

Leckemaraton

Dolmány Mária

Egy maratoni szombat¹, nagy nevek, izgalmas témák...

Színház több korosztály szemszögéből, többféle felfogás irányából, kívülről, belülről, mégis egyfelől, a színház megszületése felől. Máté Gábor egy próbafolyamat első perceibe enged bepillantást, Spiró György a műelemzésről, a figyelmes drámaolvasásról, Zsótér Sándor a színrevitelt indító ötletéről, képről, Mundruczó Kornél a színészek kiválasztásáról, a romlatlan természetességről, Schilling Árpád az alkotás folyamatában, a rendezésben számára fontos gondolati szabadságról, az improvizációkra való építkezésről, a színházi kísérlet fontosságáról beszélt. Sokan voltunk, aktívan voltunk jelen –, és ezúttal nem fogytunk el a nap végére.

A hős és a csokoládékatonna – megzenésítés egy zenét nem igénylő darabban

Máté Gábor előadása

G. B. Shaw művét a Katona József Színház készül színre vinni Máté Gábor rendezésében. A rendező arra vállalkozott, hogy mesél az előkészületekről, a zenét nem igénylő darab zenéssé tételének folyamatáról, a zene helyéről az előadásban, és a próbaszakasz legelején bepillantást nyújt a próbafolyamatba.

Másnap a litera.hu oldalon jelent meg az alábbi blog-bejegyzés:

„Szörnyen feszült vagyok a Marczibányi tér miatt.

Autóval megyek, ez nyilvánvaló. Két hete nem ültem bele. Budapesten csak akkor szoktam, ha messze megyek a Belvárostól, de mivel ritkán teszem ezt, ritkán is ülök autóba...

A Marczibányi téren kedvesen fogadnak, némileg megnyugszom, lesz, ami lesz alapon.

Shaw-szöveggel kezdem, „Zeneszerzési sablonok”, jó volt a tolla, megalapozta az egész délelőttöt. Beszéltem a darab előkereséséről, hogy hogyan váljon zenéssé egy olyan színmű, A hős és a csokoládékatonna, aminek elvben nem kellene zenéssé válnia. Felolvastam a darab színopsziszt, összehasonlítottam a Csokoládékatonna c. Oscar Strauss operett színopszisztával. Bemutattam az operett nyitányát egy CD-lejátszó sajátkezü bekapcsolásával (ekkor vettem észre, hogy Kocsis Gergő már ott kuksol a takarásban – jól esett, hogy onnan figyel), aztán demonstráltam: egy darabon belüli párbeszéd két szereplő között hogyan válik zenei duetté.

A szép számú hallgatóság okos kérdéseket tett föl, mintha legalább annyira készültek volna, mint én, aztán szünet következett.

Később Jordán Adél és Kocsis Gergő első jelenetét próbáltuk a szép számú, sőt még tovább gyarapodó nézők orra előtt. Mintegy váratlan ötlettől vezérelve két szereplőt, Ekaterinát és a Tisztet a közönségből emeltük be a próbába. Ez az egész míting kb. 12-ig tartott, szép tapsot kaptunk a végén. (M. G.)”

És valóban így történt. Megnyerően kedves-szerényen kezdte előadását, és már az első mondatokba fűzött, humorral fűszerezett rendezői instrukciókkal – miszerint, hogy *ne fáradjon el a néző szeme az egy irányba nézéstől, változtatgatni kell a művész elhelyezkedését a színpadon*, ezért majd igyekszik mozogni – megnyerte a hallgatóságot. Leszögezte, hogy a programfüzet szerinti kiírásnak nem tud eleget tenni abban az értelemben, hogy beavasson bennünket a módszerébe, hiszen egy munkafolyamatról majd csak az utókor dönti el, hogy módszer volt-e vagy sem, mégis izgalmas lehet bepillantani egy együttes gondolkodási folyamatba. Előadásának első részében az előkészületekbe avatta be a hallgatóságot. Alapvető koncepcionális, mégis gyakorlati kérdésekben kaptunk egyfajta útmutatást.

A darabválasztásnál Máté Gábor szerint annak a valaminek a megtalálása a fontos, ami az embert valami miatt érdekli. Gyakran nem is magát a rendezőt érdekli, hanem kell, hogy érdekelje, egyszerűen a közönség nyomása, egy felsőbb hatalom nyomása vagy a színház vezetésének óhaja okán. Shaw választása annál is inkább érdekes, mivel a magyar színháztörténetnek éppen Máté Gábor fiatalságára eső időszakában nagyon sokat jelentett a színháznak Shaw munkássága. Évi rendszerességgel mutattak be a hazai színpadok Shaw-darabokat, mi több, ezek az alkalmak eseményeknek számítottak a színházi életben. Így elgondolkodtatta, hogy érdemes-e, kell-e, lehet-e játszani a darabjait a mai világban, van-e érvényes, igaz mondanivalójuk?

¹ SZÍNHÁZI LECKE. 2009. február 21., szombat. Módszertani nap gyermek- és diákszínházi rendezőknek, drámatanároknak, a színházi alkotómunkáról többet tudni akaróknak a Marczibányi Téri Művelődési Központ és a Magyar Drámapedagógiai Társaság szervezésében. A rendezvény főszervezője: Juszczák Zsuzsa



Máté Gábor a Színházi lecke programjában. Fotó: Maki

A keresésnek fontos szempontja az is, bemutatták-e már a darabot itthon, hogyan illeszkedik a színház profiljába, a törzsközönség hogyan fog rá reagálni, és fontos az is, hogy a rendező rögvest elkezdje kiosztani a szerepeket: jó lenne, ha ez meg az játszhatna benne egy kisebb-nagyobb szerepet...

Mégis miért vág bele egy alapvetően prózai darabokat játszó színház prózai darabokat rendező direktora zenés előadás létrehozásába? Részben a fentebb említett külső tényezők, részben pedig a színház társulatának zene iránti fogékonysága okán, és nem utolsó sorban a számukra új kipróbálásának izgalmáért.

Shaw nem csupán drámaírói, hanem kritikai, gyakran zenekritikai, operakritikai tevékenységet is folytató. Ezt a tevékenységét is az átgondoltság, az alaposág és az éles véleményalkotás jellemezte. Ezért fontos egy Shaw-darab zenés színrevitele előtt beleolvasni a szerző ilyen témájú alkotásaiba, hogy legyen elképzelésünk arról, mit szólna a szerző, ha tudná, mit készülünk művelni a darabjával. Ilyen a *Zeneszerzési sablonok* című írása. Ebből olvasott fel Máté Gábor egy részletet, mely valóban remek felütésnek bizonyult. Az ironikus hangvételi írás úgy tárja eléink a zenés darabok szerkesztésének alapelveit, mintha csupán az *alapszabályokat* kellene gondosan betartani, és bárki előre borítékolhatóan jól működő darabot hozhatna létre.

Egy előadás előkészítése gondos kutatómunka, előkerülnek régebbi feldolgozások koncepciói, eredményei. Így került elő egy a darabból létrehozott operett, melynek Oscar Strauss szerezte a zenéjét. A következő buktató, hogy sem az operett, sem a belőle Amerikában forgatott film zenei anyaga nem maradt fenn hanghordozón. Ez igen nagy csapás, mert a kottát ugyan lehet nézegetni, de nem tudjuk a hatást, amit a néző kap: keresni kell tehát egy zenészt, aki hajlandó megtanulni és eljátszani a darabot. Persze ezután kiderül, hogy az anyag – főként az operetti klisékből épülő, teljességgel átalakított szövegváltozat – a rendkívül igényes zene ellenére használhatatlan a Katona színpadán. Újabb feladat; meg kell írni a dalokat. És közben az idő rohan, a munka még csak el sem kezdődött, sőt tulajdonképpen még az is kérdéses, hogyan illeszthető, egyáltalán beilleszthető-e a zene.

