Oláh Tamás

„Eljutunk még Shakespeare-ig!"

A Tanyaszínház első öt évadának (1978–1982) színházi formakereséséről

A Tanyaszínház korai előadásai mind játéknyelvük, mind dramaturgiai megoldásaik, mind technikai apparátusuk tekintetében egyfajta színházi kísérletek voltak. A társulatalapító fiatal színházcsinálók 1978-ban gyakorlatilag felderítetlen terepre merészkedtek – a kifejezés konkrét és átvitt értelmében egyaránt –, amikor úgy döntöttek, hogy Észak-Bácska magyarlakta falvainak lakosai előtt akarnak játszani. Bár a társulati tagok szinte kivétel nélkül falusi környezetből származtak, a vajdasági kistelepülések lakosságának esztétikai szükségletei ismeretlenek voltak a számukra. Olyan közönség számára kínálták fel előadásaikat, mely ezeken kívül a színjáték semmilyen válfajával nem találkozott korábban, s ez döntően befolyásolta elváráshorizontjukat és a befogadás módját.

Érdemes felfigyelnünk rá, hogy az első évadok során a Tanyaszínház társulata mintha szándékosan mikroközösségek számára játszott volna. Az 1978-as és 1979-es turnéik útvonalán még olyan, csak néhány tucat lelket számláló tanyacsoportok is feltűnnek, mint a kavillói kiindulópontjuk földrajzi közelségben található Kispest, Híressor, Buránysor vagy Valkaisor. Az első nyár tizenkilenc állomásán hozzávetőleg 8000 ember előtt léptek fel (CZÉRNA 2009; 165). A második évad tizennyolc estéjén ez a szám kevesebb, mint a felére (körülbelül 3700 főre) csökkent, mely minden bizonnyal annak volt köszönhető, hogy a trupp részben új útvonalat választott, hogy még csekélyebb lélekszámú magyar közösségeket kereshessenek fel. A társulat csak fokozatosan okkupálta a Vajdaság területét. 1978-ban a legtávolabbi játszóhely is csak alig negyven kilométerre esett Kavillótól. A bácskai dűlőutakon egy Gere Vilmos nevű tanyasi parasztgazda kalauzolta a fiatal színészeket, aki maga gyártotta és

hajtotta a társulat első ekhós szekerét, mely elé két szamár volt befogva. A nevető bohócfejet és tarka virágokat ábrázoló szekérponyva alatt annyira kicsi volt a hely, hogy ott kizárólag a kosztümök és a kellékek fértek el, a színészek ekkor még minden távot gyalogszerrel tettek meg. Gere Vilmos az első öt évadban ült a szamarak mögött, de az ekhós szekér (melyet idővel nagyobbra cseréltek) 1992-ig a társulat rekvizituma maradt. A harmadik évadtól már saját biciklipark állt a rendelkezésükre, 1981-ben pedig ezeken felül egy furgonra is szükségük volt a *Holdbéli csónakos* című előadás díszleteinek szállításához. Ma a társulat motoros járműveinek köszönhetően már egy közel 130 kilométeres átmérőjű körben mutatja be előadásait, s ezzel – az al-dunai székely falvakat leszámítva – gyakorlatilag a tartomány összes magyar többségű településének vonzáskörzetét lefedik. A Tanyaszínház így egyetlen hónap alatt felülmúlja bármelyik vajdasági kőszínház egész éves látogatottságát, s eközben közvetlenül találkozik a vajdasági magyar közösséggel.

