

Azóta tizenkilenc esztendő telt el. S a tizenkilenc esztendőn át Gaál Gábor özvegye áldozatos munkájával sok mindent pótol. Nyugdíjának és a csurranó-cseppenő honoráriumoknak tetemes részét a Gaál Gábor-archívum alapjának megteremtésére fordította. Levezetett és utazott a szerte fellelhető Gaál-dokumentumok összegyűjtése érdekében. Erejéhez, képességéhez mérten — barátok segítségével — rendezte azokat. Egyszóval: ideje, energiája, nyugdíja jelentős részét a Gaál-hagyaték őrzésére, gondozására, rendezésére fordította. Ha művelődésünknek az a nagyszerű dokumentuma, amelyet Gaál Gábor megőrzött könyvtára és az összegyűjtött Gaál-archívum jelent — ma valóság, annak érdeme mindenekelőtt az özvegyé, aki most már nincs közöttünk, de ránk hagyta a megőrzés, a gyarapítás, a folytatás feladatát.

Folytassuk munkáját.

Őrizzük emlékét.

Tóth Sándor

Egy rendező jegyzetfüzetéből

Harold Pinter A gondnok című darabja a temesvári színház előadásában. Jó színházi este. A színpadon a játék él, a rendező értette, érezte az író, a darabot; ezt közvetítette a színész is. Együtt játszott a színpad a közönséggel. Nem könnyű pontosan kielemezni a siker okát, letapintani az alkotómunka kiinduló- vagy fordulópontjait. Bonyolult alkimiája van az alkotómunkának. (Nem szívesen vállalkoznék színházi kritika írására. De most nem is ez a cél.) Arról szeretnék beszélni, ami a jó színházi este után különös élességgel rajzolódott ki bennem. Az est egyik pillanata: a színész nem beszél, nem gesztikulál, a színész — leült. És a nézőtérben felcsattan a taps. Ez a spontán sikermegnyilvánulás, a nyiltszíni taps meglehetősen ritkuló jelenség a nézőtérben. Annál inkább meglepő volt a tény, hogy most egy egyszerű mozdulat váltotta ki. Számomra azért volt különös jelentősége, mert nagyon fontosnak tartom az ehhez kapcsolódó gondolatkört: a színpadi mozgás témáját.

Szabó Lajos, a színész leült. De hogyan ült le?! Ettől a „hogyan“-tól az egyszerű fizikai cselekvés forró színházi pillanattá lett.

A színész kifejezőeszköze saját teste, hangja, beszéde, mimikája, mozgása. „Belefogózom“ a mozgás kérdésébe; „idézem“ Ferenczy Csongort az Egy örült naplójában, Szabó Lajost és Bencze Ferencet Mroček Strip-teascében, Biluska Annamáriát a Kaviár és lencsében, Tanai Bella Zand doktor-kisasszonyát a Fizikusokban, Illyés Kingát a Kis Hercegben. Tudatosan felépített, tudatosan használt mozgás-nyelvet beszéltek, éltek a mozgás eszközeivel, színpadi kifejező erejével. Nem szeretném felsorolni jó, sőt kiváló színészek mozgásbeli fogyatékoságait, gesztus-modorosságait. A kritika nem szentel különösebb fontosságot ennek a színpadi, színészi eszköznek. Mondhatnám azt is, hogy észre sem veszi a problémát. Folytassam talán azzal, hogy a bukaresti, európai visszhangú Troilus és Cressida színészei hét (!) hónapig rendszeresen tanultak mozgásművészetet, mielőtt egyáltalán próbálni kezdték volna a darabot? Hogy Grotowski színházában a napi munkából hosszú órákat szentelnek a mozgásgyakorlatoknak (jóga-tornától az akrobati-

káig); valahányszor Peter Brook munkamódszeréről írnak, fontos helyet kap ebben a mozgással intenzíven foglalkozó, az ősi kínai mozgásművészetet is tanulmányozó, akrobatikát tanuló színész. Fiatal kezdő színész korában Jean-Louis Barrault évekig napi több órán át gyakorolta a járást!

Nem tudom felmérni, hogy színházainkban a mozgás kérdése miért hatodrangú; a főiskola módszere, vagy a rendezők igénye, azaz igénytelensége lenne az ok?! Vagy a színészek kényelmes megalkuvása?

