

magyar játékszín

PÁLYI ANDRÁS

Egy intim színház

Egyre jobban érezzük, hogy a szín-ház intimitása korszerű igény. Igénye a szakmának, mely mind magasabb követelményeket állít önmaga elé, és igénye a közönségnek, mely szintén mind magasabb követelményekkel megy színházba. Az intim színház növeli a néző aktivitását, még akkor is, ha közvetlenül nem vonja be a játékba; de számos olyan szerencsés vagy kevésbé sikerült kísérletet említhetnénk, ahol épp a néző cselekvő részvétele teremti meg a játék intimitását. Világszerte szaporodnak a kis színházak, a stúdió- és kísérleti színpadok; s immár nálunk sem tekinthetők szórványos jelenségnek. A Debreceni Csokonai Színház az elsők között nyitotta meg Kis Színpadát, és Giricz Mátyás-nak azokban a rendezéseiben, melyek közvetlen a Kis Színpad megnyitása előtt születtek, már világosan kirajzolódott ez az intimitásra való törekvés.

Az első nagy sikert és az országos visszhangot a *Kapaszkodj, Malvin, jön a kanyar* hozta meg. De ekkor még könnyen tűnhetett szerencsés véletlennek a rangos produkció: az írói alapötlet és a rendezői alkat egyszeri találkozásának. De a *Malvint* hamarosan követte a *MacBird*, majd a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* előadása, mely kétségkívül az idei évad egyik legrangosabb színházi estje volt. De nemcsak ezért érdemel elemzést. Ha közelebbről

szemügyre vesszük ezt a színházi produkciót, egy gondolatilag-esztétikailag mind határozottabban körvonalazódó rendezői törekvés bontakozik ki előttünk. Giricz Mátyás munkásságával a SZÍNHÁZ 1970/5. számában Szilágyi János már foglalkozott *A sárkány* bemutatója kapcsán, mindenekelőtt a rendezések eszmei aspektusát tárgyalva. Nem szeretném tehát az ott elmondottakat ismételnem; ezért Giricz legutóbbi rendezéseit vizsgálva csupán egy kérdésre keresem a választ, nevezetesen arra, amit épp *A sárkány*-nyal kapcsolatban Szilágyi János fel sem tehetett: hogyan születik meg a Giricz-féle színház intimitása? Giricz Mátyás legjobb rendezéseiben ugyanis épp az intimitást varázsa nyújt különleges színházi élményt. *A játék öröme*

A *Kapaszkodj, Malvin* előadása már az előcsarnokban kezdődött: a jegyszedők a hadifogolytábor bakái voltak, a játékot egy Don menti fogolytábor magyar katonái adták elő - önmaguknak. A néző, ahogy belépett a színházba, többé ki sem vonhatta magát a színházi varázslatból: alanya lett annak a játék-nak, melynek keretén belül egy újabb játékot tekinthetett meg. A *Malvin* elő-adása még a Hungária Kamaraszínházban zajlott le, de a színház a játék követelményeinek megfelelően átalakult. Az előcsarnokban a hadifoglyok „ama-törzenekara” pattogó indulókkal fogadta a nézőket, akik ettől a perctől kezdve maguk is hadifoglyok voltak, s amikor a jegyszedő „bakák megmutatták nekik kijelölt helyüket, mindjárt furcsa epizód szemtanúi lehetek: az egyik fogoly társa lábáról a szőrt borotválta, hogy az női szerepben léphessen fel. És sorolhatnánk az ötleteket. A szögesdróttal körülvett nézőtér - azaz a fogolytábor - közepén ácsolt színpad állt, a nézők így szükségképp felkerültek a hagyományos szín-padra is. A színházi tradíciónak ez a nyílt megtörése mindjárt a rendkívüliség élményét keltette. Mégsem az öncélú szenzáció hajszolása rejlett mögötte: a rendezői elképzelés célja az volt, hogy a néző cselekvően részt vegyen a játékban, tehát ne megnézzék az előadást, hanem ő maga is játsszon. Ezért Giricz arra törekedett, hogy eltávolítsa a színházról az elidegenítő elemeket, felszabadítsa a néző játékos kedvét, gondosan ügyelve

rá, hogy ne illúzióromboló kulisszatitkokat tárjon fel, hanem épp ellenkezőleg: olyanokat, melyek lehetővé tették, hogy a néző és a színész közösen teremtsék meg a játék illúzióját.