A Tanyaszínház első évadainak tudományos igényű vizsgálata számos nehézségbe ütközik, hiszen a társulat archívuma rendkívül hiányos. Az indulást követő közel húsz évből mindössze néhány fotót és plakátot tartalmaz. Bár az újvidéki székhelyű Vajdasági Színházmúzeum gyűjteményében számos fénykép megtalálható egy 2008-as jubileumi tárlatnak köszönhetően (a kiállítás szerzője Bancsi Ildikó), az első előadások forrásanyaga így is elenyésző. Ugyan a Vajdasági Televízió magyar szerkesztőségének forgatócsoportjai szinte a kezdetektől fogva rögzítették a produkciókat, a felvételek – néhány megmentett filmszalag kivételével – megsemmisültek a televízió székházának lebombázásakor 1999-ben. Bár már előkerült néhány szövegkönyv a nyolcvanas évek első feléből, nagyon valószínű, hogy az első három évad pontos előadásszövegei örökre elvesztek, s a produkciók elemzése kizárólag a megjelent kritikák, újságcikkek, visszaemlékezések és korabeli fotók felhasználásával lehetséges. A produkciók rekonstrukciójához termékeny alapot adhat a Philther-módszer által felkínált hat problémakör. A Tanyaszínház előadásainak vizsgálatakor kiemelt jelentőséget kap azok (1) színháztörténeti kontextusa. A (2) dramaturgiai megoldásokra a fennmaradt szövegkönyvek alapján következtethetünk. A (3) rendezés és a (4) színészi játék sajátosságairól szinte kizárólag a fennmaradt kritikák alapján vonhatunk le következtetéseket, a (5) színházi látvány elemzésében az összegyűjtött képanyag segíthet. Az (6) előadások hatástörténetét tárgyaló be-

kezdések mellett pedig e specifikus színházi forma esetében hetedik szempontként az előadások létrejöttének társadalmi-politikai háttere is a vizsgálat tárgyává kell hogy váljon.

Az első öt évad elemzése során kiindulópontként szolgált Csipak Angélának, a Tanyaszínház első dramaturgjának 1982-ben megjelent szövege, aki a *Híd* folyóirat oldalain emlékszik vissza a társulat fél évtizedes tevékenységére, s közben önreflexív módon elemzi saját műsorpolitikájukat: „Sokáig egyetlen járható útnak, pszichológiailag abszolút megalapozott módszernek hittük a fokozatossági elv alapján történő közönségnevelést; valószínűbb azonban, hogy inkább a legkézenfekvőbb, a legkönnyebb megoldás volt" – állítja (CSIPAK 1982; 1073). A dramaturg leírása alapján kísérletezéssel, próbálkozással teli út vezetett a kezdetben műsorra tűzött rövid jelenetektől az 1982-ben bemutatott, William Shakespeare *IV. Henrik* című királydrámájának első és második részéből, továbbá *A windsori víg nők* című komédiából létrejövő középfajú drámáig, a *Falstaff*ig. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a fajta kísérletezés annak volt köszönhető, hogy a Tanyaszínház munkásságának első évtizedében nem tartozott közvetlenül egyetlen kőszínház vagy államhatalmi szerv befolyása alá sem. Annak ellenére, hogy indulásukkor minden nyáron gyülekezési engedélyt kértek a helyi hatóságoktól az egyes előadások idejére, szinte láthatatlanok maradtak a hatalom számára. Senki nem szólt bele, milyen műveket tűznek műsorra. Persze ez a függetlenség jelentős gazdasági instabilitást is eredményezett, melyet helyi forrásokból és magánjellegű felajánlásokból igyekeztek enyhíteni (CZÉRNA 2009; 22).

A társulat a rövidebb, egyszerűbb technikai apparátust igénylő előadásoktól fokozatosan jutott el a komplexebb produkciókig. Az első két évad tehát – Csipak terminológiájával élve – a „mézesmadzag-teória" (CSIPAK 1982; 1073) jegyében a könnyű sikert ígérő, ripacskodástól sem visszariadó komédiázás jegyében telt (CSIPAK 1982; 1073). 1978-ban négy rövidebb jelenetet, 1979-ben pedig két egyfelvonásost adtak elő – egyetlen dikót[1] leszámítva – gyakorlatilag díszletek nélkül, minimális kellékapparátussal, szedett-vedett jelmezekben. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az előadások formanyelvének kialakításakor az Újvidéki Művészeti Akadémián frissen végzett Kovács Frigyes és az akadémián a Tanyaszínház indulásakor másodéves rendezőhallgatóként tanuló Hernyák György úgy