Ekkor kezdődik a közös gondolkodás a rendező, a dramaturg (Fodor Géza halála után Várady Zsuzsa), a zeneszerző (Monori András) és a dalszövegíró (Várady Szabolcs) között. Az első felvonás fordulatai könnyedén elviselik a dalok jelenlétét, hol a háttérben, hol a párbeszédekben. A második és harmadik felvonásba azonban szinte lehetetlennek tűnt a dalok beillesztése, ezek olyan rendesen meg vannak írva,

hogy abba csak erőszakolni lehet a zenét. A folyamatos gondolkodás, keresgélés eredményeképpen megszületik egy koncepció, megtalálódnak azok a pontok, amelyekben a dal működik, sőt még szükségesnek is tűnik. Ilyen pont a második felvonásban Szergej és Raina kettőse, mely egy vallomás, és melyet színészként hitelesen elmondani igen nehéz. Épp az ilyen helyekre való a zene. Ekkor meg kell írni a dalt. És valóban, Máté Gábor felolvasta az eredeti párbeszédet, majd a dalszöveget (ebbe a zeneszerző előadásában bele is hallgathattunk), és minden további magyarázat nélkül kézzelfoghatóvá vált a szándék, a pillanat megemlése. Ezután az a kérdés, hogy színésztechnikailag, színpadtechnikailag hogyan jelenjen meg a zene, főként, ha a rendező nem kíván, mert nem szeret, mikroportot használni. A koncepció szerint a zenét egy vándorzenekar fogja szolgáltatni, akik a darab folyamán rendszeresen átvonulnak és zenélnek a színpadon, a színészek pedig tökéletesen felvállalva a zenei betétek létét az előadásban, előre elhelyezett mikrofonokhoz lépnek és ott mint koncertbetét adják elő a dalokat.

Az előadás első részének végén kérdéseket tehetünk fel – néhány fontos kérdés is megfogalmazódott. Szó esett arról, hogy a színpadon, az operettekben a zene a drámai hatás erősítésére szolgál. Mi azonban kuncogtunk a dal kellemesen negédes, ironikus, humoros szövegén. Máté Gábornak éppen ez az ironia az egyik célja a zenei betétekkel. Hiszen Raina és Szergej vélt magasabb rendű szerelmének az az alapja, hogy Raina az édesanyjával túlságosan is sok operát néz, és már-már az operák világából építi fel saját világát. Konkrétan azt képzelem, hogy a valóság is úgy működik, mint az operákban. Pont ez a finom ironia kell ennek a vélt szerelemnek a megmutatására. Viszont ez az ironia nem a történet egészére, csupán erre a szerelemre irányul. Fontos, hogy a zenék, dalok mindig úgy illeszkedjenek a darabba, hogy az legyen pontosan okolva, ami persze néhol lehetetlenné teszi a másik szerkesztési elv működtetését: a zenei betétek arányos elosztását az előadás egészében.

Az előadás második részében kicsit csikorogva, kicsit zavarban, de valóban az egyik első „rendelkező” jellegű próbálkozásba tekinthetünk be. Kiderült számunkra, hogy Máté Gábor „munkamódszere” nem a rendezői színház klasszikus modelljét követi, hanem szoros együttműködésben, ahogy ő fogalmazott, „folyamatos párbeszédben” dolgozik színészeivel. Izgalmas ötletnek tűnt, hogy két segéd-szereplőt a közönségből kért fel, bár véleményem szerint kissé elbillent a mérleg az ő értük való együttérző izgalom irányába. Ezzel homályosabbá vált az eredeti szándék, a valódi munkafolyamatba történő bekukucskálás. Annyi mindenesetre kiderült, hogy Máté Gábor nem kész víziókkal érkezik a próbára. Körvonalazott elképzelései vannak a jelenetet illetően, melyek főként egy-egy érzésre, hangulatra, a viszonyokra, esetleg a fő irányokra terjednek ki. A színészeivel közösen kialakítják a jelenet lehetséges helyszínét, elhelyeznek olyan tárgyakat, kellékeket, amelyekre feltétlenül szükség lesz, majd még a szöveggönyvből olvasva, de hozzákezdnek a jelenet lejárásához. Lejárásról van szó, hiszen nem vár többet, sőt kéri, hogy itt ne legyen az átélt játéknak még csak szándéka sem, hiszen a munkának ebben a fázisában ez még nem is lehetséges. Az olvasópróba után vagyunk, annak a folyamatnak az elején, mikor a rendező a színészekkel együtt, a színpadi térben mozogva, leveri a legfontosabb cölöpöket. Csak ha végére értek ennek a folyamatnak, akkor jön el az ideje a valódi karakterformálásnak, csak akkor tudja a színész kidolgozni saját figuráját, ha a szereplő környezetét, minden viszonyát és változását ismeri. Ez a munkaszakasz tele van zsákutcákkal, kudarcokkal, csetlés-botlásokkal, de ezekből lehet építeni. Mégis, már ebben a munkaszakaszban, éppen a spontaneitásból fakadóan termelődnek ki olyan igaz pillanatok, olyan mozzanatok, karaktervonások, melyek megtartásra érdemesek.

Az egy órányi munka eredményeképpen talán, ha néhány oldalnyit, két röpke jelenetet haladtunk előre a szöveggönyvben.

Végezetül 12 óra körül valóban igen szép tapssal köszönték meg a jelenlévők az együtt töltött délelőttöt.

A trükkös Shakespeare Spiró György drámaelemzése

Spiró György tollából már napvilágot látott néhány írás Shakespeare munkásságát illetően. Ezen a napon azzal a szándékkal ült le a színpadra elhelyezett asztalka mellé, kezében a III. Richárddal, hogy bepillantást nyújtson számunkra, hogyan kell „spirósan” drámát olvasni. Rámutatott arra, mennyi információt találhatunk a sorok, a szavak közt elrejtve Shakespeare szövegében.

Az előadás után kérdezhettünk is: a kérdések a személyes színházi élményeire, illetve a színházról való távolmaradására vonatkoztak.

Spiró György előadását két alapállítással kezdte.

- 1.) Minden irodalmi művet az elején kell elkezdni olvasni és a végén kell befejezni.
- 2.) Az égvilágon minden benne van a szövegben.



Spiró György a Színházi lecke programjában. Fotó: Maki

Azaz, nem szorulunk rá az elemzésekre, nem szorulunk rá különböző szerzők monográfiáira sem. Elő kell venni magát a drámát, és igen gondosan kell olvasni, sorról sorra. A sorokban ugyanis nem csupán a történet, de a viszonyok és a szerzői utasítások is fellelhetők. Fontos még, ha előveszünk egy drámát, hogy vessük össze az eredetivel. Mégpedig azért, mert az idők folyamán a különböző kiadók, a jobb megértés, a társadalmi igények kiszolgálása érdekében gyakran hozzáírtak – leginkább utasításokat – a darabokhoz, melyek az eredeti Shakespeare-ben nincsenek benne.

Vegyük a fent említett művet! Így kezdődik: *Első felvonás, Első szín – London. Utca. Belép Gloster* Ebből az első felvonás nem igaz, mert abban a korban mindent egyben, egy felvonásban játszottak, aztán a szín utasítása sem igaz, hisz Shakespeare korában a szín üres volt, nem pedig berendezett londoni utcakép. Ezek már a későbbi korok színházi igényei miatt kerültek a szövegbe. Így minden erre vonatkozó utasítást a későbbiekben is ki kell húzni. Ebben a mondatban az egyetlen valóban benne lévő utasítás: belép Gloster. Innen indulunk. Rögtön az első megszólalásban, Gloster monológjában rengeteg, az egész játékot meghatározó információ benne rejlik. De olvassuk figyelmesen, sorról sorra!