Ez volt a kiindulópont a *MacBird* rendezésénél is, amikor Kerekes Imre darabjának írói alapötlete nélkül kellett Giricznek ezt az illúzióteremtő színházi intimitást létrehoznia. A *MacBird* így a Kis Színpadnak elkeresztelt színházi próbaterepben került a közönség elé: a néző, aki ezúttal a „színészbejárón” át jutott a kulisszák mögé, ismét egy sor szokatlan dologgal találkozott: a lépcsőház és a játéktér alait mindenütt újságok borították, utalva a játék jellegére: ez a darab, mely egyúttal Shakespeare *Macbethjének* is paródiája, elsősorban a modern amerikai elnöki elnökválasztás karikatúrája. A többszörös játékra és áttételre lehetőséget nyújtó mű Giricz rendezésében minden rögtönzést elbírta, a színészek elragadó játékos kedvvel még a hibákat is beleszórták a játékba, s ez már önmagában is olyan közvetlenséget teremtett a kis színházteremben, ami még a *Malvin* hatását is felülmúlta.

A *Malvin* bemutatójakor nyilatkozta Giricz Mátyás, hogy a darabban legfőképpen az áttételes játék lehetősége vonzotta: a *MacBird* újabb példája ennek a „vonzalomnak”. A játék egy-egy „át-tétele” újabb áttételek lehetőségét teremti meg, s Giricz jól vigyáz, hogy a játékelemek tobzódása ne ölje meg magát az élményt: az áttételeket csak addig fokozza, amíg azok a játék öröme fokozzák. Csak egyetlen példát emelünk ki a *MacBird*-ből: a három Kennedy-testvér fényképét. Az alapötlet talán az a rendezői kétség szülte, hogy Barbara Garson szándéka nem lesz elég világos a nézők előtt: a darab Macbeth trónviszálytörténetében az amerikai elnökválasztási harcot kívánja leleplezni. A képek szerepeltetése azonban, ha csupán ezért kerülnek be a darabba, túl didaktikus lett volna. De Giricz egy nagyszerű fogással bevonja a képeket a játékba: amikor megölik az idősebb, majd a második fiút, vörös festékkel áthúzzák a Kennedy-portrékat is. A vörös festék, melyhez egyértelműen a vér asszociálódik, ezzel az újabb „áttétellel” a játék drámaiságát mélyíti.

Játék és tanulás

Vahtangov legismertebb rendezésében a *Turandot hercegnőben* revelációként hatott, hogy a színészek közönséges utcai



BARBARA GARSON: MACBIRD (DEBRECENI CSOKONAI SZÍNHÁZ)
BANGYÖRGYI KÁROLY (MAKBEGY) ÉS OLÁH GYÖRGY (LADY MAKBEGY)

ságából fakad, hanem abból a tanulságból, amit a játék magában rejt. De maga a játék mégsem a tanulásért születik, legalábbis látszólag nem: a valóságelemek és a játékelemek egymásba váltásai szülik meg a tanulságot, míg a rendező láthatóan (!) csupán azon igyekszik, hogy egy esztétikailag egységes játékelmény részesévé tegyen mindannyiunkat.

Giricz Máttyás „politikai színházának” minden bizonnyal egy paradox felismerés adja meg a hitelét: az a felismerés, hogy a színháznak, ha politikus akar lenni, annál nagyobb lehetőségei vannak, minél kevésbé politizál direkt módon; ha attraktív akar lenni, annál nagyobb lehetőségei, minél kevésbé törekszik látványosságra. Vagyis, ha mindez mintegy *mellékes* lesz a színházban; ha a nézőnek úgy tűnik, az alkotóknak nincs is más gondjuk, csak hogy *jó színházat* teremtsenek. A gondolati-politikai mondanivalót és a formai attrakciót, melyet minden „mellékes kezelés” ellenére a legnagyobb gonddal és egyértelműséggel fogalmaz meg a rendező, így a színházi műalkotás immanens törvényei hozzák a felszínre, s ezért - épp e bizonyos lemondás, „mellékes kezelés” által - olyan nyilvánvaló és vonzó, olyan evidens érvényű lesz, ami direkt módon oktató vagy látványosságra törő produkciókban elképzelhetetlen. Ehhez azonban - s ezt hangsúlyoznunk kell - arra van szükség, *hogy* a rendező a dráma gondolatosságával ugyanolyan fölényesen tisztában legyen, mint a technikai „fogásokkal”.

