazimir Károly rendezésében. Az előadás szövegét László-Bencsik dramatizálta, de olyan darabot sikerült létrehozni a szociográfiai munka alapján, amely inkább karikírozza a munkáslét nehézségeit, mintsem a mélységét mutatja meg a munkásélet küzdelmeinek. Lásd: Tarján Tamás: Konkrét megjegyzések a munkásábrázolásról, *Kritika*, 1975/2. 9-10.

⁸²⁴ László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973.

⁸²⁵ Lásd még: Szigethy Gábor: László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben*. *Kritika*, 1974 / 4. 22.

⁸²⁶ Szigethy Gábor: László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben*. *Kritika*, 1974 / 4, 22; Thoma László: László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben*. *Alföld*, 1974 / 7. 83.

⁸²⁷ Bélley László: Szélgjegyzetek László-Bencsik Sándor: *Történelem alulnézetben* című könyvéhez. *Szociológia*, 1975/1. 139.

⁸²⁸ Dévényi Róbert: *Fiatalkorú színjátszók, munkásközösség előtt*. 53.

⁸²⁹ Thoma László i. m. 85.

szerepek, ugyanis Dévényi dramaturgként nem színdarabot hozott létre, hanem logikus rendbe illesztette az általa kiemelt vallomásszerű vagy dokumentatív szövegeket.⁸³⁰

Hét fiú és hét lány szerepel a darabban, nincs valós nevük, csupán sorszámuk. S nem is valós szereplői a személyes történeteknek, hanem főként a mesélői. Az előadás egy *Előjátékkal* kezdődött, amelynek a szövegét magnóról játszották be:

„Micsoda élet ez, te, látod? Bejöttek reggel hatra, még sötét volt, amikor keltek, beértek, belépnek a gyárkapun, a legtöbbször még csak akkor kel föl a nap, télen még akkor sem. Aztán ütik, vágják egész nap, és megint sötét lett újra, amikorra haza lehet nekik menni... Hát akkor mondd meg, van ezeknek életük?”⁸³¹

A zárókérdés jelzi az előadás fókuszát: milyen is a munkás emberek élete valójában – a szocialista realizmuson innen és túl.⁸³² A szöveg öt tételre tagolódott. A tételek alatt kevés mozgásra épülő cselekvés kötötte össze a megszólalásokat: állóképet hoztak létre, mely egy régi családi fényképre hasonlított. A férfiak levették az ingjüket, és továbbadták egy-egy női szereplőnek, ez a rituális inglevétel többször ismétlődött: a csomagoló munka tevékenységet pantomimszerűen imitálták. A szereplők megszólalásai között summások dalai hangoztak el. A megjelent szövegek könyv nem jelzi a konkrét szövegeket, de mivel a mezei munkások életük minden mozzanatát megénekeltek, s ezek lényegi eleme a rossz bánásmód volt, csak még hangsúlyosabbá tették az előadás dokumentarista jellegét. Vélhetően songként reflektáltak az Epilógusban feltett kérdésre, és a brechti dramaturgia szabályai szerint adtak rá választ.

Az első tétel címe *Életrajzok*, amelyben hét önéletrajzi emlékkép kapcsolódott össze úgy, hogy 1945-től 1975-ig egyetlen munkásélet állomásai is felismerhetők voltak benne:

⁸³⁰ „[...] operatív szempontból figyelemre méltó”, hogy Dévényi kihagyta a könyv pozitív részeit, csak a negatívumok bemutatására törekedett. A jelentés utáni intézkedés szerint meg kellett szervezniük a darab megtekintését – tehát a belügyiek a saját szemükkel akarták látni az előadást. „Tatár” ugyanerről az eseményről az alábbi jelentette: április 8-án Galaczi Katalinnal együtt elmentek a Csilibé, onnan pedig a társulattal együtt a Műgyetemre, ahol a társulatnak előadása volt – a Történelem alulnézetben. Nem volt túl nagy helység, sem túl sok a néző, annak is felét a csilisek tették ki. Az előadás után vita volt, amit magnóra rögzítettek. „Tatár” szerint a darabnak nem volt túl nagy sikere. A jelen lévő 40-50 egyetemista szerint a mű nem hozzájuk szól, nem az ő világuk. A kudarcos előadás ellenére „Tatár” szerint „az együttes vezetője, Dévényi Róbert uralja az együttest, tisztelik, komoly tekintélye van, tartanak tőle”. Molnár János i. m. 30.

⁸³¹ A darab szövegét a továbbiakban innen idézzük: László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert: *Történelem alulnézetben*. in: Kerényi Gábor Miklós (szerk.): *Hazánkról Szóljatok szép szavak. Ünnepi műsorok és dokumentumjátékok*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1976. 143.

⁸³² „[Dévényi Róbert], felhasználva a legális lehetőségeit és visszaélve irányába tanúsított bizalommal, uszít a társadalmunk ellen. Ez túrheteró, különösen a jelen időben és körülmények között. Ezért szükséges nevezett tevékenységének megszakítása.” A jelentés végi intézkedésnél az alábbi bejegyzés szerepel: „megkezdjük Dévényi feldolgozását”. „[...] Dévényi Róbert – az ügynökök szorgalmas jelentésének is köszönhetően – a saját értelmezésében átírt forgatókönyvvel és rendezésével kiváltotta a belügyesek ellenszenvét. Mivel a hatóságok úgy ítélték meg, hogy az előadás nem a megfelelő képet nyújtja a szocialista társadalomról, az ügy szép lassan átcsúszott a tiltott zónába.” Molnár János i. m. 31-32.

1. Fiú: 43 augusztusában, 12-én behívtak katonának.⁸³³
2. Fiú: Összetörve kerültem haza, hiába voltam én fiatal, én abba beleöregedtem. Azóta aztán csak dolgozok.⁸³⁴
3. Fiú: 1944-ben házasodtam meg, feleségem Veres Julianna egy konyhán dolgozott.⁸³⁵
5. Fiú: Én a pártba 45-ben léptem be...⁸³⁶
6. Fiú: Ment is szépen minden a maga útján, egészen 1951-ig. Akkor jött nekem az ügyem. Akkor voltak a kölcsönjegyzések... én ezt nem vállalom tovább, kilépek... Hát, el nem vitetett, de akkor mindjárt intézkedett, hogy engem váltsanak le raktárvezetésből, és minősítsenek vissza segédmunkásnak.⁸³⁷
7. Fiú: ... elkezdtem egy házat építeni. Hát itt tartok jelenleg.⁸³⁸

A második tétel *A munka* címet kapta, amely a szerszámaival és munkaerejével bánni tudó munkás reflexióit tömörítette. Ez az egység is magnóbejátszással kezdődött, s a kérdésselvetés a következő volt: „De hát tudhat-e egy ilyen vad és erőszakos munka mesterséggé nemesedni?”⁸³⁹ Erre a kérdésre válaszoltak az ekkor már munkásként megszólaló szereplők, s kissé didaktikus reflexióikban benne volt a kérdésre adott válasz: igen, az egyhangú munka mesterséggé nemesedik a kezükben:

1. Fiú: A hullámkarton-lemezek meg nemcsak remek, de szellemes csomagolási megoldásokat is kínálnak seregestül. Mert az is a törvényünk, hogy műalkotásaink szépek legyenek.⁸⁴⁰
4. Fiú: Nincs jóformán nap, hogy egy-egy alkalmi ládát ne magunknak kellene előállítani, megtervezni, megszerkeszteni, leszabni, összeverni, vagy legalábbis átalakítani egy meglévőt.⁸⁴¹

A harmadik tétel címe *Esti beszélgetés*, melyben hét nő vallott a mindennapi élet, a család gondjairól:

⁸³³ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 143.

⁸³⁴ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 144.

⁸³⁵ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 144.

⁸³⁶ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 146.

⁸³⁷ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 146-147.

⁸³⁸ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 147.

⁸³⁹ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 148.

⁸⁴⁰ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 148.

⁸⁴¹ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 149.

Magnóhang: ... a munkáscsaládokban mindenütt és mindig az asszonyok, anyák és feleségek az igazi hősök. Ma sem kevésbé, mint azelőtt. Ha a férfiak sivár életről, nehéz életről, gondokról panaszkodnak, mit mondjanak az asszonyok?⁸⁴²

Itt ismét egy-egy kérdés hangzott el, amelyre az asszonyok sorban válaszoltak:

2. Lány: ... akkor könnyebben megkapnánk egy nagyobb lakást.⁸⁴³

3. Lány: Nem szoktam olvasni... fáradt az ember.⁸⁴⁴

1. Lány: Mindig estére főzzük a frisset, ugye hát hazajön a munkából éhesen, fáradtan, hát legalább a kedve szerint ehessék.⁸⁴⁵

4. Lány: Születésnap, névnap, karácsony, kérjük tőle, mit vegyünk? Zoknikat! Az kell.⁸⁴⁶

6. Lány: Tervünk nekünk nincsen sok a jövőre, nem is lehet, hogyan lehetne.⁸⁴⁷

A negyedik tétel az *Együtt* címet kapta. A szöveg, a csomagoló brigád naplója, hangokra lett bontva. A hónapok lineárisan követték egymást, úgy hogy érzékeltetni lehetett, hogy több mint egy év történéseit mutatják be. A szereplők elnevezésénél már nem kapott sorszámot a Lány és a Fiú. Csak az 1. Fiú jelent meg külön, aki a brigád ügyét képviselte.

Lány: Március 30.⁸⁴⁸

1. Fiú: Több alkalommal felhívtam a vezetőség figyelmét, hogy a ládák belső rögzítőit, párnafáit meg az ékeket másra elhordják, sajnos, nem intézkedtek, csak a brigádot vonják felelősségre. Ez a nemtörődömség rossz hatással van az emberekre.⁸⁴⁹

Az ötödik tétel, az *Epilógus* is magnóhanggal kezdődött: „Talán meglepő, hogy ezek a kemény, nehéz munkájú emberek milyen érzékenyek tudnak lenni. Különösen a társadalmi érzékenységük a szembetűnő.”⁸⁵⁰ A záró szakaszban 1. Fiú mondataival visszakozik a munkásélettel kapcsolatos eddigi állításait, annak keserűségét illetően:

1. Fiú: Nehogy azt hidd, hogy amikor én elégedetlenkedek, ezzel a rendszert akarom bántani. Azt én látom, hogy itt a társadalom igazán jobb, mint azelőtt volt, vagy mint még abban a gazdag nyugati országokban ma is. Nem azért,

⁸⁴² László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 149.

⁸⁴³ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 150.

⁸⁴⁴ Uo.

⁸⁴⁵ Uo.

⁸⁴⁶ Uo.

⁸⁴⁷ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 152.

⁸⁴⁸ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 154.

⁸⁴⁹ Uo.

⁸⁵⁰ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 155.

mert én ezt tanultam a suliban, vagy a katonaságnál, hanem mert ez az én véleményem. És én szerintem, ha politizál valaki, akkor azt őszintén tegye.⁸⁵¹

Az idézett szöveg a munkások a fennálló rendszerrel kapcsolatos véleményének kettősségével élt: nem direkt a rendszer ellen szólalt meg az előadás, hanem a munkások véleményén keresztül hívta fel a figyelmet a rendszer ellentmondásaira, és így valójában rendszerkritikát fogalmazott meg. Erre az ellentmondásosságra erősített rá az összes szereplő kórusban való megszólalása is:

„Fiúk, Lányok: Minket a szemináriumon örökké arra noszogattak, hogy az életből tessék politizálni. Aztán mégse a tapasztalatodra voltak kíváncsiak, hanem arra, hogy tudod-e a leckét.”⁸⁵²

A kórusban mondott szöveg még rákérdezett arra, hogy Heitler Pista lakásügye, Kalocsai gyerekeinek óvodaügye kire tartozik, vagy arra, hogy hol van lehetőség elmondani a véleményüket, azzal kapcsolatban, hogy mit szeretnének. A kórus felhívta a figyelmet a munkások számára igazságtalan helyzetekre, például arra, hogy ha rosszul készül el egy gyár szellőzőberendezése, akkor miért kapja meg az a csoport a fizetését. Zárásképp pedig Dévényi darabja és a Csili előadása magnóbejátszás formájában, didaktikusan mutatott rá a csomagoló munkások életén keresztül az egész munkásosztályt érintő problémára: levonta a történet tanulságait: „[...] ebbe a tizenharc szürke tarisznyába, és egy tulajdonképpen jelentéktelennek tekinthető kis munkáscsoport hitvány kis zsákjába, belefér az egész ország, az egész nemzet.”⁸⁵³

Dévényi szerint az előadás forgatókönyve főként arra a kérdésre fókuszált, miért megy el a kedve a munkásoknak attól, hogy a történelmi folyamatok aktív részesei legyenek, s rámutatott arra, hogy az elmúlt évtizedek alatt a munkás munkaereje maradt csak az övé. Felvázolta, hogy a család fenntartásának nehézségei éppen a családot őrlik fel, bemutatta a közösséggé formálódás első lépéseit, fórumot igényelt a munkásközösségnek. A kórus ugyanis a demokrácia formális lehetőségei helyett a valódi beleszólás jogát követelte a kis és nagy feladatokban egyaránt.⁸⁵⁴

Dévényi a dokumentarista, negyven perc hosszú, amatőr színházi előadást eleve munkásszállásokra, szocialista brigádklubokba szánta, vagyis homogén munkásközösségnek készítette. Többnyire munkásszállásokon játszották, de előadták a Kerámiaipari Vállalat

⁸⁵¹ Uo.

