

NÁNAY ISTVÁN

Az árulkodó ritmus

A tartui Vanemuine színház lenyűgöző *Az ember* tragédiája-előadásának aligha-nem legemlékezetesebb, legdrámaibb része a XIII. szín, az űrjelenet. A *Tragédia* eszeileg szinte leglényegesebb, de nemegyszer unalomba fúló jelenete itt az Emberré válás legdrámaibb pontja lett, melyben Ádám vívódása, a lét és nemlét, az előbbre törés és a kényszerű visszafogó erők koncentrált konfliktusának belső cselekvése mint fizikai cselekvés is megjelent.

Az egész jelenet alatt egyenletes mozgásban van a forgószínpad, a rajta levő, egyenlőtlenül elhelyezett három-három panelszerű díszletelemmel. Ádám a mozgó és mozdulatlan határán, a színpad mozgásirányával ellentétesen, az elemek között bukdácsol „előre” - száguld a térben. Időnként sikerül fel-felküzdenie magát a forgó térre, el-eltűnik az elemek között, mögött, hogy majd újra kivesse a forgó tér, s folytassa földi kötöttségeitől szabadulni akaró útját.

z egyre erőtlenebbül mozgó, mind szaggatottabban beszélő Ádám lehetőségeinek határához érve a Föld szellemének parancsára kidobódik a forgó térből, s hatalmas üvöltés közepette a színész messze előre, a színpad sarkába röptül. Az erős hanghatás utáni néma, hosszú csöndben lép előre Lucifer a vinnyogó Ádám mellé, Lucifer mind ez ideig a színpad hátterében volt, csak egy-egy pillanatra tűnt fel. Megjelenése a jele

net fordulópontján, látszólagos győzelmének pillanatában, egyszeriben hangsúlyossá teszi Lucifert, s a jelenet további része már újból kettejük vitája lesz, együtt maradnak.

Sajátos ritmusa van e jelenetnek. A díszletelemek egyenletes forgásának monotóniáját megtöri és ellenpontozza Ádám dinamikus mozgása. A jelenet erőviszonyai a térbeli képből, a színészek elhelyezésében, mozgásában is megjelennek, a jelenet ritmusát, belső lüktetését, hullámzását a képi elemek változásával, átcsoportosításával tették többek között közvetlenül érzékelhetővé.

Ugyancsak ebben az előadásban, a XV. - az utolsó - színben a ritmizálás más módjával találkozunk.

Elöl, a színpad két szélén Ádám és Lucifer ül, középen hátul Éva szunnyad. Egy háromszög, a legstatikusabb térforma három csúcsa. Ádám, az űrjelenet győztes optimizmusára lesújtó pesszimista választ adó eszkimójelenet után az ember sorsát illetően kétségek között hánykódva viaskodik magában: tehet-e még valamit, lehet-e még győztes magán és az Úr akaratán? A falat kaparássza, szinte nyüszít a döntés felelősségétől. Lucifer hátát a falnak támasztva ösztökéli Ádámot a cselekvésre. S Ádám dönt: leveti magát a sziklafalról, elindul a színpad mélye felé. De Éva felébred. Együtt az emberpár, a háromszögből egy diagonális egyenes lett. Ádám megnyugtatja Évát, de ez a momentum már elég ahhoz, hogy elhatározását megváltoztassa, visszatér a színpad bal szélére. Visszaáll a háromszög, amelyet azonban most Éva bont meg, előrejön a színpad közepére, s egy vonalba kerül a három szereplő. Ádám újra határozott, s újból elindul az előző irányba. Éva megszólal: „Anyának érzem, oh, Ádám, magam.”

Ádám megtorpan, megfordul, áll, áll hosszan, majd lassan előrejön, letérdel Éva mellé, és kezét csókol.

Az elmondott jelenetsor második részében csak az idézett egy mondat hangzik el. De a belső cselekvésnek megfelelően az akciók hosszú sorát játsszák el, amelyet betetőz a hosszú, nagyon hosszú csend. A jelenet ritmusát ebben az esetben döntően a térkompozíció állandó megbontása, és ezáltal a hangsúlyos tartalmak és a hangsúlyos térrészek, szereplők megfeleltetése, valamint az akció és a nyugalom, a beszéd és a csönd virtuóz váltakoztatása adta.

*

A színpadi alkotás legösszetettebb hatáseleme a ritmus. Az egész előadás ritmusa, amelyet minden más hatáselem befolyásol. Ez éppen ezért komplex hatás, amelyet azonban alapvetően a darabok belső rendje határoz meg.

A ritmus - lüktetés. Hangsúlyos és hangsúlytalan részek egymásutánja. A természetben, az építészetben, a zenében, a verses szövegekben éppen úgy, mint a színpadon.

A hangsúlyos részeket a drámában a darab szerkezete, a mához szólni tudó és akaró rendezői hangszerelés, a mű belső rendje, a szereplők belső cselekvéseinek rendszere együttesen szabja meg. Ugyanannak a műnek más-más korban, más színészekkel, külső és belső feltételekkel természetesen gyökeresen eltérő lesz a ritmusa.

