

CSERVÉNY JÓZSEF Színház — szöveg nélkül

Mikor valaki a pantomimról hall, folyóiratokban látott képek jelennek meg előtte: feketetrikós, fehérgalléros alakok. Még műveltnek mondható közönség számára sem sokkal több ez a néhány ezer éves művészet. „Nagyon régi“ — mondják, akik itt-ott olvastak róla. „Valami nagyon modern“ — mondják, akik kevésbé tájékozottak.

Az igazság valahol a kettő között van. Mert ez az „ultramodern“ művészet lényegében a legősibbek közé tartozik. Sok ezer éves múltja, sajátos története van; első megnyilatkozásai még a színház kezdeteinél is régebbre tehetők... Aztán hol így, hol úgy, de mindig ott settenkedett, ahol csellengő sokaság, szórakozni vágyó tömeg akadt. És szerény volt: Jóformán még azt sem harcolta ki magának, hogy művelőit emberszámba vegyék. (A XVIII. századig tilos volt a mimus-komédiásokat a városok polgárságával közös temetőbe temetni — akárcsak korabeli színészkolégáikat.)

A műfajra jellemző „szövegtelenséget“ valószínűleg az tette specifikussá, hogy megnyilatkozási helyein, a zajos vásárokon, hordókra, kecskelábakra épített „színpadokon“ a nézők nem sokat értettek volna a beszédből. Így helyettesítette a beszédet (a szó *vokális* értelmében) a mozgás, a gesztus, a mimika.

A mai értelemben vett (de még nem modern) pantomim történetét a XIX. század Angliájának nagy clownja, Grimaldi fellépésétől számíthatjuk. Ő volt az, aki a „semmibe vett műfaj“ különös tehetségű felújítójaként magára vonta kora figyelmét. A mozgásbeli kifejezésnek olyan mestere volt, hogy Kean, a nagy angol színész büszkén nevezte egyik tanítómesterének. (Az egykori nézők „a buffonád Michelangelójá“-nak nevezték el.) Élettörténetét Dickens írta meg.

Grimaldi játéka még erősen magán viselte a cirkuszi jelleget, de a francia Jean Gaspard Debureau a párizsi Théâtre aux Funambules-ben, egy népszínházban már olyan lírai figurát alkot a lomposruhás, fehérremeszelt arcú Pierrot megalkotásával, amelyet ma is klasszikus pantomimfiguraként ismernek el. Művészetét olyan fokra fejlesztette, hogy messze földről jöttek színészek, csupán hogy Debureau-t láthassák. Lelkes közönségéhez tartozott Balzac, Béranger, Heine, Baudelaire, George Sand, Gautier. Sírkövére ezt vészték: „Itt nyugszik az a művész, aki mindent elmondott, anélkül, hogy beszélt volna.“

Ez a sírfelirat egyáltalán nem túlzó a pantomim-színésznél, mert a pantomimesnek mindent ki kell tudnia fejezni, anélkül, hogy bár egyszer is megszólalna. Egymagában kell érzékeltetnie akár egy nagy csoport különböző jellegű, különböző jellemű embert; segédeszközök nélkül érzékeltetnie az esőt, havazást, szelet; lovagolnia nem létező lovakon, emelgetnie súlyokat, amelyek nincsenek, a színpad deszkáján kövér legyen vagy sovány, törpe vagy óriás... És mindezt díszletek, kellék és nem utolsósorban — partnerek nélkül.

Nagyfokú *megfigyelő képesség* és szárnyaló *fantázia* kell hozzá, hogy bizonyos tárgyak nélkül elhitesse azok „jelenvalóságát“. Pontosan kell ismerni a „játzó“ tárgyat: formáját, terjedelmét, súlyát. Ha mindezeket nem képes *pontosan és érzékelhetően* kifejezni, akkor a bemutatni kívánt tárgy „szétfolyik“ a térben, és a közönség nem „láthatja“. Erre az aprólékos *megfigyelő* képességre még nagyobb

szükség van az emberi jellemelek (jellemvonások) felismerésénél, rendszerezésénél és elraktározásánál. Micsoda hatalmas „megfigyelési tartalék“ kell hogy legyen a pantomim színész birtokában, ha *változatosan, szabadon és élethűen* akar játszani!