⁸⁵² László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 155-56.

⁸⁵³ László Bencsik Sándor-Dévényi Róbert i. m. 157.

⁸⁵⁴ Dévényi Róbert: Fiatal színjátszók, munkásközösség előtt. 53.

klubjában, a Szellőző Művek klubjában, az Egyesült Vegyiművek nagytermében, a miskolci Cementművek gépműhelyében és klubjában, a Bánk Bán úti munkásszállás klubjában, a Ferroglóbusz munkásszállás klubjában,⁸⁵⁵ az Építők munkásszállás klubjában. Részt vettek vele amatőr színházi találkozók a Fővárosi Művelődési Ház színpadán, a miskolci Úttörőház klubjában, a zánkai KISZ táborban, de felléptek a Székéné színháztermében is.⁸⁵⁶ Játszották más típusú közönség előtt is: ifi vezetők, a miskolci Cementművek tisztviselői, amatőr-szakmai emberek, egyetemisták, a Szellőző Művek üzemi vezetősége is látta az előadást. Egy fél éves intervallumot vizsgálva (1975-76 fordulóján) 1800 nézőből 700 dolgozott munkásként.⁸⁵⁷ S mind körbe ülte a játékteret, amelyen hét láda – egyszerre munkadarab és ülőalkalmatosság –, valamint egy magnetofon volt látható.

A sok utazás során rengeteg tapasztalatot gyűjtött a csoport a térhasználat rugalmasságát, a nézők facilitálását, a beszélgetésekben való aktív részvétel elérését illetően. Dévényi beszámolt arról, hogy a munkásszállásokon való játék rendkívül nehéz feladatot jelentett a csoport számára. Nehézséget okoztak a konkrét körülmények: a szállások megközelítése gyakran bonyolult volt; ahol játszaniuk kellett, az modern palota vagy felvonulási épület, esetleg fűtetlen előtér volt; de mindegyikben maszk, kellék, díszlet nélkül, civilben, testközelben kellett látványt, élményt nyújtani és hitelesen közvetíteni a művet.⁸⁵⁸

A *Történelem alulnézetben* című előadás a nézői perspektíva megváltoztatásával a Csili számára eddig ismeretlen formát jelentett. Először a csoportnak meg kellett határozni, ki lesz a színházi előadás célközönsége: a munkások és ezen belül a szocialista brigádok. Másodszor az előadás végén vitát kellett kezdeményezniük, és állásfoglalásra kellett készíteni a közönséget, hisz kíváncsiak voltak a véleményükre. Ennek során a közönségtalálkozók hangulatát és kérdéseit tudatosan kerülték. Ezek az alkalmak általában a játékosok iránti kíváncsiságról, a szövegtanulási nehézségekről, a darabhoz való viszonyról szóltak, és legtöbbször felszínes és a sztereotip kérdések mentén zajlottak a beszélgetések. Dévényi Róbert viszont olyan fókuszkérdésekre épített, mint hogy mennyiben éli át a magyar munkásság történelem- és társadalomformáló szerepét; milyen történelmi tapasztalatok kényszerítették az „alulnézet” passzív óvatosságára; a társadalmi aktivitás milyen új,

⁸⁵⁵ Lásd még: Nánay István: Színház a munkás- szálláson. Egy kísérlet első tapasztalatai. *Színház*, 1975/11. 22-24.

⁸⁵⁶ Dévényi Róbert: *Fiatalszínház, munkások előtt*. 54.

⁸⁵⁷ Dévényi Róbert az előadásokon jelen volt, és adatokat gyűjtött, elemezte a nézői reakciókat. In: Dévényi Róbert: *Fiatalszínház, munkások előtt*. 54.

⁸⁵⁸ „A szállóban viszont olyan emberek ülnek a játékosokkal szemben, akik éppen ott laknak – és aznap estére jobb híján otthon maradtak. Fáradtan, tudatos érdeklődés nélkül néznek-hallgatnak. Bennük igényt támasztani, lekötöni őket annyira, hogy a műsort végig ülják, nagyon nehéz feladatot jelentett.” in: Siklós László i. m. 10.

közösségi lehetőségei csíráznak a szocialista brigádmozgalomban.⁸⁵⁹ A közönség hol sörösüveggel a kezében, hol a tévé bekapcsolására várva, hol kötelező jelenléttel, hol aktív nézőként, hol visszahúzódó fiatalként, hol erős véleménnyel rendelkező munkásként vett részt az előadáson.⁸⁶⁰

A Szódy Szilárdal, Szódy Macóval, Gieler Évával és Kemény Endrével készített interjúim egyértelművé tették,⁸⁶¹ hogy a csilis színészek kemény küzdelmet folytattak a dokumentarista anyaggal, hiszen távolinak tűnt számukra a történelmi- és életanyag, miközben a szövegek könyv megkívánta, hogy „a szövegek szerepszerúsége eltűnjön, és minden mozzanat ugyanazzal a magátólértetődöttséggel közvetítődjék, mint amikor saját életükről, problémáikról beszélnek a színpadon. Paradox megfogalmazásban: valóban amatőr alakítói módszerekkel kellett az alakításmentesség látszatát kelteni.”⁸⁶² Dévényi Róbert nyitása a társadalom egy bizonyos csoportja, a munkások felé sem aratott osztatlan sikert a csoport tagjai között. A *Történelem alulnézetben* című előadás játszása során Dévényi úgy látta, „együttesünk megszokta, hogy nemcsak közönsége homogén, de ők maguk is egykorúak, egyívásúak közönségükkel.”⁸⁶³ A csoport egyetemistákból, (például nyomdában dolgozó) munkásokból állt, akik a tanulás és

⁸⁵⁹ Dévényi Róbert: *Fiatál színjátszók, munkásközösség előtt.* 52.

⁸⁶⁰ „Fiatál munkás: Hadd kérdezzek meg egy érdekes dolgot... Én ugyan nem olvastam a könyvet, de láttam a Tháliában ezt a darabot. Itt, a maguk előadásának az elején a címet nem hallottam, de az előadás nekem nagyon tetszett... Ugyanakkor nem ismertem rá, hogy ez ugyanaz, mint amit a Tháliában előbb már láttam. Na, most nekem az lenne a kérdésem: a Csili tagjai közül ki tagja valami hasonló munkástársadalomnak, mint amilyen a darabban szerepel? Tudniillik olyan konkrét, olyan állati klassz dolgokat csináltak meg, hogy engem az érdekel, honnan szedték hozzá az élményeket? Hogy csak a könyv adta-e hozzá az ötleteket, hogy beleéljék magukat az előadók a dologba, vagy a saját életük tapasztalata? Mert attól, hogy van egy dramatizált könyvem, még nem biztos, hogy szívhez szólóan és igazat tudok mondani... SZEREPLŐ: Hát van köztünk talán négy fizikai munkás. Én is voltam hajdanában-danában segédmunkás, mielőtt tanultam, és anyám például üzemi munkás volt, nyaranta én is ott dolgoztam. Biztos, hogy többen is vagyunk így. VITAVEZETŐ: Nagyon érdekes, amit felvet. De ha ebből indulnánk ki, akkor munkástémát csak munkás-színjátzó játszhatna. FIATAL MUNKÁS: Nem akarok párhuzamot vonni a Thália és a Csili produkciója között. Ott a neves színészek szájából ugyanettől a darabtól – más dramatizálásban természetesen – lehet, hogy csúnyát mondok, de a hányinger környékezett. Én olyan környezetben dolgozom, amelyben ezek a dolgok valóban lejátszódhatnak. Azt csodáltam éppen, hogy egy amatőr színpad sokkal többet kihozott ebből a könyvből, sokkal érthetőbben csinálta meg a dolgot... Szeretném az ön véleményét is kikérni. RENDEZŐ: Nagyon fontosnak érzem, hogy mitől fogadnak el egy színpadi alakítást hitelesnek. Mert nem abból indulok ki, hogy repedt hüvelykujjal vagy gyászoló körömszegéllyel kell eljátszani a munkást. Nyilvánvaló, hogy nem ezeken a külsőségeken múlik. A csoport tudta, hogy mi ezt az anyagot munkások előtt fogjuk játszani, akik minden pillanatban azon fognak gondolkodni, hogy igaz-e mindez róluk? És ekkor született meg az ábrázolásmód hűsége. Akkor jöttünk rá, hogy mennyire nem szabad külsőségekben ábrázolni; hangban, mozgásban, tohonya válltartásban vagy bármiben, ami sztereotípiaként jellemezheti a munkást. Akár ilyen micisapkában, mint ami Önön van. Mindez méltatlan volna a bemutatás komoly gesztusához.” In: Dévényi Róbert: *Fiatál színjátszók, munkásközösség előtt.* 55.

⁸⁶¹ Oral history-interjúk Szódy Szilárdal 2018. október 29-én, Szódy Macóval 2018. november 22-én, Gieler Évával 2018. december 10-én, Kemény Endrével 2018. december 14-én. Készítette: Patonay Anita Budapesten.

⁸⁶² Dévényi Róbert: 52. Az „alakításmentesség” [*stop acting*] fogalma Edward Bondnál is előkerül: „Fontos része Bond munkájának a színész segítése abban, hogy valóban a szituációban létezessen, anélkül, hogy karaktert építene. A hangsúly a szerepek helyzetén van, de mindig egy adott pillanatban.” In: Bethlenfalvy Ádám: Edward Bond politikai színháza, <http://szinhaz.net/2013/01/05/bethlenfalvy-adam-edward-bond-politikai-szinhaza/> Letöltés: 2019. 01. 04.

⁸⁶³ Dévényi Róbert: *Fiatál színjátszók, munkásközösség előtt.* 54.

munka mellett hobbiként tekintettek a színjátszásra, miközben életmóddá is változott számunkra az amatőr lét. S ahogy Dévényi számára egyre inkább központi gondolattá vált a munkások színházzal való nevelése, úgy a csapat néhány tagja egyre inkább tartott ettől a missziótól. Dévényi látta, hogy a *Történelem alulnézetben* készítése során a csoportban többen pánikba estek, hogy nem-munkás mivoltuk lelepleződik, és erőlködésükkel csak neveltség tárgyai lesznek. Így aztán volt, aki elhagyta a csoportot, volt, aki elfogadta a csoport vezetőjének kezdeményezését. De még ez utóbbiak számára sem volt mindig egyértelmű, van-e haszna az általuk képviselt színházcsinálásnak. A többségük szkeptikus maradt, de Dévényi Róbert csoportvezetői pozíciója és egyénisége megtartotta a csapat nagy részét, akik a Csili megszűnése után követték is a KISZ Központi Művészegyüttesbe, ahol folytatta a munkásoknak szánt előadásait, és létrehozta a vélemények színházát.