A mű belső lüktetésének a színpad eszközeivel kell megjelenítenie. Azaz, Hermann István találó szóhasználatával, a mű szellemi súlypontjait, szellemi súlyeloszlását térben, képkompozícióban, gesztusban - fizikai cselekvésben és be-

lag tervszerűen csakis a Déryné Színház vígoperái igyekeznek a maguk lehetőségein belül kielégíteni a szükségletet. (Lehet, hogy tévedek, és nagyon örülnék, ha akár haragos hangon is megmagyaráznák, hogy nincs igazam, tájékozatlan vagyok, illetéktelenül szoltam bele olyasmibe, ami nem az én szakmám.)

Eddigi tapasztalatom szerint ezek a kisszínpadra leegyszerűsített, igazi népszerű játékokat teremtő, mindig mulatságos előadások, amelyek a nézők-hall

gatók élményévé teszik jó muzikusok nemes dallamait - művészileg is igen színvonalasak. A legkényesebb ízlésű kritikus sem illetheti a művésziatlenség vádjával. Tehát betölti a népművelés ízlésfejlesztő feladatát is. Úgy hiszem ebben egyetért velem a Kulich téri színház valamennyi lelkes látogatója. De ha ez így van, akkor nem kellene több gondot fordítanunk rájuk? Nem kellene-e kultúrpolitikai feladattá tenni, hogy az eddigiéknél nagyobb lehetőségeik legyenek? Nem lenne jó, ha az eddigi né-

hány helyett több vígoperát tudnának még több helyre elvinni?

Ezeket a kérdéseket nemcsak magamnak teszem fel, hanem a legkülönbözőbb illetékeseknek: hivatásbeli zenészeknek, hivatásbeli kritikusoknak, hivatásbeli kultúrpolitikusoknak. Aki nem ért egyet velem, ám vitázzék, de aki úgy véli, van valami igazam, az se hallgasson. Hogy a Déryné zenés estéi minél szélesebb körben tölthessék be a hivatást, amely-re a színház, művészgárdája oly sok nehézség közt vállalkozott.

szédben - kell megvalósítani. Így külön-külön beszélhetünk arról, hogy a jelenetek egymásutánjának milyen a ritmusa, hogy készíti elő az egyik a másikat, milyen eszközökkel lesz kézzelfogható egy-egy színpadi pillanat hangsúlyos, lényeges volta, milyen a színészi alakítások ritmusa, és így tovább. Tehát, mint ez már az eddgiekből is kitűnt, az előadások időtartama, gyorsasága - amit nálunk gyakorlatilag a beszéd gyorsaságával és a jelenetezés gyorsaságával szokás azonosítani - nem elsősorban ritmus kérdése, hanem a tempóé.

Manapság ilyen, a tartui színházhoz hasonló koncepciózus, minden apró részletet az egész alá rendelő, ritmikailag is tökéletes előadást ritkán lehet látni.

Ennek sok oka közül a hazai színházi gyakorlatban kettőt érdemes kiemelni. Színházaink általában szövegközpontúak. A szöveg szent, és azt kell eljátszani. Tehát nem a szövegben mint partitúrában rejlő lehetőséget váltják szín-padi alkotássá, hanem csak a szöveget interpretálják. Ebből adódik, hogy a szöveget deklamálják, szépen, érthetően (néha ez nem sikerül) fölmondják, minden szó, szótag fontos, tehát hangsúlyozzák, azaz éppen ezért kiirtják a hang-súlyt, s ezzel a beszéd ritmusát. Az eredmény monotonía és tempótlanság.

Mivel a szöveget játsszák el a mához szóló belső történések helyett, a hangsúlyok külsőlegesen, műviek, ez a színpadi élet külső képein is meglátszik, a szín-padi létezés, a kompozíciós vagy a színészi mozzanatok esetlegesek, részenként jók is lehetnek, az egésznek mégsem lesz ritmikus „képe”, nem lesz meg a feszültség-elernyedés alapvető dinamikája.

A Katona József Színház Pirandello *Ahogy szeretsz* előadása beszédes példát szolgáltat minderre. A mű lényege az, hogy a Lukács Margit játszotta főhős nő jelenetenként vált: hol Elma, a talán-szélhámosnő, hol Júlia, a megtalált hitves, a szeretett családtag. Az előadás ritmusát ezek a váltások adják. Az a virtuóz, önmagával, környezetével és a nézőkkel külön-külön elhíttetés, amelynek során a cselekményt mindig tovább-vivő belső lüktetést az a váltakozás idézi elő, hogy a néző egyszer Juliának, más-kor Elmának drukkol, hogy úgy érzi, be van avatva egy játékba, de mindjárt ki is rekesztődik belőle, hogy hol kívülről szemléli a nő környezetét, hol maga is tagjává lehetne. Ezzel a vibrálással, a belső logika megszabta ritmussal adós maradt az előadás.

