

heves kitörése. Az *írott* darabban voltaképp csak színfolt. A debreceni Kis Színpadon az egyik legsúlyosabb egyéniség. Anélkül, hogy megbontaná az elő-adás egyensúlyát; sőt, nemegyszer éppen ő az, aki megmenti ezt az egyen-súlyt. A Weiss-darab drámaisága Marat és de Sade márki szópárbajai alatt meg-lehetősen visszaesik, a filozófiai és politikai érvek összecsapása túlságosan is egysíkúnak tűnik az egész játék többretegűségéhez és áttételességéhez. Simonne Evrard azonban, aki az egész előadás alatt ott kuporog Marat kádja mellett, ilyenkor kigyúl, nagy kerek szemei Marat-ra merednek, aggodalom és örület, rajongás és félelem, bizonytalanság és határtalan bizalom vésődik az arcára; s a dráma, mely Simonne tekintetében tükröződik, a dráma, mely Marat és Simonne kapcsolatából ered, színpadi hitelt ad a forradalomról szóló elvi szócsatának is. Hiszen nemcsak azt figyeljük, hogy ki kerül ki győztesen a vitából, Marat-nak vagy de Sade-nak van-c igaza (sőt, ezt igazából nem is figyeljük, mert rokonszenvünk egyértelműen Marat-é), hanem azt, hogy Marat győzelme vagy veresége, lázas „igehirdetése” vagy pillanatnyi megszügyenülése mit vált ki Simonne-ból. Marat prófétálása, mely minden igazsága ellenére *önmagában* még nem lenne színház, így válik emberi és drámai viszonylattá, élő színpadi művészetté.

Olsavszky Éva nem hivalkodó színész: akkor is vissza tud húzódni, akkor is elsősorban *szolgálni* igyekszik az elő-adást, ha központi szerepe van a drámában, mint legutóbb *a Rekviem egy apácaért* Temple-jét vagy régebben *a Hoszszú út az éjszakába* Mary-jét alakítva. Elsősorban nem jelenlétével, hanem belülről megformált gesztusaival akar jelen lenni és van is jelen a színpadon. Ezért tudott az O'Neill-darabban szinte évtizedeket öregedni, mert a gesztusai „öregedtek meg”, a gesztusaiban rajzolódott ki, mondhatnánk, nyers valóságként, megrázó és elhithető erővel a morfium rombolása; ezért tudta Faulkner hisztérikus és elegáns, lezüllött úrilányának drámáját megformálni, bár maga a szerep alkatilag nem éppen neki való volt. S ezért oly nagyszerű Simonne Evrard-ként: itt valóban az Olsavszky-féle alázat, az „észrevehetetlen”, mégis minden rezdülésében kidolgozott gesztusművészet segíti, erősíti a legjobban a dráma feszültségét. Olsavszky Simonne-ja kiapadhatatlan emocionális forrása a deb

receni Kis Színpad előadásának, az érzelmek örökmécsese Marat kádja mellett, a forradalom oltárán.

Ez a Simonne az egyetlen, aki *szelíd* ebben az előadásban. Az egyetlen, aki a szívével van jelen a „bolondok” produkciójában, az egyetlen, aki nem lázad fel szerepe ellen, mert szerepe szerint is aggodnia kell Marat-ért és félteni őt Corday Sarolta gyilkos törétől. Figyelő tekintetének tehát minden váratlan fordulat gyanús, az is, amikor a „bolondok” kilépnek szerepükből, ebben is csejt vagy veszélyt sejt, s annál görcsösebben ragaszkodik saját feladatához. Amikor Corday második látogatása után kifakad, oly mélyről és szenvedélyesen szakadnak fel belőle a szavak („Nem engedek be senkit! ...”), ahogy csak az ő Simonne-ját játszó „örültből” törhetnek elő: valamiféle eszeveszett azonosulás láncolja Marat-hoz. S ez ad igazi drámai hitelt pantomimikus gesztusainak is Corday mindhárom látogatásakor (ablaknyitás, levélátvétel stb.); ez erősíti fel, teszi tragikussá tehetetlen megsemmisülését Marat halálakor.

A bevonulás alkalmával és az előadás végén, amikor a tapsra ugyanígy visszajönnek a charentoni elmegyógyintézet műkedvelő színjátászoí, a kötele fogva, ostoba, bárgyú tekintettel a nézőkre meredve, Simonne Evrard - vagyis a Simonne-t játszó intézeti ápoló, *azaz* Olsavszky - a szájába veszi sapkája pántját, s ekkor ő is „kikacsint” a szerepből. S kacintásával még egy titokba belopja a nézőt: hogy ebben az alakításban nem egyszerűen Simonne Evrard-ról és Maratról van szó, hanem egy örült álmáról is. Sőt, talán elsősorban erről. A forradalom *megálmodásáról*, ami paradox módon többet és drámaibbat mond el magáról a forradalomról, mint Marat tüzese és igaz szavai. Simonne szelídségében a megnyomorítottak fájdalma sajog és szomjas reménysége ég, olthatatlanul.

