

használ, abból a legújabb felvétel is nagyjából 15 éves. De legalább van.) Nos, az óvodai gyakorlathoz nincsenek videóink. Ezen a helyzeten szeretnénk változtatni a 2021 őszén Jászberényben, a központi óvodában rögzített felvételekre alapozva. (A felvételek szakmai minőségére garanciát jelentenek a Kunné Darók Anikó vezetésével dolgozó csapat képzett és gyakorló drámás tagjai.) A vágott anyag várhatóan 2022 első felében lesz látható.



Szép számú nézője van a DRAMAPEDAGOGIA nevű YouTube csatornánknak, ami e sorok írójának a magánkezdeményezése volt. De 2010-től egyre több felvétel állt rendelkezésre, azóta rendszeresen tesszük fel az adott év legjobb előadásainak videóját. A csatorna ma már biztos pont a gyermekszínház iránt érdeklődőknek: azoknak is, akik tanulják-tanulmányozzák ezt a területet, és azoknak is, akik gyakorolják. 2021-ben a gyermekszínház előadások mellé egyre több módszertanilag is értékes oktatóanyag, sorozat került fel.

Tényleg „drámaiatlan”?

Sirály (1896) – S(irály) generáció (2021)

Kiss Gabriella

Hogyan tanítsuk Csehov művét, ami egy drámatanár számára törvényszerűen fonódik össze a sztanyiszlavszkiji pszichotechnika és a rá épülő játékhagyomány közvetítésének feladatával? Leginkább persze sehogy, hiszen bár a modern dráma és színház hatástörténetileg megkerülhetetlen alakja mind a „magyar irodalom”, mind a „dráma és színház” tantárgy kerettantervének részét képezi, bocsánatos bűn, ha 11. és 12. osztályban jó esetben említés szintjén kerül elő. De mi van, ha mégsem? A továbbiakban két lehetőséget mutatunk be. Az első megközelítés középontjában a MÁSzínház komplex színházi nevelési előadása, a *S(irály) generáció* áll.¹ A másik azon kollegák számára nyújthat segítséget, akik mégsem hagyják ki a tananyagból sem a csehovi dramaturgiát, sem a lélektani realizmus játéknyelvét.²

1.

Gyevi-Bíró Eszter rendezése azoknak a hazai TIE-előadásoknak a sorát gazdagítja, amelyek felnőtteknek is ajánlottak. S bár erre sem a színlapon, sem az előadásban nincs utalás, mégis fontos hangsúlyozni: különösen érdekes tapasztalat lehet azoknak a magyar- és drámatanároknak, akik „ezer éve” tanítják a Csehov-drámák állítólagos „drámaiatlanságának” ismérveit. Akiknek nem annyira új információkra, mint olyan kérdésekre van szükségük, amelyekkel nem

¹ Anton Pavlovics Csehov nyomán: *S(irály) generáció*, R. Gyevi-Bíró Eszter (társrendező: Eck Attila), MÁSzínház, színész-drámatanárok: Bakonyvári Ágnes, Bakonyvári Krisztina, Márton Gábor, bemutató dátuma: 2021.08.27.

² Az itt közölt szöveg egy, Golden Dániel, Eck Júlia, Kaposi József és Keresztúri József közreműködésével készülő tankönyv (Budapest, OFI, 2022) egyik fejezetének átdolgozott változata. A „diákbárát” megjegyzésekért külön köszönettel tartozom Sás Mirjámnak, a Szent István Gimnázium tanulójának, a koncepcionális tanácsokért pedig Kékesi Kun Árpádnak vagyok hálás.

feltétlenül a „cselekvésképtelenségnek” és az „egymás mellett elbeszélésnek” az elmúlt harminc-negyven év színházi rendezései által erőteljesen megkérdőjelezett tézisei felől szólaltatja meg a klasszikus szövegeket.³

A Ráday utcában látható TIE-előadás a középponti figura köré épülő DIE modell dramaturgiája szerint dolgozza fel a *Sirályt*, és a nyitások során magabiztosan használja, majd teatralizálja a neelandsi konvenciókat. Vagyis olyan dramatikus tevékenységformákon keresztül közelít a műhöz, amelyek fókuszában az adott alak döntései és cselekedetei állnak. Hogy működik ez egy olyan szöveg esetében, melynek kapcsán szinte automatikusan az „állapotszerűség”, „filozofálás”, „szenvelgés” szavakra és a csendre asszociálunk? Nos, kifejezetten üdítően, ugyanis a felkínált dramatikus tevékenységformák ismertségüknél fogva elfeledtetik vagy törlés alá helyezik az olyan Csehov-közhelyeket, mint a kommunikációképtelenség vagy a látszólagos esemény- és mozdulatlanság mögött „víz alatti áramlásként” zajló érzelmi, lelki, szellemi hullámzás. Egész egyszerűen a műfaj (a komplex színházi nevelési előadás) néző-résztvevői szokásrendje az, amelyet elfogadva relevánsnak tudjuk tekinteni az alábbi drámatanári kérdést: „A történet melyik pontján láttok még egy kevés esélyt arra, hogy a szereplők fordítsanak a sorsukon, és sikeressé vagy sikeresebbé váljanak önmagukhoz képest?” Pedig (ha belegondolunk) a Peter Szondi, Bécsy Tamás, Almási Miklós és Erika Fischer-Lichte művein iskolázott tanár ebben a pillanatban egy kicsit elbizonytalanodik. Hiszen, ha tényként kezeljük, hogy a Csehov-drámák alakjai *sui generis* képtelenek meghozni azokat a döntéseket, amelyek eljuttatnák őket „Moszkvába”, akkor akár azt is mondhatnánk, hogy a kérdés rossz, hiszen sorsuk megváltoztatására csak egy másik (klasszikus) drámában lenne lehetőségük. Ha viszont belemegyünk a színész-drámatanárok által felkínált játékba, akkor az a dramatikus szöveg újraolvasására sarkall, melynek során komolyan és állandóan felteszem magamnak a kérdést, hogy az adott szituációban el tudom-e hinni Arkagyinának/Nyinának/Trepljovnak az önmagáról és a másiról mondott szavait? Ez esetben egyfelől jó eséllyel hiteltelennek és nevetségesnek tűnnek a szépelgő, érzelmes mondatok, másfelől viszont – és ez jellemzi a játékokat kontextualizáló jelenségeket – meglepően feszültnek („drámainak”) érezzük a „hétköznapi banalitását”, azt, ahogy mindennapi emberek a színpadon mindennapi dolgokról beszélnek.⁴