*GLOSTER York napsütése rosszkedvünk telét
Tündöklő nyárrá változtatta át.*

Mindjárt az első két sor igen fontos közlést tartalmaz. Az üres színpadra kijön egy alak és beszélni kezd hozzánk a viszonyokról, mindarról, amit nem látunk megjelenni – ezzel jelzi, hogy a színjáték, ami ezután következik, nem lesz realista, ez egy stilizált színházi formát jelez. Ebben a színházban, melyben Shakespeare a darabjait írja, nem volt a nézőnek mit látnia, nagyon kevés látványos dolog történt, viszont a színházhoz szokott néző nagyon jól olvasott a szövegben. Alapvetően szövegre épülő színházhoz volt szokva. Ma már a befogadásunk sokkal inkább a látásra, a látványra épül, mintsem a hallásra.

A következő szóképekkel teli sorok számunkra néhol nehezen követhetők, többek közt azért, mert olyan utalásokat, képeket is tartalmaznak, melyek a mi kultúránktól távol esnek, de azok az emberek, akiknek a darab íródott, pontosan tudták, értették, számukra többletjelentéssel bírt. Ezeket a sorokat lefordítva annyi derül ki számunkra, hogy háború volt, most béke van, nem háborúba járnak a férfiak, hanem udvarlással múlatják az időt.

A következő gondolati blokk, amelyben Gloster önmagáról vall, önmagát írja le rendkívül plasztikusan, szintén a nem realista, szöveg alapú színház eszköze.

*De én, aki nem játszani születtem,
Sem tetszelgő tükröknek udvarolni,...*

Az ilyen színházban a néző aktívan vesz részt, fantáziájával színesíti be a képet, öltözteti fel a figurát. Itt nem kell Gloster alakját púposnak és sántának játszani, bár ma ez hálás színészi feladat, elég elmondania ezeket magáról, és a néző máris társítja hozzá a tulajdonságokat, melyek így szimbolikusan jóval többet jelentenek a pusztá torzulatnál. A fontos, hogy tudjam, ő egy torzszülött, vagy legalábbis annak tartja magát. Ha valóban annak játszánánk, akkor minek elmondani azt, amit úgy is látunk?

*Ugy döntöttem, hogy gazember leszek
S utálok e kor hiú gyönyörét.
Álommal, váddal, részeg jóslatokkal
Cselt szőttem és veszélyes logikát,...*

A monológból kiderül az is, hogy ez gyilkosságok, bűncselekmények története lesz, ahol a szerző azt a forgatókönyvet választja, hogy főhőse egyszerűen közli a nézővel, ő az, aki a bűnt majd elköveti: „gazember leszek”. Még azt is elmondja, hogy ki ellen irányul a büntetés, sőt azt is, hogyan fogja elkövetni. Azzal, hogy őszinte volt hozzám, felemelt magával egy szintre, létrejön egy szövetség közte és a közönség között. Ettől a pillanattól a néző szurkol neki, hogy sikerüljön gazembernek lennie. Ez alapvetően vígjátéki elem, hiszen ott fordul elő, hogy a néző magasabban van, okosabb a szereplők többségénél.

A monológ utolsó gondolata, mely a cselszövést írja le, tartalmaz még egy igen fontos információt, mégpedig azt, hogy egy jóslat okozza Clarence bukását. A jóslatot ugyan sugallhatta ő, de mit sem érne a dolog, ha Edward király, a bátyjuk, nem lenne ennyire rabja a jóslatoknak.

Süllyedjete, gondolatok. Clarence jön.

Belép Clarence, örök kíséretében és Brakenbury

*Jó reggel, bátyám. Mit jelent az őrség
Kegyelmed mellett?...*

Megérkezik Clarence, és ő ártatlan kérdéssel köszönti, a nézőnek nevetethetnékje támad, hisz mi tudjuk, mire megy ki a játék, és látjuk mennyire hitelesen adja az ártatlant Gloster.

Beszélgetésük során, mikor a bezártság okait latolgatják, újabb információhoz juttat bennünket, nézőket, mégpedig azzal, hogy nem ez az első értelmetlennek tűnő, cselszövést sejtető esemény. Hogy a királyné és annak testvére már ármánykodással lecsukatott olyan urat, aki útjukban volt, veszélyt jelentett hatalmukra. Azt is közli ezzel, hogy a királynőnek igen nagy hatalma van férje felett. Ez az, amit saját cselszövésekor kihasznál.

Mire Brakenbury, a megbízott kísérő átadja a király parancsát, hogy senki nem beszélhet a fogollyal, addigra már minden fontos kérdésen túl vannak. Mi az oka annak, hogy eddig nem szólalt meg? Nem más, mint az, hogy a jelenlegi uralkodó két fivérével van dolga, és ha bármi történnék, valamelyikük lenne az új uralkodó. Ez pedig nagyon kínos helyzetet szül. Ha hallott is valamit beszélgetésükből, hallgatni fog. Főként mivel Gloster egy csúnya viccel még kínosabb helyzetbe hozza, mikor Shore-néről kérdezzeti.

Shakespeare műveiben mindig fellelhetők a durva poérok, a pajzán, a nyílt altestiségre utaló megjegyzések is. Akkoriban a színházba járás szokása minden néprétegre jellemző volt, és az előadásokban ki kellett szolgálni az egyszerű, a nagyon durva és a rendkívül finom, művelt, úri népek igényeit is.

Mikor a kínos helyzetnek Brakenbury azzal kíván véget vetni, hogy a parancsra, miszerint nem beszélhetnek, finoman ismét figyelmezteti őket, nem ellenkeznek tovább. Azonban Gloster ismét igen csípős megjegyzést tesz a király pipogyaságára: a királyné hű alattvalójának mondva magát. Elköszön testvérétől, miközben mély megbántottságáról nyilatkozik. Majd egy igen gonosz megjegyzést tesz, „nem zár el majd sokáig börtönöd”, mi tudjuk, arra gondol, hogy megölik bátyját. A nézőkben azonnal a káröröm érzetét kelti, ismét a maga oldalára állítva őket. Clarence ártatlan, tudatlan válasza nem hogy szánalmat nem kelt, de a pipogyaságot sugall, így még inkább Gloster oldalára billenti a mérleget.

Amint az örök elvezetik bátyját, azonnal megmagyarázza az előzőekben már-már egyértelmű utalásait, azaz nekünk nézőknek elmondja feketén-fehéren, mi is fog történni Clarence-szel. Nem azért teszi ezt, hogy húzza az időt, hanem azért, mert szükséges, hogy azok a nézők, aki nem figyeltek eléggé, vagy nem állnak az értelemnek azon a fokán, azok is megértsék, mire megy ki a játék.

Fontos figyelni arra, hogy egy-egy jelenetnek mikor kell végét vetni, mikor kell a szereplőket kivinni a színről vagy újat behozni. Shakespeare ezt is nagyon tudta. Nem a valóságos, realista időt kell figyelni egy-egy történés elmesélésénél, hanem azt, hogy meddig fokozható a jelenet. Akkor kell végét vetni a jelenetnek, amikor a maximumon van, mikor már tovább nem fokozható. Nem szabad, hogy visszaessen, vontatottá váljon, mert a kor eszegetős-iszogatós, ki-bejárákálós közönségének folyamatosan ébren kell tartani az érdeklődését.

Itt kell érkezzen egy új figura, egy új hírhozó, aki lehetőséget teremt arra, hogy Gloster cselszövésének eddig nem ismert részeibe is beavattassunk. Aki érkezik, az a börtönből most szabadult kamarás. A rossz drámaíró ebből az alakból egy hálálkodó alattvalót csinálna, de egy jó drámaíró nem ezt teszi, hiszen az ember nem megbocsátó, hanem bosszúálló lény. Ez is történik. Hastings azon nyomban bosszút fogad, s mi tudjuk, hogy nem más, mint a királyné és családja ellen. Ebben a mondatban benne rejlik a szerzői utasítás, az hogy Hastings lehetséges szövetségesként ajánlja fel együttműködését Glosternek, aki ezt el is fogadja. Ez is a király újabb hibája: nem csak hagyja magát az orránál fogva vezetni nők és jóslatok által, hanem még azt a hibát is elköveti, hogy női könyörgések eredményeképpen kienged olyan rabot, aki gyakorlatilag azon nyomban ellene is fordul.