A pantomim az örökös mozgásproblémákkal küzdő színház és film elismert és nélkülözhetetlen iskolája. Ha nem is fogadjuk el fenntartás nélkül Gordon Craig „Übermarionett“ színésztípusának kizárólagos jogosultságát, számtalan példa állt (és áll ma is) előttünk, főleg a francia színház nagyjai közül, akik ennek az igen érdekes műfajnak hasznos voltát az előadóművészet szempontjából is igazolják.

Meyerhold és Tairov következetesen alkalmaztak pantomim játékokat, pantomim jeleneteket darabjaikban. Copeau és Charles Dullin nem tudták elképzelni a színművészetet pantomim nélkül. (Copeau a Vieux-Colombier elnevezésű színházában, és a színház mellett működő színi iskolában tág teret engedett a pantomim-kísérleteknek.) Tanítványuk volt Étienne Decroux, akinek nevéhez fűződik a legáltalánosabban elfogadott modern pantomim-technika megteremtése. Decroux növendéke volt a kiváló Marcel Marceau, Jean Soubeyran és Jean-Louis Barrault. Nem hagyható ki (sőt, a maga nemében elsősorban említendő) Chaplin és Buster Keaton, akik mind a pantomim segítségével, vagy közvetlenül a pantomimon keresztül jutottak el arra a művészi szintre, amelyen őket emlékeztünkben őrizhetjük.

Az ázsiai pantomim-színpadokról került át Európába az „acteur total“, a nemcsak tökéletesen beszélő, de tökéletesen mozgó, sportoló, táncoló színész; Meyerhold, Craig, Copeau, Brecht és Barrault „színésziideálja“. Ez a törekvés a színészeknél mindinkább fellépő elpocakosodással párhuzamos alkotói elpocakosodást is megszünteti.

A pantomim is — mint általában a művészetek — művészi formában igyekszik ábrázolni magát a való életet. Természetesen a maga sajátos eszközeivel. Tévedés volna a pantomimet akár a színművészettel, akár a balettel összetéveszteni, bár sok közöttük a rokon vonás.

Az alakok ábrázolásának *módszerei* tekintetében azonosul bizonyos fokig a színészzel. A cél is ugyanaz: a művészet sajátos eszközeivel való közvetlen hatás a közönségre. Viszont lényeges a különbség is közöttük: azt a bizonyos hatást a színész inkább a szó segítségével éri el, a pantomim színész eszközei: a mozgás, a gesztus és az arcjáték. Úgy is mondhatnók: az egyik színház *szöveges*, a másik színház *szöveg nélküli*.

Nem lehet tagadni a táncsal való rokonságát sem. Lényeges eltérés közöttük az, hogy a táncnál általában a zene az alap, a pantomimnál a zene mellékes, nélkülözhető, sőt — ha szigorúan vesszük — fölösleges és zavaró. Az expresszionista táncművészek nagyobb mértékben vették igénybe a pantomimet, mint ahogy az — bizonyos nézetek szerint — szükséges lett volna (például Harald Kreutzberg, aki a harminc évek második felében egész Európát csodálatba ejtette). A balettnél különösképpen a komikus, parodisztikus jeleneteknél nélkülözhetetlen a pantomim. (A kolozsvári Állami Magyar Opera Keszkenő-előadásában a Kasznár szerepe eleve balett-pantomim. Úgyszintén majdnem mindvégig a pantomim jegyében zajlik a kolozsvári Román Opera *A villám útjában* című előadása.)

