

KOLTAI TAMÁS

A sikoly a valóság

■ PIRANDELLO: HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES ■

Az egykor merészen reformer, mára klasszicizálódott (ásatag?) pirandellói dramaturgia nem évült el. Mi a viszony látszat és valóság, fikció és realitás, színház és élet között? Erre válaszol minden előadás, még akkor is, ha létrehozói elmulasztják föltenni a kérdéseket, vagy a tükrözésemélet esküdt ellenségeiként hallani sem akarnak róluk. *A Hat szereplő szerzőt keres* – a félrefordított, nyelvtanilag hibás korábbi címet remélhetően eltemethetjük – nem kevesebbre, mint a színház esztétikájának és etikájának tisztázására vállalkozik. Mi történik, ha a színházi rutinmunkába betör a nyers, szerkesztetlen valóság, az „élet”? – kérdezi Pirandello. A hat, „megíratlan” szereplő a sorsát hozza magával, és az önkifejezés formáját keresi; a színház színészeinek adva van a forma, de féltő, hogy kiüresedett: hiányzik a tartalom, amit ki kellene fejezni. A pirandellói laboratórium a két csoport összeolvasztására tesz kísérletet, azt kutatva, létrehozható-e egy speciális *színházi valóság*, s ha igen, hogyan lesz hiteles. Ha egyedül a *szereplők* hivatottak arra, hogy előadják a sorsukat, mi dolguk a *színészeknek*? Ha a színészeknek kell eljátszaniuk olyasmit, amit mások éltek meg, honnan merítik az inspirációt? S ha a helyzet sugallatát követjük, vagyis azt, hogy át kell hatniuk egymást, a valódi valóságból kell megteremteni a színházi valóságot – az egyszeri, megváltoztathatatlan sorsból kell kiszűrni az újrajátszható, általános érvényű igazságot –, ezen a teoretikus eredményen túl kapunk-e gyakorlati útmutatót a színházcsinálás mikéntjére?

Amikor a színház kanavászból, rögtönzésből vagy a próbákon születő szövegből indul ki – ami gyakran megesik –, olyankor a pirandellói problematikával küzd. Elégedetlen a drámai klisékkel. A készre szabott szerzői anyaggal. Átír, beleír, újraír. Megpróbálja kikerülni a közvetítői szerepet játszó drámaíró és közvetlenül behozni – ahogy az Apa mondja a darabban: „művészi formába önteni” – az életet. Mintegy átszűrve a valóság impulzusait az előadás résztvevőinek személyiségén. A Bárkában, ahol most Pirandello

színművét bemutatták, lényegében hasonló történet nemrég, amikor *A vészmadár* című darabot író Mohácsi testvérek a színlapon kiemelt társszerzővé avatták a *társulatot*, jelezve, hogy a színészek a szokásos mértéken túl önmagukból építkeztek: személyes élményeiket textuálisan is beemelték az előadásba. Ahogy Pirandello *szereplői* teszik, azzal a különbséggel, hogy azok virtuális *natúr* szereplők, akik a színészek *helyett* szeretnék eljátszani *saját* drámájukat.

A Hat szereplő szerzőt keres paradoxona, hogy a „szereplők” éppúgy Pirandello *megírt* alakjai, mint a „színészek”, ami egyfelől esztétikai evidencia (a drámai műnem kritériumának megfelelő műalkotásról van szó), másfelől gyöngíti a munkahipotézist, mely szerint a színháznak megíratlan valóságanyagot kellene színpadra vinnie (ami szó szerinti értelmezésben csak úgy képzelhető el, ha civilek vagy „amatőrök” improvizálnak saját életanyagukból, ezzel viszont improvizációra kényszerítenék a „színészeket” is, miáltal fölbomlana a konstruált dráma). Pirandello egyrészt úgy oldja föl a paradoxont, hogy stilizált drámai formát teremt, mely éppenséggel nem leplezi, hanem kiemeli a dramaturgiai konstrukciót, másrészt az Igazgató figurájába (aki tulajdonképpen a Rendező) becsempészi önmagát, a Szerzőt is (aki majd lejegyzí a „szereplők” *natúr* szövegét), s ezzel az „összevont” karakterrel szembebesíti a *színházi alkotó* konfliktusát: a küzdelmet a szerkesztetlen valóság behatolásával. A megoldás ellentmondása, hogy a színházi ábrázolás reformjáról szóló ideáit kénytelen a „szereplők”, a legkevésbé teoretikus indíttatású, színházon kívüli figurák (közülük is elsősorban az Apa) szájába adni, mivel ő maga, a színházi ember – a rutinszerű, konvencionális színházzal szembebesített Igazgató alakjában – ott van „a másik oldalon”.