A három színész-drámatanárra épülő előadás Trigorin köré szervezi azokat az akciókat, amelyek kvázi-monológok sorából állnak, és nem a dráma zanzásított történetét meséli el, hanem az alakok – ez esetben egyáltalán nem rezignált és egymás szemébe mondott – önértelmezéseit demonstrálja. A „híres író”, akinek „adnak a véleményére”, ez esetben egy hol Arkagyina (Bakonyvári Ágnes), hol Nyina (Bakonyvári Krisztina), hol Trepljov (Márton Gábor) által animált kabát. A sűrke ruhadarab egyfelől absztrakt voltában jelzi a TIE előadás témáját (a trigorinság mint a sikeresség/boldogság kérdése), másfelől plasztikusan mutatja fel azt az abszurd dráma horizontjából fontos tény, hogy Csehov monologizáló alakjai „a szavakat társaságban,

³ A Csehov-koordináták illetően újrarendezéséhez lásd Kékesi Kun Árpád: Egy színháztörténeti mérőföldkö emlékezete Ascher Tamás: Három nővér, 1985 Theatron, 2014/1. 28-32. <http://theatron.hu/wp-content/uploads/2020/12/2.KekesiKunArpad2014.2.pdf>

⁴ „[...] hogy milyen szép és abszurd lehet megfigyelni az embereket, miközben a színpadon mindennapi dolgokról beszélnek” „Das Leben ist anderswo. En Gespräch mit Simon Stone” https://www.residenztheater.de/media/user_upload/12_Programmhefte/RESI_PH005_DreiSchwestern_WEB_kurz.pdf A Simon Stone rendezte *Három nővér* (Theater Basel, 2016) trailerje itt látható: <https://www.youtube.com/watch?v=8JugDUMfcgI>

és nem a magányban mondják ki”.⁵ Gyevi-Bíró rendezésében azonban ezek a megnyilatkozások nem magányossá, még csak nem is feltétlenül nevetségessé, hanem mindennapi és sokszor nagyon brutális emberi játszmák alanyaivá és tárgyaivá teszik a figurákat. A kis térben a nézők közé zárt alakok nem bámulnak a messzeségbe, nem végeznek pótcselekvéseket, hanem nagyon is figyelnek egymásra. Így egyértelmű, hogy (mivel van, aki hallja ezeket az önelemzéseket) az a kérdés, hogy miért nem áll érdekükben meghallani a másikat: miért félnek a saját életüket is átrendezni, illetve miért ragaszkodnak ahhoz a képhez, amelyet évtizedek óta vetítenek a másokra. S ennek az értő figyelemnek a munkája vár a néző-résztvevőkre, ebben segítik őt a dramatikusan tevékenységformák.

Mint mindig, most is nagyon sok múlik a második, kontextusépítő nyitáson, amikor kiscsoportokban „szerep a falon” módszerrel vázoljuk a három szereplő státuszát, félelmeit és vágyait. A földön fekvő, hófehér csomagolópapír-csíkra ugyanis olyan szavak kerülnek, amelyek a dráma első felvonásában kirajzolódó viszonyok ismeretében vázolnak három típust: a szürke jelmezek közül lila vállkendővel, napszemüveggel és fiától megkövetelt kézcsókkal jellemzett befutott embert; a lelkesen és energiával, de „durván, ízléstelenül, ripacsos gesztusokkal játszó, üvöltöző”, kedvese csókját elutasító, fiatal lányt és az új formákat kereső, az önmegevalósításba és anyja világának kritizálásába belefeledkező, huszonéves kamaszt. Mintha Gyevi-Bíró Eszter megidézte volna a *Sirály* pétervári ősbemutatójának szerepkörökre épülő koncepcióját, hogy a sztanyiszlavszkiji „asztali próbákon” dolgozó profik helyett a néző-résztvevők válaszoljanak a „milyen most” és „milyen szeretne lenni az adott figura?” kérdésekre. S ezek a válaszok határozzák meg azt, hogy a TIE-előadás fókuszkérdésének („Hogyan tud egymás mellett érvényesülni két, különböző generációba tartozó ember?”) melyik szavára helyeződik a továbbiakban a hangsúly: a generációra-e vagy az emberre. Ugyanis a bemutató után úgy tűnt, nagy mértékben a kabát tulajdonosát drámatanári kérdések segítségével megalkotó néző-résztvevőkön múlik majd, hogy az adott csoport inkább a generációs különbségek vagy inkább az életcélok megfogalmazása és az ahhoz szükséges önismeret felől ragadja meg a siker és a sikeresség mibenlétének kérdését.⁶