Felmerülhet a következő kérdés is: vajon pantomimnek nevezhető-e a megszokott színházi előadás, ha kihagynók belőle a szöveget? A legkevésbé sem! Tegyük fel, hogy a televízió színházi előadást közvetít és mi „levesszük“ a hangot a készülékről. A színházi közvetítés mint *kép* tovább folyik. A színészek tovább játszanak, a szájuk mozog, de hangtalanul. Hihetjük-e azt, hogy a színházi előadást pantomim előadássá változtattuk? Egyáltalán nem, mert a *szövegre épített* színházi előadás elveszíti leglényegesebb kifejezési eszközét, a *szöveget*, és érthe-

tetlenné válik. Az elnémuló színházi előadásnál az alárendelt (de legjobb esetben is csak mellérendelt) mozgási és mimikai elemek válnak központivá, de elégtelenné ahhoz, hogy az előadás auditív részét pótolják.

Ha már kifejezetten műfaji rokonságot keresünk, akkor azt leginkább a néma-filmben találjuk meg (kezdetben, amikor még nem volt szükség feliratra). Természetesen a film örökölte a pantomimet, de nem szolgaj módon használta fel, hanem a maga új technikai lehetőségéhez adaptálta és igen sok szempontból újszerűsítette. Viszont a filmmel járt együtt a hang nélküli beszéd, hang nélküli sírás és kacagás. A pantomim-művészet színpadi formájában a hangtalan beszéd ma is vita tárgya, mert elvileg az abszolút pantomim kizárja a beszéd-imitáló szájmozgást, és nem szívesen nézik el még a fejlett technikájú, nagy kifejező erejű pantomim-színészeknél sem.

A közönség túlnyomó többsége a modern pantomimet még nem érti eléggé. Az a kisszámú pantomim-előadás és pantomim-film (az I. L. Caragiale Színművészeti Főiskola *Rögtönzések* és Marcel Marceau *A parkban* című rövidfilmje) nem volt elegendő ahhoz, hogy a közönség széles rétegei a pantomimet megismerjék, sajátos formanyelvét elsajátítsák. Ez a helyzet egyébként jellemző az egész világon. Marceau felismerve, hogy a pantomimet illetően a közönség még laikus, előadásait mintegy szemléltető „tanfolyamként“ az egyszerűbb attitűdök, kifejező mozdulatok, mozgások, gesztus-diapazonok, valamint stílusgyakorlatok bemutatásával kezdi. Az ilyen rávezető-bevezető után már a közönség nagy része fel tudja fogni a lényegét, és képes arra, hogy a bonyolultabb számokat is megfelelő szinten „konzumálja“. Egyébként — a közönség mentségére legyen mondva — a pantomim elvont, szimbolikus kifejezési formái szükségéire a leginkább a közönség megközelítő műfajismeretét és megkövetelik a néző fantáziájának a színésszel való együttműködését.

A felületes szemlélő azt hihetné, hogy a pantomim számára feldolgozható témák száma csekély, mert a pantomim szigorúan meghatározott kifejezési lehetőségei nem képesek a komplexebb témák feldolgozására. A valóság az, hogy nagyon kevés azoknak a témáknak a száma, amelyek nem bírják el a pantomim némaságát. Tagadhatatlan, hogy vannak könnyebben, illetőleg nehezebben „pantomimizálható“ helyzetek, fogalmak, érzések, de a jól képzett és gyakorlott pantomim-művész, aki ismeri mind a saját, mind a csoportja tagjainak képesség-határát, pontosan tudja, hol van az a bizonyos *nehézségi határ*, ameddig a pantomim-hagyományok megbontása nélkül, valamint a műfaj művészi követelményeinek maradéktalan teljesítése mellett „elmehet“. Minél nagyobb fokú a technikai felkészültség, minél gazdagabb a fantázia, minél spontánabb a rögtönzési készség, annál szélesebbre tolható ki a műfaj témahatára is.