P. A.



Kaszó D. rajza

műhely

S A Á D K A T A L I N

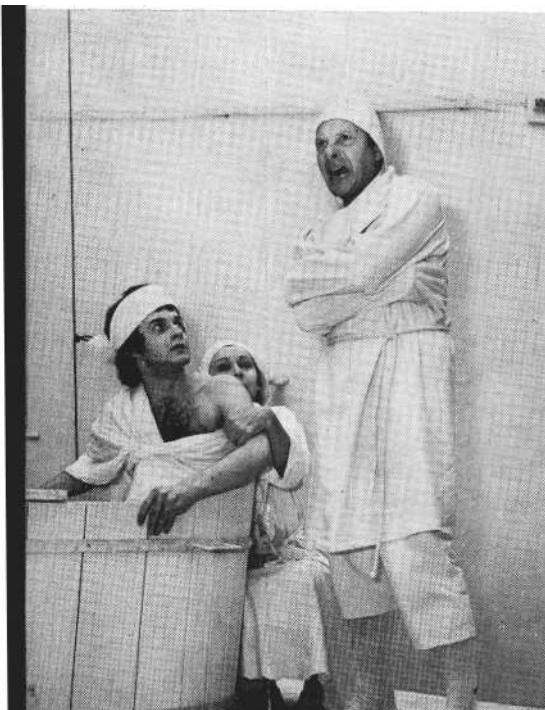
A „Marat” debreceni próbáin

Két sikeres stúdiószínpadi bemutató - a *MacBird* és a *Negyven gazfickó meg egy ma született bárány* után meglepő feladatra vállalkozott a debreceni Csokonai Színház társulata Giricz Mátyás vezetésével: Peter Weiss nagy színpadra írt, látványos tablókat beállító és mozgató, énekre, zenekari muzsikára, pantomimbetétekre komponált, nagyszabású művének stúdiószínpadon történő elő-adására. A vállalkozás egyik ihletője kétségkívül Kerekes Imre *Kapaszkodj, Malvin, jön a kanyar* című darabjának pár évvel ezelőtti nagy sikerű debreceni előadása volt, annál is inkább, mert a *Malvin* - az író szerint is - a Weiss-mű hatása alatt született. Miért ne próbálkozzon meg tehát a társulat az „eredetivel” is? De a nagy színpadon való bemutatás gondolata szinte fel sem merült. Giriczet a színész-néző kapcsolat módzatainak s azoknak a sajátos művészi eszközöknek a megkeresése foglalkoztatja, melyeket a Kis Színpad körülményei meghatároznak. S bár kezdetben megoldhatatlan feladatnak tűnt számára a *Marat halála* stúdiószínházi megvalósítása, később egyre több benne rejlő lehetőséget fedezett fel.

A stúdiószínpad Giricznek nem arra nyújt lehetőséget, hogy egy-két szerep-

lős, mondjuk így, kamaradarabokat játszzanak el ott, hanem a színház gazdag eszközei érdeklik. Az a lehetőség tehát, hogy mód nyílik a szokatlan játéktípus-ra, hogy a Kis Színpad teradottságai mindig új és új tervezői, rendezői, színészi eszközök keresésére kényszerítik a színházat. Ez a lehetőség persze önmagában még nem indokol és tesz lehetővé egy kis színpadi produkciót, az elő-adás másik részesének, a nézőnek minden esetben drámai funkciója kell hogy legyen. Így volt ez a *MacBird* és a *Negyven gazfickó* esetében, s ebben az igényben rejlik elsősorban a Weiss-darab stúdiószínpadra vitelének alap gondolata is: a *Marat halála* weissi dramaturgiája szerint az örültek elhatározzák, hogy eljátszzanak egy darabot egy bizonyos, meghívott közönség előtt. A „hagyományos” színházba jegyet váltott nézők egy felépített színpadot látnak maguk előtt, s az ott folyó játékot az ugyancsak a színpadon valahol elhelyezett statisztá-nézők nézik. Úgy tűnik, a jegyet váltott nézők bizonyos fokig passzívabb szemlélői az örültek játéknak, mint a színpadon ülők, tehát mint a már eleve a játékba komponált néző-statisztéria. Ebből a felismerésből természetesen adódik egyfajta áttétel lehetősége, a stúdiószínpadra való komponál-

PETER WEISS: MARAT/SADE
(DEBRECENI KIS SZÍNPAD)
SZÜCS ANDRÁS (MARAT), OLSAVSZKY ÉVA (SIMONNE
EVRARD) ÉS SÁROSDY REZSÓ (JACQUES ROUX)
(Kalmár Tibor felv.)



hatóság gondolata. Itt ugyanis nincs szükség statisztéria-nézőkre, maga az előadás nézőközönsége foglalhat helyet az örültek háza „fürdőszalonjában”. A jegyet váltott néző szerepe, funkciója is megváltozik ezáltal, s megnövekszik a néző felelősségérzete is a játékot illetően. Azaz megnövekedhet. S ebből következik végül a harmadik szempont, mely a *Marat* stúdiószínpadi bemutatóját megmagyarázza: beleillik abba a politikai arculatba, melyet az eddigi két kis színpadi produkció már kialakított, s nem-csak beleillik, hanem élesebbé, egyértelműbbé is fogalmazza azt. A Kis Színpad „politizálása” persze eleve indirekt politikizálást jelent: a politikai téma és a politikai tendencia költői színházi eszközökkel fejeződik ki.