Gloster helyeslése erre a bosszúvágyra elterelő hadművelet. Ismét világossá válik, hogy nem ő az egyetlen gonosztevő ebben a történetben, és ezt ki is használja, hogy észrevétlen maradjon, hogy még csak a gyanú árnyéka se vetüljön rá. Abban, hogy valóban nincs köze Hastings bezáratásához, hogy az nem az ő ármánykodásának eredménye, abban egészen biztosak lehetünk. A drámai szerkezetben ugyanis a monológ mindig a teljes igazságot tartalmazza. A szereplők egymás előtt folyton hazudozhatnak, de amikor csak a közönség van jelen, a monológok mindig tiszta, őszinte, igaz vallomások. Ami ott nem hangzik el, azt nem követte el a drámai szereplő.

Ezek után ismét egy furfangos kérdés következik. „*Mi újság kint?*” – ebben az az érdekes, hogy a börtönből most szabadult Hastingstól kérdezi a szabadon élő Gloster. Ez jelzés, és nem az első. Hastingsnak szól, és ő meg is érti.

HASTINGS Nincs oly rossz újság kint, mint idebent:

A király beteg, gyöngé, mélabús

És orvosai komolyan aggódnak.

A bevezető válaszmondat után azonnal a király állítólagos gyengélkedéséről beszél. És ezzel újabb lépés történt a szövetség megkötésére kettejük között. S mire elválnak, anélkül, hogy bármit nyíltan kimondtak volna, egy megpecsételt összeesküvés született. Összeesküvés az akaratgyenge, mások által irányított király ellen.

És itt már harmadik alkalommal kapjuk a monológot a nyitójelenetben, hogy az ármány teljessé válhasson előttünk. Terve nemcsak az egyik bátyja, hanem mindkettő megölése irányul. Így ő maga kerül a trónra, és ez még nem elég, de nőül kívánja venni Lady Annát, akinek apját is és férjét is megölte.

Rögtön az első színből egy teljes szociális háló rajzolódik ki, amely ezt a szétesett társadalmat jellemzi. Egyetlen rövid nyitójelenettel képes Shakespeare olyan világot felépíteni, melyben a következő események törvényszerűen meg kell történnének.

A III. Richárd világa egy széteső társadalom, ahol a király határozatlan, befolyásolt, babonás és beteg. Az ilyen társadalomban élő ember vagy gyenge, megadja magát, mindent eltűr ellenállás nélkül, vagy velejéig gonosz. Gloster ez utóbbiak közé tartozik.

Csúfsága és gonoszsága ellenére mégis feleségül veszi a kiszemelt hölgyet, nem közvetlen erőszakkal, nem szerelemből. Egyikük sem szerelmes. Glosternek céljai megvalósításához kell a nemes feleség, Anna pedig mint megtört, megfáradt asszony, egyszerűen feladja a harcot, megadja magát. Az ilyen társadalomban nem is kell Richárdnak csinálnia semmit, minden az ölébe hullik.

Gloster azt gondolja az első jelenetben, hogy majd ő a világ gonoszává lesz, de nem így van. Épphogy túl van a koronázáson, a II. felvonás 2. színében, mikor Buckinghamet próbálja először csak utalásokkal, majd egyértelmű kéréssel rávenni, hogy bátyja gyermekeit, akik veszélyeztetik uralkodását, tegye el láb alól, de a hű szövetséges vonakodik. Nem erkölcsi aggályai vannak, csupán előre szeretné tudni, milyen jutalomra számíthat tetteért. Ekkor Richárd az apródot szólítja meg.

Az apródnak csupán néhány mondata, de a társadalomszerkezet szempontjából, valamint Richárd gonoszsága szempontjából kulcsmondata van a darabban. Ugyanis ez a néhány mondat leírja, hogy az a 10-12 éves gyermek, aki már az előző uralkodó alatt is ott szolgált, tökéletesen tisztában van azzal, hogy ha aljasságra készül az uralkodó, mikor kihez lehet fordulni, ki az éppen lekenyerezhető, ki a célra legmegfelelőbb személy. Ebben az értelemben a fiúcska már romlottabb lelkű, mint az uralkodó. Benne sincs, mint a társadalomban sincs semmi ellenállás, nincs szándék az ellenszegülésre, bármilyen aljasságról is legyen

szó. Ezeket a szavakat egy gyengébb drámaíró egy öreg, tapasztalt szolga szájába adná, nem egy gyermekébe. Ettől lesz azonban a társadalomrajz teljes. Ebben a társadalomban azért tud gazemberként élni és uralkodni Richárd, mert a társadalom egésze ezt segíti aktívan, mint az apród vagy Buckingham, illetve passzívan, hagyva magát, mint Lady Anna.

A társadalom egészéről, szerkezetéről, működéséről ad képet műveiben Shakespeare. Minden művében más-más szerkezetű társadalomról ír. Művei rendkívül átgondoltak, minden szava fontos, és minden szava átgondolt. A jó drámaíró csak azt adja szereplői szájába, amit szükséges. Nem többet, nem kevesebbet. Ebből a szövegből kell gazdálkodjunk, ebben minden benne foglaltatik.

Minden változik – képtől szövegig

Zsótér Sándor előadása

Ismerjük meg az ismerőst! Magyarán: hány dologról feltételezzük, hogy ismerjük. De mit! ismerünk?

Egy a helyét nem találónak tűnő figura a színpadon, bizonytalankodó kezdő mondatokkal, az őt körülvevő előadók nagyságát, témáik komolyságát illetően teljes kétségbeesést mutatva. Mégis az első perctől fogva magával ragadóan, sokszor anekdotázva beszélt, komoly gondolatokról, saját pályafutásának állomásairól, felfedezéseiről, és az állandó változásról, az újrafelfedezésről, a megismerés lehetetlenségéről, és végül rá kell jönnünk, hogy a könnyed csevegés mögött nagyon is ott van az átgondoltság, a felépítettség: kezdetben a képről szól, és szép lassan, észrevétlenül, de eljutunk a szövegig.

Zsótér nyitó mondataiban leszögezte, hogy ő nem tud számunkra semmi véglegeset, akadémikusat mondani, hisz saját munkája során is az egyetlen dolog, amiről bizonyosságot szerzett, hogy minden változik, hogy semmiről sem állíthatjuk, hogy végleges és eldöntött –, főként arról nem, ami a munkáját illeti.