A tökéletes pantomim-játéknak négy fő követelményét sorolhatjuk fel:

a) A témának feltétlenül valamilyen *meghatározott gondolatot* kell magában hordoznia. Ezt a gondolat tartalmat csak a technikai és rutin-gyakorlatoknál nélkülözhetjük esetleg, de módszertani szempontból ajánlatos még a rutin-gyakorlatokat is témára építeni (főleg kezdőknél).

b) A nézőnek *nem szabad hiányolnia a beszédet*. Hasson természetesként, hogy a pantomim-színész nem beszél.

c) A cselekmény minden mozzanata *föltétlenül érthető kell hogy legyen*. (A pantomim nem megfejtésre váró rejtvény, amin a nézőnek gondolkoznia kell. A gondolkozás elvonja a figyelmet az egymás után következő mozzanatoktól.) A nézőnek *mindent és azonnal* meg kell értenie, „mintha könyvből olvasná“.

d) A témának feltétlenül olyannak kell lennie, hogy alkalmat adjon a panto-

mim-színésznek *érzelmi színezésre*. Az érzelmi kulcsot nélkülöző technika önmagában nem elégséges arra, hogy a közönséggel folyamatosan tartani tudja a kapcsolatot.

A pantomim-műsorok anyagát általában a következő három nagy csoportra osztják: 1. *tanulmányok* (Marcel Marceau: *Esti társaság*, Ladislav Fialka: *Vernissage, Kariatidák*, a kolozsvári Állami Bábszínház pantomim-együttese: *Asszonyok, Unalom*); 2. *metamorfozisek* (Ladislav Fialka: *Az ember és a szék, Az ember élete*, a kolozsvári Állami Bábszínház: *Anyaság, Vitrin, Az ember és a virág*); 3. *pantomim-játékok vagy mimodrámák*. (Ezeket eredeti szcenáriumok alapján, novella-, esetleg színdarab-átdolgozások alapján dolgozzák ki.) Marcel Marceau híres mimodrámái a *Zálogház, A köpeny, Pillangó*. A leningrádi Kísérleti Pantomim Stúdió sok érdekes mimodrámával gazdagította a műfajt: *A válogatás menyasszony, Afrika, 1962, Ismeretlen katona*. A Fialka játszott mimodrámák egy része vitatható. Szép és eredeti volt *Az ember és a gép* című pantomim-játék.

A pantomim-játék sajátos térben és időben játszódik. A kezdő pantomim-színész az idő kérdését oldja meg hamarabb. (Nagy segítség, ha eleve jó a ritmusérzéke.) A pantomim-műfaj ideje sokkal szorosabb a beszélő színház idő-fogalmánál. Ezért fontos a kezdő pantomim-színész „idő-tréningje“, mert a pantomimnél a másodperc percnak számít, a perc pedig félórának. A stílusgyakorlatoknál és stúdium-gyakorlatoknál az oktató stopperrel a kezében a növendéket minden másodpercéről „elszámoltatja“.

A teret „betölteni“ már sokkal nehezebb feladat. Bizonyos egyszerűbb szempözből ítélve az igazi pantomim-tehetséget intuitív térbetöltő képessége révén lehet — persze kezdeti fokon — lemérni. Marceau az *Iffjúság, érettkor, öregség, halál* című mimodrámájában (ő egyszerűen transzfigurációs tanulmánynak nevezi) mindvégig egy helyben marad, mégis azt a hatást kelti, hogy „tele van“ az egész színpad. A „helybenfutás“-nál az a benyomása a nézőnek, hogy a színész nagy távolságokat tesz meg; a „lépcsőn járó“ színésznél érzékeli az emelkedést; a „kötéltáncos“ alatt pedig *érezhető kell hogy legyen* a mélység. A Soubeyran-együttes megfogalmazásában ez így hangzik: „Nem a pantomim-színész mozog a térben, hanem a *tér változtat helyet* a színészhez viszonyítva.“

Ahogy a beszélő színház színésze sem képzelhető el pantomim-tudás nélkül, ugyanúgy a pantomim-színész sem képzelhető el anélkül, hogy el ne sajátítsa a játékkészséget. A pantomimszínész-nevelésnek tehát ugyanazokat a didaktikai feladatokat kell megoldania, mint az általános színésznevelésnek. Ezek a fontosabb feladatok: a figyelem és a megfigyelő készség fejlesztése, a fantázia aktivizálása; szerepkialakítás, viszonyulás a partnerhez; a másodszóveg (subtextus) párhuzamos érzékeltetése.