2. Dévényi Róbert véleményszínháza a KISZ Központi Művészegyüttesben⁸⁶⁴

A KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadának vezetését 1975-ben kapta meg Dévényi Róbert és dr. Szódy Szilárd.⁸⁶⁵ A KKME Irodalmi Színpada körülbelül harmincöt főből állt. A színjátszók nagy része értelmiségi tisztviselőként, kisebb része munkásként, vagy népművelőként főállásban dolgozott, vagyis az amatőr színházcsinálást mindenki mellékállásban végezte. A csoport átlagéletkora 25-28 év között mozgott.⁸⁶⁶ Dévényi Róbert alapelve volt – Szódy Szilárd elmondása alapján –, hogy olyanok legyenek a színészei, mint akik a nézőtéren ülnek. Tehát meglegyen a bizalom, meglegyen a kapcsolat, ne legyen művészkedés, ne legyen olyan feladata egy színésznek, amiről bizonyos mértékig nem képzelhető el, hogy a néző is meg tudná csinálni, tehát „egy vagyok közületek, csak most éppen én itt vagyok.”⁸⁶⁷ Szódy szerint Dévényi egy társadalmat formálni vágyó pedagógus volt, aki a színházat a társadalmi valóság egyik megnyilvánulásának, bizonyos mértékig szócsövének gondolta, a közönségtől valódi kérdésekről valódi véleményeket várt.⁸⁶⁸

Dévényi tehát a KKME-ben folytatta a Csiliben megkezdett munkásoknak munkásszállásokra szánt színházi előadások rendezését *A kisvárosi Lady Macbeth*tel (1976) és a *Kirostált kavicsal* (1978). Ezekkel az előadásokkal hozták létre a vélemények színházát, amelyekben a

⁸⁶⁴ KISZ Központi Művészegyüttes (KKME), Budapest, VII. ker. Rottenbiller utca 16-22. A KKME fenntartó intézménye KISZ Központi Bizottsága volt.

⁸⁶⁵ A KISZ Központi Művészegyüttese a KISZ ifjúsági mozgalom kulturális csoportja volt, mely a következő együttesekből állt: KISZ Központi Énekkar, KISZ- és Úttörőtáncos, Egyetemi Énekkar, Kamarazenekar, Új Zenei Stúdió, Ifjú Gárda fúvószenekar, Rajkó Zenekar, Irodalmi Színpad, Úttörőegyüttes. Az Irodalmi Színpad 1957 után pár évvel alakult meg.

⁸⁶⁶ Balla Ferenc András: Mai vendégeink, *Hírharsona, A Budapesti Színjátszó Fesztivál 1977 hivatalos lapja*, 4.

⁸⁶⁷ Interjú Szódy Szilárddal, 2018. október 29.

⁸⁶⁸ Szódy Szilárd interjú alapján

TIE formai és gondolati hagyománya megtalálható, a *Kirostált kavics* című előadás pedig az első hazai felnőtteknek szóló TIE-nek tekinthető, bár Dévényi az angol TIE hagyománytól függetlenül hozta létre ezt a formát és ő vélemények színházának nevezte el.

2.1. Dévényi Róbert: *A kisvárosi Lady Macbeth* (1976)⁸⁶⁹

A KKME-ben *A kisvárosi Lady Macbeth* lett az újjá alakult csoport első bemutatója.⁸⁷⁰ A darabválasztást Dévényi Róbert operarendező múltja,⁸⁷¹ és két rendezvénysorozat is inspirálta: 1975-ben Aurora'75 szavalóverseny színjátszó versennyé és vetélkedővé szélesedett ki, míg a balassagyarmati Madách Imre Irodalmi Színpadi Napok felhívása a szovjet népek irodalmának feldolgozási lehetőségét jelölte meg.⁸⁷² A téma választását továbbá meghatározta, hogy a Fővárosi Művelődési Ház Pódium Színházának körműsorához csatlakozva többször fel tudott lépni a csoport, melyet nem a pénzkereseti lehetőség, hanem a játékkedv motivált. Az FMH körműsorainak célközönségét a munkásszállókon élő fizikai munkások jelentették, így akik csatlakoztak ehhez a programhoz, tudták, hogy munkások számára készítenek színházi előadást, tehát a célközönség ismerete is befolyásolta a darabválasztást és annak formai megvalósítását.⁸⁷³ A munkásszállásokon létrejött házi színház illeszkedett a szálláslakók szabadidő-struktúrájához időkeretét tekintve (hétköznapi játékkalkalmak, maximum 1 órás előadások), térhasználatával és mobilizálható díszleteivel pedig a szűkös helyviszonyokhoz és a fényváltási lehetőségek hiányához igazodott.⁸⁷⁴ A

⁸⁶⁹ r. Dévényi Róbert: *A kisvárosi Lady Macbeth*, Dramaturg: Bicskei Gábor, Dízlettervező: Forgács Péter, Színészek: Belezna Éva (Katyerina), Gieler Ferenc, Németh László, Szöllősi Margit (Narrátor I.), Pécsi Sándor, Sámuel Ilona, Soltész Ilona, Gulyás Eta, Szőke Pál (Szergej), Gieler Ferencné Éva (gyerek), Török Virág, Schmidt Éva, Tóth Lajos, Takács Mária, Pozsonyi János, Bácskai Melinda, Rónai Éva (Szonyetka)

⁸⁷⁰ Sosztakovics 1934-ben írt Leszkov kisregényéből operát, *Kisvárosi Lady Macbeth* címen. Dráma formájában a KKME dolgozta elsőként fel Leszkov történetét. in: Romhányi Ágnes (szerk.): *Dmitrij Sosztakovics: Kisvárosi Lady Macbeth*, Magyar Állami Operaház főigazgatója, 2005.

⁸⁷¹ Dévényi Róbert: operarendezőként végzett a Zeneművészeti Főiskolán, illetve írt operaismertetőket, opera- és zenésfilm-bírálatokat is. Dévényi Róbertet miután kirúgták az Operaházból, esztergályosként dolgozott, és az ott megismert és megtapasztalt munkás közeg élete és életvitele indította el őt abba az irányba, hogy munkásoknak rendezzen darabot, és a színházat olyan eszközként használja, hogy a munkások helyzete megváltozhasson. Szódy Macó közlése, 2019. 05. 10. 10.00-12.00.

⁸⁷² Az Aurora '75 rendezvény sorozatára több mint 200 színjátszó együttes és irodalmi színpad nevezett be. Balassagyarmaton a középöntő zajlott le. Az orosz és szovjet klasszikus és mai irodalma jelent meg az előadásokban. Ez egy alkalmi összekapcsolása volt a két rendezvénynek, amely XI. Madách Imre Irodalmi Színpadi Napok néven, Balassagyarmaton, 1975. november 5-8 között rendeztek meg. in: XI. Madách Imre Irodalmi Színpadi Napok Programfüzete, 8. A versenyen a KISZ KME Irodalmi Színpada második helyezett lett, amely ötvenezer forint értékű szovjetúnióbéli utazást jelentett. in: sz. n.: *Az Aurora '75 színjátszó- és versmondóverseny eredményhirdetése*, *Népszava*, 1975. 12.16. 5.

⁸⁷³ A szállások általában havonta egy alkalommal részesültek körműsor-előadásban. A játéknapp a hétvége kivételével (péntek-szombat-vasárnap) bármelyik hétköznap lehetett, ugyanis hétvégeken sok volt a hazautazó. A helyszínek általában egy órás időtartamú előadásokat igényeltek, valószínűleg azért, hogy ne ütközzék a televízió esti főprogramjával. A körműsor a FMH ajándékszolgáltatásaként a résztvevők számára ingyenes volt. in: Dévényi Róbert: *Amatőr színjátszók a munkásszállásokon*. *Mozgó Világ*, 1978/3. 86.

⁸⁷⁴ Dévényi Róbert: *Amatőr színjátszók a munkásszállásokon*. 86.

kisvárosi *Lady Macbeth*ből havonta körülbelül hat előadást tartottak munkásszállásokon és ifjúsági klubokban az FMH körműsorainak keretében, tehát kifejezetten munkásközönség előtt.⁸⁷⁵ *Gyilkos pár* címen hirdette meg a csoport az amatőr előadást a munkásszállásokon, leánymunkásszállásokon is, azzal a céllal, hogy az izgalmas címnek köszönhetően sok néző jelenik majd meg az előadásokon.⁸⁷⁶

Dévényi – tanulva a *Történelem alulnézetben* című előadásokon szerzett tapasztalatokból – olyan témát akart választani, amelyről azt feltételezte, hogy izgalmas a munkásszálláson lakó emberek számára. Azt remélte *A kisvárosi Lady Macbeth* történetétől, hogy a munkásszálláson lakó, fáradt, kötelező színházi programon résztvevő munkásokat a bűnügyi történet leköti majd, és eléggé érdekeltté teszi őket arra, hogy a darab végén megosszák véleményüket a történettel kapcsolatban.⁸⁷⁷

Leszkov kisregényének dramaturgiáját megtartotta Bicskei Gábor, dramaturg *A kisvárosi Lady Macbeth* szöveggönyvének írásakor. A történet fő vonala is megmaradt: egy nő élete, aki szerelemből, vagyonszerzési vágyból gyilkosságsorozatot követett el. A pódiumjáték dramaturgiai sajátosságává vált, hogy az elbeszélés minduntalan a megjelenítés fölé kerekedett, így szövegcentrikus előadás jött létre. A narráció nagy szerepet kapott az adaptációban, a dramaturg nem dramatizált sok jelenetet.⁸⁷⁸ Következetes és részletes lett a történetmesélés, minden információ kimondódott, és az adaptáló nem élt egyáltalán az elhallgatás eszközével. Narrációk, monológok, rövid jelenetek váltották egymást.

Ennek a dramaturgiai munkának céljaként jelent meg az is, hogy a nézőket, jelen esetben a munkásszállások lakóit bevezesse a színház világába. Dévényi ugyanis úgy látta, hogy a munkásszállásokon élő emberek kezdő közönségnek számítanak. Azt várta ettől a dramaturgiától, hogy ennek a történetnek a befogadása egy lépcsőfokot jelent majd a leegyszerűsített fekete-fehér alapon álló ítélezés igényétől, az elemző, az ellentmondásokat a

⁸⁷⁵ Az alábbi játékhelyeken mutatták be az előadást (zárójelben a nézőszám): Rideg Sándor Műv. Ház (70) – nagyterem, Ganz Mávag szoc. brigádklubja (80) – nagyterem, Építő munkásszállás, Venyige u. (180) – színpad, Építő munkásszállás, Pillangó u. (100) – színpad, KELTEX leányszállás (80) – klubszoba, Építő szakmunk. ip. tan. otthon (70) – nagyterem, SORTEX leányszállás (50) – klubszoba, Építő szakmunk. ip. tan. otthon (60) – nagyterem, Építő leányszállás (60) – klubszoba, KISTEX leányszállás (70) – színpad, Építő munkásszállás, Kunigunda ü. (100) – nagyterem, Csatornázási munkásszállás (40) - klubszoba

⁸⁷⁶ Szódy Szilárd interjú: „Volt valami ... címe, már nem tudom mi volt, valamilyen ... mintha a *Rigolettó*nak azt a címet adnám, hogy Holttest az árokszálláson. Valami ilyen izé, hogy el lehessen adni. *A véres pár* vagy valami ilyen címe volt, amivel el lehetett adni...”

⁸⁷⁷ Dévényi Róbert: Vélemények színháza - Egy kísérlet rögzítése. *Mozgó Világ*, 1981 / 7. 100-111.

⁸⁷⁸ A narrátorok mondatai nem csupán idő és tér szempontjából segítették a megértést, hanem a hangulatokat és állapotokat szövegben is kimondták. Olyan szerepet töltek be, ami a történet folyamatának megértését szolgálta, és folyamatossá tette a történet elmesélését.

Narrátor I.: „*Katyerinának alig maradt ideje, hogy Szergej köszöntését viszonzza, a fiú máris eltűnt. Két perc múlva kopogtattak az asszony ajtaján.*” in: *A kisvárosi Lady Macbeth* szöveggönyv, 4.

teljes élettapasztalat latba vetésével feloldó emberlátás felé.⁸⁷⁹ Az előadást egy beszélgetés követte, melynek középpontjába a menthető bűnösség problémaköre került: Egyformán bűnösnek tartják-e a férfit és a nőt? Ha nem, melyikük érdemel szigorúbb ítéletet: jogi és emberi értelemben egyaránt?⁸⁸⁰

A rendező tehát a nézővé nevelést is feladatként tartotta számon. Figyelembe kellett vennie azt az alaphelyzetet, hogy az előadások kezdetét szétszórt figyelmi állapot jellemzi, és mivel a szállásokon hiányoznak a színházi kezdést jelző eszközök pl.: függöny, reflektor, így a produkciót a közönség köszöntésével indították.⁸⁸¹ Az előadás végét villanyoltás, újragyújtás és a szereplők meghajlása jelezte, melyre minden esetben felcsattant a taps.⁸⁸² A jelmez egységesítendő női ruhadarab: a zsákvászonból készült szoknya. A fotókon látható smink, kilakozott köröm civil smink, vagyis a szereplők megjelenítését pusztán a jelmez és néhány kellék segítette. A produkció többi jelmezét jelzésszerű darabokkal oldották meg: otthonról hozott blúzokkal, ruhákkal.