[1] Lécvázas szerkezetű könnyű ágy.

igyekezett önmaguk számára adekvát színházi formát találni, hogy a hetvenes évek végének posztdramatikus formanyelvi törekvései helyett a 18. és 19. századi vándorszínjátszás formai és esztétikai hagyományához nyúltak vissza, s az e formához könnyen idomuló dramatikus szövegeket választottak. Az első év szelekcióját a tematikai sokszínűség jellemezte. Hans Sachs 16. századi farsangi komédiáját, *A varga meg a vargáné*t, egy ismeretlen lengyel szerző *Ördögöt idéz a diák*[2] című vásári színjátéka követte, majd Baranyi Ferenc huszadik századi (1973-as keltezésű) vásári komédiája, a *Lónak vélt menyasszony* és Móricz Zsigmond *Dinnyék* című paraszttréfája következett. Ez utóbbi Kovács Frigyes osztályának másodéves vizsgaelőadása volt 1976-ban az Újvidéki Művészeti Akadémián Pataki László osztályában. Az 1979-es évben a játszók kizárólag 20. századi, de változatlanul falusi környezetben játszódó szövegeket választottak. Csajági János *András kovács királysága* című egyfelvonásosát Illyés Gyula *Tűvétevők* című parasztkomédiája követte. Ez utóbbit egyébként egy évvel korábban műsorra tűzte a szabadkai Népszínház is Virág Mihály kifejezetten rossz kritikákat kapott rendezésében (KÁICH 2016; 161–162). Egyébként feltűnő a magyar szerzők túlsúlya az első két év Tanyaszínház-produkcióiban annak ismeretében, hogy ezekben az évadokban a két vajdasági magyar nyelven játszó kőszínház – a szabadkai Népszínház és az Újvidéki Színház – többnyire külföldi szerzők (Feydeau, Caragiale, Molière, Csehov) műveit tűzte műsorra. Ha nem is közvetlen reakcióként tekintünk a darabválasztásokra, akkor is egyértelműnek tűnik, hogy a fiatal társulat szándéka a falvak közönségéhez közelebb álló magyar paraszti világ és paraszti gondolkodás megragadása lehetett, ekkor még helyi vonások nélkül, pusztán a szórakoztatás igényével.

A harmadik évadban a társulat elérkezettnek látta az időt, hogy egész estés előadással rukkoljanak elő. Sokat mond a színház művészeti koncepciójának alakulásáról, hogy választásuk a 18. és 19. század fordulóján élt dubrovniki költő és komédiaíró, Vlaho Stulli legismertebb, 1800-ban megjelent művére, a *Nagyszájú Katá*ra (Kate Kapuralica) esett, melyet Csipak Angéla fordított először magyar nyelvre s adaptált a Tanyaszínház számára. (Érdemes meg-

[2] Az 1978-ban előadott jelenet szövege nem maradt fenn, de szerzőjének ismeretlensége s lengyel mivolta megkérdőjelezhető, mivel Hans Sachs egészen biztosan írt jelenetet *Ördögöt idéz a diák* címen.