A specifikus képzésben nagy súlyt helyezünk a sajátos figyelem-technika kialakítására (figyelem-koncentráció és ún. „párhuzamos figyelem“), amely képessé teszi a pantomim-színészt arra, hogy annyira összpontosítsa figyelmét munkájára, mintha prestidigitációval (bűvészet, zsonglörködés) foglalkozna. A megfigyelő készség terén is legalább olyan fokot kell elérnie, hogy minden látott jelenségből azonnal ki tudja választani azokat a *jellegzetesen vizuálisan ható és hang segítségével nélkül kifejezhető motívumokat*, amelyek pantomim-szerűek. (Ez csak hosszas és türelmes nevelőmunkával érhető el!)

A beszélő színésznek jó technikával kell lélegznie, a szépen formálható szó, a folyamatos beszéd szempontjából. A pantomim-színésznél a lélegzés a biológiai funkción túl pszichikailag szabályozható belső metronóm, feszültség szabályozó, kedélyállapot-váltó és attitűd-színező lehetőség. (Két példa Marceau műsorából. A *Lepke* előadása alatt a művész lélegzetvétele pontosan együtt pulzált a lepkét megjelenítő

kéz „szárnycsapásaival“. A másik a filmen is látott *Dávid és Góliát* mimodráma, amelynek Góliát figuráját a művész kidomborodó mellkassal, egyetlen nagy belélegzéssel tette masszívá, monstrozussá.)

Amint a színpadon minden szónak, minden hangsúlynak jelentősége van, ugyanúgy van jelentősége minden attitűdnek, gesztusnak, arcmozdulatnak a pantomimnál. Mint ahogy a beszélő színházban a tartalom nélküli szó közhely, ugyanúgy közhely a pantomimnál, a belső tartalmat hiányoló gesztus is. (Lukianosz mondása: „A mímus, aki gesztusában téved, a kezével követ el nyelvbottlást.)

A pantomim-színésznek szerepépítő munkája közben számtalanszor fel kell tennie a „miért?“ és a „minek?“ kérdéseket. Kezdetben állandóan, később a legvártnabb és legkritikusabb pillanatokban, és ha nem kapunk azonnal világos és elfogadható feleletet — a munka leáll, és nem megy tovább, amíg a pontos feleletet nem sikerül megfogalmazni. Ha pedig egyáltalán nem sikerül, akkor a szőben forgó mozgás, gesztus vagy arcjáték kimarad. A pantomim-játékban egyetlen olyan mozzanat sem maradhat, amely nem *logikus*, nem *megokolható* vagy nem *elkerülhetetlen*.

Az a színész (jelen esetben pantomim-színész), aki nem tudja pontosan, hogy az általa életre kelteni kívánt hős kicsoda, honnan jött, mit akar, milyen a jelleme, külseje, temperamentuma — az soha azt a szerepet elfogadható formában eljátszani nem tudhatja.

A pantomim-szerep nem folyamatosan alakul ki, mint a beszélő színház színésznél, hanem elemenként, és csak azután rakják össze nagy figyelemmel, nagy gondnal, mint a mozaikot. Persze az összerakás közben bizonyos általános elveket is állandóan szem előtt tartanak. Ilyen például az, hogy a pantomim-színész állandóan *cselekszik* — még akkor is, amikor mozdulatlanul áll. Meg aztán: a pantomim-színész nemcsak *úgy tesz*, mintha a partnerére nézne, hanem *nézi és látja*, ugyanúgy, mint a valóságban, de talán még annál is jobban. Ez elkerülhetetlen követelmény, mert a partner legkisebb gesztusát azonnal „le kell reagálni“, sőt esetleg azonnal — ha a téma úgy kívánja — meg kell indítani az ellencselekményt.

A figura felépítésében — ha más szempontból is — nagy jelentősége van a ritmusnak. Az alakítani kívánt figurának mozgástulajdonságain túl *pontosan be kell ütemezni a ritmusát*, a szónak nemcsak a muzikális, de a biológiai és a pszichológiai értelmében is. Az egyedül fellépő pantomim-színész a neki legkedvezőbb ritmuskulcsot használja; többszereplős jeleneteknél azonban a ritmusokat nagy gondnal és hosszas mérlegelések alapján egyeztetni kell.