Az előadások során többnyire munkásszállás aulája, klubhelyisége adta az alaplátványt, és ebbe a környezetbe került be az előadás néhány jelzésszerű, díszlete: egy anyaggal letakart pódium, amely egy 2 méterszer 1 méteres összecukható dobogó volt, bordóval és arannyal megfestett, 19. század második felét és az orosz környezet korabeli hangulatát idéző ikon, nagy, faragott, aranyozott gyertyatartó, amelyben láng égett. A színházi kezdés előtt egy paraván mögött, takarásban álltak a színészek. Az előadás kezdetekor jöttek be a játsszók, és foglalták el a kezdőképhez a helyüket. A pódiumon játszódott a történet. A dobogó két oldalán, 15 széken ültek a szereplők, és ott, maguk elé nézve vártak a jelenetükre. A kívül ülők nem követték tekintetükkel az eseményeket, amikor kívül voltak, eltávolították magukat a szereplőtől és a térben folyó eseményektől. A narrátor a szituációt felkonferálva hozta a játsszókat helyzetbe. A pódium hol szobát, hol ágyat, hol tutajt jelölt. A tutaj megjelenítésekor a pódium melletti rész folyóvá változott.

Az előadás nagyrészen megtartotta Leszkov kisregényének felépítését, szerkezetét, sőt a mesélő és a párbeszédek váltakozásának ritmusát is. A kisregény tartalmilag ugyanazzal a néhány mondattal kezdődött, mint az adaptált változat:

⁸⁷⁹ Dévényi Róbert: Amatőr színjátsszók a munkásszállásokon. 85.

⁸⁸⁰ A Ki a bűnösebb? kérdésre tehát így feleltek: a) A nő. Mert ő főz ki mindent. b) A férfi. Mert végül is otthagyja a nőt. c) A nő. Mert a szerelem elvette az eszét. d) A nő nem bűnös, mert a boldogságáért harcolt. e) A férfi. Mert a vagyonért tette. f) Egyformán bűnösök, mert mindketten a vagyonért tették. g) Nem. Csak Szergej tette a vagyonért. h) Megbolondította őket a pénz. Pedig eredetileg szerették egymást. Meddig? Amíg az unokaöcs meg nem jelent. i) Kényszerből ölték. Nem volt más választása a nőnek. in: Dévényi Róbert: Amatőr színjátsszók a munkásszállásokon. 94-95.

⁸⁸¹ Dévényi Róbert: Amatőr színjátsszók a munkásszállásokon. 88.

⁸⁸² Dévényi Róbert: Amatőr színjátsszók a munkásszállásokon. 91.

„Országunkban időnként kifejlődnek olyan jellemelek, amelyekre még hosszú évek után is csak borzadva tudunk visszagondolni...”⁸⁸³

A történetmesélés színházi változata is hangulatokkal operált: az unalom, a magány. Katyerina eseménytelen, ásításokkal teli sivár élete és az idő lassú múlása érzékletesen jelent meg a kisregényben, amely az előadás szövegkönyvének instrukcióiban is megtalálható.

Bicskei a párbeszédnek nagy részét szó szerint vette át a szövegkönyvből:

- „Igen, én is unatkozom! – szaladt ki Katyerina Lvovna száján.
- Hát már hogy is ne unatkoznék ilyen életmód mellett asszonyom? Ha még volna valakije, mint annyi másnak...
- Nono! Te félreértesz engem, én azt szeretném, ha gyermekem lenne, és akkor, úgy érzem, a gyermekkel boldog lennék.
- Bocsásson meg, asszonyom, ha kimondom, de a gyerek is van valamitől, nemcsak úgy kapják...”⁸⁸⁴

Két narrátor kötötte össze és lendítette tovább az eseményeket. A Narrátor I. kezdte a történet elmesélését, fokozatosan elhalkuló zene közben jött be a közönség soraiból. Ezután megjelent a darab főszereplője, Katyerina, aki leült a pódium előterében lévő székre, kezében egy edénnyel, amelybe unottan dobálta a bab- és borsószemeket. A szövegkönyvben megtalálható Leszkov jellemzése is Katyerináról: „határozottan kellemes külsejű, csinos nő.”⁸⁸⁵

Narrátor I. és Narrátor II. folytatta a történet kontextusba helyezését. Már az elején bevezették azt, hogy a járás Lady Macbeth-jeként emlegették az asszonyt, illetve kiderült, hogy a család három tagból állt: Katyerina, a nyolcvan körüli Borisz Tyimofejevics és Zinovij Boriszovics, aki több mint ötvenéves. Az első szakaszban a körülményeket is tisztázták a narrátorok:

„Narrátor II: Katyerina boldogtalanul érezte magát gyermektelensége miatt. A tisztas kereskedőházban, melyet magas kerítés zárt el a külvilágtól, és szabadjára engedett kutyák őriztek, a fiatalasszony majd megőrült az unalomtól. Ráadásul apósa és férje úgy bántak vele, mintha meddőségével valóban bűnt követett volna el a tiszteletreméltó kereskedőnemzetség ellen, pedig Zinovij Boriszovicsnak nem szült gyermeket első felesége sem, akivel húsz évet élt együtt.”⁸⁸⁶

⁸⁸³ Nyikolaj Szemjonovics Leszkov: *Kisvárosi Lady Macbeth*. (ford.: Gyöngyi László), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1958. 5.

⁸⁸⁴ Nyikolaj Szemjonovics Leszkov i. m. 17.

⁸⁸⁵ Uo.

⁸⁸⁶ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegkönyv, 2.

Ebből az alaphelyzetből indult a darab. Az idézett pár mondatból kiderült Katyerina életének jelen állapota. A bevezető szakasz a gyermektelenség, a férj és apóshoz fűzött viszony mellett a nő magányosságára helyezte a hangsúlyt:

„Narrátor II.: Most férje és apósa minden reggel már 6-kor megteázik és mennek a boltba, ő meg egyedül marad otthon. és csak ténfereg a nagy szobákban... Mindenütt tisztaság, csend... A mécsesek pislognak az ikonok előtt, de egyetlen emberi hang sem hallatszik...”⁸⁸⁷

A csendes magány Katyerina házában uralkodott, míg ellenpontként jelent meg a szolgálók, cselédek zajos laktere és munkájuk zsvajos helye, a magtár. A magtárból nagy nevetgélés, vidámság és élet szűrődött ki. Itt mutatkozott meg először Szergej, a leendő szerető, akit a szövegekönv szintén Leszkovtól vett szöveggel jellemzett: „jóképű, jókedvű, fekete fürtös, pelyhedző állú fiatal munkás.”⁸⁸⁸

A narrátorok segítségével folytatódott az esemény, és lépett tovább a történet az újabb helyszínhez és az újabb állapothoz. A narrátorok mondatai nem csupán idő és tér szempontjából segítették a megértést, hanem a hangulatokat és állapotokat szövegben is kimondták. Olyan szerepet töltöttek be, ami a történet megértését szolgálta, és folyamatossá tette annak elmesélését.

„Narrátor I.: Katyerinának alig maradt ideje, hogy Szergej köszöntését viszonozza, a fiú máris eltűnt. Két perc múlva kopogtattak az asszony ajtaján.”⁸⁸⁹

Katyerina és Szergej szerelmének megjelenítés ezután kezdődött. Szergej ugyanarra a magányosságra hivatkozott, amelyben Katyerina élt, így társra találtak. Szergej jó emberismerőként felmérte, hogy mi a problémája úrnőjének, és ezt a hiányt tudta ő betölteni, így a cselédségből szeretővé lépett elő. Az első pillanatban Katyerina még ellenállt a csábításnak, de Szergej határozottsága, és mondanivalójának igazsága meggyőzte a nőt. A történet pedig azt a fokozatosan épülő emberi változást mutatta meg, ami a nőben végigment, hol narrációval:

„Narrátor I.: Zinovij Boriszovics még egy hétig távol volt, s ez alatt az idő alatt felesége minden éjszakáját Szergejjel töltötte. Bort hoztak az apósa pincéjéből, sok édességet ettek, és Szergej virradatig játszadozott úrnője fekete hajfürtjeivel...”⁸⁹⁰

⁸⁸⁷ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönv, 2.

⁸⁸⁸ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönv, 3.

⁸⁸⁹ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönv, 4.

⁸⁹⁰ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönv, 6.

Narrátor I.: Katyerina Lvovna nem volt már a régi, félszeg asszony. Büszkén, öntudatosan járt-kelt a házban...”⁸⁹¹

hol monológgal:

„Katyerina: De én már egy percig sem tudtam meglenni Szergej nélkül.”⁸⁹²

hol helyzetek eljátszásával mutatták meg:

„Katyerina: Bocsásd szabadon! Esküszöm, semmi rossz nem történt közöttünk!”

Borisz: Semmi rossz? Hát akkor mit csináltak egész éjszaka?”⁸⁹³

A narrátorok felváltva mesélték el az első gyilkosságot. Mivel gombamérgezésben sokan haltak meg akkoriban, így Katyerina apósának halála nem tűnt fel senkinek. Az első haláleset után a történet arra fókuszált, hogy Katyerina egyre inkább ragaszkodott szerelméhez, egyre kevésbé tudta elképzelni azt, hogy Szergej nélkül éljen, így már terveket szőtt azzal kapcsolatban, hogy hogyan tudnának együtt maradni. A boldogság közepette viszont látomások kezdték el gyötörni az asszonyt: volt apósa kandúr képében jelent meg az éjszaka kellős közepén. Férje hazatérével pedig a tervét végrehajtotta, megölte őt is, férjét egy kovácsoltvas gyertyatartóval ütötte le. A narrátorok fűzték tovább a cselekményszálát. Elmesélték, hogy mi történt Zinovij holtstével, hogy Szergej vitte le a pincébe, Katyerina pedig feltakarította a vérfoltokat. Itt jelent meg a történetben, hogy a bűn elkövetésében már osztozott a szerelmespár. Zinovjev ugyan elindult hazafelé, de nem érkezett meg, így eltűntnek nyilvánították, így tudott folytatódni Katyerina és Szergej párkapcsolata. A Narrátorok mesélésének köszönhetően a jellemek és helyzeteik tovább épültek:

„Narrátor I.: Katyerina Lvovna úgy élt, mint egy valóságos úrnő, Szerjózsa pedig már nem volt egyszerűen: Szergej, mindenki Szergej Filippicsnek nevezte.”⁸⁹⁴

Egyszer csak megjelent a kis Fjodor Zaharov, Borisz Tyimofejevics kiskorú unokaöccse, a vagyon felét ugyanis ő örökölte, és így öreg nagynénjével beköltözött Katyerina házába. A harmadik gyilkosságot már együtt követték el, Katyerina és Szergej, Fegyát párnával fojtották meg. A szövegekönyvben először három férfi vette észre a gyilkosságot, de végül ezt áthúzták, és azt a változatot játszották, amelyben a Narrátor elmesélte, hogy mikor Szergejt a kisgyerek holtsté elé vezették, bevallotta Fegyá meggyilkolását, elárulta hol fekszik a férj holtsté. Katyerina pedig, Szergej vallomása után, szintén beismerte a gyilkosságokat.

Ekkor egy érdekes akció történt:

⁸⁹¹ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönyv, 8.

⁸⁹² *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönyv, 7.

⁸⁹³ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönyv, 7.

⁸⁹⁴ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegekönyv, 13.

„Narrátor I.: (kilép a szerepéből) De miért?