Három ötlet az előadás feldolgozásához

Oktatási cél: a színház üzemi működése
Kiindulópont: az előadás dramaturgiai keretét alkotó két drámatanári kérdés („Kik dolgoznak azon, hogy egy előadás létrejöjjön, kiktől függ egy darab sikere?” „A siker sokféle lehet, sokfélélt jelenthet... nektek például mit jelent ez a szó?”)
Fókusz: a láthatatlan színházi segédszakmák szerepe, jelentősége (<i>arte</i> értelmében vett „művészete”) gondolkoztatja el a diákokat egy saját próbafolyamatra reflektálva.

⁵ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete 1880-1950*. Budapest, Gondolat, 1979. 33. ford. Almási Miklós.

⁶ Valószínűleg kulcsfontosságú lesz, hogy a M Á S zínház tudatosan kamaszgyerekes családokat vagy osztályokat vár-e majd az előadásokra.



Nevelési cél: a színházcsinálás közösségi, kollaboratív módjának tudatosítása
Kiindulópont: gondolatkövetés az előadás egyetlen mozzanatában (Trepljov darabjának bukása után az élete első szerepében csődöt mondó Nyina némán maga elé meredve ül, miközben a feje fölött veszezszi a szerepét megíró, színész-énjét megrendező, civil-énjét megcsókolni vágyó, és most éppen tárgynak sem tekintő író-rendező.)
Fókusz: a közösségi színházcsinálás kollaboratív módja hogyan definiálhatja át a drámaíró, a rendező és a színész feladatkörét, illetve a közöttük fennálló és „öröknek”, „magától értetődőnek” feltételezett hierarchiát. ⁷

Oktatási cél: a színház nyelve (előadás-elemzés)
Kiindulópont: az előadás látványvilágának és a drámatanár szerepbe lépésének reflexiója
Fókusz: (i) Az előadás látványvilágában hogyan és miért válnak vizuális motívummá a ruhadarabok? (ii) Hogyan és miért válik színházi jellé a „szerep a falon” konvencióhoz szükséges csomagolópapír? (iii) Miért, milyen funkciót tölt be, miért hatásos az a két színészi mozzanat, amikor először „BakonyváriArkagyinaÁgnes”, majd „MártonTrepljovGábor” borul ki amiatt, amit a harmadik nyitás alatt a néző-résztvevőkkel drámatanárként megbeszéltek?

2.

1803-ban Goethe megtiltotta színészeinek, hogy a színpadon orrot fűjjanak vagy köpködjének, mert „iszonyú az, ha egy művészi produkció során ilyen alantas dolgokra emlékeztetik a nézőt.”⁸ Az 1830-as években lezajlott „bútorozási fordulat” során (amikor is asztalok és székek kerültek a sугólyuk elé) a színészek panaszkodtak, hogy kerülgetniük kell az akadályokat. A 19. század végére viszont a társalgási drámák szereplői már magától értetődően írtak levelet, ittak konyakot, gyűjtottak rá: a színpadon is használati funkciójuknak megfelelően használták a hétköznapi kellékeket. A „negyedik fal” mögött játszó, naturalista színész pedig már ásított, vakaródzott és hátat is fordíthatott a közönségnek. Ugyanakkor egy kritikus találoan jegyezte meg, hogy a kor egyik legnagyobb színésznője, Sarah Bernhardt *A kaméliás hölgy* címszerepében egy előadás alatt többet köhögött, mint egy tudószanatórium lakói egy hét alatt:⁹ tehát alakítása csak hitelesnek akart látszani. De miért? Mi az oka annak, hogy „amit olyan jól ismerünk, ami a hétköznapi életben természetesen, magától kialakul, az nyomtalanul eltűnik, vagy eltorzul, mihelyt a színész kilép a színpadra”?¹⁰

⁷ Vö. Adorjáni Panna, Kricsfalusi Beatrix: Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika? *Színház*, 2020/3. 2-6.

⁸ Johann Wolfgang von Goethe: Szabályok színészek számára, 74. §. In. J.W.G.: *Irodalmi és művészeti írások*. Budapest, Európa, 1985. 688. ford. Görög Livia.

⁹ Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*. Budapest, Pécs, Dialóg Campus, 1997. 216.

¹⁰ Sztanyiszlavszkij idézi Franco Ruffini: Sztanyiszlavszkij rendszere. In. Eugenio Barba, Nicola Savarese: *A színész titkos művészete. Színházantropológiai szótár*. Budapest, KRE-L'Harmattan, 2020. 283. ford. Regős János.