Rendezői pályája közel harminc éves korában kezdődött (akkor sem saját ambícióinak beteljesítéseként, mert neki eszébe sem jutott, hogy rendező legyen, csupán társa, az azóta elhunyt Gaál Erzsébet bízta erre). Amit akkor kezdő rendezőként gondolt a szakmáról, és amit azóta is igyekszik átadni a tanítványainak, hogy egy valamire való színházzal foglalkozó ember „mindent megkérdőjelez, minden fennállót csaknak tart, hiábavalónak és ócskának (...) és az egyetlen lehetséges út, hogy új formák kellenek”. Előadásának címe is abból fakad, hogy soha nem érdekelte igazán, illetve nem elsősorban, ami a darabban le van írva. Inkább minden más, ami erről eszébe jutott. Soha nem tartotta jónak, hogy a színpadon azt csinálják, amiről beszélnek, mert minnek, azt úgyis hallja a néző. Viszont a darabok előkészítésénél igen fontos volt az a látványvilág, amit a szöveg keltett benne, külön a díszletben, külön a cselekedetekben, a jelmezekben. Ezért gyakran négy egymástól teljesen független dolog jelent meg ebben a négy vonatkozásban a színpadon (szöveg, díszlet, jelmez, fizikai cselekvés). Nem tudta egyben tekinteni a darabokat, ahhoz, hogy maga megértse, szeletekre kellett bontsa, apró darabokra, amiket már meg tudott érteni, amikhez már társítani tudott színpadi dolgokat, és teljesen evidensnek gondolta, hogy ezt, ezeket az emberek is érteni és szeretni fogják, és olyan összefüggések is eléjük kerülhetnek ezáltal, amelyek eddig rejtve maradtak. Akkor azt tartotta fontosnak, hogy a kép, a látvány, ami előtte a mű kapcsán megjelenik, minden általa felfejtett mondanivalójával együtt kifejezésre juthasson az előadásban. Azután az idő múlásával egyre nagyobb hangsúly helyeződött a szövegre, arra a tartalomra, jelentésre, melyet maga a szöveg hordoz. Ungár Júliával (állandó dramaturgja) való együttműködésük lényege is az, hogy felfejtsék a szöveget, megértsék a benne rejlő jelentéseket és a munka során ezt minél pontosabban átadják a színészeknek, hogy ők is megérthessék, és így át tudják adni a nézőnek. Ezzel a daraboknak egy olyan rétegét lehet közvetíteni, melyet nem szoktak elolvasni. Ez pedig igen fontos, hiszen egyre gyakrabban fordul elő, hogy rohanásunk, felületességünk miatt könnyedén rávágjuk valamire, hogy „igen, ismerem”, mert hallottam róla, olvastam/beleolvastam valaha, tanították valamikor, miközben ismerni csak talán az ismerhet valamit, aki behatóan foglalkozott vele. Sőt néha még akkor sem... hiszen emlékszünk olyan alkotásokra, melyek befogadására nem voltunk készek az első találkozás idejében, és ha a véletlen úgy hozza, hogy néhány év/évtized múlva újra eléjük kerülnek, akkor új világot nyitnak meg előttünk. Ettől kezdve nem mondhatjuk egyértelműen, hogy ismerünk egy darabot – akkor sem, ha épp most láttuk egy előadásban, mert abban az interpretációban az ottani csapat felfogása, megértése van benne, míg lehet, hogy egy másik színház ugyanakkor, ugyanazt a darabot egészen másképp értelmezi.

Hogy mitől függ az, hogy a néző veszi-e a közvetített jeleket, hogy érti, élvezi-e az előadást, az összetett dolog, előre valószínűleg nem megjósolható. Vannak persze paraméterek, amelyeket szem előtt tartva nagyobb eséllyel közelítünk a pozitív visszajelzés felé. Ilyen például egy előadás hossza, hiszen az ember figyelme nagyjából két „Derrick” időtartamára tartható fenn, utána jön a fáradtság, és akkor már a befogadásról szó nem eshet. Ennek némiképp ellentmondanak a klasszikus drámák, ahol mérhetetlen szövegek vannak, az előadás is három óráig tart. Bár meg lehetne húzni, de hát akkor minnek is íródott bele?

Ilyen élmény volt számára, és az újraolvasás-élményhez is kapcsolódik, Ibsen Peer Gynt-je, amiről, mint Ibsenről általában, főiskolásként úgy gondolkodtak, mint ellenszenves moralizálóról, aki teljesen érdektelen figurák érdektelen vívódásait veti papírra. Azután az ember hozzáöregszik, és rájön, hogy egy „maliciózus ember, akinek pompás, szarkasztikus humora van, igen gonosz, és ezt ki tudta írni magából”. A Peer Gynt-ben is iszonyatosan hosszú monológok vannak, amiket ki lehetett volna húzni, de ez megkerülése lett volna a feladatnak, ezért meg kell oldani valahogy. Ugyanez volt a helyzet a Bánk bánnal is. Ez egy olyan darab, amit az ember nem vesz elő, mert a gyerekkort, amikor ezt a darabot nem kerülhette meg, nem lehet elfelejteni. Pedig akkor nem is lehetett köze hozzá, nem is értheti meg egy tizenéves, mégis olyan súlyos nyomot hagy az emberben, hogy nem kezd neki magától felnőtt fejjel. És ez olyannyira igaz állításnak bizonyult, hogy a teljes termen végigfutott a derű, mikor Zsótér azt mondta, „szerintem jó darab”, és rögvést hozzátette, hogy ezt vagy elhisszük neki, vagy most nem fog tudni meggyőzni bennünket. Így maradt az elfogadás. Persze ehhez a felismeréshez, a színrevitelhez kell egy olyan társulat, mint akkor a Krétakör volt, és egy olyan színésznő, mint Láng Annamária, akire Gertrúdot lehetett bízni. Mint mindig, Zsótér erre a rendezésére is rendkívül gondosan felkészült. Rájött, hogy a főszerep Gertrúd, szörnyen kevés szöveg, apró „staccato-s megszólalások”, és olyan finom „viselkedésforma-átalakulások” (váltások), olyan finom rezdülések sorozata van az egész kortársoperába illő szövegben, amit rettenetesen nehéz hangban, de játékban, viszonyulásokban is kifejezni. Úgy gondolta, mint általában, visszakanyarodva a képhez, hogy a gondolatok átadási lehetőségének megteremtéséhez elengedhetetlenül fontos a megfelelő tér megtalálása. Ebben az esetben ez nem egy színházi díszlet, hanem a Vakok Intézetének épülete, ahol „ott lélegzik” a történelem. Lényeges kérdés az is, mint már volt róla szó, hogy mit akar közölni az ember a darabbal. Egy hagyományosabb színház, ha a politikai helyzetre, az ellentétes oldalakra hegyezi ki az előadást, viszonylagos biztonsággal borítékolható a siker, de így, hogy CSAK magát a darabot akarja színre vinni, könnyen kudarcosnak éli meg.

Az, hogy mit ismer meg a néző egy előadásból, az függvénye a helynek, a társulatnak, hiszen a színházaknak kialakult törzsközönsége van, és a befogadás, a megismerés lehetősége nagymértékben függ a közönség szocializáltságától, felkészültségétől a befogadásra. Ezt nem szabad figyelmen kívül hagyni, mert hiába készülnek fantasztikus munkafolyamatok során rendkívül átgondolt előadások, ha a néző nem jön be, a rendező azt kezdi érezni, valami tartozása marad, elsősorban a színészekkel szemben, akiktől rendkívül sokat kér, és ezzel szemben nem tud visszaadni eleget.

A megismert, megfejtett tartalom átadása ebben a műfajban, mivel közvetítőkön keresztül zajlik a közlés, nagyban függ a közvetítő közegetől, a látványtól és a színészi játéktól is. Zsótérnak mindig is nagy előkészületekre volt szüksége ahhoz, hogy a benne lévő görcsösséget – hogy a színészei nem fogják megérteni, amit szeretne közölni – leküzdhesse. Arról nem is beszélve, hogy „nem olyan egyszerű megmondani egy felnőtt embernek, hogy legyél csiga”. Vagy egy elismert popénekesnőnek, Péterfy Borinak, hogy „te tulajdonképpen egy bak vagy” (a Peer Gynt-ben). Mi van, ha visszakérdez, hogy de hát miért? Lehet, hogy fontosak lennének az elemző próbák, de ő folyamatosan retteg attól, hogy az ilyenek a színészek úgymint csak unatkozának, miközben rendkívül fontos lenne, hogy megértsék, átlássák, megérezzék a mögöttes gondolatokat, hogy hiteles közvetítőkké válhassanak. Arról nem is szólva, hogy a Vörösmarty-szöveggel dolgozva ma már fordítani kell, mert „azok a szavak nem léteznek, a szófordulatok nem működnek, a metafora-rendszerek érthetetlenek, a nyolcsoros mondatok, több közbevetéssel felfoghatatlanok”. Ehhez olyan színészeket kell találni, akik elbíráják. Minden színésszel másképp lehet dolgozni, meg kell találni a hangot hozzájuk, és megadni a lehetőséget nekik, hogy saját tempójukban, saját igényeiknek megfelelően dolgozhassanak annak érdekében, hogy aztán azt legyenek képesek közvetíteni, amit a rendező óhajt.