Katyerina: (Szergej felé int.) Őmiatta.”⁸⁹⁵

A szerepből való kilépés olyan játszóvá változtatta a Narrátort, aki nem érti a tettet, és bátran beleszól a történetbe, rákérdez arra, ami nem biztos, hogy egyértelmű. A megszólított szereplő pedig marad a történet szereplője, Katyerina, ám mégis válaszol a kérdezőnek, rámutatva tettei okozójára. Ezt a pillanatot egy olyan színháztörténeti fordulópontnak látom, amikor a nézők előtt szerepet vált egy szereplő, fiktív figurától kérdez, azaz kívülről belekérdez a fikcióba, s Katyerina lép ki átmenetileg a történetből, hogy válaszoljon a Narrátornak. Innentől kezdve már csak egy lépés választotta el Dévényi Róbert gondolkodását attól, hogy a szereplőkkel lehet egyeztetni, nem csupán narrátorként, hanem akár nézőként is. A történet egy rabtáborban játszódott tovább. Kényszermunkások egy csoportja jelent meg, ott volt Szergej és Katyerina egyaránt és Szibéria felé tartottak. A hajós úton Szergej teljesen megváltozott, lekezelően beszélt Katyerinával, aki mindent megtett azért, hogy szerelme mellett lehessen, de a férfinak egyre inkább nyüggé vált a nő szerelme. A történet végkifejlete egy gyapjúharisnya átadása körül átadásában bontakozott ki. Szergej lábfájásra panaszkodva kapott egy gyapjúharisnyát Katyerinától, aki másnap nem a férfi lábán látta meg a ruhadarabot, hanem egy nő, Szonyetka lábán. Az asszony kétségbeesetten leköpte a lányt, minek következtében Szergej pofon ütötte Katyerinát. Ezután Szergej dalra fakadt, amikor Katyerinának újabb látomása lett, melyben férje, annak apja és a kis Fegya is megjelent. Mindhárman egy-egy elhangzott mondatot hoztak vissza a dialógusukból. Ekkor a kórus hangja felerősödött, és Katyerina megfogta Szonyetka kezét, a korlát felé vitte és berántotta magával a vízbe. Szergej ekkor a közönséghez fordulva narrálta a helyzetet:

„Szergej: Katyerina Lvovná már csak egy hullám hátán láttuk újra... egy másik hullám... Szonyetkát sodorta el... csákyát dobtunk utánuk... Pár másodperc múlva Szonyetka karja előbukkant, de ugyanabban a pillanatban Katyerina Lvovna derékig emelkedett ki egy másik hullámból, és mint erős csuka a gyenge keszegre, rávetette magát a lányra... Többé egyikük sem bukkant fel a vízből.”⁸⁹⁶

Keretes szerkezetet alkotva a kezdő mondatokkal zárult a történet.

Az előadásokhoz kapcsolódó beszélgetések új, szokatlan programmal bővítették a „házi színházat”, tekintve, hogy a Pódium Színház körműsor-produkcióit nem követték hasonló eszmecserék. Éppen ezért sehol sem erőltették a dolgot: a köszöntő szövegben, a

⁸⁹⁵ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegkönyv, 17.

⁸⁹⁶ *A kisvárosi Lady Macbeth* szövegkönyv, 22.

darabkezdéskor megemlítették, hogy szívesen elbeszélgetnek a közönséggel, ha fáradtságuk vagy egyéb elfoglaltságuk ezt nem teszi terhessé. Az ifjúsági szállásokon, szakmunkásipari tanintézetekben a közönség teljes létszámában együtt maradt, ami lehetséges, hogy a pedagógus felszólítására történt így. A felnőtt játékhelyeken általában a nézők egyharmada, egynegyede maradt a produkció után a helyén. És volt egy nagyon érdekes esetük: a Kunigunda utcai férfiszállón alig fél tucat néző ült velük szemben a beszélgetés kezdetén. Aztán fokozatosan újra megteltek a széksorok és igen parázs vita alakult ki. A beszélgetéseknek volt egy vázlatos terve, tehát nagyjából mindenütt ugyanazt kérdezték, és szándékosan elkerülték a közönségtalálkozó „Hogy tetszett?” kérdését. Vitaindító kérdésük ez volt: Egyformán bűnösnek tartják-e a férfit és a nőt? Ha nem, melyikük érdemel szigorúbb ítéletet: jogi és emberi értelemben egyaránt? Ezek a kérdések dramaturgiailag bekalkulált kérdések voltak. „Tehát azért az ki volt próbálva, hogyan lehet... tehát nem bonyolultat kérdeztek, nem olyan, ami ellenszenvet vagy félelmet váltott ki, tehát majdnem hogy kiegészítendő kérdések voltak, de nem is eldöntendő.”⁸⁹⁷

A Ki a bűnösebb? kérdésre tehát így feleltek:

- a) A nő. Mert ő főz ki mindent.
- b) A férfi. Mert végül is otthagyja a nőt.
- c) A nő. Mert a szerelem elvette az eszét.
- d) A nő nem bűnös, mert a boldogságáért harcolt.
- e) A férfi. Mert a vagyonért tette.
- f) Egyformán bűnösök, mert mindketten a vagyonért tették.
- g) Nem. Csak Szergej tette a vagyonért.
- h) Megbolondította őket a pénz. Pedig eredetileg szerették egymást. Meddig? Amíg az unokaöcs meg nem jelent.
- i) Kényszerből öltek. Nem volt más választása a nőnek.⁸⁹⁸

A differenciálódó ítélkezés igénye tehát előbb-utóbb mindenütt felmerült, és olyan heves összecsapásokhoz vezetett, hogy például a Frangepán utcai szálláson egy jelenetet meg kellett ismételnük, hogy demonstrálják: valóban Szergej veszi rá Katyerinát a gyermekgyilkosságra.⁸⁹⁹

Második kérdéscsoportként a játékstílus érthetőségéről faggatóztak. A darab a pódiumjáték követelményeiből adódóan teli volt antinaturális, stilizált megoldásokkal. Kíváncsiak voltak,

⁸⁹⁷ Szódy Szilárd interjú.

⁸⁹⁸ Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. 94-95.

⁸⁹⁹ Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. 94-95.

hogy miként fordítja le magának ez a színházban járatlan közönség ezeket a jeleket. Ilyen volt például a nem játszó szereplők jelenléte a színen, az elbeszélés és a történés idősíkjának tudatos összevegyítése, a kellékek sajátos kiemelése. A nézők könnyedén találtak kulcsot minden stilizált mozzanathoz. Félreértést sehol nem tapasztaltak, legfeljebb olykor átsiklottak egyes momentumok felett. A kezdő közönségnek ez a talán kissé meglepő intelligenciája arra vall, hogy a vártnál szívesebben hozzák működésbe fantáziájukat.⁹⁰⁰

A csoport az előadással lényegi problémákat kívánt megközelíttetni közönségükkel. Olyan kérdésekre keresték a választ, mint: A közösen elkövetett gyilkosságoknak vajon azonos-e a mozgatórugójuk? Ha eltérők a bűnre készítő motivációk, vajon egyformán bűnös-e a férfi és a nő? Mi a társadalmi talaja az ön- és egymást pusztító szenvedélyeknek? Úgy vélték, hogy e morális kérdések, ha megfogalmazatlanul is, de ott élnek e közönségréteg tudatában, amely élethelyzeténél fogva jól ismeri a tételes erkölcs és személyes indulat konfliktusait.⁹⁰¹

Ezután afelől érdeklődtek, hogy nem néztek volna-e szívesebben valami vidám, szórakoztató darabot. A további kérdésre, hogy az előadás megtekintése után támadt-e kedvük elolvasni a kisregényt, többnyire igen volt a válasz. A beszélgetés ezután kötetlenné vált, általában színházi élményeikről érdeklődtek.⁹⁰²

Dévényi Róbert ezzel az előadással műfajt teremtett: vitaszínházat hozott létre.⁹⁰³ *A kisvárosi Lady Macbeth*-tel olyan történeten keresztül gondolkodtatta a közönséget, amelynek megítélése valóban vitát váltott ki a beszélgetésen résztvevőkből, ugyanis a vizsgálandó helyzet sem volt egyértelmű, többféle olvasata létezett. A színházi szituáció komplexitása miatt több nézőpontból tudták megközelíteni a nézők az előadás által felvázolt eseményeket, létrehozva a differenciálódó ítélezés lehetőségét, megosztva egymással véleményüket.

Dévényi Róbert olyan kérdésre kereste a választ az általa felállított hatásvizsgálattal, hogy milyen a nézők és a játszóknak részvétele az előadás során, milyen a hozzáállásuk. Egy-egy utaztatott előadás kapcsán vizsgálni akarták a közönség igényit: Van-e közönségbázisa az amatőr előadásoknak a munkások körében? Nyitottak-e a munkások a jelenleg uralkodó amatőr játéktípusok, produkciótípusok iránt? Van-e elég rugalmasság a budapesti színjátszó csoportokban, hogy a különböző előadási körülményekhez alkalmazkodjanak? Van-e mondanivalója a csoportoknak a munkásokhoz?⁹⁰⁴

⁹⁰⁰ Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. 94-95.

⁹⁰¹ Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. 85.

⁹⁰² K. J.: Gyilkos pár – Soroksáron. *Esti Hírlap*, 1976. április 01. 2.

⁹⁰³ Dévényi Róbert: Fiala színjátszók, munkásközösség előtt. 54.

⁹⁰⁴ Dévényi Róbert: Amatőr színjátszók a munkásszállásokon. 84.

2.2. Dévényi Róbert: *Kirostált kavics* (1978)⁹⁰⁵

Dévényi vágya volt nem csupán munkásszállásokon játszani, hanem üzemekben, gyárakban is, mert úgy látta, hogy a nézőket aktivizáló előadásaiak hatékonyabban működnek homogénebb közegben, és a munkások zöme csak a munkahelyén alkot közösséget, a szabadidejüket nem együtt töltik. Az előadások során azt figyelték meg, hogy a nézők számára az ismerős terep otthonossá tette a színházi eseményt, a munkások és vezetők egymás jelenlétében tudták véleményezni a látottakat, felerősítve ezzel a játék helyi vonatkozásait.⁹⁰⁶ Ám az üzemi, gyári játszási lehetőségek megvalósítása nehézségekbe ütközött: hol az illetékesek nem tartották magukat illetékesnek, nem mertek dönteni azzal kapcsolatban, hogy befogadhatják-e az előadást vagy sem, hol a SZOT nem támogatta ezt a kezdeményezést, annak ellenére, hogy a *Kirostált kavics* című előadás a tatabányai munkásszínjátzó fesztiválon nagy elismerést kapott.⁹⁰⁷ Egyetlen érdeklődő a budapesti Belkereskedelmi Szállító Vállalat volt, amely hajlandónak mutatkozott szocialista brigádjai számára lekötni előadásokat, de elolvasván a szöveggönyvet, visszaléptek. Végül néhány üzembe sikerült bejutniuk, az együttes tagjai vagy baráti körük révén. A szervezést ez esetben az üzem KISZ-szervezete vállalta, és az üzemi ifjúsági klubok közönsége is fiatal munkásokból verbuválódott.⁹⁰⁸

Az előadást játszották néhány tanácsi intézményben is a munkásművelődési program keretében, melyeket tanácsi szervezésben a munkahelyeken (vagy munkásszálláson) tartották meg. Néhány színjátzó-találkozó keretében végül el tudtak jutni üzemekbe is, hiszen a fesztivál szervezői kihelyezték ezeket a játékalkalmakat.⁹⁰⁹ További három előadást tartottak a KISZ szervezésében, a politikai oktatás keretében,⁹¹⁰ vendégeskedtek a produkcióval a kecskeméti MMK értelmiségi klubjában és bemutatták még a SZOT-iskola népművelő szakos hallgatóinak is.

⁹⁰⁵ KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpada az 1978/79-es évadban 104 előadást játszott kb. 10000 néző előtt. In: Molnár Zsolt: Örömforrás. *Magyar Ifjúság*, 1980. 11. 14. 17.

⁹⁰⁶ Dévényi Róbert: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 101-102.

⁹⁰⁷ Munkásszínjátzók IV. Országos Találkozója, Tatabánya, 1978. november 9-12. (Programfüzet, Szódy Macó gyűjteményéből)

⁹⁰⁸ Szellőző Művek (15); Kertészeti Vállalat I. (20); BKV, Kilián Klub (25); Kertészeti Vállalat II. (20); BKV. Fehér úti klub (30), in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 102.

⁹⁰⁹ Tatabánya, Szénosztályozó, üzemi klub (100); Kecskemét, Házgyár, gépcsarnok (150); Kecskemét, Fémmunkás Klub (50); FMH. szoc. brigádklub (20); Kozák téri cigányklub (40); Dorogi Bányagépgyártó, üzemi klub (80); Kiskunfélegyháza, MK (20); Vác, DCM férfimunkásszálló (40); Csepel, Tejút u. építő férfimunkásszálló (30); Gödöllő, Építő férfimunkásszálló (30); Gyömrő, szoc. brigádklub (15); Jászfényszaru, Kalapgyár (40). in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 102.

⁹¹⁰ Bp. VIII. kér. vezetőképző tábor, Balatonszemes (120); BKV KISZ-vezetőképző tábor, Alsógöd (50); KKME, politikai oktatás (15), in: Dévényi Róbert: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 102.