Jó példa erre a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* indítása. A darab a herodesi gyermekgyilkosság történetét dolgozza fel úgy, ahogy azt a királyi gárda második kohorszáának harmadik szeptimje látja, vagyis az az egység, melynek a gyermekgyilkosság bar-bár és embertelen parancsát végre kell hajtania. Amikor a játék indul, mind-erről a gárdisták még semmit sem tudnak: „beöltöznek” szerepükbe, egy-egy karakterisztikus gesztussal bemutatkoznak, és elfoglalják a szokásos helyüket az egyik sarkokban vagy épp az emeletes ágyon. Utolsónak lép be Zupás, a szeptimet vezető altiszt: mindnyájan *vigyázgába* vágják magukat. De minthogy a belépők sorban a nézők háta mögötti ajtón jönnek be, s a Kis Színpad néhány széksora mellett elhaladva lépnek fel a színpadra, a nézők minden egyes belépésre hátrafordulnak. Különösen amikor a Zupás jön, hisz erre az egyik gárdista vezényszava külön fel is hívja figyelmün-

ruhában léptek a közönség elé, s azután mindenki szeme láttára öltözködtek fel és maszkírozták ki magukat. Az egy-kori feljegyzések szerint az egész előadás vidám rögtönzésekre épült, a játék valóságba és a valóság játékba váltott, elmosva a határt a színház és az élet közt.

A Negyven gazfickó meg egy ma született bárány előadásán óhatatlanul eszünkbe jut Vahtangov; s az utalás már csak azért sem sántít, mert Giricz, aki Moszkvában végezte rendezői tanulmányait, a Vahtangov-stúdió egyik legtehetségesebb növendékét, Zavadskij-t tekintti mesterének. Ami viszont közel sem azt jelenti, hogy Giricz egyszerűen importálná saját színházába a vahtangovi megoldásokat. Sokkal inkább a vahtangovi szellem elsajátításáról van szó, aki maga is a játék öröme építette előadásait. Nem formai elemekhez köti magát: ami a vahtangovi metodikából ma már hamisnak tűnne (*a tényleges* nyílt-színi beöltözés), arra Giricz csak utal: *a Negyven gazfickó* keretjátékában a színészek sorra bejönnek, felhúzzák a pa-

rókát, szakállat ragasztanak, lekasztják fegyvereiket a falról stb., bemutatkoznak, s kezdődik a játék. De valójában mégsem a nyílt színen öltöznek be, csupán utalnak rá, hogy itt is öltözhetnének, azaz jelzik, hogy a játék itt kezdődik: a paróka felvételével az intim légkört, a személyes ismeretség illúzióját teremtik meg.

Azt talán nem is kell külön megállapítanunk, hogy Danek darabjában mindez eredetileg nincs meg, ahogy Kerekes Imre darabjában sem volt meg az előcsarnokban játszó bakazenekar vagy a bakajegyszedők, vagy ahogy *a MacBird* előadásába még a későbbi pesti vendégszerepléskor is új játék került: amikor a három intrikus boszorkány - John és Robert halála után - Ted ellen forral merényletet, egy üveg vízbe apró játékautócskát ejtenek (néhány héttel a pesti vendégszereplés előtt érte a legifjabb Kennedy-fivért az emlékezetes autóbaleset). Ezekből a példákból jól látható az is, hogy a Giricz-féle színházban a játék öröme éppen nem a játék öncélú-

ket. Azt tehát, ahogy a legények vigyázzba vágják magukat, ahogy a Főúr leugrik az emeletes ágy harmadik szintjéről, nem látjuk, nem erre figyelünk, hanem csak *mellékesen* észleljük. Holott a Fő-urat játszó színész (Gyórfy László) teljesítménye megkíván némi technikai bravúrt. De ha ezt a bravúros tudást a színész látványosan akarná megmutatni, vagyis ő lenne a játék középpontjában, sokkal kisebb lenne a hatás. A rendezői bravúr ezúttal épp az, hogy a színészi bravúrt „lefokozza”: csupán a Zupás belépésének ad vele hangsúlyt. Ezáltal viszont máris megteremtődik a játék-atmoszféra: mindenki érzi, hogy rendkívüli dolgok és rendkívüli „szerepek” várnak a részvevőkre.