Az előadás végéhez közeledve fokozatosan jutunk el a képtől a szövegig. Mára egyre inkább érzi annak a fontosságát, hogy ami a színpadon elhangzik, az azt fejezze ki, amit a közlési szándék megkövetel, hogy az ehhez szükséges hangsúlyok jelenjenek meg. Az utóbbi időben véleménye szerint minden más sokkal fontosabbá kezd válni, az érzések, a színészi önmegvalósítás, és fokozatosan elvész a szöveg, ami pedig az egész hacacaré kiindulópontja. Rendkívül fontos, hogy a szerep felépítésénél a színésznek úgy kell elmélyülnie a szerepben, hogy rendkívül nagy jelentőséget tulajdonít annak, amit mond.

Ehhez pedig, az elmélyüléshez és a hiteles játékhoz, szövegközvetítéshez, ahol nem a felesleges érzemenyek, sallangok viszik el a színészi energiák nagy részét, elengedhetetlenül szükséges a jó szereposztás. És ez olyan pont, sok más mellett, amiért a rendezőnek kell felelősséget vállalnia, és megküzdnie, mármint azért, hogy ne az játssza a szerepet, akire a vezetés kiosztaná, hanem az, aki az adott pillanatban a legalkalmasabb rá. Ettől kezdve nem fontos, hogy női vagy férfi szerep, hogy öreg vagy fiatal, hogy a szokásrend mit diktálna. Egy a fontos, hogy hitelesen tudja előadni, hogy ő maga ott legyen a szerep, a szöveg mögött. A rendezőtől ne csak elfogadja, hogy tényleg neki kell játszania, és úgy kell játszania, hanem ezt el is higgye magáról! A bukás egyik lehetősége abban rejlik, amit a Lear királyon meg is tapasztal

talt, ha valami miatt nem sikerül átadni a szándékot a társulatnak, nem sikerül a sajátjukká tenni, és csupán a rendező iránti tiszteletből, a rendező kedvéért próbálják, bár maximálisan, eljátszani a darabot. Az egyik legfontosabb feltétel, hogy alakhitelesek legyenek a figurák, ez pedig csak akkor lehet, ha tényleg a megfelelő emberre osztja a szerepeket. Erre jó példa a Vígszínházban rendezett Kékmadár, ahol a két főszerepet, amely a darab szerint egy gyermekpár, két idős színészre képzelte el. Az előadás saját érzései szerint jó lett, mégis rendszeresen otthagya a nézők egy része. Ellentétben a József Attila színházbeli Az öreg hölgy látogatásával, amire a színháztól kapott felkérést, amiről sokáig nem gondolta, hogy színre vinni érdemes és lehet. Majd miután újrarendelték a darabot, kiderült, hogy a szöveg az eddigi fordításnál jóval szikárabb, a történet jóval kegyetlenebb, és ehhez hozzáadódott a társulat muzikalitása, kialakult egy vízió, egy olyan olvasat, amellyel lehet dolgozni, és amely díjakat kapott, és azóta is siker. Ebben a munkában is nagy jelentősége van annak, hogy a címszerepet Ladányi Andrea játssza, aki magával vitte saját fantasztikus jelenlétét, hihetetlen pontosságát, felkészültségét – már az első próbáktól kezdve. Így a pontosan felépített és kiszámított, bár látszólag a nézői kérdések által irányított másfél óra végére eljutottuk a sok kudarcnak tűnő, néhol botrányosnak titulált előadás után a sikerhez, és ahhoz a ponthoz, hogy feltehető legyen az a kérdés, ami zárta is a programot, hogy nem szándékosan csinálja, hogy előadásai megbotrányozást keltenek, nem ezzel akarja felhívni magára a figyelmet? És erre persze megkaphatjuk rendkívül őszinte hangnemben a választ: „jaj, dehogyis!”



Zsótér Sándor a Színházi lecke programjában. Fotó: Maki

A megmutatott ember – magánvalóság és fikció között

Mundruczó Kornél előadása

Nincs különbség ember és színész közt. Minden megmutatott ember válhat színésszé, a megmutatás gesztusa tesz minket más emberré. Hol válik el szerep és ember, mivé válunk a megmutatás által? A stilizáció és a fotorealizmus valójában nem ellentmondás – sőt.

Mundruczó Kornél, bár színész szakon diplomázott először, nem tartja magát színházi embernek. Az Ő közege a film. Három előadást emelt ki eddigi pályafutásából, ami arról mesélhet, mi az a más, amit ő a színpadon keres: A Nibelung-lakópark és A jég a Krétakörrel, valamint a Frankenstein-terv a Bárkában. Ezek az előadások mintázzák, fogalmazzák meg leginkább azt, amit a színházról gondol, amit a színpadon érvényesnek gondol. Abból az elsődleges élményből indul ki, amit gyermekkorában jelentett számára

a színház, hogy embereket lehet nézni, büntetlenül, embereket lehet nézni, anélkül, hogy viszonyban kel-
lene lenni velük, olyan embereket, akik nem a saját életünkből valók, de akár arra is vonatkoztathatom
őket. Valamint az az élmény egy későbbi gyerekkorból, hogy a színházban a büfé a legfontosabb, és az,
hogy hogyan lehet a szünetben ellőgni észrevétlenül. A kihívás számára az, hogy hogyan lehet a nézőt
megfogni.

Ezzel szemben a film tömegművészet. Az érdekes lehet, hogy a film tapasztalatait, élményét hogyan lehet
átemelni a színházakba. A film dokumentál embereket, megörökít pillanatokot. Az időben akkori valóság-
gát rögzíti az embereknek, a történeteknek. Az igazi annak a világnak a terméke, amiben élünk. Persze
ezt már manipuláljuk, mikor egy dramaturgia alapján összevágjuk. Ettől kezdve ez is fikatív, stilizált, és
nagyon messze áll a végterméket tekintve a valóságtól, mégis a valóság szeleteiből épül. Állítása szerint
annál igazabb pillanat nincs, mint mikor a véletlenek folytán valakivel egy kamera előtt történik valami,
ami ott, akkor megörökítődik, és amiből a film aztán felépül. (...) Ezt a fajta őszinte feltárulkozást keresi
a színpadon is. Ezért használ az előadásában amatőröket, mert bennük nincs meg a mesterként megmu-
tatkozás, őket olyan egyszerű helyzetekbe kell hozni, ahol ők maguk tudnak maradni, olyan apró felada-
tokat kell adni, amit meg tudnak oldani. És vannak olyan feladatok, amelyeket pedig színészekre kell bíz-
ni. És ebben nagyon meg kell válogatni, hogy kikkel dolgozik együtt az ember. Olyan színészek kellene,
akik azt tudják mutatni, hogy ők nem játszanak egy karaktert, nem megmutatnak egy viselkedést, nem tű-
nik úgy, hogy játszanak, hanem el tudják velünk hitetni, hogy csak egyszerűen léteznek –, és semmikép-
pen nem ábrázolnak. A színpadon valóságpercek, fotórealizmust akarna létrehozni, amelyek soha nem
reálisak ugyan, ugyanolyan sűrítéssel mennek keresztül, mint bármely más színházi produkció. Egy pilla-
natnyi igazság megszületésének a lehetőségét keresi, amin nincs az ábrázolás masszája, miközben persze
ez is egy ábrázolás. Úgy igyekszik élt előállítani, hogy folyamatosan a színházi helyzet miatt leleplezi
ezt. A kulcskérdés az emberek megválogatása lehet. Olyan színházat szeretne, ahol természetes emberek
vannak, egymással szembesülnek, ütköznek, ahová nem is kell a rendező, hiszen csak annyi kell, hogy az
emberek ott legyenek és tegyék a „doljukat”. A színházban számára a legvonzóbb alternatíva az előzőek
értelmében véve a szerep megszüntetésének lehetősége, ahol *a fontos az én igazságom, az én szuverenitá-
som a játékban, és a magánvalóságomnak a beemelése*. Ezek így is szereppé válnak azáltal, hogy nézik,
de mégsem válik ábrázolássá. A másik igen komoly elvárása, hogy ne látszódjon rajta a munka.