Vitajáték,⁹¹¹ dokumentumdráma, szociodráma,⁹¹² pódiumjáték,⁹¹³ vitaműsor⁹¹⁴ műfajú előadásként beszéltek a *Kirostált kavics*ról a maga korában. A szöveggönyvet Csató Károly *Kirostált kavics*⁹¹⁵ című szociografikus kísérlete alapján írta Dévényi Róbert. Az előadás munkásszállásokra készült munkások számára. Az előadás egy megtörtént eset dramatizált változatából indult ki, és mindennapi erkölcsi kérdéseket vetett fel. A színészek dokumentumokat tártak a közönség elé arról, hogy hogyan tette tönkre egy vállalat légkörét a vezetők személyi torzsalkodása. Mit szól ehhez a munkásközvélemény?⁹¹⁶ A játék nézőjének tehát alkalma nyílt a közéleti és üzemi demokrácia torzulásáról elgondolkodni.⁹¹⁷ A színházi játék időtartama volt, hogy másfél óras volt, de legtöbbször kettő és fél, három órát vett igénybe, mindez azon múltott, hogy mennyire sikerült a csoportnak aktivizálni a nézőket egy-egy kérdéssel kapcsolatban. Az előadást a bemutató után hetente kétszer-háromszor játszották a munkásszállásokon, és emellé jött még a fesztiválokön való szereplés. Az előadás mindig más és más volt, mind a helyszínnek sokszínűségét, és a nézői aktivitást figyelembe véve. Dévényi Róbert egy tanulmányban fejtette ki azt,⁹¹⁸ hogy miért választották ezt a témakört. Kritikai megjegyzéseket kapott ugyanis azzal kapcsolatban, hogy olyan témát választott, amely nem közelről vizsgálja a munkások életét, hanem a főnökök vitáját vitte színre. Dévényi a főnökök viszályában azt látta meg, hogy ez feszültséget tud generálni a nézőtérén a téma kényessége miatt. A téma kényességét pedig abban látta, hogy a magas pozícióban lévő emberek tündöklése és bukása megérinti a munkásközönséget.⁹¹⁹ Ám még fontosabbnak tartotta azt, hogy mivel a munkás a vezetőit nem maga nevezi ki vagy váltja le, tehát az ügyel kapcsolatban nincs döntési joga, legalább a színházon keresztül véleményezhesse a folyamatot.⁹²⁰ A rendező és dramaturg az előadással valójában az ellen küzdött, hogy termelési értekezleteken, fórumokon ne csupán a munkások jelenlétére számítsanak, hanem a véleményére is. Azt tapasztalta ugyanis, hogy a munkásoknak van véleménye, mely leginkább a folyosókon, öltözőkben, kocsmaasztalok mellett hangzik el,⁹²¹ és nem kerülnek be ezek a

⁹¹¹ Molnár Zsolt: Örömforrás. 17.

⁹¹² Máté Lajos: Budapesti színjátszó napok. *Népszava*, 1979. november 24. 5.

⁹¹³ Vértessy Péter: A közönség a fontos. Munkásszínház-fesztivál Tatabányán. *Magyar Nemzet*, 1978. november 18. 4.

⁹¹⁴ Nánay István: Közelebb a valósághoz. Tendenciák az amatőr színjátszásban. 45.

⁹¹⁵ Csató Károly: *Kirostált kavics* (szociografikus kísérlet, I. rész). *Forrás*, 1977/7-8. 63-73. és Csató Károly: *Kirostált kavics* (szociografikus kísérlet, II. rész). *Forrás*, 1977/9. 83-92.

⁹¹⁶ Molnár Zsolt: Örömforrás. 17.

⁹¹⁷ Vértessy Péter: A közönség a fontos. Munkásszínház-fesztivál Tatabányán. 4.

⁹¹⁸ Dévényi Róbert: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 100-111.

⁹¹⁹ Dévényi Róbert: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 100.

⁹²⁰ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 100.

⁹²¹ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 101.

gondolatok a köztudatba. Dévényi a vállalkozás tétjét abban látta, hogy ha jól sikerül az előadás, és a fiktív történetben vállalják a véleményüket a munkások, és meg is osztják azt, megérik a véleményformálás felelősségét, hatását és akkor mindezt tudják majd működtetni a hétköznapiakban is.

Dévényi a próbafolyamat során tisztázta a színjátszóival, hogy az általuk most készített előadás nem csupán azon múlik, hogy művészi értelemben hogyan formálják meg szerepeiket, hanem azon is, hogy milyen lesz a közönség megnyilatkozási kedve. Az előadás akkor működik majd, ha a játszóképesek lesznek együtt gondolkodó partnerekké alakítani a közönséget.⁹²² A próbafolyamat tehát arról is szólt, hogy a rendező megtalálja-e az egyensúlyt a civil és a színészi magatartás között, illetve megtalálja-e ehhez a sajátos játékmódot is.

A csoport viszont távolságtartóan viselkedett a rendhagyó előadás miatt. A próbák ugyanis leginkább egy szemináriumra, és nem színházi gyakorlatra hasonlítottak: közgazdasági alapfogalmakkal ismerkedtek meg (pl.: mérleg, mérlegkönyv), tanulmányozták a játékokban fel nem használt dokumentumokat, igyekeztek fantáziájukkal kitölteni az élet- és esetrájok hiányait. Tarnói Gizella⁹²³ pedig az interjúalanyok megszólaltatásának titkaira oktatta őket. Dévényi azt tapasztalta a próbák során, hogy játszóik nem érezték magukat biztonságban, mivel nem tudták elképzelni azt a helyzetet, hogy ha hallgat a közönség, azt hogyan fogják megoldani, és ha beszél, akkor tudnak-e a felmerülő gondolatokra improvizálni. A csoport a *Kirostált kavics* bemutatójáról le akarták beszélni a rendezőt, de Dévényi mégis kitartott. Tisztázta velük, hogy most nem a színészi játékuk válik fontossá, hanem az állampolgári énüket kell mozgósítaniuk.⁹²⁴

A próbafolyamat során és később is élesen vetődött fel a játékmód kérdése, ugyanis a játékot akkor tekintették igazán sikeresnek, hatásosnak, ha a színészi jelenlét hallatlanul erős, de minden teatralitást nélkülöző volt. Az előadásban többféle színészi figuraformálással találkozhattak, egyértelmű, hogy sem az illusztratív, sem a színpadi beleélős módszer nem vezetett célra. Az előadás kulcsfigurája pedig a vitavezető volt. Nemcsak a vitavezetés szabályaival, lélektani és szakmai fortélyjaival kellett tisztában lennie, hanem otthon kellett lennie abban a világban is, amelyről az előadás szólt, s amelyről a résztvevők beszéltek. Nánay István az egyik előadás után úgy fogalmazott, hogy a műsor egyik problematikussága

⁹²² Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 101.

⁹²³ Tarnói Gizella (1947 – 2006): újságíró, 1970-től a Magyar Rádiónál dolgozott, ahol 1992–94 között vezető szerkesztő lett. 1994-ben kilépett a Rádiótól, és nem sokkal később az Élet és Irodalom főszerkesztő-helyetteseként dolgozott.

⁹²⁴ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 101.

ott volt tetten érhető, ahol széles körű és mély tájékozódásra lett volna szükség a témát illetően, hiszen a résztvevők néha többet tudtak a témáról, mint a játszó vagy a vitavezető.⁹²⁵ Az alapanyagot tehát Csató Károly *Forrásban* megjelent riportja adta, amely egy vidéki iparvállalat vezetői között kirobbanó, minősíthetetlen hangú és minősíthetetlen eszközökkel folyó torzsalkodás történetét dolgozta fel: Új igazgatót neveznek ki a vidéki vállalat élére, Fekecs Péter személyében. Fekecs már tíz évig igazgatóskodott ugyanennél a vállalatnál, és jó, népszerű vezetőnek bizonyult. Majd kiemelték innen: egy nagy beruházás irányítója lett, a feladattal viszont nehezen birkózott meg, egyre többet ivott és betegeskedett, így karkedvezménnyel nyugdíjba vonult, majd újra kinevezték a korábbi vállalatához igazgatónak. Itt valóságos darázsfészket talált: Bordás főkönyvelő a volt igazgató elleni hosszú csatározás után győztesen maradt a vállalatnál, így ajánlotta fel kétes szolgálatait az új igazgatónak. Fekecs nem állt kötélnek, sőt, minthogy a felettes szervétől közvetve letolást kapott a mérleg hanyag elkészítéséért, felelősségre vonta a főkönyvelőt, és megtagadta fizetésemelési kérelmének teljesítését. Ekkor szabadult el a pokol: Bordás adatokat gyűjtött főnöke ellen, Fekecs pedig vallomásokot csikart ki a vállalat nődolgozóiból, Bordás zaklatásairól, mire a főkönyvelő jegyzőkönyvet vetetett fel az igazgató részegeskedéséről. A felső szervek hallgatásba burkolóztak, a vállalat társadalmi szervei is takargatták a problémát, annál is inkább, mert a vállalat eredményesen működött, Fekecs egy év alatt jelentős nyereségre fordította a félmillió veszteséget. Bordás gyűjtőmunkája végre eredménnyel járt: Fekecs mintegy 16.000 forint egyéni haszonra tett szert igazgatói manipulációkkal: téglát vitt hétvégi házához, áron alul számláztatott építési anyagokat, fuvart stb. A leleplezést követően Fekecs, aki eddigi pályafutása során mindig élvezte feletteseinek pártfogását, törvényellenesen kitoloncoltatta Bordást a vállalat területéről és igazoló jelentésében légből kapottnak állította be az ellene felhozott vádakat. A NEB vizsgálata azonban igazolta Bordás állításait. A felettes szerv még mindig falazott és köntörfalazott: Fekecs megúsza egy „szigorú megrovással”, amit az igazgató először megfellebbezett, majd elfogadott, ám a rendőrségi nyomozás előrehaladtával utóbb felmentették állásából. Bordás tehát újra diadalmaskodott. Fekecsnek a távozása előtti napon lehetővé tették, hogy részt vegyen a párt alapszerveinek taggyűlésén, ahová vendégként a pártonkívüli Bordás is hivatalos volt. A taggyűlésen Bordás botrányt kavart, emiatt őt is menesztették állásából. Fekecs hat hónap

⁹²⁵ Nánay István: Közlebb a valósághoz. Tendenciák az amatőr színjátszásban. 45.

felfüggesztett börtönbüntetést kapott, párttagságát is elvesztette. A dokumentumokat a két főszereplő kétes őszinteségű magamentése zárta.⁹²⁶

Az előadás egy nézőkhöz szóló expozéval kezdődött. Az expozét egy olyan színész kezdte, aki a történetben a vita vezetőjét játszotta. Ebben a prologusban a vitavezető megszólította a nézőket és már az első mondattal tisztázta, hogy a közönség mire ne számítsa az előadás során:

„Kedves közönségünk! Elnézésüket kérjük (a KKME Színpad nevében), hogy ma este/délután nem egy szép és szórakoztató színdarabbal örvendeztetjük meg Önöket.”⁹²⁷

Rögtön ezután pozicionálta azt is, hogy egy valós történetet ismerhetnek meg a nézők:

„Amit bemutatni készülünk meglehetősen visszataszító és ráadásul nem a képzelet szüleménye, hanem megtörtént, és pontosan így történt meg, ahogy Önök elé tárjuk.”⁹²⁸

A vitavezető azt is megosztotta közönségével, hogy ez a történet kikről: egy vidéki vállalat igazgatójáról és főkönyvelőjéről szól, illetve a két vezető viszáljáról is szó esett, és magát a cselekményt is felvázolta előre:

„A legkíméletlenebb eszközökkel igyekeztek egymás nyakát kitörni. Az elviselhetetlenségig megmérgezve a munkahelyi légkört. A környezetükben dolgozók egymásra uszításával számtalan hivatását, munkáját szerető ember kisiklását, jóvátehetetlen emberi tragédiáját okozták.”⁹²⁹

A bevezetés végén pedig feltette azokat a kérdéseket, amelyekről beszélgetni szeretnének a nézőkkel:

„De az sem érdekelte őket, hogy közben tönkremegy a vállalat? Csakugyan nem terjed túl az érdeklődésük a pusztán kenyérkereseten? Nem volt véleményük, vagy csak nem hangoztatták? És vajon miért nem? Mert egy melósnak semmi köze hozzá, hogy mi történik az irodákban? Vagy pláne az igazgatói párnázott ajtó mögött? Még akkor sem, mikor az igazgató – mint a mi esetünkben – ugyanolyan melósként kezdte, mint ők? Vagy úgy érzik, hogy rajtuk úgysem múlik semmi? Tényleg igaz ez?”⁹³⁰

A vitavezető azzal zárta az előhangot, hogy bátorította a nézőket arra, hogy:

⁹²⁶ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 103.