Válasszon egy érdekes regény- vagy novellaalakot! Gondoljon bele a figura életébe, és alkossa meg! Írásban részletezze mindennapi cselekvéseit: mit eszik, iszik, milyen ruhát visel, milyen zenét szeret, mit olvas, milyen lakásban, szobában érzi jól magát – és miért)! Írását olvassa fel valakinek, és kérje meg, hogy a lehető legkonkrétabb kérdésekkel segítse az eddig írottakat kiegészíteni!

Sztanyiszlavszkij színészpédagógusként pszichológiai alagra helyezte a tanulhatónak és taníthatónak feltételezett színészmesterséget. Egy állandó társulat vezetőjeként felvállalta az orosz színházi élet részleges reformját. A Moszkvai Művész Színház rendezőjeként pedig azt tartotta feladatának, „hogy segítse, ellenőrizze és összehangolja a színészek alkotómunkáját, ügyeljen arra, hogy a színpadi figura éppen úgy szervesen nőjön ki a dráma egységes művészi magvából, ahogyan az előadás külső képének minden összetevője”.¹¹ Színészeinek sem azzal nem szabadott megelégedniük, hogy általában létrehozzák a katona jellegzetes figuráját, sem azzal, hogy különbséget tudnak tenni a dragonyosok és a gárdisták, a huszárok és a lövészek, a sorkatonák, tisztek, tábornokok ábrázolása között. Mert az átélésre törekvő színész nem „iparos” (aki a szöveget a színpadi játék sztereotip fogásai kíséretében felmondja), és nem is „dilettáns” (aki tipizál vagy manírokkal dolgozik). Hanem rendkívül finom megfigyelőképesség birtokában és egy speciális tréning eredményeként képes arra, hogy megteremtse egy bizonyos Alekszej Petrovics Fedotyikot. Úgy érzékeltesse az egyedül Fegyára jellemző vonásokat, hogy mással összehasonlíthatatlannak mutassa Csehov *Három nővér* című darabjának mellékszereplőjét: a betegnek hitt Bobiknak ajándékot ígérő, a tűzvész éjszakáján mindenét elvesztő, állandóan fényképező gárdistát. A lélektani realizmus tehát csírájában fojtja el a mechanikus játékot, és a szereppel való teljes azonosulásra, a drámai alak különleges, egyedi vonásainak ábrázolására törekszik.¹²

Sztanyiszlavszkij fontos felismerése, hogy ez a komoly tanulást és állandó gyakorlást igénylő, individuális emberábrázolás csak egy olyan színházban valósulhat meg, amelynek működési rendje lehetővé teszi a folyamatos önképzést és gyakorlást, a meghatározott módszerekkel, gondosan felépített, hosszú próbafolyamatot és a művészi igénnyel kialakított repertoárt. Csak ilyen körülmények között kovácsolódhat össze az a fegyelmezett, „ensemble” játékra képes társulat, amelynek tagjai a legapróbb mellékszerepet is főszerepként formálják meg. S csak ilyen keretek között valósulhat meg az a „pszichotechnika”, amely arra törekszik, hogy a néző ideig-óráig elhiggye: a színpadon „civil” reakciót lát. Az 1910-1920-as években próbatermekben és stúdiókban kialakított, majd az 1930-as években lejegyzett „Rendszer” értelmében nem a természet utánzására, hanem annak működésbe hozására kell törekedni. Az alábbi ábra nagyon leegyszerűsítve azt a módszert szemlélteti, amellyel a színész a kulisszák „természetellenes” világában is, estéről estére újra tudja alkotni a valóságból jól ismert, legegyszerűbb, legtermészetesebb emberi állapotokat.¹³

¹¹ Konsztantyin Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. Budapest, Gondolat, 1988. 156. ford. Morcsányi Géza.

¹² Vö. Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 563-568. ford. Kiss Gabriella

¹³ Az ábra elsősorban az alábbi két mű alapján készült: Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 51-71.; Franco Ruffini: i. m. 283-286.

CÉL:	A SZEREP SZÍNÉSZI ÁTÉLÉSE	-	NÉZŐI BELEÉLÉS
	„Benne vagyok a figurában, ha megtaláltam a figurát önmagamban.”		„Mint bárki más.”
MÓDSZER:	PSZICHOTECHNIKA		
Képzeld el!	<p>Cél: a drámaíró által megírt szerep megtestesítésének szolgálatába állítani a színész saját természetét¹⁴</p> <p>Lépések:</p> <p>1. megtanítani a színészt saját magának olyan ingereket adni, amelyekre a test a szerepértelmezés szempontjából megfelelő érzelmi reakciókkal válaszol (<i>érzelmi emlékezet</i> mozgósítása,¹⁵ tágitása, felerősítése a <i>mágikus ha</i> segítségével¹⁶)</p> <p>2. a karakter (a drámai alak rejtett, de teljes belső életének, az <i>érzelmek logikájának</i>) felépítése az írott szerepből kiindulva¹⁷</p> <p>3. az eljátszott szerep (a drámában az adott körülmények közé helyezett karakter) felépítése az elképzelt és improvizált <i>fizikai cselekvések</i> révén¹⁸</p>		
Koncentrálj!	<p>Cél: a nyilvános egyedüllét („Bár tudom, hogy teltház van, és mindenki engem néz, de »Én sirály vagyok«.”)</p> <p>Eszköz: a <i>figyelem körei</i>, amelynek középpontja a saját szerep)) jelmez)) kellék)) partner, de határa a rivalda.</p>		
Közvetíts!	Cél: a vaksötét nézőtér rabul ejtése: figyelj a ritmusra és energetizálj!		