A Nibelungban még fellelhetőek a formai elemek, ezzel szemben A jégben már megfogalmazódik saját
színházi nyelvezetének fő csapásvonala, és a teljes szerkezet a Frankensteinre jött létre. És van közönsé-
ge, miközben a szakma ellenáll.

Az idő nagyobbik része a kérdésekkel telt, ahol bármilyen kérdés is hangzott el, érdemi, a hogyanokra is
kiterő választ, amiből elleshető, használható fogódzóhoz juthattunk volna, nem igen kaptunk...

Szabad akarat

Schilling Árpád előadása és demonstrációja a színész döntéseiről a próbafolyamat során

*Mi a színész viszonya az előadás koncepciójához, a kollégák szerepeihez, és az azokkal folytatott munkái-
hoz, mit jelent a szabadság egy rendezővel való munkában? Meddig engedhetjük el a színész kezét? Ho-
gyan kommunikálhat a színész a rendezővel? Mit jelent egy megbeszélés? Kinek van igaza? Mi a jó dön-
tés? Hogyan működhetünk együtt? Mit jelent a közös cél? Mik azok az eszközök, amelyek közösségivé
tesznek egy munkafolyamatot?*

Schilling rögtön előadása elején leszögezte, hogy a műsorfűzetben megjelenő rengeteg kérdést kettő fon-
tosra szűkítené le, valamint, hogy a demonstrációt ma a DVD fogja helyettesíteni, mert az adott témákban
olyan jellegű demonstrációnak, mint amit előző évben láttuk tőle, nincs értelme. A két kérdés:

- 1.) *Mit jelent a szabadság a színházi alkotás folyamatában?*
- 2.) *Mit jelent a rendező korlátozó, keretező szerepe?*

Az első kérdést magánéleti vonatkozással érzékeltette. Ez egyfelől megnyerő a nézőtérre ülők számára,
hogy beavatódnak gyermeke születéséhez kötődő érzéseibe, dilemmáiba, másfelől kellően szemléletes
teszi mindenki számára, mit is jelent abban a más, kitágult világban létezni, eligazodni, amit színháznak
nevezünk. Miről is beszélt valójában? A csecsemő születése előtt egy jól definiált, jól működő közegben
létezik, ahol nemigen történhet vele olyasmi, amire reagálnia kellene, minden biztonságos és ismerős. És
akkor egyszerre csak kikerül a világba, amely elsőre végtelennek, meghatározatlannak tűnik, ahol minden
új, izgalmas és veszélyes. Persze a szülők igyekeznek újra a behatárolt tereket létrehozni körülötte, hogy
megadják a biztonságot, amelyen belül már el lehet igazodni, amit már be lehet lakni. Pusztán attól, hogy

a megszokott korlátok eltűnnek körülük, bizonytalanná válik minden, és riadalom lesz úrrá rajta. Valahogy így van ez velünk, felnőttekkel is. A korlátok eltűnésével, a hirtelen nagy szabadsággal nem tudunk mit kezdeni, leginkább elbizonytalanodunk, megijedünk. Ahhoz, hogy jól eligazodjunk a világban, kellenek a fogódzók. Valami hasonló történik a színész és a rendező viszonyában is.

Az elmúlt időszakban diákszínházi találkozókra vett részt, ahol a színjátszó diákokkal folytatott beszélgetések moderátoraként tehetett fel azokat a kérdéseket, melyek érdeklik. Azt tapasztalta, hogy az olyan csoportokban, ahol a rendezőnek konkrét elképzelése volt az előadásról, és kellően szigorú és szoros vezetésben részesítette tanítványait, ott arra a kérdésre, hogy „Mit jelent számotokra az előadás? Mit akartok kifejezni vele?“, nemigen tudtak válaszolni. Leginkább arról beszéltek, hogy milyen jó volt együtt dolgozni. Mindezen közben az olyan előadásokban résztvevők, ahol a diákok önkifejezésére jobban építettek, ahol a játék, a forma, a karakterek közös gondolkodás eredményeként valósultak meg, egészen pontosan tudták a válaszokat. Ezen túl pontosan tisztában voltak azzal is, hogy nem feltétlenül szeretnének színészek lenni, mert nem ez az a területe az életnek, amihez a legjobban értenek.

Schilling számára az egyik fontos kérdés, hogy *mi az, amiért az ember színházzal foglalkozik*. Az, hogy szeret szerepjátszani, vagy az, hogy ezzel valami konkrét célja van? A különbség nagy, mivel az egyik egy öntudatlan, a másik egy céltudatos jelenlét. Alapvető kérdés a színházi munkában, hogy valóban tudjuk-e, hogy mit csinálunk, hogy miben veszünk részt, mihez adjuk magunkat. Sztanyiszlavszkij munkásságával kapcsolatosan merülnek fel ilyen és hasonló kérdések –, és nem csak a személyességről, a személyes érintettségéről kellene beszélnünk, hiszen számára sokkal fontosabb volt a színészi tudatosság: nem a teljes odaadást várta a színésztől, amikor az előadás megtörténik benne, hanem azt, hogy a színész a saját személyes részvételét tisztázza az előadással kapcsolatban.

A másik fontos kérdés maga a kérdés, az hogy *tudunk-e, merünk-e kérdezni, rákérdezni* egy munkával kapcsolatban, merünk-e kérdéseket megfogalmazni és feltenni, valamint az, hogy el tudjuk-e viselni, hogy kérdéseink vannak. Ha ugyanis a színész nem kérdez, hanem elfogadja, hogy ami vele a színpadon történik, az jó irányba hat, akkor szárazzá válik a játéka, hisz nem az lesz a fontos, hogy közölgjön valamit, csak az, hogy a fényben legyen. Fontos itt persze az is, hogy a rendezőnek vannak-e kérdései. Lényeges ez abban a vonatkozásban az is, hogy nem mindegy, hogy a színpadon az előadás kinek a szabad akaratából jön létre: a szerző szabad akaratából, a rendező szabad akaratából, a színész szabad akaratából vagy egy kollektíva szabad akaratából? Hiszen a színház egy közösségi műfaj. Megengedheti-e magának egy produkció, hogy egy valaki akarata mentén valósuljon meg?

A rendező korlátozó felelősségéhez tartozik ugyanakkor: nem megengedhető, hogy a rendezőnek egyáltalán ne legyenek gondolatai! Az olyan rendezőnél, aki mediátori feladatot akar betölteni az író és a színész között, attól csupán másolatokat várhatunk, a másolatok folytatását, másolatok számonkérését, másolatok másolását. Az olyan ember, aki hagyja magát irányítani, azt használni kezdi, az előbb-utóbb teljesen elveszíti a rendelkezést maga felett, nem lesznek kérdései, nem lesznek válaszai sem, és végül rendkívüli módon elmagányosodik.