Ez a kis jelenet is jó példa arra, hogy mit értünk itt fölényes tudáson, s mi az, amivel Giricz megteremtí a színháza atmoszféráját. Ez a technikai fölény adja meg a darab értelmezésének módját is. Oldrich Danek darabjában a hatalom és az erőszak összefüggéseiről, a hatalomnak való kiszolgáltatottság morális követelményeiről elmélkedik, és sokkal reménytelenebbnek és végzetesebbnek látja a „kis ember” kiszolgáltatottságát, mint Giricz. A rendező ezért a tragédia beteljesülésekor (Herodes „váratlan” halála után az új hatalom az egyedül ártatlan Zupást ítéli halálra, aki megtagadta a parancs teljesítését: a parancsot kiadó Tiszt öngyilkos lesz, s a legvérengzőbb gárdistát a nép veri agyon) egy rövid játékot csatol az előadáshoz: az egyik katona kinyitja az ablakot, s kintől gyerekszivaj és friss levegő jön be. A színészek fellélegeznek, sorra leve-szik parókájukat, meghajolnak, kimennek. *A játék* véget ért. A néző, mint aki rossz álomból ébred, megkönnyebbülten emelkedik föl székéből. De mint minden rossz álom, ez is megmarad bennünk. Amíg el nem hagyjuk a színházat, még egyre halljuk a gyerekszivajt, és ránk tekintenek a természet-lépcsőházat elborító gyerekfotók: ahogy telnek a másodpercek, a játék e feloldozást hozó „kellékei” megsúlyosodnak, s már nemcsak feloldanak, de figyelmeztetnek is, nehogy túl könnyen a színházban felejtjük szorongásunkat.

Rendező és „színészi anyag”

Ha az említett előadások színészi teljesítményét méltatjuk, minden esetben az együttes kiegyensúlyozottan színvonalas munkájáról kell beszélnünk, holott a „színészi anyag”, azok a színészek, akikkel Giricz dolgozik, közel sem egy-

forma rangú és tehetségű művészek. Giricz azonban láthatóan a közös teljesítményre teszi a hangsúlyt, sztár hajlamú színészeit visszafogja, s a másod- és harmadrendű tehetségekből olyasmit hoz elő, amit nem is várnánk: minden ízében színészre épített előadások ezek. A színészre építés pedig két alapvető pontról indulhat el: egyrészt a legrosszabb színész is el tudja játszani önmagát, a rendezőnek tehát fel kell fedeztetnie a színésszel a szerepben azokat az asszociációkat, melyek ezt lehetővé teszik. Más-részt tudnia kell, hogy kiből milyen asszociációkat ébreszthet fel, melyik színésze milyen élményeket hord magában. Ennek elemzéséhez természetesen már a kritikus nem rendelkezik kellő lehetőségekkel: ez a rendező és a színész együttműködésének olyan belső, intim szféráját érinti, melyről legfeljebb színházi műhelynaplók vallhatnának. Tény azonban, hogy Giricz színházában érezzük ezt az intim kapcsolatot a rendező és a színész közt, s ez is nem utolsó tényezője lehet e színház intim varázsának.

Ezzel véletlenül sem a színészi egyéniség ellen kívánunk szót emelni. Épp ellenkezőleg, a színészi egyéniségnek megvan a jelentősége ebben a színházban is, egy sor kiváló alakítást említhetnénk, mely forráságot, ihletet, lendületet adott az együttes jó teljesítményének, mintegy megemelte azt. Ha csak *a Negyven gázfickó meg egy ma született* bárány előadásánál maradunk: Fonyó István könnyed szuggesztivitása a Tiszt szerepében (mely azért az alak meghasonlottságának mélyebb megértését kívánta volna), Dózsa László V⁸karcsalakításának izzása, Gerbár Tibor Dagadtjának groteszk játékosága, Szakács Eszter Hercegnőjének hideg szenvedélyessége mind külön élményt, színt, erőt hozott a játékba.

De a színészi egyéniség kérdése mindjárt másképp vetődik fel, ha nem a stúdiószínház intim keretei közt, hanem a nagy színházban próbálja a rendező ugyanezt az utat járni. A nagy színházban - hiába jönnek fel a színészek a nézőtérrel a színpadra, mint *A sárkányban* is - nincs meg a stúdió intimitása, az együttjátszás élménye, s a színpadon bármilyen áttételes és egyes motívumaiban többszörösen összecsengő játék folyik is, a néző *kívül marad* ezen. Ahhoz, hogy a színpadon folyó játék eljusson a nézőhöz, színészi egyéniségre van szükség; olyan színészre, aki a megnövekedett térnek, díszletnek partnere tud

lenni. Egyébként a játékoság elvész a színpadon.