jegyeznünk, hogy Stulli eszményképei közt olyan szerzőket találunk, mint Carlo Goldoni vagy a szintén dubrovniki reneszánsz komédiaíró, Marin Držić.) Az eredetileg egy dubrovniki szegényházban játszódó, emberi nyomorúságban tocsogó tragikomédiát a társulathoz ekkor csatlakozó Csipak átültette a vajdasági jelen viszonyai közé, Hernyák György pedig – akinek ez a produkció volt diplomarendezése az Újvidéki Művészeti Akadémián – a bácskai sarat tette meg a játék egyik főszereplőjévé. Bár Gerold László az előadásról megjelent kritikáját azzal indítja, hogy „[h]a nincs az a sártócsa, az egész előadás aligha érdemel különösebb figyelmet" (GEROLD 1980; 1089), az adaptáció mégis sokat árul el a Tanyaszínház alakulófélben lévő ars poeticájáról. Sokatmondó például az, hogy az előadás premierjét a gyermekek hiányában régóta használaton kívül álló kavillói iskola csupasz vályogfalainak árnyékában tartották (GEROLD 1980; 1089). A kifejezetten trágár nyelvezetű, vaskos humorú „falusi életkép" cselekményének középpontjában pedig egy mélyszegénységben élő család tagjai álltak. Az előző évek előadásaihoz képest jóval sötétebb produkció – Stulli drámájához hasonlóan – a jellemkomikumra épített: a családfő alkoholista, felesége házsártos, fiuk együgyű, lányuk pedig végletesen naiv volt. A szülők számára az egyetlen kiugrási lehetőséget az jelentette, ha lányukat sikerül jól férjhez adniuk. E lét peremére szorult, tengődő figurák számára természetes közegként szolgált a játéktér közepén minden játszóhelyen mesterségesen kialakított sártócsa, melyben a színészek önmagukat nem kímélve hemperegtek, dagonyáztak, vergődtek az előadás folyamán – minden bizonnyal szerfelett groteszk hatást keltve.[3] Bár a díszlet- és kellékhasználat ezúttal naturalista-realista konvenciókat idézett, fontos hangsúlyoznunk e bácskai sár metafora-jellegét. Hernyák György később több interjúban is felidézte a – kissé romantikus színezetű – anekdotát, mely szerint az egyik előadás után a közönség egy tagja szorosan megölelte a férjet alakító, sártól csatakos Soltis Lajost[4], és azt mondta neki: „Édes

[3] Kovács Frigyes 1995-ben a következőket nyilatkozza a társulat formanyelvével kapcsolatban: „Olyan népszínház jellegű színházként tudom elképzelni a Tanyaszínházat, ahol időről időre be kell lopni groteszk elemeket, hogy az igényesebb néző is megtalálja a maga csemegéjét benne" (MIHÁJLOVITS 1995; 12).

[4] Soltis, a Tanyaszínház későbbi vezetője és talán legemblematikusabb alakja ebben az évben csatlakozott a társulathoz.

gyerekem, hát te mirólunk beszélsz, te az én nevemben beszélsz" (CZÉRNA 2009; 156). Úgy tűnik, hogy ennek a metaforikus beszédmódnak a megjelenése és az alapművek lokalizálásának koncepciója egybeesik Csipak Angéla feltűnésével, s a dramaturg 1987-es távozásáig határozza meg legmarkánsabban előadásaikat.

Szokatlan, hogy a mérvadónak számító *Híd* nem közölt kritikát az 1981-ben bemutatott *Holdbéli csónakos*ról, melyet a korábbi előadásokhoz hasonlóan Hernyák György rendezett. Az első három évad előadásait rendre méltató Gerold László Hernyák egy későbbi, a szabadkai Népszínházban színre vitt *Holdbéli csónakos*a kapcsán utal rá, hogy Weöres Sándor drámája „jobb sorsra érdemes", mint amilyenben a Tanyaszínházban korábban része volt (GEROLD 2001a). A vajdasági magyar hetilapok is elsősorban a társulat útvonaláról számoltak be, csak elvétve ejtettek szót magáról az előadásról. Ennek ellenére a produkció jelentős sikerként maradt fenn a színházi emlékezetben, és a Tanyaszínház munkássága során is mérföldkőnek számított. A *Nagyszájú Kata* vulgáris poénjai után a *Holdbéli csónakos* költői, „irodalmi" humora Csipak szerint pozitív fogadtatásra talált a közönség körében, sőt a társulat előadásairól lelkesen tudósító Dudás Károly 1983-ban megjelent *Ketrecbál* című kisregényének cselekményében is hangsúlyos szerephez jutott. A Tartományi Művelődési Titkárság, az Újvidéki Színház, a Forum Könyvkiadó és az Újvidéki Televízió támogatásának köszönhetően 1981-ben az olvasópróbák már márciusban elkezdődhettek, s az előadás szinte teljes színházi apparátussal valósulhatott meg. A hivatásos játszók száma tizenkét főre bővült (az alapító tagok közül hárman maradtak), akik összesen mintegy harmincöt alkalommal álltak közönség elé a produkcióval. (A nagy sikerre való tekintettel egy téli turné keretein belül kőszínházakban, színháztermekben is bemutatták.) Míg korábban napfénynél voltak kénytelenek játszani, az újonnan vásárolt reflektoroknak köszönhetően az előadások ettől az évtől kezdve már szürkületben kezdődtek. A fénypark bővülése természetesen az előadás technikai lehetőségeit is megnövelte, amit Hernyák rendezése teljes mértékben ki is használt. A fényjátékon túl az előadást árnyképek, diavetítések és filmbejátszások (8 mm-es vetítőgépről) is színesítették. Nagy szerepet kapott a zene, Csipak Angéla adaptációja pedig a mesei elemekre helyezte a hangsúlyt, s bár az előadásban számos vaskosabb, interaktív rögtönzés is helyet kapott, a humora jóval líraibb volt, mint a korábbi produkcióké.