Giricz felfogásában a *Marat halála* az eredeti műnél egyértelműbben igyekszik választ adni, állást foglalni: az volt a rendező szándéka, hogy bár az eredeti darabban Marat-nak nagyon kevés érv adatott Sade ellen - Sade érvanyaga hatásosabb és mennyiségileg is több -, ennek ellenére Marat és a négy énekes iránt ébresszen szimpátiát a nézőtéren ülőkben és a játszó színészekben egyaránt. Ez vezette elsősorban a darab szöveganyagának megrövidítésében és a szövegrészek bizonyos átcsoportosításában is, melytől az előadás egyensúlya megváltozott. A rendező felfogása szerint a négy énekes képviseli a népet: Koko, Popo, Kukuriku és Rozi olyan népet jelenít meg, amely vágyai szerint törekszik ugyan a szociális felszabadulásra, de hogy az végbe is menjen, ahhoz hősökre van szüksége. A négy énekes olykor megzavarodik, kikerül Marat hatása alól, s időnként ellentétes irányokba terelődik. Hol kicsúfolják Marat-t, vagy Sade szuggesztíójára épp kishitűségét igyekeznek felkelteni, hol pedig Roux forradalmi radikalizmusa ragadja el őket, s öncélú, anarchista örvongásba csapnak. Nem öntudatos tehát ez a nép, mégis valamiféle *állandóságot* jelöl. Mindez persze áttételeken keresztül nyilvánul meg: az előadás megrendezésének kulcsa - s eszmei vonalának íve - azokon a részleteken keresztül válik nyilvánvalóvá, amelyekben a de Sade által megírt, lényegében forradalomellenes darab előadása folyamán az azt ját-szó betegek eltérnek Sade darabjának szövegétől, a „rendező” Sade beállításaitól és a forradalmár Marat vonzáskörébe kerülnek, ezzel mintegy meghamisítva a sade-i szándékot. Sade és Coul

mier előadása eszmeileg kezd tehát tönkremenni, Sade mind sűrűbben kénytelen közbeavatkozni saját darabjába, egyre élesebben és nyíltabban fogalmazza meg forradalomellenes nézeteit, s ellenszenvet ébresztő érvelési módja - önkorbácsolás, kivégzések stb. - folytán a bent ülő nézőt is a forradalmár Marat felé taszítja. Lényegében tehát az elő-adás pozitív politikai tendenciája abban rejlik, hogy a „játsszók” vagy eltérnek az általuk előadásra szánt darab eszmei vonalától, vagy pedig olyan durván kénytelenek érvelni, hogy ezzel érvelésük ellenkezőjére fordul, s ellenérzést kelt a nézőben.

Ezek az áttételek és síkok differenciáltabb és bonyolultabb feladat elé állították a rendezőt, a tervezőt és a színészeket, mint a Kis Színpad eddigi bemutatói, ahogyan Weiss műve is bonyolultabb Barbara Garson és Oldrich Danek darabjánál. Nagyobb elmélyülést igényelt a színházról, de több történeti és színházi ismeretet kíván a nézőtől is.

Olvasópróba

Ezt a rendkívüli feladatot viszonylag rövid idő alatt oldotta meg a társulat. A próbaidő nem érte el a három hetet sem, s egyébként is szokatlan módon alakult: az olvasópróba nem a rendelkezőpróbák megkezdése előtt zajlott le, hanem jóval korábban. Az olvasó- és elemzőpróba után szünet állt be a rendező moszkvai tartózkodása miatt, ezt a színészek tanulással tölthették, ami, verses darabról lévén szó, kifejezetten hasznára is vált a rendelkezőpróbák sikerének: ott már alig-alig vették kezük-be a színészek a szerep kéziratát. A játékok így sokkal hamarabb és mélyebben rögzödtek.

Az olvasópróbában a szereplők szereposztás nélkül ismerkedtek meg a darab-bal, anélkül ültek be tehát a felolvasásra, hogy tudták volna, ki mit fog játszani. Giricz színházában ennek elvi jelentősége van, minthogy a színész, ha tudja, melyik szerepet kell majd eljátszania, a darab felolvasása alatt akaratlanul is csak a saját szerepére koncentrálna. A korszerű színház igénye szerint a színésznek azonban nemcsak a szerepet, hanem a darabot is el kell játszania. A szereposztás ismerete nélkül jobban figyelemmel kíséri a darab egészét, szabadabban adja át magát a darab hatásainak. Érdemes még megjegyeznünk itt, hogy Giricz minden esetben maga olvassa fel a darabot, s ezt éppoly fontos

mozzanatok tekinti, mint a rendelkező- vagy főpróbákat, hiszen a rendező a darab felolvasásának módjával, hangulatával már itt sok mindent át tud adni el-képzéseiből a színészeknek.

Mindjárt a felolvasás után kiosztja a szerepeket. A következő próbán a szereplők visszaolvassák; ennek tulajdonképpen csak technikai oka van: kijavítják a gépelési hibákat, megbeszélik a kézenfekvő húzásokat. Jó lazító hatása van viszont a darab szereplőire ez a kötelezettség nélküli visszaolvasás. Majd még egy összeolvasás következik, még mindig csak a szöveg szövegével való közelebbi ismerkedés céljából, s csak ezután kerül sor az *elemzőpróbára*, ami ugyan-csak fontos mozzanat. Ellentétben az irodalmi elemzéssel, Giricz a *cselekvő* elemzés híve, nem az elvont, az író életéről és koráról szóló, irodalomtörténeti előadásra helyezi a hangsúlyt, ezzel kap

csolatban egyelőre csupán a legszükségesebbre szorítkozik, hogy ne irodalmi irányba indítsa el a szerep alakítóját, hanem a szorosabban vett színházi irányba.