¹⁴ „Ekkor megszedültem. Már nem láttam magamat a szerepben, és nem tudtam, hol vagyok én, és hol van a figura, akit játszom. Az ujjaim már nem tekergették a spárgát, elakadtam, nem tudtam, mihez kezdjek. Nem tudom, hogy aztán mi történt. Csak arra emlékszem, milyen kellemes és könnyű lett mindenfélét rögtönözni. [...] – Ez azt jelenti, hogy egyre jobban megtalálja önmagát a figurában és a figurát önmagában – mondta Torcov, amikor azt magyaráztam neki, hogy milyen állapotba kerültem.” Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. i.m. 324.

¹⁵ „– Emlékszik – mondta Arkagyij Nyikolajevics –, egyszer a társalgóban beszélt nekem arról, milyen nagy hatással volt magára Moszkvin, amikor ***-ben vendégszerepelt. Netán máig olyan tisztán emlékszik az előadásaira, hogy hacsak eszébe jut, ugyanaz az elragadtatás keríti hatalmába, amelyet akkor élt át, öt vagy hét évvel ezelőtt? – Lehetséges, hogy nem az akkori élességgel ismétlődik meg, de ezek az emlékek most is lábba hoznak. – Olyan erősen, hogy gyorsabban ver a szíve, ha az akkori élményekre gondol? – Valószínűleg..., ha nagyon átadom nekik. – S mit érez lelkileg vagy fizikailag akkor, ha a barátja tragikus halálára emlékezik, amiről ugyanakkor beszélt nekem a társalgóban? – Azoktól az emlékektől menekülök, mivel azóta is nyomasztóan hatnak rám. – Nos, ez az emlékezet, amelynek segítségével felidézheti az ismerős, korábban átélt érzéseit Moszkvin vendégjátékáról vagy a barátja haláláról, ez az érzelmi emlékezet.” I. m. 203-204.

¹⁶ „Tanárunk Susztov felé nyújtotta a kezét, mintha várna valamire. Mindketten csodálkozva nézték egymást. – Látja, mondta Arkagyij Nyikolajevics, – kettőnk között semmilyen cselekvés nem jön létre. Ezért most igénybe veszem a „ha” segítségét, és azt mondom: *ha* a kezem, melyet Ön felé nyújtok, nem lenne üres, hanem egy levél lenne benne, akkor mit csinálna? – Elvinném, megnézném, kinek szól. *Ha* nekem, akkor – engedelmeivel – felbontanám, és elkezdeném olvasni. És *mivel* intim levélről van szó, olvasás közben, esetleg meglátszana rajtam, mennyire izgatott vagyok... – És *mivel* ilyenkor a legokosabb, ha az ember távozik... – segített Torcov. – ...*tehát* átmennék egy másik szobába, és ott olvasnám el a levelet. – Látják, ugye, mennyi tudatos és egymásból következő gondolatot, logikus fokozatot – *ha, mivel, tehát* – és mennyi cselekvést hívott elő a „ha” szócsele.” I. m. 58.

¹⁷ „Mindenekelőtt meg kell találni a szerep törzsét, azután a fő ágait, az apróbb gallyakat, a továbbiakban a leveleket és szárazakat, végül a levelek erezetét.” V. Toporkov: *Sztanyiszlavszkij a próbákon*. Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1952. ford. Benedek Árpád, 195.

¹⁸ „Tehát kérem... Mindegyikőjük írjon levelet. Végezzék ezt képzeletbeli tárgyakkal, de a legapróbb részletességgel: hogyan veszik a tollat, húzzák közelebb a tintatartót, hogyan nyitják ki azt; nézzék meg, mennyi benne a tinta, vegyék elő a papírt stb. stb. Minél részletesebben, annál jobb. Ne siessenek, mélyedjenek el ebben a foglalkozásban, mindezt csupán önmaguk számára végezzék, nem pedig mutogatás céljából!” I. m. 141.

Sztanyiszlavszkij határozottan állította, hogy egész életében az önmagával dolgozó színészet „természetes törvényeit”, a „tudatos kreativitás” általános módszerét kutatta, ami a Lee Strassberg nevével összeforrt New York-i Actors Stúdióinak köszönhetően így is vált nemzetközileg ismertté. Ám a „Rendszer” létrejöttében és elterjedésében kulcsfontosságú szerepe volt Tolsztoj, Gorkij, Turgenyev és Csehov darabjainak. Sztanyiszlavszkij és Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenkó közös rendezői munkájának középpontjában ugyanis egy, a módszer részét alkotó, sajátos szerepértelmezés és az előadás speciális atmoszférájú látvány- és hangzásvilágának kialakítása állt. A legtöbb európai színházban a szerepköröknek, a hozzájuk tartozó, már tudott szerepeknek, a standard díszleteknek és a színészek által hozott jelmeznek köszönhetően egy gyors összeolvasás után a színészek már felmentek a színpadra, kijelölték a beállításokat, öt-hat próba alatt megtalálták szerepük tónusát, és a jelmezes-maszkos főpróba után már játszották is a darabot. A Művész Színházban viszont hosszú „asztali próbák” után, majd rendelkező és emlékpróbák során a színészek saját ember- és életismerete, fantáziája segítségével kellett feltárnia, megteremtenie, majd rejtett drámává (akár némán is lejátszható partitúrává) szerkesztenie a „szövegmögöttit”: a drámában leírt minden egyes szó, mozdulat, hallgatás individuálpszichológiai okát, előzményét, következményét:

„A régi terminológia szerint Vanyecska buffó szerepkör volt, amelyre engem még a színházi iskolában alkalmasnak tartottak. [...] A próbáktól eltérő, szokatlan – a mentő mozgásrajzi támpontoktól megfosztott – környezetben, szemtől szembe Sztanyiszlavszkijjal kissé zavarba jöttem, azonban a tapasztalt színész gyakorlata visszaadta önuralmammat, és hamarosan újra a »helyes tónusba« zökkentem vissza. [...] Konsztantyin Szergejevics arcáról nem olvastam le semmi bátorítót. [...]

- Mondja csak, mi van a maga kasszájában?
- Nem értem...
- Maga pénztáros, nem? Hát mi van a kasszájában?
- Pénz...

No persze, pénz. De mi van még? Részletesebben. Azt mondja, pénz, rendben van, mennyi? Milyen címletek? Hogyan vannak összerakva? Hol fekszenek a kötegek? Milyen az asztal a pénztárban, milyen a szék?... Hány égő van a helyiségben?... [...] Nos hát láthatja, maga nem ismeri saját hősének legfontosabb vonásait, mindennapi életét. Mi az életcélja, milyen gondjai, bajai vannak...”¹⁹

Így a folyamat végén a színész nemcsak azt tudta az általa játszott alakról, amit a drámaíró leírt, hanem azt is, amit ő talált ki: a szerep múltját és jövőjét, amihez a dráma szövegéből nyert legapróbb információt is ok-okozatilag kellett összekapcsolni. Így alakult ki az a mindmáig meghatározó drámaolvasói stratégia, amelynek kulcsa az alábbi kérdés: „Ki, hol, mikor, miért, mit csinál (vagy nem) és mond (vagy nem)?” S ezért tekintjük „hitelesnek” azt a színészt, aki (pl. a *Három nővér* első felvonásában szinte „csak” ülő és újságot olvasó Csebutikin szerepében) „nem csinál semmit, de mi érezzük, hogy mi minden háborog a bensejében”.²⁰

A sztanyiszlavszkiji pszichotechnika központi fogalma a fizikai cselekvés – például az ülés. Üljön különböző okokból, célokkal, társai pedig találják ki, hogy miért ül úgy, ahogy! Pl. azért, hogy (1) kipihenje magát; (2) elrejtőzzön valaki elől; (3) kihallgassa, ami a szomszéd szobában

¹⁹ I. m. 35.

²⁰ Sztanyiszlavszkij: *A színész munkája*. i. m. 324.

zajlik; (4) megfigyelje, ami a szemben lévő ház erkélyén történik; (5) bámulja a felhőket; (6) mert a sorára vár az orvosnál; (7) mert egy alvó gyerekekre vigyáz; (8) mert épp azon gondolkodik, hogy mennyi 15 X 375; (8) mert vissza akar emlékezni egy elfeledett melódiára... stb.

Azt, hogy a színész színpadi jelenlétének minden pillanatában erre a színpadon adott körülmények közé helyezett karakterre tudjon koncentrálni, egy aprólékosan kidolgozott, milió és az érzelmi azonosulást segítő atmoszféra támogatta. A pétervári ősbemutatón 1896-ban megbukott *Sirály* két év múlva, a Művész Színház rendezőpéldánya szerint

„sötétben kezdődik. Augusztusi este. Egy pózna tetejére helyezett lámpás tompa fénye, egy részeg énekének távoli hangjai, egy kutya távoli nyüszítése, békák brekegése, egy madár vijjogása, egy távoli templomi harag lassú ütései. [...] Villámlás fényei, mennydörgés tompa moraja a távolban. A függöny felemelkedése után tíz másodpercnyi szünet. Utána Jakov kopácsolása hallatszik.”²¹

Vagyis a darab egy olyan rendezői értelmezésnek köszönhetően aratott sikert, amely vizuális és akusztikai eszközökkel segítette, hogy a színész a „negyedik fal” mögött maradjon, a néző pedig átérezhesse a szereplők „szomorú, monoton életét”, ami logikussá teszi az első párbeszédet: „MEDVEGYENKO Miért jár mindig feketében? MÁSA Az életemet gyászolom. Boldogtalan vagyok.”

Nézze meg a *Terápia* című HBO-sorozat (2012-2017) bármelyik részét! Mi a véleménye a következő téziszről: A sztanyiszlavszkiji pszichotechnika a 21. században nem a színpadon, hanem a filmvásznon valósul meg a leghatásosabban?

3.