És itt vitatkozom Szilágyi Jánossal *A sárkány* értékelését illetően. Nem mint-ha *A sárkány* debreceni előadása nem lenne jelentős, rangos színházi produkció. Mégsem tekinteném Giricz eddigi munkássága szintézisének. Tudniillik épp az, ami a stúdiókísérletekben különleges színházi élményt nyújtott, *A sárkányból* hiányzik: a közönség bevonása a játékba, ha csak hangulati szinten is. Hiányzik az együttjátszás intimitása.

A sárkány főszerepét, amikor e sorok írja látta az előadást, Gyórfy László alakította. A rendezői elképzelést, mely a darabból a mesét hangsúlyozza, s mintegy mellékesen, a mese szövetében bontja ki a diktátori hatalomtól megnyomorított polgárok lelki deformálódását, egyedül Gyórfy - s talán Gerbár Tibor az est első felében - valósítja meg úgy, hogy az igazi színházélményként jut el a nézőkhöz. Gyórfy Lancelotjában, aki akarata ellenére is meg akarja és meg is szabadítja a város lakóit zsarnokuktól, a sárkánytól, a dialektikusan gondolkodó, modern értelmiségi és a mesebeli herceg figurája ötvöződik sajátosan, Gyórfy valóságos tudást csempész Lancelot mesebeli tudásába, s ettől az egész mese valóságos lesz: vékony alakja, őszes haja, fegyelmezett tekintete egyszerre „csodálatos” hatalmat kap: még a természet erőinek is parancsolni tud. Gyórfy László, akinek színészi fejlődésében is jelentős állomás ez az alakítás (eddigi kisebb szerepeiben aligha hittük, hogy ilyen erők rejlenek benne, hogy valódi feszültségteremtésre, intellektuális szerepépítésre képes) így lesz a rendezőnek is kiváló munkatársa: az a mese, melynek kulcsa az ő Lancelotja kezébe van letéve, lebilincselő játék lesz.

De ami *A sárkányban* nem sikerült, az sem feledtetni Giricz előző rendezéseinek erényeit: a színházter minden részletében való átgondolását és újszerű hasznosítását, azokat az ötletes megoldásokat, melyek egy újfajta, az intimitás varázsára építő, színjátszás lehetőségét jelzik.

GYÁRFÁS MIKLÓS

Színészi ihlet
Jegyzet Ruttkai Éva Jelénájához

1.

Ihlet? Nem időszerűtlen ez a szó? Létezik még ilyen? Nagyüzemi termelés folyik a kultúra különböző ágazataiban. A fogyasztó ember - korunk ideálja - több könyvet, hanglemezt, tévéjátékot, színházi előadást, filmet, rádióadást emészt meg, mint amennyi az elkerülhetetlen „kulturáltsághoz” szükséges. A színész állandóan gyárt, verseket, dialógusokat ömleszt a mikrofonba, jellemzőriákat termel a filmnek, tévének, hangot szolgáltat külföldi kollégájának a szinkrongyárban, s este a színpadon, végre gépek nélkül, mint egyszerű kézműves mintázhatja a szerepeit. És mikor él?

2.

Mert az élet nem más, mint a tiszta élet érintése. Csak olyan pillanatokban létezik, amikor nem teszünk mást, csak élünk. Amikor megvan a személyiségünk és frissen, zavartalanul készen állunk arra, hogy befogadjuk a világot. Ebből lesz az alkotás.

3.

Ihlet nélkül is lehet kultúrát termelni. Sok ezer vers, regény, színdarab, fest-

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI (VÍGSZÍNHÁZ)
RUTTKAI ÉVA (JELÉNA)



CSEHOV: VÁNYA BÁCSI (VÍGSZÍNHÁZ). VÁRKONYI ZOLTÁN (SZEREBRJAKOV) ÉS RUTTKAI ÉVA (JELÉNA)

mény, zenei mű készül mindenféle műzai közbeavatkozás nélkül. Színvonalas, pénzt érő alkotások ezek, s a Nagy Fogyasztó szívesen vásárol belőlük kulturális igényeinek kielégítésére.

4.