Együtt elemzik és tapintják ki a darab cselekményének fő vonalát, a drámai konfliktusból eredő táborokat, s ezen belül az egyes szerepek - alakok - helyzetét, keresik meg a darab cselekményének fordulópontjait, s a darab, illetve az előadás eszmei mondanivalóját. Ezt követően aztán konkrétan is megpróbálják meghatározni az egyes szerepek *törekvési szándékát*, az alakok egymáshoz való viszonyát, megrajzolni az egyes szerepek fordulópontjainak és fejlődésének ívét. Mindez persze nem elvontan történik: a színészeknek igyekezniük kell önmagukat képzeletben helyettesíteni a szerepekbe, a szerepek szándékába, megbarátkozni az elemzett

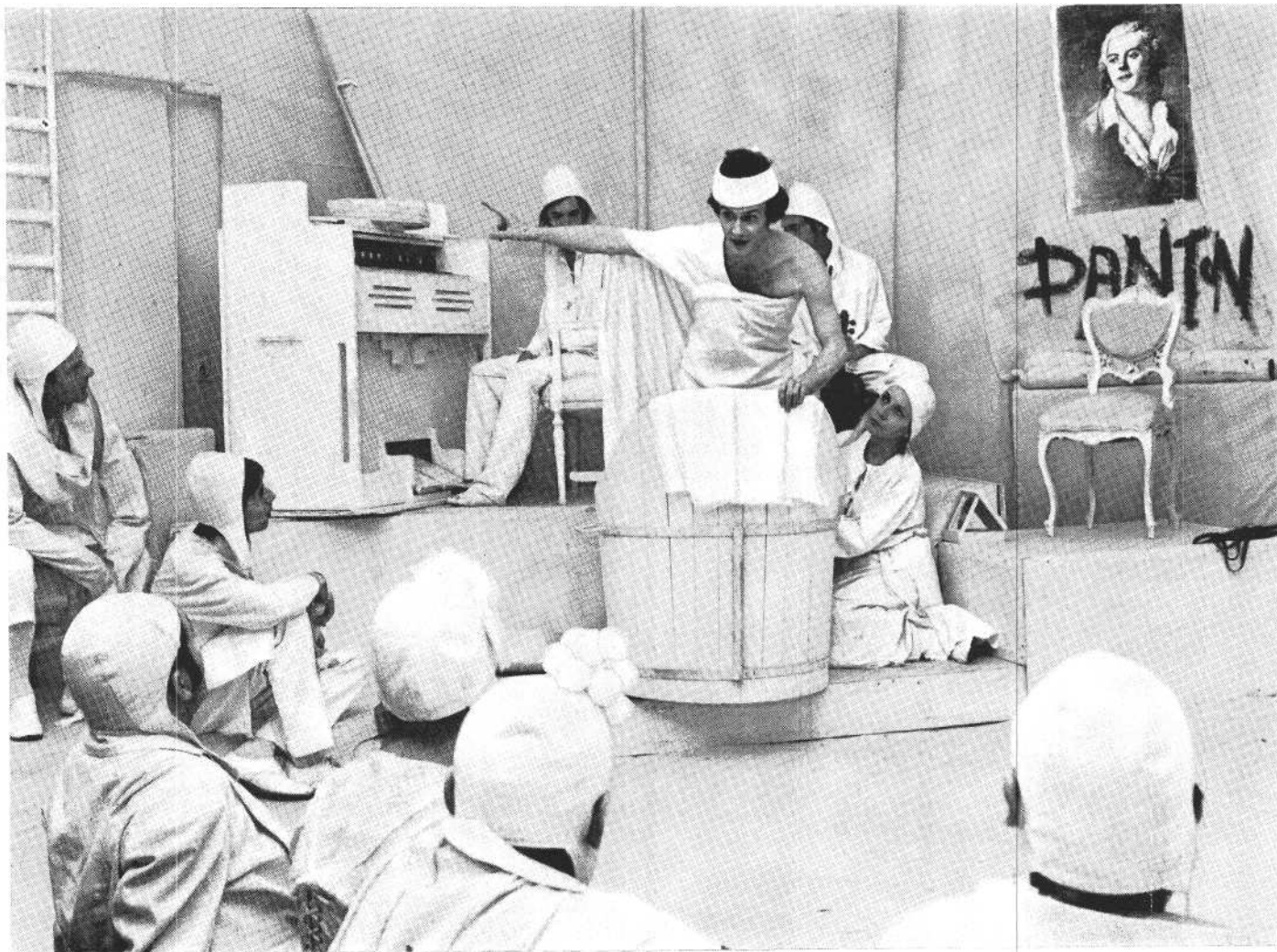
jellegzetességekkel, megtenni az első lépéseket, hogy az „idegen” szándékok a „sajátjukká” váljanak s beépüljenek a szubjektumukba. A darab jellegétől, mélységétől függ, hogy milyen alaposan kell ezt a munkát elvégezni, s csak ezt követhetik majd a részletesebb szöveg, jelenet- és mondatelemzések.

A cselekvő elemzésnek az irodalmi elé helyezése szintén alapvető aspektusa a próbafolyamatnak: míg ugyanis az előbbi aktivitásra, az utóbbi - egy elő-adás meghallgatása - feltétlenül passzi-vitásra ösztönöz. S főként az irodalmi csevegés nem jár többnyire az ösztönök felébresztésével, márpedig ennek Giricz nagy jelentőséget tulajdonít a színházi alkotómunkában.