A költői nyelv pozitív fogadtatása ellenére a társulat tagjai – a játéknyelvi kísérletezést folytatva – úgy döntöttek, hogy az 1982-es *Falstaff* a „próza felé keményedik" (CSIPAK 1982; 1074) majd. A Shakespeare-játszás a tanyai porban a kezdetektől fogva eszményként jelent meg a társulat előtt. Soltis egy 1980-ban készült interjúban már nyilvánosan is kitűzte a célt: „eljutunk még Shakespeare-ig!" (VIDA DARÓCZI 1980; 12). Nem teljesen világos, miért épp az Erzsébet-kori szerző vált a társulat számára etalonná. Ha megvizsgáljuk a Vajdaságban akkor működő két magyar nyelven játszó kőszínház műsorát alakulásuktól a hetvenes évek végéig, láthatjuk, hogy repertoárjukban alig szerepelnek Shakespeare-drámák. Az Újvidéki Színház például a szerző egyetlen szövegét sem tűzte műsorra az említett Soltis-interjúig, a szabadkai Népszínház műsorán pedig 1945-től 1980-ig mindössze öt Shakespeare-darab szerepelt (*Makrancos Kata*, 1953; *Szentivánéji álom*, 1955; *Sok hűhó semmiért*, 1964; *II. Richárd*, 1971; *Romeo és Júlia*, 1976) (KÁICH 2016; 181–190). Az azonban mindenképpen figyelemre méltó, hogy már Lévay Endre, a *Híd* alapító főszerkesztője is azzal indítja a *Makrancos Kata* recenzióját 1953-ban, hogy „a világ bármely fiatal színházában Shakespeare megjelenése a színpadon határkövet jelent a fejlődésben. Amíg az együttes alakító készsége és művészete meg nem közelítette e csúcsokat, addig nem nyúlhat hozzá, mert avatatlan a keze" (LÉVAY 1953; 289). A drámaírót a „szellem halhatatlanjának nevezi", majd, hogy állítását alátámassza, Petőfi Sándor lelkesedő Shakespeare-méltatását idézi 1847-ből[5], az első vajdasági Shakespeare-bemutatót pedig határkőnek, ünnepnek titulálja.

Lévay rajongó sorai ellenére sem állíthatjuk, hogy a shakespeare-i színházeszmény kiemelt helyet foglalna el a tartomány magyar nyelvű színházi hagyományában, ám érdemes felismernünk, hogy az egykori Globe működése sok tekintetben mutat hasonlóságot a Tanyaszínházéval. Az Erzsébet-kori nyilvános színházak ugyanis szintén mindenki számára elérhetőek voltak, aki megengedhette magának, hogy jegyet váltson. S a jegyvásárlás nem is jelentett komoly anyagi befektetést. A legolcsóbb belépőket már egyetlen pennyért, azaz negyed gallon (~0,9 liter) sör áráért meg lehetett venni, s en-