Cătălina Buzoianu, aki hét évvel ezelőtt a bukaresti Bulandra Színházban már megrendezte a darabot, s most a Bárka-bemutatót is jegyzi, úgy oldja föl a dilemmát, hogy föllépteti Pirandellót. A színpad

Gaszó György (Apa), Tausz Péter (Kisfiú) és Spolarics Andrea (Any)



hátsó, emelt részén, önnön kinagyított portréja előtt fekete felöltőben, keménykapban – sziluettként – megjelenő „szerző” pantomimikus koreográfiában „viaszkodik” saját teremtményeivel, a szereplőkkel. Ez a vissza-visszatérő mozzanat – az adaptátor-rendező a színpadi változathoz fölhasználta Pirandello és Adolf Lantz filmforgatókönyvét –, ha kissé didaktikusnak rémlik is, tisztázza a darab szellemi alapállását és dramaturgiai viszonyait. Világossá teszi, hogy a konfliktus a szerző –

rendezővé lett szerző eszközei a valóság befogására; maga az előadás pedig e kettős én küzdelme a rutintól és kliséktől megszabadított színházért.

Buzoianu mesterrendező; a Bárka előadása a legjobbak és legfontosabbak egyike az évadban.

Az évtizedekkel ezelőtti De Lullo-társulat vendégjátékán kívül nem láttam olyan produkciót, amely akár csak megközelítette volna a darab esztétikai árnyalatait. Az alapprobléma, hogy a színházat, melyben a *Hat szereplő szerzőt keres* játszódik, a rendezők skrupulus nélkül azonosítják azzal a színházzal, ahol a darabot játsszák. Ez látszólag magából a műből következik, melyben a színészek éppen *A szerepek játéka* (*Il gioco delle parti*) című Pirandello-darabot próbálják. A saját korában a kortársi egyidejűség természetes volt; nyolcvan évvel később nem az. A múzeumi rekonstrukció aligha lenne helyénvaló; ha a teljes művet stiláris idézőjelek közé tennénk, éppen a jelenidejűsége



Igazgató: Garas Dezső

Pirandello – fejében fogant; az ő problémája, hogy a színház hámba tudja-e fogni a valóságot. Ő azonos egyrészt azzal a szerzővel, akit a „szereplők” keresnek, hogy megírja őket, másrészt azzal a színházi emberrel, az Igazgatóval, aki „művészi formába” öntheti a drámájukat. Ezek után természetes, hogy a mimes Pirandellót ugyanaz a színész, Garas Dezső játssza, aki az Igazgatót, és ugyancsak az ő hangján halljuk az Apa néhány, tipikusan a megíratlan „szereplők” esztétikai mibenlétére vonatkozó mondatát, mégpedig pár másodperccel azelőtt, hogy az Apa kimonodaná őket.

Bonyolultnak látszik, pedig egyszerű és kézenfekvő: a „szereplők” a szerző belső hangjainak megtestesítői, a színészek a

veszne el, ami bármely színház (de különösen a színházról szóló színház) halálát jelentené. Minden gondolat oda vezet, hogy a megoldás a darabban *szereplő* és a darabot *előadó* színház azonosítása. De rossz megoldás. Eltekintve attól, hogy a színészek imádják túljátszani a színházi atelier-t, ami az esetek többségében olcsó paródiához vezet – ennek erős rendezői kézzel még elejét lehet venni –, Pirandello többről beszél, mint az elsekélyesedett színjátszás etikai megrendszabályozásáról. Magáról a színházi ábrázolás reformjáról beszél, és ha túl nagy hangsúlyt kap a *befogadó színház* bennfentes aurája – a színészek saját nevükön szerepelnek, megnevezik a repertoáron lévő előadásokat, valamelyik műsordarab díszletében próbálnak, napi színházi aktualitásokat emlegetnek stb. –, akkor később már nehéz kimászni a kellemes kommerszsből: a dráma tétje szórakoztató játékká degradálódik.

Buzoianu bravúrja, hogy stilizációs szintek bevitelével érzékelteti a távolságot Pirandello és a jelen, más szóval a pirandellói színház és a Bárka között. Az előadás „egy színházban”, nem a Bárkában játszódik (noha történetesen a Bárka ad neki otthont), a műszaki személyzet, az Ügylő (Scherer Péter), a Díszítő (Csujá Imre), a Sűgő (Mészáros Tibor) egy csepűragó társulat bohócaira emlékeztet, a színészek egyszerre hozzák szerepkörük fix típusait (tragika, komika, diva, hősszerelmes) és „önmagukat”, s mihelyt próbálni kezdik „Pirandellót”, egy commedia dell’arte típusú bohózat rögzített gesztusait