Rendelkező- és emléképróbák

A rendezőpéldányból úgy tűnik: minden előadásra kész, fel vannak tüntetve

PETER WE'SS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD) JELENET AZ ELŐADÁSBÓL (Kalmár Tibor felv.)



a mozdulat- és hangeffektusok, a kompozíció teljes. Történhet hát egyáltalán valami a próbákon? Lassan világossá válik azonban, hogy a már próbák előtt kész, részletes és pontos rendezői kompozíció itt nemcsak rendezői alkat kérdése, hanem stúdiószínpadi követelmény is. A stúdiószínház nagyobb aktivitást követel a rendezőtől, mint a „hagyományos” színpad; új vagy legalábbis lényegében új *játékkulcsrendszer*t kell találni. Miután az ilyesmi minden társulatban új útkeresést jelent, kezdetben nyilvánvalóan nagyobb feladat hárul az alkotófolyamat vezetőjére, részletesebb és pontosabban megkomponált előadás víziójával kell az együttes gárda elé lépnie, mint a nagy színházban, mivel azt a szereplők is megszokták és ismerik. Ennek megfelelően Giricz most is egy alaposan felépített rendezői elképzeléssel lépett az együttes elé a próbafolyamat első szakaszában. De mégis, bármennyire bele voltak komponálva az általa már ismert színészek képességei és sajátosságai, igen érdekesnek bizonyult a próbafolyamat középső része, amikor a játszó színészek *szervesen* magukévá tették a rendező elképzeléseit, egyéniségükkel, ötleteikkel, alkotó fantáziájukkal gazdagították azt, s közösen módosították, szűrték ki a rendezői elgondolásból, ami feleslegesnek bizonyult. Együtt találták meg azokat az újabb eszközöket, amelyeket az adott körülmények szükségessé tettek. Végül pedig igen sok részlet vált pontosabbá játékban, térben és ritmusban épp a próba-folyamat középső szakaszában.

Néhány példát kiemelnék ezek közül.

r. Az első rendelkezőpróbán túl visszahangosnak bizonyult a terem, ami azért volt meglepő, mert az előző két produkciónál nem merültek fel ilyen mérvű akusztikai problémák. Könnyen lehet a magyarázata az is, hogy mind-két régebbi előadásban papírtapéta borította a falat. Ennek alkalmazására itt nem nyílt lehetőség, ezért arra gondoltak, hogy fürdőlepedőket aggatnak majd fel, ami végeredményben indokolt lehet, minthogy a darab fürdőben játszódik. A terem alakját azonban képző-művészetileg ez mindenképp megváltoztatta volna. A fürdőlepedőkre utóbb mégsem lett szükség. Az egyik ok technikai: a lábdobogót filccel bevonták, ablak- és fűtőtestborításokat alkalmaztak, a szereplők puha talpú cipőt kaptak. A másik ok érdekesebb: verses darab

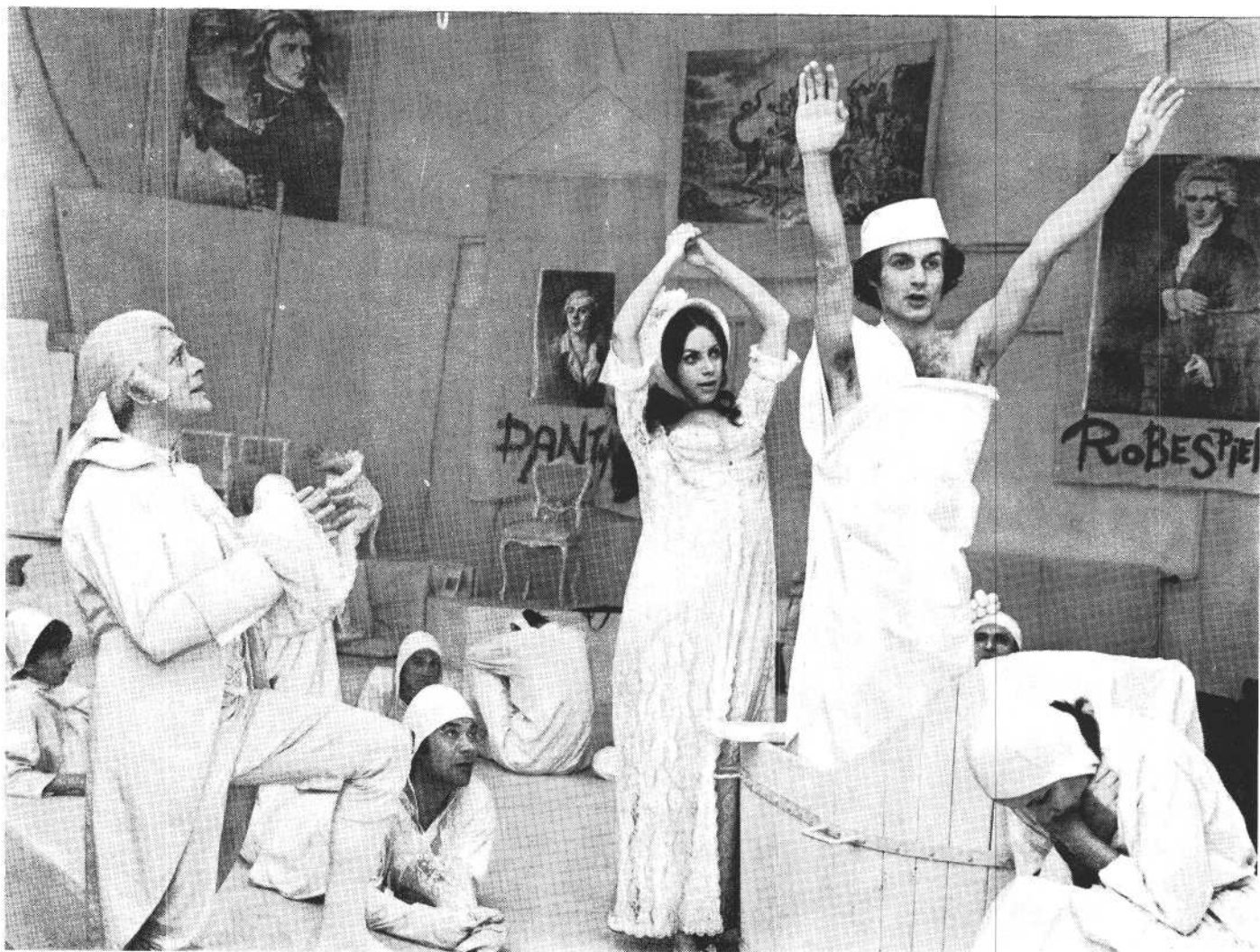
lévén, a színészek különösen idegenül és kifejezéstelenül mondták eleinte a szöveget. Amilyen mértékben „vérükké”, sajátjukká vált a szöveg, úgy váltak világosabbá és csiszoltabbá a beszéd intonációi; érezhetően érthetőbb lett a beszéd ugyanabban a csupasz teremben. Amikor tehát a színész a beszédet már cselekvése eszközeként tudja használni, a mondatai mögött meghúzódó *második sík* plasztikusabbá és céltudatosabbá teszi a kifejezőmódját, s a céltudatos beszéd kifejezőbben rezonál.