⁹²⁷ A *Kirostált kavics* című előadás szöveggönyvét Sződy Macó - saját példányát - őrizte meg, a saját, Vitavezető szerepével kapcsolatos jegyzetekkel, és bocsátotta rendelkezésemre. Az eredeti példány nála található. *Kirostált kavics* szöveggönyve: 1.

⁹²⁸ *Kirostált kavics* szöveggönyve: 1.

⁹²⁹ *Kirostált kavics* szöveggönyve: 1.

⁹³⁰ *Kirostált kavics* szöveggönyve: 2.

„Meggyőződésünk ugyanis, hogy Önöknek van véleményük. Kérjük, ne rejtse véka alá. Mondják el nekünk. És egymásnak. Vitatkozzunk. Vitatkozzanak. Örülnénk, ha minél többször megszakítanak a játékunkat. Hozzászólnának, kérdéseket tennének fel.”⁹³¹

Ezután azzal folytatódott az előadás, hogy Vitavezető bemutatkozott, hogy ő Tarnói Gizella,⁹³² a Rádió munkatársa, miközben a Vitavezető már szerepet játszott, hiszen ő Sződy Macó volt, aki ezzel a bemutatkozással elkezdte működtetni a fikciót, majd egyesével beinvitálta a játéktérre a történet szereplőit: Fekecs Pétert és Bordás Istvánt, akik maguk mutatkoztak be. Csató dokumentumait részben vallomásokká, a Vitavezető kérdéseire adott feleletekké kerekítették, részben párbeszéd jellegű összecsapásokká vágta, és felfűzték a két vezető egymás elleni akcióira, az ütésváltások fokozódó erejének hatásmechanizmusára építve.

A *Kirostált kavics* dramaturgiai tervében hat helyet jelölt meg a csoport, amikor a nézők véleményére számítanak.⁹³³

1. Fekecs felettesei „letolják” a mérlegbeszámoló slendriánságáért, mire ő visszautasítja Bordás fizetésemelési kérelmét. Itt igyekezett tisztázni a vitavezető, hogy tudja-e a közönség, mi is a mérleg. A puszta tárgyismeretet feltételező, iskolás információkéréssel igyekeztek a kezdeti feszélyezettséget feloldani és megszondázni közönségüket: mi a résztvevők helye a termelési hierarchiában, milyen tájékozottak a gazdaság, illetve saját munkahelyük termelési problémáiban.

2. Fekecs első tanúja a Pénztárosnő, aki Bordás ellen otromba szexuális támadás sértettjeként tett vallomást. Az eset négy szemközt zajlott, ezért a bejelentés kivizsgálását korábban a szakszervezeti nőbizottság elutasította. Kérdésük: elhiszik-e a Pénztárosnő vádjait, és ha igen, milyen orvoslást látnak lehetségesnek? Szemben az első vitapont személytelenségével, itt már igyekeztek a közönséget gondos, egy üzemi mikrokörnyezet ismeretén alapuló helyzetelemzésre bírni. Az aktivitás növekedésével számoltak azért is, mert a vezetők közötti konfliktus e ponton váltott át a vezető-beosztott konfliktusába, tehát az azonosulás igénye – még ha egy irodai, ún. adminisztratív dolgozótársukon keresztül is – jelentkezhetett.

⁹³¹ *Kirostált kavics* szövegkönyve: 2.

⁹³² A szövegkönyvben a gépelt példány mellett sok személyes instrukció található kézírással: Ha szükségem van rá, és segít nekem: Tarnói Gizella, a Rádió munkatársa. Tehát csak akkor személyesíti meg a vitavezetőt, ha a fikciós világ nehezebben érthető, kódolható.

⁹³³ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 104.

3. A kölcsönös vádaskodások patthelyzetében arról kérték véleményüket: Szerintük ki áll jobban, mit jósolnak, melyikük fog felülkerekedni, látnak-e lehetőséget a viszály megfékezésére?

Az előbbi vitapont személyes motivációja itt egy szükségszerűen tárgyilagos szemlélettel egészülhetett ki, amelynek keretei között azt is megfogalmazhatták a nézők: Milyen emberi-vezetői tulajdonságokat tartanak nagyra, illetve ítélnék el?

4. Bordásnak sikerül tetten érnie az igazgatót. A NEB-vizsgálat tanúsította, hogy Fekecs mintegy 16.000 forinttal károsította meg a vállalatot. Fekecs ellen fegyelmi eljárás indult. A Vitavezető ismertette a lehetséges fegyelmi határozatokat, és megszavaztatta a közönséget: Milyen büntetést szabnának Fekecsre, illetve hogyan indokolnák az ítéletét?

5. Az üzem pártvezetőségének véleménye megoszlott abban a kérdésben, hogy a felfüggesztett igazgatónak joga van-e részt venni az ünnepi taggyűlésen. A Párttitkárnő telefonon kért eligazítás. Kérdésük: Mi lesz a városi pártbizottság álláspontja?

6. A játékot követő záróbeszélgetés módot adott az összegzésre, a jelenség osztársadalmi vonatkozásainak mérlegelésére, és visszakanyarodhattak az alapkérdésre, a munkások közönyére is.

Mivel a Vitavezető a történetet fontos csomópontjain szakította meg a történetet, és a nézőket szólaltatta meg kikérve egy-egy szituációról, új fordulatról, a szereplők jelleméről a véleményüket, így végig irányítottan, és biztonságban zajlott a vitajáték. A résztvevők akár spontán, akár a Vitavezető kérdéseire előbb-utóbb nemcsak a történethez fűztek megjegyzéseket, nemcsak a riport konfliktusairól vitáztak, hanem általános etikai ítéleteket is hoztak, sőt saját munkahelyük belső problémái is szóba kerülhettek.⁹³⁴

A történet felépítése úgy működött, hogy kezdetben kisebb bűnösnek tartották azt az igazgatót, aki iszik, s maszek építkezéséhez néhány köbméter sódert állami kocsin szállíttat ki a gyárából, mint a főkönyvelőt, aki intrikál és a nőket hajkurássza. Később azonban kiegyenlítődött ez a szimpátia-antipátia viszony, sőt amikor a vita vezetője megszavaztatta a közönséget, hogy az döntse el, a lehetséges büntetések közül mit érdemel a társadalmi tulajdonnal hanyagul bánó igazgató, elementáris dühvel fordultak az igazgató figurája ellen, s nem volt ritka az olyan szélsőséges megnyilvánulás sem, hogy: „Kirúgni! Sóbánya! - Felakasztani!”⁹³⁵ Az előadás egy ünnepi párttaggyűléssel zárult, amelyen még egyszer fellobbant a két ember közötti ellentét, valamint legkésőbb itt merült fel a társadalmipolitikai

⁹³⁴ Nánay István: Közelebb a valósághoz, Tendenciák az amatőr színjátszásban. 45.

⁹³⁵ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 108.

szervek, vezetők felelőssége is, ez a rész azonban már tulajdonképpen csak feszültségevezető epizódként jelent meg a szavazás után.

Az előadások során a feltett kérdések etapjai mentén az alábbi témák bontakoztak ki:

1. Az előadások során kiderült, hogy a vállalati mérleg mint közgazdasági fogalom nem tartozott a munkások napi szókészletéhez. A nézők között sokan nem ismerték ezt a fogalmat. A csoport ezen a témán keresztül nem arra volt kíváncsi, hogy mennyire vannak tisztában a fogalommal, hanem arra, hogy foglalkoztatják-e a közönséget vállalatának gazdasági problémái? Sokan gondolták úgy az előadások során, hogy a mérlegbeszámolók formálisak, érdektelenek és követhetetlenek.⁹³⁶ A nézők között olyan is akadt, aki úgy látta, hogy:

„A munkás nem is tart igényt az üzemi demokráciára. Nem is érti... Mi melósok olyan kishitű emberek lettünk, hogy van egy munkahelyünk, vagy egy szekerünk, amin dolgozunk, van egy családjunk és azon kívül semmi. Eljutottunk oda, hogy tudunk élni ott, ahol van villany, meg is tudunk mosakodni, de nem igénylünk mást. Begyepesedtünk.”⁹³⁷

A válaszokból, melyeket Dévényi kiragadva ugyan, de megosztott a tanulmányában, az derült ki, hogy a munkásoknak csak látszatot jelent, hogy közüik van a mérleghez, hiszen szerintük ez szinte minden esetben csak a vezetőre tartozik, mivel ő látja át, ő ért ehhez, ők csak a munkásai az adott üzemnek, gyárnak, nincs valójában beleszólásuk semmibe.

2. A játékot a Vitavezető mindig azzal a kérdéssel állította meg, hogy hitelt adnak-e a Pénztárosnő vallomásának. A feleletek egyenlő arányban oszlottak meg: volt, aki elhitte, és volt, aki nem.⁹³⁸ Az ellentétes véleményeket igyekezett közös nevezőre hozni a csoport. Leggyakrabban úgy, hogy a Pénztárosnőt alakító színjátészó megismételte a jelenetet. Amíg az első változatban magatartása zárkózottságot, gátlásos szégyenérzetet sugárzott, a második esetben a főkönyvelő befektetésére törekedett. Ez többnyire meggyőzte a közönséget a bejelentés jogosultságáról. Ezután igyekeztek tisztázni, hogy magán- vagy közügynek

⁹³⁶ „– Rengeteg szám van. – A termelési tanácskozáson matematikusnak nézik a dolgozót. – Nem ellenőrizhető, mert pusztán számok. – Hát van a termelési értekezlet. Ez egy csodálatos nagy ökörség. Egybegyűjtik a csapatot, szendvics, gratulálnak azoknak, akiknek be akarjuk fogni a pofáját, magának megvan a pénze, maga hallgasson. Jövőre még több. És mindenki tapsol.” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 104.

⁹³⁷ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 105.

⁹³⁸ „– Így nem. Talán bizalmas kapcsolatban vannak. – A tanút befolyásolták. – Ez így nem történhetett meg. Az országos szervek figyelnek. Alulról felfelé minden kiépített.

– Az Igazgató hívta. Előre megbeszélte szerepet kellett eljátszania. – Lehet, hogy az Igazgató forszírozta. – Lehet, hogy az Igazgató bennfentese. Be van szervezve.”

– Nem lehet tudni. – Lehet ez is, az is. – Csak az nyilatkozhat, aki ismeri őket. – Lehet kétélű. Talán fél. A hatalmi harcban a kisember gyakran gyengének mutatkozik.

– Megtörtént. – Hiteles. De ha előfordult, fantasztikus szemétség. – Ilyenek azért megtörténnek. A rádióban meg a tévében nap mint nap hall ilyeneket az ember. – Nem szophatta a kisujjából. – Valódinak hiszem.” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 105-106.

minősíti-e a közönség az incidenst. Akadtak olyanok, akik szerint nem szabad belőle közügyet csinálni. A nézők nemigen tudták körvonalazni, mit lehetne tenni, hogyan kaphatna a Pénztárosnő elégtételt, vagy legalább védelmet. Általában arra hivatkoztak, hogy az ügy kivizsgálása az illetékes társadalmi szervek feladata. De minden vitán mérlegelték azt is, hogy az eset bizonyíthatatlan, ezért az igazságszolgáltatás kilátásai enyhén szólva kétesek. Mit tanácsolnának mégis a Pénztárosnőnek? A tanácskérést néhány előadáson dramatizálva rögtönözték.⁹³⁹ A tanácsadásban a nézők nagy része a tehetetlenségét fogalmazta meg. A hierarchiára hivatkoztak, hogy nagy valószínűséggel a vezetők adnak majd igazat. Néhányan megosztották azt is, hogy velük vagy a közvetlen közelükben is történt ilyen, de nem lett következménye. Tisztán megfogalmazták, hogy egy ilyen történet után a főkönyvelőt ki kellene rúgni, de ilyen nem tud megtörténni, nem bíznak ebben. Ha a nézőket arra kérte a vitavezető, hogy a férj vagy más közeli hozzátartozó fülével hallgassák meg a történetet, egyből beindult a zsigeri reakció, és megtorlást helyeztek kilátásba.⁹⁴⁰

Itt a visszajátszás színházi eszközével is éltek a játszóké. A visszajátszás ugyanis lehetőséget teremtett arra, hogy könnyebben értelmezzék a helyzetet, és közben kialakítsák véleményüket. A felajánlott nézőpontváltással pedig elérték azt, hogy egy-egy helyzet több szempontból megvizsgálva másként is értelmezhető, más és más gondolati és zsigeri reakciókat válthat ki.