Csak színészi alkotás nem jöhet létre ihlet megkerülésével. Ennek technikai oka van. A színész közönség előtt áll a színpadon, nyilvánosság előtt alkot. Abban a pillanatban, amikor figyelik őt. A színész valójában akkor él, amikor játszik.

Ha nem így lenne, az ipari célra használt Ruttkai és még számos színpadi művész nem lenne képes jelentős színpadi alkotásokra. „Elrepülni, mint a szabad madár, el tőletek, mindannyioktól, az álmos képettektől, a fecsegésektől, elfelejteni, *hog*y léteztek ezen a világon ...” Ezt a mondatot nem lehet ihlet nélkül elmondani. A színésznő, aki ezt este nyolc óra negyvenhét perckor elmondja, *teljes életével ott kell legyen a színpadon*. A színpad művészei nem játszanak, hanem élnek.





RUTTKAI ÉVA MINT JELÉNA . VÁNYA BÁCSIBAN

6.

Nem kedvelem a színházi kritika műfaját, különösen a színészi játék megítélésétől viszolygok. A csodálat, a lelkes leborulás, a színészek szavakkal való becézése nehezemre esik. Azért van ez így, mert szeretem őket. Szeretem és irigylem, mert minden pillanatban tudnak örülni, szenvedni, egyszóval: felfokozottan élni. Ezért lenne jó egy nagy szeméttelre hordani és ott kupacba dobálni a sok „kitünően alakította”, „bámulatosan átélte” szó-ócskavasat. Több ezer éve vannak színészek. Ennyi idő után már igazán mást érdemelnének.

Nem lenne-e több, ha jól működő emlékezettel, a színészi ábrázolás valóságához ragaszkodva, híven leírnánk magát az alkotást? De vajon lehetséges-e? Tegyük próbát.

Amikor Ruttkai belép a színre, tartása egyszerre könnyed és büszke. Első tekintetét ... Nem. Már is hazug lenne a folytatás. Az igazság az, hogy nem emlékszem az első tekintetére.

8.

Hanem mire emlékszem? Például arra, amikor Szónyával összeemelegszik. Ahogyan szerencsétlenségében a részvét ez menekül. Hangjából eltűnik minden fölött dallam, mély lesz és száraz, mint az őszinteség.

Amikor jó Szónyához, akkor tulajdonképpen panaszodik.

9.

A szemén emlékek futnak át. Aztán ijedten rebben. Most kérdően néz Szónyára. Amikor pedig bevallja neki a gyermeki, csúnyácska lány, hogy szereti Asztrovot, csodálkozó lesz Jeléna szeme. Az életen csodálkozik, nem Szónyán.

10.

Most megkísérlem idemáolni Ruttkai Jelénáról alkotott jellemrajzát.

Embermintázásában az átlagos asszonyi sors ismerhető fel. Azért él, hogy változatosan szenvedjen. Jelénája ért a szenvedéshez, művész a megalázottságban, színpompásan viseli a szürkeséget. Egyetlen értékét abban látja, hogy ki-

tart nyugós, öreg férje mellett. Tisztában van vágyaival, de nincs benne elég képzelőerő. A türés erősebb benne, mint a lázadás.

Jó évtizeddel ezelőtt Nyinát játszotta a Sirályban. Csehov egyetlen kitörni tudó nőalakjában suhanó volt és gyöngéd. (Találkozás Trepljovval az utolsó felvonásban.) Most erélyes, kemény, mivel így tudja legegyszerűbben kifejezni az erőtlenséget. (Az első vallomásjelenet Asztrovval.) Fogás volna ez? Dehogy. Paradoxon nélkül sem az életben, sem a színpadon nem tudjuk magunkat megmagyarázni.

11.

Akármelyik jelenetre gondolok, kisiklik a kezem közül a színészi alkotás lényege. Nem hozható vissza. Csak ott ér-vényes a színházban, abban a pillanatban. Most már csak az én emlékezésem. Költészetem, hazugságom, mindegy mi-nek nevezem.

12.

De a játéknak ihletettségét örökké érzem. A színésznő marad velem, nem a szerep. Milyen mulatságos, milyen jó halhatatlannak lennie annak, aki nem a maradandó betűre bízta magát, hanem a halandók emlékezetére.

CSEHOV: VÁNYA BÁCSI
RUTTKAI ÉVA (JELÉNA) ÉS DARVAS IVÁN (ASZTROV)