[5] „Shakespeare! változzék e név heggyé s magasabb lesz a Himalájánál, változzék e név tengerré s mélyebb lesz az atlanti óceánnál, változzék e név csillaggá s ragyogóbb lesz a napnál" (PETŐFI 1974; 218–219).

nek köszönhetően a Globe közönsége a 16. és 17. század fordulóján a londoni lakosság reprezentatív keresztmetszetét nyújtotta az inasoktól egészen az udvari emberekig. Ráadásul az előadásokat férfiak és nők egyaránt élvezhették (FISCHER-LICHTE 2001; 107–108). A Tanyaszínház közönsége a vertikális társadalmi rétegződés mellett korosztályi szempontból is rendkívül sokszínű a kezdetektől fogva. Az ingyenes – tehát mindenki számára elérhető – produkciókat az egészen fiatal gyermekektől kezdve a települések legidősebb lakosaiig minden korcsoport figyelemmel kíséri. Nem meglepő tehát, hogy az előadások szerkezete, tematikai és hangulati gazdagsága szoros rokonságot mutat az egykori Globe Shakespeare-előadásaival. Mivel hasonlóan sokszínű közönség igényeit kell kielégíteniük, jól megfér bennük egymás mellett a vérbő komikum és a filozofikus, lírai emelkedettség.

Ha megvizsgáljuk a Tanyaszínház 1982-es *Falstaff*jának szövegkönyvét, láthatjuk, hogy a vajdasági vidék játékkörülményeihez igazított kétrészes, terjedelmes királydráma kifejezetten szerteágazó cselekménye végletesen leegyszerűsödött. Ennek ellenére – mint azt Bori Imre kritikájából megtudjuk – a címszerepet alakító Soltis Lajost leszámítva a játszók színészi eszközök tekintetében szinte kivétel nélkül az „iskolásan tisztelt Shakespeare-t" (BORI 1982; 12) játszották, s az eklektikus díszletekben és jelmezekben is a historizáló szándék érvényesült. Bár a fennmaradt fotók tanúsága szerint egyes kosztümökre inkább az erős stilizáltság volt jellemző. Az egymástól hangsúlyos sötétekkel és dobpergéssel elválasztott jelenetekből álló előadás története rendkívül töredékes maradt, de ez lehetőséget teremtett arra, hogy *A windsori víg nők*ből átemelt vidám Falstaff-jelenetek is helyet kapjanak a játékban. Az angol lordok lázadása talán csak a 15. századi angol történelem ismerői számára volt jól követhető az előadásban, mely a nemesi ármánykodás csatatere helyett ironikus hangvételű, gyakran alpári kocsmahumorba torkolló etűdök sorozata lett. A hatalom játszmái olyan homályos messzeségbe kerültek a köznéptől, akárcsak a jugoszláv pártpolitika az előadás falusi nézői számára. A nemesek közül érdemi szerepe gyakorlatilag csak az adaptáció központi figurájává váló Falstaffnak, a nagyevő, iszákos nőcsábásznak maradt. A kritikák szerint azonban a lecsúszott lovag Soltis alakításában összetett figurává, intelligens bohóccá vált (BORI 1982; 12). A hangsúly tehát az udvari népről a fogadók népére tevődött át, a középkori Anglia kocsmakultúrája pedig sajátos lokális színezetet

kapott a Vajdaságban. Az előadás nézői között néha váratlanul nagyivók, pultosok és prostituáltak tűntek fel, például a nagyképű Pistol (Kovács Frigyes) karaktere is, aki újra és újra szóba elegyedett a közönséggel, mely a beszámolók szerint szívesen részt vett a játékban, s hangosan, élcelődve felelt kérdéseire (CZÉRNA 2009; 47).