Ezért a rendezőnek nem az a feladata, hogy hagyjon mindent a maga útján folydogálni, de nem is az, hogy minden lépését beszabályozza a színésznek. Hanem egy kicsit olyan feladat ez, mint a gyermek nevelése, tanítása, ahol nem az a cél, hogy rögzítsük a jelenlegi állapotot, hanem ahol a szülő, a tanár irányt mutat a gyermeknek. Miközben az adott keretek között szabadon és biztonságban mozoghat, ha valamit még sem ért, ha valami nem érthető a számára, akkor ő ott van, és megpróbál újabb és újabb útmutatást nyújtani.

Ezekkel a problémákkal, a kérdésekkel, illetve azzal, hogy meddig, hogyan és hová tegye a korlátokat a rendező, konkrétan akkor találkoztak először a Krétakörön belül, amikor a Sirályt készültek színpadra állítani. Adott egy történet, ami nagyon személyes, nagyon mély, nagyon közvetlen, nagyon egyszerűen kellene megvalósítani, de hogyan. És akkor jönnek a kérdések, a határok kijelölése. Kezdetben mondjuk maradjon az üres színpad, meg a színészek! De akkor hogyan bonyolódnak a jelenetek, mihez viszonyítva, viszonyulva lehet egyáltalán játszani, gondolkodni? Azután ott a következő réteg, a szöveg: amikor rendezőként vannak az embernek elképzelései arról, hogy az a mondat, attól az embertől hogyan kellene hangozzon, és ez persze egyáltalán nem találkozik a színész ugyanerre vonatkozó képzetével. Ekkor jön a kérdés, hogy O.K., neked nem jó az, ahogyan mondom, de akkor szerinted, hogyan kellene jobban mondanom? Szerinted ez, amit most csináltam, már olyan, ahogyan azt szerinted én csinálnám? És itt jön az a lépcső, hogy a rendező megszabhat irányokat, megszabhat attitűdöket, viszonyrendszereket állíthat fel, de egy határon túl, már nem az ő fikciói érvényesülnek.

A második lépcső az, hogy nem csak a rendezőnek feladata, hogy akár egy jelenet, akár egy előadás után, az elemző beszélgetéskor elmondja, hogy ki mit nem úgy csinált, ahogy az „meg volt beszélve”, vagy hol látná szívesebben amazt, hanem a színészeknek, akik együtt játszanak, egyszerre vannak a színpadon,

azoknak kell egymásra reagálniuk. Hiszen ők élik, érzik belülről a szituációt, és ha az számukra sántít, ha itt meg ott döccen, az kintről is látszani fog. Az együttgondolkodás vezethet el egy közös értelmezéshez, ami közelebb vihet a valósághoz.

Egy egészen másfajta gondolkodás, másfajta kiindulás eredménye a Hazám, hazám produkció, ahol az alapgondolat az volt, hogy nem egy megírt darabot kellene színre vinni, hanem együtt kellene kitalálni, mi mindent tudunk mondani a világról, és aztán majd ezeket összefűzzük valamilyen módon. Itt a rendezői szerepkört Schilling átminősítette játékmesteri szereppé. Az volt az elképzelés, hogy a rendszerváltástól 2002-ig terjedő időszakból összegyűjtene társadalmi kérdéseket, eseményeket, ezeket tematizálják, majd közös munkával etűdöket hoznak létre, és ezeket valamilyen rendszerben összefűzik. Ez eleinte nagyon jól működött, egyre nagyobb volt a játékkedv, viszont így nőtt az anyag is, és egyre nehezebbé vált, és ettől aztán a lelkesedés is alábbhagyott.

A tanulságokat levonva, a jól működő munkaformához kidolgozva a rendszert kezdődött el a Feketeország című előadás létrehozásának folyamata. Első lépésként a játékmester kijelöli a témát. Másodikként megegyeznek, vagyis most már közösen alkották meg a játékszabályokat, hogy miként dolgoznak, milyen színházi formát választanak az etűdök megvalósításához. Ebben a munkaformában nagyon sokat számít, hogy hogyan sikerül a csoportokat megalkotni, hogyan tudnak együtt dolgozni, megoldani saját konfliktusaikat, hogyan inspirálják egymást. Ezekben a kérdésekben a játékmesternek időnként közbe kell lépnie, időnként hagynia kell, hogy történjenek a dolgok. A következő lépés megtalálni azt a kapcsolatot, azt a dramaturgiai szálát, amire az etűdök felfűzhetők. Egyértelművé vált, hogy nem lehet olyan történetet kreálni, amire felfűzhetők a szerteágazó etűdök. Ekkor ott a lehetőség, amennyiben mindenképp ezekből az etűdökből akarunk dolgozni, valamiféle szabad asszociációs dramaturgia kidolgozása. Ha ez megvan, akkor kell egy olyan keretet találnunk, valamilyen asszociáció folytán, ahol ezek a jelenetek egymáshoz kapcsolódva megtörténhetnek. Ehhez az eredeti tereket el kell vetni, és egy olyan teret kell alkotni, amibe a néző beleképzelheti a maga terét. Ezért alakult ki a fehér, üres tér, amely mint laboratórium működhet. A végső formába öntésnél persze minden jelenet átalakul, kompromisszumok árán egymáshoz idomul. Ebben az előadásban semmiért sem csupán a játékmester vállalja a felelősséget, hisz minden közös döntések sorozataként született. És van még egy szörnyű következménye az ilyen jellegű munkának, méghozzá az, hogy az ilyen módon létrejött etűdöket sok-sok előadáson keresztül frissen tartani, életben tartani jóval nehezebb, mint egy hagyományosan rendezői szigorral létrehozott előadásnál. Itt a saját érintettség, a saját felelősségvállalás fontos, nem távolodhat el a játszó a saját játékától, saját magának kell magában fenntartania a tüzet.

Ez az elfásulás, ez a saját játékunktól való eltávolodás kérdése foglalkoztatta hosszú ideig Schillinget. Azt akarta vizsgálgatni, hogyan hozható létre egy olyan rendszer, létrehozható-e, amelyben a kezdeti lelkesedés, pezsgés fenntartható a munkafolyamat egészére és az előadások hosszú sora alatt is. Ennek vizsgálatára jött létre módszertani kísérlet gyanánt 2007 nyarán egy 16 napos tábor, ahol színészek, dramaturgok, rendezők, játékosok vettek részt (önként), összesen hetvenen. Vizsgálták azt is, hogy hogyan lehet úgy dolgozni, hogy (egy-egy szám első személyre fordítva) ne legyen szükségem segítségre ahhoz, hogy magamat elhelyezzem a színpadon, hogy képes legyek önmagamot látni, kérdéseket feltenni magamnak és azokat megválaszolni. A táborban mindenki tudta, hogy bármikor kiszállhat, hogy arra vállalkozott, hogy magára kell majd figyeljen, hogy folyamatosan feladatokat kell majd végrehajtania, a többiekkel együttműködni, és kritikájukat elfogadnia, és ha bármikor úgy érzi, hogy ez nem megy, abbahagyhatja. Mégis megélték az emberek azt az érzést, hogy be vannak zárva, és rájuk vannak kényszerítve olyan dolgok, amiket nem akarnak. Voltak kemény pillanatok, voltak gyötrelmes napok és voltak szárnyalások. Bár nem jutottak végső megoldásra, megfogalmazódtak fontos kérdések az önálló alkotással, a közösségi alkotással, a kérdések feltevésével kapcsolatban, amik alapján egy a hagyományokkal szakító, egészen másfajta színház irányába el lehet indulni.

A programról egy kis füzetet is megjelentettek „A szabadulóművész apológiája” címmel illetve a világhálón is hozzáférhető néhány anyag. A program folytatódik, újabb kísérletekkel. A jelenleg a fővárosban zajló projekt az „Artproletarizmus” címet viseli.

Összességében igen tartalmas, sok vonatkozásában hasznos napot köszönhetünk a szervezőknek.

Ki mint tesz

Králl Csaba