2. Komoly problémát okozott, hogy sok olyan színész kapott feladatot ebben az előadásban, akik a Kis Színpad előző produkcióiban nem vettek részt, játékmódoruk így a nagy színházra emlékeztetett, s ezt részben gondos igyekezettel vissza kellett szorítani, részben pedig fel kellett váltani e felnagyított eszközöket a stúdiószínház természetes mimikájára, a természetesebb, közvetlenebb beszédstílusra, a visszafogottabb mozgásra és hangerőre. Ezek mellett az általános követelmények mellett viszont itt az emlékezés főpróbákon kellett megtalálnia az *együttesnek* azt a sajátos felfűtöttséget, mely a darab szelleméből következően az előadásbeli alakok sajátja kell *hogy* legyen, hangban, s mindenekelőtt arcjátékban. Megtalálni a reagálások túlzásait, sugározni magukból a belső eszelősséget, ijedten fogadni a dermesztőt (például Sade korbácsolását) és felfokozott rajongással az örömet (például Corday és Duperret szerelmi jelenetei), improvizálni merni, eljátszani, hol szétválasztani, hol összemosni a darab, illetve az előadás különböző síkjait. Ténylegesen „drukkolni” a másik játékaért: mert itt, ebben az előadásban nemcsak szükség van az összjátékra, hanem azt is el kell játszani, hogy *összjátékról van szó*. Minden színésznek le kellett tehát fordítania ezeket a követelményeket a maga szerepére, különösen annak, akinek kevesebb szövege van. Minden színésznek el kellett sajátítania valamilyen mániát: a Karmesternek azt, hogy ő dirigálja az előadást, a Művésznek, hogy amikor nem játszik a hegedűjén - a Marseillaise-t és Mozart Altatódalát kell játszania bizonyos meghatározott helyeken -, akkor verseket mormol magában. (De hamisan kell játszania, csak éppen annyira jól, hogy a dallam és a ritmus felismerhető legyen. Ez a követelmény egyébként teljesen adekvát a tényleges helyzettel, s talán épp abból adódott, hogy a Művészt alakító színész

nemigen tud hegedülni.) A Kikiáltónak egyetlen mániája van: végig akarja vinni az előadást. Minden megmozdulása, gesztusa, felháborodása azt a célt szolgálja, hogy vissza- és visszaterelje a kikiklott játékot. Ezért van ott hóna alatt a darab gépelt példánya - címlapján kör alakú fodorral díszítve - s időnként fel is üti, bár nincs rá írói instrukció.

3. A rendező eredeti elgondolása szerint a „látomás” szereplőinek fejét harisnya borította volna; a színészek azonban olyan remek játékot produkáltak, hogy kár lett volna elfedni őket. Az az ötlet is így született, hogy ne csak a Tanító kapjon pálcát a kezébe, hanem a szülők is, s a három pálcá ritmikus suhogása sokkal érzékletesebbé teszi a látomás erejét, mintha egyszerűen láthatatlan arcú szereplők jelentek volna meg. Marat lényét is közelebről világítja meg: megértettünk valamit a traumából, amit a „pálcás emberek” jelentettek neki gyerekkorában.

Számtalan ehhez hasonló, az előadás szerves részét alkotó apróság született meg a próbafolyamat alatt, s mindenekelőtt az előadás ritmusa, dinamikája, a váltások, fordulópontok, reagálások mértéke. Különös jelentősége van az előadás *zeneiségének*, mely valóban csak itt alakulhatott ki véglegesen. A műhöz írt eredeti zene nem érkezett meg a premier napjáig; Giricz Görgey Gábor két fordítását úgy gyúrta össze, hogy az Énekesek szájába mindig a szövegileg zeneibb hangzású verseket adta, ami alapvetően meghatározta az intonációt. Olyan „hangszerek” játszanak csak, melyek a költői elgondolást is hihetőbbé teszik: olyan zenét hallunk, amit maguk az örültek produkálhattak. Zenekarra nem is lett volna lehetőség, részint a terem nagyságából adódóan, részint a rendezői elgondolásból következően sem. Éppígy a stúdiószínpad színházi eszközei és körülményei folytán, nem szerepelnek az előadásban a szó hagyományos értelmében vett *pantomimcsoportok*. Ehelyett megnövekedett a négy énekes előadásbeli szerepe és feladata, esetenként még a kisebb szerepeket is ők játsszák, sőt az író által közbeiktatott pantomimjátékoknak is részesei, melyeket ők oldanak meg. Persze azért folyik valamiféle pantomimjáték, de egészen sajátos, az adott körülményeknek megfelelő. Talán három ilyen nagyobb játék van: az akasztási és nyakazási jelenet, mely teljes mértékben másképp zajlik le, mint ahogy az írói instrukció kívánja (arc nélküli, kb.