Fontos megjegyeznünk, hogy az 1980-as évtől a bemutatót és a turné előadásait kísérő számos rendezvénynek köszönhetően a Tanyaszínház egyre inkább kulturális mozgalommá vált. A trupp előadásai meghatározó eseménnyé váltak a vidéki közösségek életében, gyakran a falvak legfontosabb ünnepei és mulatságai is a Tanyaszínház éves vendégszereplései köré szerveződtek. Ezenfelül az előadások alkalmakat teremtettek arra, hogy más művészeti ágak képviselői is a magyarlakta kistelepülésekre látogassanak saját produkcióikkal. Kifejezetten sokatmondó, hogy a társulat mely művészeket invitálta a régió falvaiba. A *Nagyszájú Kata* premierjének napján például Kavillóra érkezett Tolnai Ottó, a korábban betiltott magyar folyóirat, az *Új Symposion* főszerkesztője és Domonkos István, a lap szerzője. A délután folyamán Domonkos *Tessék engem megdicsérni* címmel szatirikus verseit adta elő gitárkísérettel, Tolnai pedig *Világpor* című új kötetét mutatta be. Ezt követően a Tanyaszínház társulatának színészei a *Talpraesett Tom*[6] című képregényből adtak elő jeleneteket gyermekek számára, majd autentikus magyar népzenét játszó muzsikusok (Fábri Géza, Fábri Béla és Vrábel János) léptek fel. 1980-ban kísérleti jelleggel kiállítás is nyílt a 9+1 képzőművészeti csoport munkáiból, továbbá három fotóművész (Dormán László, Lennert Géza és Varga Somogyi Tibor) képeiből, melyeket – megfelelő épület hiányában – a füves gyepen szétterítve állítottak ki. Az ötödik évadban is számos kísérőrendezvény zajlott a premier napján Kavillón. Kiállítás nyílt Lazukics Anna fotóművész képeiből, és szólótánc-etűdjével fellépett az akkor huszonöt éves, Marcel Marceau párizsi iskolájában tanuló Nagy József (Josef Nadj) is, aki később világhírű táncművésszé vált. Az ötödik turnét emellett szinte végigkísérte a Forum Könyvkiadó kiadványárusító kisbusza, továbbá a vajdasági magyar és szerb sajtó szűnni nem akaró érdeklődése. A *Hét Nap* című hetilap három, a *Magyar Szó* pedig tizenkilenc beszámolót, tudósítást közölt a turné állomásairól (CZÉRNA 2009; 199–200). 1982-ben indult útjára

[6] Magyarországon *Lucky Luke* címmel jelent meg. Jugoszláviában magyar nyelven a Forum Könyvkiadó adta ki Kopecky László fordításában.

a pályakezdő Haris Pašović vezetésével a Tanyaszínház rövid életű szerb együttese (Salaško pozorište) is, mely mindössze egy évad erejéig létezett, és a magyar társulattól függetlenül, az észak-vajdasági szerb szórványban adta elő néhány alkalommal a *Borsszem Jankó* (Biberče) című mesejátékot.

Bár a Tanyaszínház munkásságának első öt éve nem tekinthető lezárt korszaknak, az 1978-tól 1982-ig bemutatott előadások elemzése rámutat egy szüntelenül alakuló színházi formanyelv legmarkánsabb jegyeire, melyek – néhány kivételtől eltekintve – máig meghatározzák a társulat produkcióit. A szabadtéri játékkörülmények egyrészt megkövetelik, hogy az előadók a kőszínházakban megszokott lélektani-realista eszköztáruk gesztusrendszerét valamivel szélesebb, erőteljesebb – olykor egészen karikírozott – arcjátékkal és mozdulatokkal váltsák fel, ami együtt jár a beszédmondás hangerejének növekedésével is, hiszen a prózai szövegrészek máig hangosítás nélkül szólalnak meg az előadásokban. Másrészt, mivel a közönség jelentős része állva nézi végig az előadásokat, azok csak ritkán tartanak tovább 70–75 percnél. A szövegeket az elengedhetetlen rövidítésen túl gyakran a lokalizáció is jellemzi, melynek köszönhetően a történetek sajátos helyi színeket nyernek, a vajdasági viszonyok közé került szereplők pedig magyar (vagy esetenként szerb) neveket kapnak. Az Erzsébet-kori drámákhoz hasonlóan a Tanyaszínház előadásaiban is egymás mellé kerül a jellemkomikum, a vaskos, altesti humor és az emelkedett gondolati tartalom, ezért a produkciók gyakran egymáshoz lazán kapcsolódó etűdökből épülnek fel, melyeket rendszerint zenei betétek kötnek össze. Kifejezetten gyakran élnek továbbá a metaforikus és allegorikus fogalmazás lehetőségével is, így a nem lokalizált történetek is közvetlenül reagálnak a vajdasági magyar közösség számára aktuális társadalmi és politikai eseményekre.