A gond csak az, hogy Csehov komédiának tartotta azokat a drámáit, amelyeket Sztanyiszlavszkij „hangulatdarabokként” vitt színre. „Így lett a *Sirályból* (1896) a tehetség és a tönkretett ártatlanság melodramája, a *Ványa bácsiból* (1897) az orosz élet tragédiája, a *Három nővérből* (1901) a kétségbeesés allegóriája, a *Cseresznyészkertből* (1904) a múlt elégiája, a hétköznapi cselekvések és a felszínes dialógusok mögött ásítozó ürességből pedig árnyalt jellemek viharos lélekállapota.”²² Az 1980-as évekig kellett várni, míg megszülettek azok a rendezések, amelyeket az érdekel, amit ezek a komédiák lelepleznek és nevetségessé tesznek: a hétköznapiok banalitása, az alakok groteszk bábszerűsége és a szenvedély, ahogy azonosulnak pózzá és szereppé merevedett monomániáikkal.

Alföldi Róbert 1997-ben *Sirály (Madárkák)* címmel úgy rendezte meg Csehov drámáját,²³ hogy a szereplők jelmezei egyetlen egy színre redukálódtak: Arkagyina tetőtől talpig pirosban, Dorn zöldben stb. volt. Követve ezt a rendezői elvet, milyen színbe öltöztetné a *Ványa bácsi* és a *Cseresznyészkert* szereplőit? Döntését minden esetben indokolja!

²¹ A rendezőpéldányt idézi Kékesi Kun: i.m. 57.

²² Kékesi Kun: i.m. 57.

²³ Csehov: *Sirály (Madárkák)*, <https://www.youtube.com/watch?v=8XIKoygAH2M> (2021.08.17.)

Csehov szövegeit „drámaiatlan drámáknak” szokták nevezni,²⁴ pedig – ahogy ezt a *S(irály)* generáció esetében is láttuk – szituációi pontosan annyira feszültek, mint a mi mindennapjaink. „Felesleges” alakjai csak olyan (számukra egyébként nagyon fontos) döntésekre képesek, amelyek sem nekik, sem családtagjaiknak, sem szerelmeiknek nem segít kitörni a mindennapok körforgásából.²⁵ Pedig Prozorov tábornok egy éve halott, így semmi akadályja annak, hogy a jómódú és tanult Andrej, Olga és Irina elhagyja a kis kormányzósági várost. E helyett Olga igazgatónő lesz, Andrej az őt felszarvazó Protapopov beosztottja, Mása feleség, és végül Irina sem megy el vőlegényével a téglagyárat üzemeltető város iskolájába tanítani (*Három nővér*). Ha hiszünk a szavaiknak, akkor Nyina és Trepljov vágyai teljesültek: az egyik színésznő lett (igaz, harmadosztályon Jelebe indulva sem nem „nagy”, sem nem „híres”), a másik író (igaz, sem az anyja, sem Trigorin nem olvassák, és úgy érzi, „apránként a rutinba süllyed”). A fiatal nő búcsúzóul mondott szavai mégis ugyanazok, mint élete első szerepe, az új formákat kereső, az újságok által sokat szidott férfi pedig önkezével vet véget életének (*Sirály*). Ványa és Szonya minden további nélkül elfogadhatnák Szerebjakov ajánlatát („Ha tied a birtok, vidd, nekem nincs rá szükségem!”), mégsem változik semmi („Pontosan megkapsz mindent, ahogy eddig. Minden úgy lesz, mint régen.”), és ez esetben a második öngyilkossági szándék is megghiúsul (*Ványa bácsi*). Talán csak Ranyevszkaja számára nem kérdés, hogy sohasem fogja megsemmisíteni a múltat, az ifjúságot, a boldogságot... (*Cseresznyéskert*).

Mert mire is vágnak ezek az alakok? Az ezt a kérdést kulcsfontosságúnak tartó Sztanyislavszkijnak azért volt szüksége száz előkészítő próbára, mert Csehov nem mondatja el a választ figuráival. A párbeszédetek vagy pótcelekvéssé (felszínes fecsegéssé, közhelyek ismételtetésévé, üres filozofálássá) vagy olyan rezignált önelemzéseké válnak, amelyek a társas magány (ha akarom, keserű és fájdalmas, ha akarom, nevetséges és abszurd) dokumentumai. Andrej direkt a nagyothalló Ferapontnak mondja ki, hogy számára Moszkva nem egy város, hanem az az önazonos állapot, amikor „nem ismersz senkit és téged sem ismernek, és mégsem érzed magad idegennek”. A Genovát megjárt egykori amorózó, Dorn doktor egy Csehov-korabeli slágert dúdol: „Ne mondd, hogy az ifjúságunk elmúlt!”. A boldogtalan házasságban élő Mása Ruszlán és Ludmilla népmesei szerelmét feldolgozó Puskin-mű kezdősorait ismételteti, az amúgy is rendszeresen elhallgattatott Gájev billiárdnyelven beszél („Kontra falssal két falról középre! Tusé!”), Sarlotta Ivanovna a legfeszültebb pillanatokban mutat be kártyatrükköket és bűvészmutatványokat, a *Ványa bácsi*ban pedig a férje tiltja meg Jelenának, hogy felszabadultan zongorázzon. S ezen a korlátozott nyelvi önkifejezésen könnyen győzedelmeskednek Arkagyina jól megcsinált manipulációi és Natasa közönségesen erőszakos beszédaktusai. Trigorint kétszer is visszahódítja a közepszerűségének tudatában lévő író professzionálisan istenítő színésznő, az érzékeny és kulturált nővérek pedig ellenállás nélkül hagyják, hogy Protapopov szeretője elűzze őket a családi otthonból.