PETER WEISS: MARAT/SADE (DEBRECENI KIS SZÍNPAD FONYÓ ISTVÁN (DE SADE), ZSOLNAY JÚLIA (CHARLOTTE CORDAY), SZÜCS ANDRÁS (MARAT) ÉS OLSAVSZKY ÉVA (SIMONNE EVRARD) (Kalmár Tibor felv.)

75 centiméteres babákat akasztanak fel a nyakaznak le szabászollóval: ezzel a megoldással elkerülhetőnek bizonyult a naturalista hatás., senkiben sem szüli azt az érzést, hogy ezek emberek lennének, költőileg mégis vissza lehetett adni a kor és a kivégzések kegyetlenségét); a papi menet, mely eléggé egyezik az írói elgondolással a végül az interruptus megjelenítése, mely viszont teljesen új és itt kialakult játék (a négy énekes mondja a szöveget, közben egy kivégző osztag vonul fel, eljuttassák a vízbefojtást, kivégeznek egyet-egyet a játékosok közül, a nézők közül, s végül egymást is kivégzik).

Díszlet és jelmez

Giricz Mátyásban előbb sokszínű tarkaságában született meg az előadás képe, végül azonban minden fehér lett. A ruhák, a színpadok, a bútorok. Sőt, Gyarmathy Ágnes eredeti tervei szerint a nézők is fehér padokon ültek volna és fehér köpenybe öltöztették volna be őket, de e két utóbbi megoldásra végül is nem volt anyagi keret. A fehér szín ötletét a bolondokháza kórházi jellege sugallta, de főképpen az egy színben tar-

tásra adott jó lehetőséget, anélkül, hogy ez egyszersmind az uniformizálást is maga után vonta volna. Nagy színpadon talán nem lehetett volna megvalósítani ezt az egységes színt, de itt különféle árnyalatok érzékeltetésére teremtett alkalmat. A fehér más árnyalatot vesz fel a fán, mást a különféle ruhaanyagokon. Az „elegánsabb”, korszábaszattal készült ruhák alapanyaga a sárgás árnyalatú molino, melyre a csipkék, fodrok textilkollázs útján kerültek rá, de ezzel a molinóval vonták be a dobogót is, a fehérre festett székek kárpitját, a dob oldalát, a fűtőtesteket, erre az anyagra dolgozták fel a „bolondok által meg-szagott Danton- és Robespierre-képeket, Marie Antoinette képét és a többi korabeli gúnyrajzot is, melyek a terem falain függenek, templomi zászlók min-tájára. A „nem előkelők” ruhája valódi kórházi, agyonmosott, kiselejtezett ruha-darabokból került ki, de mindegyik úgy átalakítva, hogy ebből egyszersmind a jellemek különbözőségére is fény derül-jön. Az egyes alakoknak a játékban felvállalt szerepe, intézeti jellege s még előző foglalkozása is, melyet azzal

árul el, hogy milyen díszítő elemeket „keresett össze” a Sade-féle előadáshoz. Most, ebben a produkcióban még az előző két bemutatonál is erősebben érvényesült a színészi alapkarakterre építés, mind a szereposztást, mind pedig a kosztümöket illetően, melyek a natúr színészi külsőre helyezik a hangsúlyt. Maszk nincs, csak agyonpüderezett arc, hiszen itt az intézetben püderezik ki magukat.

Érdemes kiemelni két megoldást példaként. Duperret elegáns úr, az intézetben is a saját ruháját viseli. Alkatilag vékony csontú színész játssza, szép, de nem kisportolt lábak, vékony, hosszú kezek. Bodros parókája, kabátja még jobban hangsúlyozza, vékonyítja, még erősebb hangsúlyt kap az alkati adottság. De Sade fűzöt visel: ez részben korba helyezi a figurát, részben felfog valamit a korbácsütésekből, de egyszersmind segíti is a színészt az arisztokrata Sade testtartásának elsajátításában.

Ezek a megoldások a tervező részéről azt a közös rendezői és tervezői szándékot támogatták, hogy a néző itt ne „színházi valóságnak” érezze a játékot,

hanem az örültekháza valóságának. A hagyatékából összevásárolt fűzők, a korszabászattal készült kosztümök, Sade gobelin-falvédőből alakított mellénye, a szép, régi csatok a cipőkön, nadrágokon, az ósdi csipkék - mind elősegítik ezt az érzetet, de egyszermind a stúdió-színpad sajátos, a tervező számára nyújtott lehetőségéről is tanúskodnak. Ezek az apró hatáselemek csak itt, ebben a színész-néző közelségben érvényesülhetnek igazán.

A közönség

Az alapdíszlet: a terem két ellentétes sarkát diagonálban összekötő színpadi emelvény-rendszer. Ez a megoldás az eddigi produkciókhoz képest meglehetősen megnöveli a néző kiszolgáltatottság-érzetét: a dobogó két oldalán sorakoznak a széksorok. Ezáltal az eddiginél több néző kerül az első sorokba, közelebb tehát a játékhoz. Az egyik sarokban a nézők mögött ott van az igazgató, Coulmier és felesége tribünje, onnan avatkozik be időnként a játékba. S végül úgy van megkomponálva a játék, hogy a már amúgy is megosztott, kevés számú nézőt is körülveszi az örültek mozgása, színjátéka. Sőt: már előbb is kapcsolatba kellett kerülniük a nézőknek az örültekkel, megérkezésükkor ott vártak rájuk a rács mögött. Az előadás végén pedig, a teremre boruló sötétség is a néző nagyobb fokú érdekltségét, bevonását célozza, ha nem is kell félnie az ápolók ütéseitől.