Irodalom

BORI Imre (1982): Shakespeare a tanyán. *7 Nap*, aug. 6., 12.

CZÉRNA Ágnes (2009): *Tanyaszínház 1978–2008*. Forum Könyvkiadó, Újvidék

CSIPAK Angéla (1982): Ötéves a Tanyaszínház. *Híd*, 9., 1072–1077. http://adattar.vmmi.org/cikkek/12518/hid_1982_09_12_csipak.pdf (2018. dec. 28.)

FISCHER-LICHTE, Erika (2001): „Színház az egész világ”. In *A dráma története*. Ford. KISS Gabriella. Jelenkor, Pécs, 105–114.

GEROLD László (1980): Sártócsánk. *Híd,* 9., 1088–1089. http://adattar.vmmi.org/cikkek/12077/hid_1980_09_10_gerold.pdf (2018. dec. 28.)
GEROLD László (2001a): „Nem mese ez gyermek…". Weöres Sándor: Holdbeli csónakos. *Criticai Lapok*, 2. https://www.criticailapok.hu/29-2001/34198-%22nem%20mese%20ez%20gyermek...%22%20 (2018. dec. 28.)
GEROLD László (2001b): *Jugoszláviai magyar irodalmi lexikon (1918–2000)*. Forum Könyvkiadó, Újvidék http://dda.vmmi.org/docs/gerold-irodlex.pdf (2018. dec. 28.)
KÁICH Katalin (2016): A világirodalom vonzáskörében (1951–1985). In *A színész és a színjáték dicsérete*. Életjel Könyvek, Szabadka, 174–271.
KÁICH Katalin (2016): Magyar klasszikusok, kortárs szerzők a műsorrendben (1951–1985). In *A színész és a színjáték dicsérete*. Életjel Könyvek, Szabadka, 121–173.
LÉVAY Endre (1953): Shakespeare-bemutató a szabadkai Népszínházban. *Híd*, 4., 289–294. http://adattar.vmmi.org/cikkek/19234/hid_1953_04_13.pdf (2018. dec. 28.)
MIHÁJLOVITS Klára (1995): Nem lehet mindenáron nevelni. *Magyar Szó*, jún. 29., 12.
PETŐFI Sándor (1974): III. Richárd színibírálat. In *Petőfi Sándor összes prózai művei és levelezése* (sajtó alá rend., utószó és jegyz. MARTINKÓ András). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 218–220.
VIDA DARÓCZI Júlia (1980): Tanyaszínház másodszor. *Magyar Szó*, júl. 24., 12.

Számunk szerzői

BLUMM, Aaron (1973) prózaíró
DECZKI Sarolta (1977) irodalomtörténész, kritikus
GÖRCSI Péter (1988) irodalom- és színháztörténész
JÓDAL Kálmán (1967) prózaíró
LOSONCZ Márk (1987) filozófus
LOSONCZ-KELEMEN Emese (1990) szerkesztő, kritikus
OLÁH Tamás (1990) költő, teatrológus, dramaturg
PÁSZTOR-KICSI Gergely (1993) művelődési újságíró
RÁKAI Orsolya (1973) irodalomtörténész, egyetemi oktató
RIZSÁNYI Attila (1993) szerkesztő, kritikus
SIPOS Balázs (1991) kritikus, irodalmár
SZABÓ Kornélia (1996) képzőművész
TERNOVÁCZ Dániel (1989) kritikus