E nyelvüket és jövőjüket vesztett alakok vágyairól semmiképp sem a történet vagy a dialógus, hanem a drámák középpontjában álló szimbólumok árulkodnak. Ibsennel ellentétben itt minden szereplőnek mást jelent Moszkva, az erdő, a cseresznyéskert és a tó, illetve a felette elrepülő, Trepljov által lelőtt, majd Trigorin kérésére kitömött sirály. Nyina számára például jelentheti az ifjúkori álmok felhőtlen boldogságát, az apai ház börtönéből való kiszabadulást, a tudatot, hogy Trigorin eldobta a szerelmét, egész megsebzett életét. A Moszkvai Művész Szín-

²⁴ Almási Miklós: *Mi lesz velünk, Anton Pavlovics?* Budapest, Magvető, 1985.

²⁵ Vö. Fischer-Lichte: i. m. 519-531.

ház függönyén a művészi szárnyalás jelképe volt. S a sztanyiszlavszkiji játéktradíció arra törekedett, hogy a dráma végén egy, az élet által meggyötört, de új szerződéssel új kihívások felé tartó fiatal művészt lássuk, aki számára most már az alázatos munka, a művészi alkotás a fontos:

„És most már tudom, értem, Kosztya, hogy a mi pályánkon – mindegy: akár a színpadon játszunk, akár írunk – nem a hírnév, nem a ragyogás a fő, nem az, amiről én ábrándozom, hanem az, hogy tudjunk tűrni. Tudd viselni a keresztedet, és higgy! Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől.”

Ugyanakkor, ha rápillantunk az élethelyzet egészére, nagyon nehéz ezeket az önigazoló szavakat komolyan venni. Aki ugyanis előttünk áll, az egy testi és lelki beteg hajléktalan: Nyina fáradt, fázik, éhes, és mindenekelőtt a végletekig zaklatott:

Jó itt, meleg van... kényelem... Hallja, hogy fúj a szél? Turgenyev azt írja egy helyütt: »De jó azoknak, akik otthon ülnek ilyen éjszaka, fedél alatt, akiknek van meleg zugolyuk.« Én sirály vagyok... Nem, nem ezt akartam mondani. (*Homlokát dörzsöli*) Hanem mit is? Igen... Turgenyev... »És segítsen meg az úristen minden hajléktalan vándort...« [...] (*Az asztalra hajtja a fejét*) Úgy elgyötörtem! Pihenni kéne... pihenni. (*Felemeli fejét*) Én sirály vagyok... De nem! Színész nő vagyok. No, igen!”

Nem lehet nem észrevenni, hogy állandóan keresi a szavakat: hol Turgenyevet, hol saját, szerepként betanult narratív identitását, hol Trepljov darabját idézi fel emlékezetében. Ily módon a szörnyű megpróbáltatásokon keresztül ment, önmagával meghasonlott lány az „Én sirály vagyok.” mondattal legfeljebb abba a vágyképbe próbál újra és újra bekapaszkodni, amelyről tudja: „Egy kis elbeszélés témája... De nem erről van szó... (*Megdörzsöli a homlokát*) Mit is akartam?...”

2016-ban, a detektívregényeivel hatalmas sikereket elért Borisz Akunyin megváltoztatta, és *Sirály* címmel önálló drámaként tovább írta a Csehov-mű utolsó jelenetét.²⁶ Képzeld el, hogy Trepljov halálát nem öngyilkosság, hanem gyilkosság okozta! Gyűjtsd össze, hogy a dráma szereplőinek milyen indítékai lehetnek (egy szereplőt sem szabad kihagyni!): Ki a tettes és miért?

Pintér Rozi halálára

Amikor harmadik telefonhívásom is válasz nélkül maradt – nem mondta, hogy „nem kapcsolható”, csak nem vette fel senki – aggódva hívtam a lányát. És amikor kérdésemre: „hogyan van???” hosszú csend volt a válasz, megértettem: Rozi nincs többé. Nem szeretem az eufemizáló „elment” szót. „Meghalt” – az pontos, objektív tény: hihető. Az, hogy nincs többé, az hihetetlen. Sokan ismertétek. A Drámapedagógiai Társaságba 1990-ben lépett be, egyike a „Nagy Öregeknek”. Noha valójában sohasem volt öreg: igazságtalanul korán, 66 évesen érte a halál – én mindig örökfiatalnak, örökszépnek, örökaktívnak láttam. Még a drámapedagógia szó sem létezett Magyarországon, amikor ő már (színjatszó múlttal és hagyományokkal a háta mögött) magas fokon gyakorolta a drámás-játékos oktatást. Elvárásolt gyerekeket (sokakat, nagyon! – magam

²⁶ Borisz Akunyin: *Sirály*. In M. Nagy Miklós (szerk.): *Orosz népi posta – Mai orosz drámák*. Budapest, Európa, 2005. 7-61. ford. Molnár Angelika