3. A tanúk meghallgatása után az volt a kérdés, hogy szerintük ki áll jobban, kinek van nagyobb esélye a másikat pozíciójából kibillenteni? A kérdés mindenütt szenvedélyes vitát váltott ki. A mérlegelés alsó szintjén egyszerűen az iszákosságot állították szembe a szoknyapecérséggel, és szűkítetten morális megfontolások alapján ítéleztek.⁹⁴¹ Az igazgatót a beszélgetés elején nem tartották annyira bűnösnek, mint a főkönyvelőt. Aztán megfogalmazták azt is, hogy mind a kettő bukott ember. A beszélgetés vége felé azon gondolkodtak, hogy ebben a helyzetben milyen intézkedéseket javasoltak volna. A javasolt intézkedés pedig az lett volna, hogy legalább az egyiket, de leginkább mind a két felett

⁹³⁹ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 106.

⁹⁴⁰ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 106.

⁹⁴¹ „– Összehányini egy kocsit nem veszélyes. Mindenki berúghat. Nem hogy pártoljam. A Főkönyvelő a bűnösebb. Az Igazgató nem a munkahelyén csinálja. – Az Igazgató győz. A Főkönyvelő a bűnösebb. – Attól, hogy iszik, még lehetne jó vezető. – Az Igazgató látta, hogy lezüllött a vállalat. A Főkönyvelő elszemtelenedett. – Inni lehet néha. Pláne ha már csak az megy. – Névnapról részegen hazamenni, miért baj ez? ... – Csak a vállalatban belüli viselkedés számít. – Semmi közöm hozzá: munka után iszom.” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 107.

távolítsák el vezetői pozíciójából. Ezen a ponton a vitában felmerült az is, hogy kinek a kötelessége megfékezni a folyamatot.⁹⁴²

4. Az Igazgató képzeletbeli fegyelmi tárgyalása általában magas aktivitással zajlott. A lehetséges hét ítélet közül elsöprő többségben választották a három legszigorúbbat, és ezen belül is legtöbben az elbocsátást. Különösen a társadalmi hierarchia legalján élő segédmunkások vezették le szélsőséges ítéletekben az indulataikat, saját helyzetüket igazságtalannak tartva.⁹⁴³ Az az érv, hogy az Igazgató bűne csakis a munkások közreműködésével lehetséges, sok helyen fölmerült.⁹⁴⁴

5. Amíg a Párttitkár nő feltárcsázta a városi pártbizottságot, a színpadon is állt a játék. A mintegy félpercnyi időközben a játszóik igyekeztek megtudni: milyen hivatalos választ tartanak a legvalószínűbbnek.⁹⁴⁵

6. A játékot követő vitaösszegzést két kérdéssel indították. Az első: Igazságosnak tartják-e a két főszereplőt sújtó büntetést, illetve elfogadják-e az utolsó szó jogán kifejtett magamentésüket? Feltűnt, hogy korrekcióra legfeljebb az Igazgatóval szemben került sor, Bordás törvénybe nem ütköző furkálódásának társadalmi veszélyességét kevés kivétellel súlyosabbnak ítélték Fekecs vétkenél.⁹⁴⁶ Az előadás készítői sűrűn találkoztak olyan megfontolásokkal, hogy Fekecs fegyelmi ügye csak korábbi érdemeinek, megbízhatóságának fényében értékelhető.⁹⁴⁷

⁹⁴² „– A párt vagy a szakszervezet állhat a sarkára. A párt hallgatott? – A társadalmi szerveknek fel kellett volna lépniük. – A szakszervezetnek kell vizsgálatot kérni a kötözködés ellen. Ez már a gazdasági helyzet rovására mehet. – A szakszervezet nem lépett fel. Ez így szokott lenni, mert gyenge.”

⁹⁴³ „Kirúgni! – Sóbánya! – Felakasztani! Nekem 1700 forintért volt balhém, 16000-ért ki is gyilkolnám. Felkoncolnám, hogy hallhassam az ordítózását. – Akasztás! – Ciklongáz! Aki ide feljut, az viselkedjen. Olyan nagy az országban a rendtelenség, hogy elrettentés kell. – Kötél! Csaló!” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 108.

⁹⁴⁴ Az egyik KISZ-vezetőképző táborban, ahol is egy középkorú sofőr maradt egyedül elnéző véleményével a fiatalok háborgása közepette:

„– Bontási téglát vitt el. Hányán használják maszekolásra a vállalati kocsi? Ezt így kell elfogadni! (Nagy felhördülés, közbekiabálások.)

- (folytatva) Gyerekek! Mihelyt pozícióban lesztek, ti is ugyanezt fogjátok csinálni! Nem tudtok ellene tenni. Voltam én is 25 éves!” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 109.

⁹⁴⁵ „Részt vehet. Most kivághatja a rezet. – Ha bírósági eljárás indul ellene, fel kell függeszteni a párttagságától. – Nem vehet részt. Az előadói asztalnál semmi esetre sem. – Maradhat. A vállalat dolgozója és még nincs kizárva. – Részlet vehet. A párt különálló szerv. – Akkor ki is kell zárni. Nem vagyok párttag, sőt nem is nagyon érdekel. De én így gondolom.” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 110.

⁹⁴⁶ „A mai társadalmat vizsgálgatva alig tudjuk, hol kezdődik a lopás. És a fel nem derített lopásokat hogy fogják büntetni? Pedig éppen a nagy lopások felderítetlenek.” in: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 110.

⁹⁴⁷ „– Nem tudok dönteni. A múltjukat is figyelembe kell venni. – De hisz vannak érdemei. Botlásnak is tekinthető. Nem akarok védőügyvéd lenni. Prémiumelvonást javasolok. – Kellettek lenni érdemeinek. Összehozott egy gyereket, hát most épít neki. ... – Valóban figyelembe kell venni a múltját. Talán meg is érdemli, hogy ingyen vihesse a téglát. Tűnj el!, de megölni nem szabad. Valóban figyelembe kell venni a múltját. Talán meg is érdemli, hogy ingyen vihesse a téglát. Tűnj el!, de megölni nem szabad.” in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 109.

Csaknem minden előadás végén sikerült az alapkérdéshez visszakanyarodniuk: a játékkal ellentétben miért passzívak, miért közömbösek a fizikai munkások? A beszélgetést tehát az üzemi demokrácia, a beleszólási fórumok taglalása zárta.⁹⁴⁸

Dévényi szerint a néző egy színházi előadás sodrában alig kap időt arra, hogy benyomásait rendezze, megfogalmazza.⁹⁴⁹ Neki a cselekmény leállításával, a homályos mozzanatok megismétlésével vagy kommentálásával az volt a célja, hogy a vitajáték során lehetőséget adjon arra, hogy a benyomásait megfogalmazzák a résztvevők és meg is osszák ezt a többiekkel. A nézőktől kettős jelenlétet vártak el: az egyik az volt, hogy a színházi illúziót fogadják el, a másik pedig az, hogy mindezt ne vegyék figyelembe. Ha ugyanis az előadás nem volt elég lebilincselő, akkor nem generált vitát, vagy a beszélgetés parttalanul csapongott. Ha viszont túl jól sikerült, akkor a közönség nagy része türelmetlenül várta a történet soron következő információit, és belefojtotta a szót a reagálni kívánókba. Szerencsés esetben létrejött a játék és vita szüntelen kölcsönhatása: a játék felfokozta, egyenirányította a figyelmet, ez az adott pontokon felkeltette a reflektálás vágyát, majd a megszólalás visszacsatolódott a játékra: a néző, aki már megnyilvánult, beszállt a vitába.⁹⁵⁰

A nézők az előadás kezdetétől kezdve tudták, hogy egy rendhagyó színházi előadáson vesznek részt. Olyan előadáson, ahol már a legelején megszólították a közönséget, és arra ösztönözték őket, hogy mondják el véleményüket.

Fekecs Péter bemutatkozási aktusában megjelent egy színházi konvenció bevezetése, azaz, akik itt színházat csinálnak, szerepeket játszanak:

„Kérlek, gyere ide és mutakozz be. Természetesen nem a magad nevében, hanem Fekecs Péter volt igazgató személyi adataira volnánk kíváncsiak.”⁹⁵¹

A szerepből való kilépéssel később is éltek a játszók az előadás során. Bordás Istvánt játszó színész úgy szakította meg a párbeszédet a Vitavezetővel, úgy támasztotta alá az igazságát, hogy kilépett a szerepből, és egy jegyzőkönyvből idézett. Tehát egy konkrét dokumentum megosztásánál a színészi játék megszűnt. A fikció felfüggesztésével teret adott egy dokumentumnak, amely a valóság egyféle leképezését jelentette.

⁹⁴⁸ – Tessék nézni: mi, ha munkások vagyunk, felszólalhatunk termelési tanácskozásokon. De saját eset: úgy szervezik a munkámat, hogy sokszor évekig nem tudok elmenni. Vagy meg se hívnak, mert sokat jár a szám. Az utóbbi időben csak vonom a vállamat: elvtársak, ti tudjátok, honnan fúj a szél, ti tartjátok a zászlót... A munkásosztály öntudata egy olyan szinten van jelenleg, hogy arra nemigen lehet számítani. Van itt egy elitkultusz. Díszpárttag. Párttag és tíz éve nem szól hozzá. Kéri a felvételét, lakást kap, de egy szemináriumot nem képes elvégezni. Nem is strapálja magát. Úgyis jól van így. in: Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 111.

⁹⁴⁹ Dévényi: Vélemények színháza. Egy kísérlet rögzítése. 103.

⁹⁵⁰ Uo.

⁹⁵¹ *Kirostált kavics* szövegkönyve: 3.

Az együttes tapasztalata szerint az esetek többségében résztvevők mindegyike megszólalt a vitában, ha máskor nem, hát a szavazáskor hallatta szavát. Azaz többnyire felszabadultan, gátlások nélkül nyilatkoztak meg az emberek, még akkor is, ha közvetlen vagy felsőbb szintű főnökeik is jelen voltak. Úgy is fogalmaztak, hogy egy ilyen színi forma a demokratizmus előiskolája lehetne. Ez a TIE gondolati hagyományának abszolút megnyilvánulása a *Kirostált kavics*ban. Dévényi Róbert *Kirostált kavics* című előadása a nézők aktivitására épített. Arra helyezte a hangsúlyt, hogy egy történet megmutatásán keresztül a közönség fogalmazza meg a véleményét, és a színház lehetőséget teremt arra, hogy meg is ossza ezt másokkal. Ennek az előadásnak volt még egy olyan pedagógiai vetülete is, amely arról szólt, hogy a résztvevők tisztában legyenek olyan fogalmakkal, mint a mérleg, tudjanak arról, hogy milyen jogi következményei lehetnek a lopásnak, nem csupán a munkások nézőpontjából, hanem a vezetők szempontjából is. Az előadás azt sugallta, hogy fel lehet lépni a vezetők ellen, hogy minden munkás felelős azért, hogy mi történik a munkahelyén, ő is tehet arról, hogy milyen helyzeteknek, tetteknek lesz következménye. Az előadás arra ösztönözte a résztvevőket, hogy lépjenek fel a visszaesések ellen.

A *Történelem alulnézetben* című előadás a hagyományos szerkezetű TIE-hez kapcsolható, míg *A kisvárosi Lady Macbeth* az interakciót beépítő szerkezethez, a *Kirostált kavics* az egységes szerkezethez sorolható. A TIE gondolati hagyománya a témaválasztásban mindhárom esetben megtalálható. A TIE formai hagyománya mind *A kisvárosi Lady Macbeth*ben, mind a *Kirostált kavics*ban a vélemények elmondásának lehetőségében, a résztvevők partnerként való kezelésében megjelent. A *Kirostált kavics*ban a Vitavezető (játékvezető) szerepének és funkciójának működtetésében, az előadás során gondolkodásra ösztönző és problémafelvető kérdések használatában, a jelenetek struktúrájában, a dramaturgiai gondolkodásban, színházi eszközök használatában (visszajátszásban, szerepben és szerepen kívüli létezésben) megjelent a TIE formai hagyománya. A TIE minden lényegi eleme megtalálható a *Kirostált kavics*ban, kivételt képez a korosztály, itt ugyanis felnőtteknek szólt a téma és a történet egyaránt.