Kétségtelen, hogy helyesen, esztétikusan, tudatosan járni, kifejezően mozogni, tudatosan uralkodni a test izmain, ismerni a feszítés-lazítás törvényeit, foglalkozni a kéz kifejező erejével — sok időt, energiát és munkát igényel! Dehát a színész egyik alapeszköze a mozgás. „A játékhoz sok munka kell“ (Peter Brook). A művész érzelem- és gondolatközvetítő közege az anyag. A test is az. Csak a megmunkált, kimunkált anyag engedelmeskedik (még az sem mindig!).

A Brecht-színház Galilei-előadásán a néző és a mesterember örömevel izlelgettem a színpadi világ kimunkált finomságát, rejtett rafinériáját. Az előadás kezdetén Galilei még javakorabeli, erőteljes férfi, aki alacsony szárú, puha talpú szattyánicsizmát hord, ezt kemény talpú, bakancsszerű cipővel cseréli fel, ahogy a darabbeli idő telik; az aggastyán Galilei fatalpú szandálban csoszog a színpadon. A leánya az első jelenetben magassarkú cipőjében hangtalanul szalad, pörög, táncol, szinte repül, hogy később vénkisasszonnyá keményedve száraz, kopogó léptekkel menjen végig a színpadon. — A néző nem figyeli a cipők milyenségét, a néző csak intenzíven éli a színpadi figura életét. Minél gazdagabb, kimunkáltabb a közvetítő eszközök tárháza, annál élesebb az élmény.

„A játékhoz sok munka kell.“ Színházi előadások... Színészek beszélnek a színpadon. Úgy érzem a nézőtéren, hogy megsüketültem, víz alatt vagyok, akváriumban, mindenki tátoz — és én nem hallok semmit. Pedig a színész „beveti“ teljes hangerejét, a színész harsog, hangsúlyoz, „dalol“ — és a néző nem hall semmit...

Ileana Predescu és Constantin Rauțchi A székekben... Két órán keresztül két színésznek minden szavát, betűjét, sikkantását, kuncogását, sóhaját lehetett hallani... Az ösztön kis torz hangjai, üvöltése, a szeretet lehet finomságú szavai, a félelem görcsös nyöszörgése végigszántják az emberi érzelem-, ösztön- és gondolatvilágot a szó, a hang, a színészi játék kifejező erejével... Milyen akusztikai titok rejtőzik a két ellentétes jelenség mögött?

Valóban akusztikáról van szó! Belső, érzelmi-értelmi akusztikáról, de az eszközök, a beszéd kimunkált mesterségéről is. A játékhoz ösztönösség és tudatosság is kell. Az arány kikeveréséhez nincsen receptünk, az ösztönös alkatú színész sokszor túlérzékenyített ösztönei segítségével válik tudatossá, a racionális, cerebrális színész intellektuális játékával talál vissza az ösztönhöz. De a nézőnek teljességigénye van, az emberi lét makrokozmoszát akarja a színpadról kapni, egyetlen figurában.

Sztanyiszlavszkij, Barrault, Brook: különböző módszerek, „iskolák“. A cél mégis mindig ugyanaz: megközelíteni az igazi „játékot“, az életből fakadó játékot, a színészi átélés, a mesterségbeli tudás segítségével.

Milyen nehéz, milyen nagy feladat járni, beszélni! A színésznek az Ember helyett kell beszélni, járni. A színpadi játék — jelképpé növekedett játék.

Shakespeare Szentiván-éji álom című darabját próbáljuk. A bábszínész

és a rendező először küzd meg egy shakespeare-i méretű szöveggel. Ugy akarjuk legyőzni, hogy megpróbáljuk megismerni minden oldalát, minden árnyalatát. Negyvennél több szövegpróbát tartunk. Kiforgatjuk a szöveget, feldaraboljuk, kibontjuk, újból összeállítjuk, bele akarjuk fúrni magunkat az értelmébe, a szellemébe. Váratlan mélységek és magasságok bukkannak elő; rejtett értelem, új villanás: — „Nahát, milyen modern ez a Shakespeare!” — kiált fel naiv spontaneitással az egyik néző. (De megfizetett nekünk a sok óras küzdelmünkért.) A ma nézőjéhez, a ma hangján szólt Shakespeare.