Az, hogy a belső rend nem alakult ki, s így nem is érvényesülhetett, a részletek komponálatlanságát is eredményezte. Példa erre Ungvári László alakítása, mely magánszám az előadáson belül. Olyan magánszám, amely arról árulkodott, hogy az alak nem illeszkedett bele a darab figurarendszerébe, s amelyben a már említett „szép. beszéd” uralkodott.

Ezzel szemben pontos, tökéletes színészi ritmusa volt *A szecsuaní jólélek* nemzeti színházi előadásában Töröcsik Mari alakításának. Kettős szerepének mindegyikében mindig érzékeltette a másikat is. Úgy volt Sui Ta, hogy egy-egy mozdulattal, hangváltással Sen Tét is jelezte, és fordítva, Sen Te szerelmes feloldódásában is ki-kiütöközt Sui Ta keménysége. Ez az állandó, váratlanul tűnő átváltás, vibrálás volt az egyik ritmizálási módja. A másik - nálunk igen ritka - megoldás a beszéd-módban meg-nyilvánuló kiemelések rendszere. Töröcsik mindkét szerepében, mindegyikben másként, hallatlanul gyorsan beszél. De azokat a szavakat, félmondatokat, mondatokat, amelyek a figura és a darab egésze szempontjából döntőek, fontosak, ütemváltással, lassítva hangsúlyossá teszi.

A jelenetek egymásutánja az egyik legdöntőbb ritmizálási lehetőség. A Nemzeti Színház *Neveletlenek-előadásán* nem éltek eléggé ezzel. A darab szerkezete eleve olyan, hogy szabályosan ismétlődnek a mozgalmak, több szereplős és az intímabb jelenetek. Nyilvánvaló ezek ellenpontoszó szerepe. Az első részben a vad, táncos kavargás és a hosszúra nyúlt expozíció betetőzése a konfliktust kirobbantó incidens között egy ezekkel ellentétes hangulatú, a parancsnok és hitvese között lezajló „idilli” jelenet. Az eredetileg érzelmes jelenet azonban harsányra sikerült, lényegében a megelőző és a követő jelenet ritmusában, hangulatában játszották. Így az előkészítés, a kirobbanás előtti kis pihenő, csendes kikapcsolódás elmaradt, s ezzel a „nagyjelenet” hatása is csökken.

A kaposvári Csiky Gergely Színház Koldusopera-előadása a jó értelemben vett ellenpélda. A jelenetek és különösen a songok és a jelenetek egymást ellenpontoszó hatása, gondolati befejezetlensége és lekerekítettsége - más eszközökkel egyetemben - jól szolgálták az előadás célját: a gondolkodtatás elérését.

Egészen különös ritmusproblémát jelent Albee *Érzékeny egyensúly* című darabja. Hat ember állandó készenlétben a párbeszédre, a veszekedésre, ugyanakkor ennek lehetőségétől félve, azt kikerülve, egymás mellett monologizál. Nincs tétre menő összeütközés, az egyen-súly mindig megbillen, de sohasem borul fel. Ha egyikük a társasági összezártság libikókáját megbiccenti, másikuk tüstént helyrepöcköli. Olyannak kellene lennie a mű előadásának, mint egy összeszokott kamarazenei szextetté. A szólamok egyéniek, csak a részletet bontják ki, s az összehangzás új minőséget hoz létre, a valódi művet. Természetesen egyszer: az egyik hangszer viszi a prímet, másszor a másik, hol az egyik szól fortéban, hol a másik.

A Vígszínház legjobb erőit felvonultató előadásában ez a kamarazenei hangzás maradt el. A szólamok gyönyörűen szóltak, de nem voltak hangsúlyok, ki-tartott hangok és szünetek. Nem billent meg az egyensúly. A színtér közepére helyezett óriási bárszekerény került az előadás középpontjába is, s nem az emberi kapcsolatok képtelenségének bizonyul kórképe. Így a mélyben kavargó, lefojtott indulatok helyett felszíni jelenségeket láthattunk, a lényeg ritmusa helyett a látszat monotoniját kaptuk.

A Huszonötödik Színház *Fényes szelek* című előadásában a ritmuskialakítás számos kiváló formájával találkozhattunk. A tömegjelenetek és a néhány személy kapcsolatára koncentráló epizódok váltakozása, a zene és az ének, a tánc, a rohanás és lerohanás meg a kopogó léptű körbejárások, a párbeszéd és a nézőkhöz intézett költői kérdések kavalkádja, a dobogó és annak kitüntetett helyei, az előcsarnok és a nézőtéri járás változó helyszínei, a színészek szerep-váltásai, és mindenekelőtt ezen elemek állandó ellentéteiből előrehaladó belső cselekvés ritmusa, e vázlatosan felidézett formák teszik az előadást lüktetővé.

S az a mód, ahogy a néző pillanaton-ként változó módon kénytelen együtt élni - kritikával vagy önfelédten - a cselekvéssel, a gondolati tartalommal. Együtt énekelni és vitatkozni szeretne, egyik vagy másik tábor segítségére sietni, saját emlékeit felidézni vagy sértetten kivonulni a teremből. A színészek által a nézőben felidézett, a közönség közösségével együtt lélegzés ritmusa az előadás valódi, igazi lüktetése.