De az említettekén kívül is különféle játékok igyekeznek fokozottabb részvétellel indítani a közönséget: Corday Sarolta a nézők széksorait veszi szemügyre, amikor Párizsba érkezve, az üzletsorokat nézegeti; de Sade előbb a nézőtérre keresi azt a „szépet”, akivel megkorbácsolhatná magát; az interruptusban, mi-kor a francia forradalmi seregek a „mieinket” is elkapják, akkor a nyilván-valóan ártatlan nézők közt keresik a bűnöst, s jelképesen ki is végeznek mindkét oldalról egyet-egyét, ahogy erről már fentebb szóltunk.

Giricz Mátyás nem akar a szó divatos értelmében „kegyetlen színházat” teremteni, a debreceni előadás sokkal humánusabb hangvételű az eredeti Weiss-darabnál. Nem kegyetlen, mégis valami-féle provokatív színház születik itt. S ezzel nemcsak a rendező, hanem az egész társulat is túlépelt a Kis Színpad eddigi produkcióin: épp a nézőt érő hatás intenzitásából következően.

négyszemközt

SEKRENYESY JÚLIA

Egy díszlettervező rögeszméi

A színház összetett világában a díszlettervező alkalmazkodó művész. Feladata, hogy rendre teljesítse a hozzá intézett kéréseket, és alkalmat adjon a játék érvényesülésére. A díszlettervezőnek szinte csak kötöttségei vannak, művészi témáját sohasem ő maga választja, munkáját meghatározza a darab, amelyet a színház tűz műsorra, a rendező elképzelése a darabról s még jó néhány tényező. Ilyen feltételek között vajon lehet-e szó művészi önállóságról? Mit akar és mit tud kifejezni a tervvel és aztán a színpadképpel a díszlettervező? Csak szolgálja és illusztrálja az előadást? Vagy kifejezi a darab és a rendező eszméit a díszlet eszközeivel? Esetleg túl is nőhet az előadáson? El is nyomhatja azt? Lehetséges-e egyéni stílus kialakítása? S hosszú távon következetesen jár-hat-e a maga útján?

Jánosa Lajos másfél évtizede díszlettervező. Munkáit sok fővárosi és vidéki színpadon, főleg a Madách Színházban és a Vígszínházban láthattuk. Jelenleg a TV díszlettervező csoportjának vezetője. Munkáit több külföldi és hazai kiállításon mutatták be. Az Iparművészeti Főiskolán hét évig a díszlettervezés tanára volt. A Színházművészeti Szövetségben a

díszlet- és jelmeztervező szakosztály elnöke.

Jánosa Lajossal folytatott beszélgetésünk során díszlettervezői pályájának tanulságait elemeztük, s a díszlettervezés előbb említett kérdéseire kerestük a választ.

– *Mennyire lehet önálló a díszlettervezői munka? Hogyan lehetséges saját, egységes tervezői stílus kialakítása?*

– A díszlettervezői önállóság, illetve önállótlanág szélsőséges esetei is lehetségesek. Az úgynevezett szabad díszlettervező nem a színház szükségleteit elégíti ki munkájával, hanem csak saját művészi elképzeléseit valósítja meg. Ilyen tervező például a csehszlovák Svoboda, de hasonló típusú tervező alig akad néhány az egész világon. Természetesen ez a szabadság sem korlátlan, nem olyan szabadság, mint például a festőé vagy a szobrászé. A szabad díszlettervező is előadáshoz tervez, csak éppen az ő számára a színdarab sokszor csupán alkalom saját mondanivalójának szuverén kifejezésére. Az efféle tervezők törekvései, merész kísérletei előre-mutatóak, eredményeiket az egész tervezőművészet felhasználja. A másik véglet az olyan díszlettervező, aki úgy dolgozik megrendelésre, mint a szabó, amikor megadott méretre készít ruhát. Úgy gondolom, a helyes út a kettő között van. A díszlettervezés nemcsak a társ művészetek szolgái felhasználása, ha-nem ennél több. A díszlettervezőnek pedig, ha nem is tervezhet mindig a saját koncepciója szerint, azért lehet olyan „rögeszméje”, amelyet pályája során, az egymást követő munkákban igyekszik következetesen megvalósítani s végigvinni.

– *Önök is van efféle tervezői rögeszméje?*

– Igen. Több is. *Egy-egy rögeszmém addig tart, amíg nem sikerül a végsőkig vinnem. Az egyik ilyen gondolat, amely éveket izgatott, a szobadíszlet problémája volt. A színpadon a szoba ábrázolása az egyik legnehezebb feladat. A tervező itt a „legröghözkötöttebb”, ez engedi a legkevesebb teret a fantáziának. A naturalizmus a szobadíszletben maradt meg a legtovább, még akkor is, amikor már másféle feladatokat sokkal érdekesebben oldottunk meg. A színpadi szoba ugyanis nagyon sokáig nem volt más, mint egy valóságos szoba, amelynek negyedik falát elvették.*

– *Természetesen van olyan előadás is, amely nem kíván mást, mint naturalista*