A próbán minden szöveget, minden színész a legkülönfélébb stílusban interpretált, hogy tudatosan találja meg, használja fel a szerepkörének megfelelő játéktípust. A három világ képviselői háromféle játéktípust formáltak szerepüket, mint ahogy Shakespeare is háromféle nyelvet használ. A zamatosan nyers prózát a mestereknél; kicsi művi modorosságú, egysíkú szavalást a szerelmeseknél; intellektuális játékoságot, az ösztönöst a racionálissal keverő emberi teljességet a tündéréknél.

Nem lehet kikerülni az elkoptatott jelzőket, ha a „brit óriásról” van szó. Megtanított minket korszerűen alakítani. Hihetetlen és érthetetlen, hogyan lehetett (és még lehet?!) annyi ideig „mennydörögni”, „szavalni” Shakespeare-t! „Korszerű szövegmondás” — mondjuk, és azt értjük ezen, hogy a szöveg hatoljon be az ész, az érzések, az ösztönök világába, hogy a színész hántsa le a felület külsőséges eszközeit, jusson el a lényeghez, dobja el a rutint, a látszateszközök hatásosságát, tudjon-merjen a legmélyről a legegyszerűbben szólani. Teljesértékűen használva eszközeit. „Korszerű interpretálás” — mondjuk, és valójában semmi mást, mint az igazi, jó, a meggyőző színészi alkotást értjük rajta. Az elmúlt évek előadásából felvillan bennünk Tanai Bella és Lohinszky Loránd játékának emléke az Özönvíz előttben; Csíky András meditatív monológjainak őszinte, belső rezdülése, fűtöttsége, sugárzása, szövetsége Max Frisch, Osborne, Shakespeare, Pirandello szövegével; László Gerő a Kegyenben, Orosz Lujza miben is? — mindenben, abban a kevésben, amiben láthatjuk... Illyés Kinga kis cselédlánya (bár talán még itt is kissé túl racionális módon; úgy tűnik, hogy a Kis Hercegen győzte le önmagát igazán!); Héjja Sándor, Török Katalin tudnak, mernek egyszerűen, látszatra eszköztelenül „szavalni”. Szabó Lajos a Gondnokban nemcsak „leült”, de kiválóan, korszerűen értelmezte a szöveg alattit. És még talán folytathatnók a sort. Rövid kis sort...

Hallgatom Jean-Louis Barrault-t. Honegger oratóriumában Paul Claudel szövegét mondja. A beszéd anyagtalanná válik, a szó elveszti hétköznapi nehezességét, otrombaságát, a beszéd már-már a zene határát súrolja. Nem, nem a dallamosság olcsó eszközéről van itt szó, hanem a zene legtisztább lényegéről. A szó, a beszéd a színész szájában alkotóeszközzé vált. Sajnos, ennek a metamorfózisnak ritkán lehetünk részesei. Ugyanis a valóság, a közvetlen „élmény” nemegyszer arról győzi meg az embert, hogy a színészi, sőt a rendezői munka is még mindig veszedelmesen közel van a század eleji vidéki színjátszás olcsó játékrutinjához, vagy alig több ennél. Hol van színházainkban a „műhely”?! A rendszeres műhelymunka?... Kétségtelenül szükséges a színész otthoni, egyéni gyakorlása is. De nem véletlen, hogy a komoly színházi műhelyekben közös gyakorlatok vannak. A színház kollektív műfaj. Peter Brook egyik műhelygyakorlata: a színészek körben állnak, a rendező „bedob” egy szót, az egyik színész felkapja, továbbmondja, a mellette állónak kell folytatnia a játékot, hozzátevé a megelőző szót. Ugyanez a



Csíky András Pirandello IV. Henrikjében

játék gesztusokkal is. — Kísértetiesen hasonlít gyermekkorunk játékához. Gondolom, éppen ez a lényege, arra van hivatva, hogy a közös játékot megte-remtse, a közös játéktudatot, viszonyulást.

A színház — játék

A játéknak szabályai vannak, kemény, mesterségbeli szabályai. Ha eszközeinket nem származtatjuk a darab, a mű szelleméből, az eszköz ellenünk, a darab ellen, a mondanivaló ellen fordul. Szigorú logikája, tiszta szerkezetű belső rendje van az alkotó munkának. Érthetetlen a színházi alkotóeszközök, a játék, a képzőművészet, a zene, a világítás ötletszerű, véletlenszerű alkalmazása a rendező részéről. Példamutatónak érzem azt, ahogyan Harag György előadásainak stílusát, játékmódját szervesen kiegészíti, sőt adott esetben meghatározza a díszlet, a munkatárs, alkotótárs Florica Mălureanu díszlete: a Pompás Gedeon, az Özönvíz előtt, a Fizikusok díszlete. A díszlet teremti meg a színpadi teret a játék számára, a díszlet stílusának, anyagszerűségének érzelmi-gondolati kisugárzása van a játék stílusára. Érthetővé válik ez, ha a „holt színház” festett, valóságutánczó kulisszáira gondolunk, ellenpéldával: a Royal Shakespeare Company bőrruháira, égetett gerendáira a Learból. A vásárhelyi előadás színpada valóban színpaddá vált a Pompás Gedeon előadá-