A modern pantomim különböző művelői nem vallottak azonos nézeteket sem stíluskérdésekben, sem a technikai megoldások terén. A két világháború közötti Párizs minden kerületében legalább 3—4 pantomim-stúdió működött, s közöttük meg lehetett találni az „ős pantomim“ követőitől kezdve a legmerészebb avantgarde-próbálkozások minden árnyalatát. Ebből a tarka, de lelkes rendszertelenségből választódott ki és izmosodott meg Decroux pantomim-rendszere, amelyet a „mime pur“ (ún. tiszta, más műfajoktól függetlenített pantomim) megteremtésével a műfaj művelőinek nagyobb része „hivatalosnak“ fagadott el. Később ugyancsak Decroux alkotta meg az ún. *geometrikus pantomim* szabályait is.

Marceau mint volt Decroux-tanítvány természetesen mestere módszerével dolgozik, de Marceau — ha a jelenkor legnagyobb pantomim-színésznének tekinthető is — nem az egyetlen jeles művelője a műfajnak. Sok kiténő művelője van még a *szöveg nélküli* színház művészetének, akik más stílusban, más technikával dolgoznak. (Például Jean Soubeyran is, aki — szintén Decroux-tanítvány volt — jelenleg a kelet-berlini Komische Opernél dolgozik, és elég sok stilisztikai és technikai változtatással tért el tanítómesterének rendszerétől.)

Hazánkban a modern pantomim most van elterjedőben. A két nagynevű pantomim-társulat (Marceau és Fialka) vendégjátékai és a témába vágó filmek nyomán az egész országban megindultak a kísérletek és a próbálkozások. Az I. L. Caragiale Színművészeti Főiskolán rendszeres pantomim-foglalkozást iktattak tervbe. A bukaresti tévé adásaiban mind gyakrabban látunk pantomim-jeleneteket. A kolozsvári Román Opera és az Állami Magyar Színház sikeresen próbálkozott pantomimmal (*Makrancos hölgy*). Az ugyancsak kolozsvári Népi Művészeti Iskola színművészeti-rendezői tagozatán a színpadi mozgás oktatásának keretében ugyancsak bevezették — egyelőre kísérletképpen — a pantomimet.

Jelentős eredményt ért el a kolozsvári Állami Bábszínház. A bábszínészek szabad idejüket áldozták fel műsoruk kidolgozására, végül is nagyon szép műsorral — Kovács Ildikó rendezte — mutatkoztak be a közönség előtt. Dan Vasile igazgató támogatásával a helybeli sikeres előadások után nagy közönség-érdeklődés mellett vendégszerepeltek még néhány nagy városban. Ha ez a lelkes és ötletes együttes továbbra is megkapja a szükséges támogatást, rövidesen nemzetközi számbavételre is alkalmas együttesé nőheti ki magát.

Ajánlatos volna a pantomimet a műkedvelő mozgalomban is meghonosítani. A pantomimnek egy bizonyos — már művészinek számítható — szintig való fejlesztése elég könnyen megoldható. Újszerűségével, a stúdió-foglalkozások sokrétűségével és változatosságával nagy számú érdeklődőt vonzana. Művelődési házak, iskolák, üzemek kis idő- és anyagi befektetéssel szép eredményeket érhetnének el. Eleinte (amíg az önálló pantomim-műsorok megteremtéséhez szükséges technikai és művészi színvonal kialakulna) fel lehetne frissíteni a brigád- és esztrád-műsorokat egy-egy rövid kis pantomim-betéttel. Stílusosan találna bele az irodalmi körök, később a műkedvelő irodalmi színpadok műsorába is. (A hivatásos irodalmi színpadok kivétel nélkül szerződtenek 2—3 pantomim-színészre. Külföldön a pantomim — az önálló együttesek aktivitásán kívül — szervezsen hozzátartozik az irodalmi műsorokhoz.)

Íme — a *szöveg nélküli színház!* Milyen ismeretlen, és mégis mennyire ismerős...

Szarvasállás
Túrós László rajza