sán, a temesvári előadás naturalis, fantáziátlan díszlete viszont lerántotta a játékot a népszínmű olcsó szintjére. Ugyanez a veszély fenyegeti a Tamási Aron-előadásokat is. (Példa: a sepsiszentgyörgyi Csalóka szivárvány díszlete.) — Rendkívül fontos lenne a nyílt vita, hiszen a kritikusok alig érintik a kérdést, a képzőművészek, a színházi szakemberek sem nagyon vitatkoznak róla.

Színházi próba közben egyik tehetséges (sőt, gondolkodó!) fiatal színésznk bevallotta, hogy egyszerűen nem érti Max Frisch gondolkozásmódját, hangját. Meghökkenett és elgondolkoztatott. A közönség, sőt a rendező, a színész ellenkezését véltem ebben felfedezni a tragikomikus látásmóddal, igényét a „kulináris“ színházra, ahogy azt Brecht mondja. Ez a konfliktus nagyon is kézzelfoghatóan nyilvánul meg egyes előadások rendezői felfogásában, a színészalakítás módjában. Gondolom, ez lehet az egyik oka annak a jelenségnek, hogy olyan kevés korszerű, meggyőző interpretációban láttuk Max Frischt, Dürrenmattot, Shakespeare-t, Tamási Áront, Páskándi Gézát, Örkény Istvánt, Brechtet, Molière-t, Csokonait, Peter Weisst, hogy kapásból csak a leginkább félreismertek vagy az alig megértettek nevét soroljam. Különös módon a tragikomédia fanyarságától, teljességigényétől egyesek óvakodnak, mások egyenesen viszolyognak. Túlságosan kemény szembenézést igényel magatartásban, fanyarságot stílusban (a kellemes lekerekített formák, hangulatok helyett), rálátást, önmagunkra (brechti elidegenítő hatás!), mindez szokatlan, kényelmetlen. Gondolkozásmódról, erkölcsi-szellemi világképről van itt szó, izlésformáról, izléskultúráról. Pregnáns példa a két bukaresti Ionescu-előadás. Vasárnap délelőtti, sokadik előadáson A székek kiváló, szuggesztív produkció. A közönség feszülten kapcsolódik a színpadi játékhoz. A rendező, a színész mindent életre keltett, mindent megszólaltatott — értelmet kapott a játék. A király halódik poros, unalmas, élettelen előadás, minden tompán él, értelmetlennek tűnik, a színházi sablon eltemette a szöveget, a szerzőt, a játékot, a közönséget. Békésen bóbiskolunk.

Lorca mondta a Yerma bemutatója után tartott beszédében: „A finom érzékenységu és minden ágában — a tragédiától a bohózatig — jól irányított színház néhány év alatt képes megváltoztatni egy nép fogékonyságát. Am a lezüllesztett színház, ahol a Pegasus szárnyait patái helyettesítik, egy egész nemzetet tud közönséggé tenni és elaltatni.“

Kovács Ildikó

Vakondok-szomorúság

Egy szép fekete somfabot, melyet hajdanán messzi gyárakban fabrikáltak, ahol tudták: vannak mankóra szoruló emberek, kik számára túl gangos a politúros sétatálcá, egy szép fekete bot, mely tenyérvizsktető hétköznapokon óvatosan sarokban áll, s már csak vasárnapi támaszkodásra jó elő, vakondtúrásba bökött hirtelen az a bot. Finom fekete földpermeteg esőzött tekintetem előtt, s aláhulló függönye mögül fölsejlett percre fiatal életem minden eddigi, dugdosott szomorúsága; milyen is az, milyen is az, ha ki gyermekkorában lyukas nadrágban oldalgott lisztért a sarki boltba, és süldőlányokkal találkozáán, szakadást rejteni falhoz lapult, vagy ha meztélláb