Csuja Imre (Díszítő), Garas Dezső, Cseh Tamás (Madame Pace) és Scherer Péter (Ügyelő)

Koncz Zsuzsa felvételei

használják. (Velica Panduru alaptrikói is ehhez alkalmazkodó próbadresszek.) Amikor valamelyikük a *Hazatérés* című, a Bárka műsorán lévő Pinter-darabról olvas az újságban, vagy átmegy a színen Csányi János színigazgató, esetleg a Vígszínházat emlegetik, az itt ugyanolyan furcsa, különös, „idegen”, mint amikor később „Pirandello korából” lépnek be a húszas évek ruha- és hajviseletét, gesztikus és figurális stilizációit követő szereplők. A rendezői stilizálás, az idősíkok egymásba montírozása, a koreografikus mozgás (tervezője Málna Andrei), a fény és a zene finoman konstruált artisztikuma (a szereplők föllépését és későbbi jeleneit Dorina Crișan Rusu könnyed, varietéhangulatú zongorajátéka kíséri, mintha régi tánciskolák kurzusát festené alá) kiemeli az előadást a lapos naturalizmusból, és formateremtő játékosággal ruhazza föl.

Különleges, ritka élmény olyan rendezőt látni, akinek legfontosabb kifejezőeszköze a színész, és általa *sajtolja* ki belőle a legtöbbet, hogy szabadjára engedés helyett az előadás egésze által meghatározott koordináták közé helyezi. A Bárka állandó és vendégszínészei, ha nem is ugyanazon a minőségi szinten, de egységesen, azonos ihletből és azonos gondolatból teljesítenek. Tudják, mit kell csinálniuk, és meg is csinálják, ami kevés produkcioról mondható el manapság.

A *színészek* egyszerre önmaguk és önmaguk párlata. Bejön Lázár Kati mint Tragika, behozza magával a Nagy Színész nő minden fenségét, gőgjét, emelkedettségét – és az erről szóló ironikus véleményét is. *Görögöt* szaval, és learatja a hatást, amit mindjárt demonstrál is, némán, brechti módon. Kitölti és elidegeníti a színészszerpet. Czintos József Első színészenek mackós kényelmessége alól kibújik a karakterpoentírozó, Kardos Róbert Hősszerelmeséből a szoknyavadász, Szilágyi Enikő Divájából a distanciózott rátartóság, Kakuts Ágnes Komikájából a színházi tyúkanyó, Varga Gabriella Naivájából az igyekezet. Szerepük szerint mindannyian a színészlet ambivalenciáját játsszák el, a ragaszkodást a rutinhoz és az ellene való egyidejű lázadást. Az előb-

bit a próbakísék komikus alkalmazásával, az utóbbit az új feladat megoldására irányuló meghatározó ambícióval. Ahogy Czintos leutánozza az Apa „előjátzott” jelenetét – Scherer Péter, a szolgálatkész Ügyelő mindent körülrajzol krétakörökkel, hogy „rögzítse” a helyzetet –, az természetesen a színházi rutin karikatúrája. Másfelől viszont a színészekben mindvégig ott a jó szándék, hogy valami mást csináljanak. Egymást és a „szereplőket” illető kaján tekintetükben vagy megjegyzéseikben – különösen Lázár él együtt a játékkal, minden pillanatban teljes személyiséggel reagálja le a történeteket – jelen van a gunyoros fölény, de az ösztön is működik bennük, hogy kipróbálják az új helyzetet. Buzoianu finom érzéssel állítja rá a „színészeket” a szerepkörüknek megfelelő „szereplőre”; figyelemmel lehet követni, ahogy ráéreznek a karakterre, fizikailag is közel kerülnek hozzájuk, árnyékkukká válnak, utánozni kezdik mozdulataikat. Amikor megkapják az új feladatnak megfelelő jelmezt – fekete kabátka, köpeny vagy mellény a munkatrikóra –, hirtelen a szerepek hatalmába kerülnek: ahogy beléjük akarnak bújni, meg kell küzdeniük az önálló életre kelt ruhadarabokkal. Mintegy megszállja őket a szerep, ahogy korábban a szereplők is megszállták a színpadot – a „megszállás” szó kettős jelentése a fordításban érzékletesen fejezi ki a színháziasság agresszív hatalmát.

A „színészek” kissé megemelt realizmusához képest a „szereplők” stilizálása magasabb fokot képvisel. Belőlük természetsszerűleg hiányzik minden megjátszottság vagy színésziesség; az ő teatralitásuk idegenségükben, méltóságukban és „görögös” szenvedélyességükben rejlik, amely lehet lefojtott, mint az Anya és kitörő, mint a Mostohalány esetében, de egyformán monumentális és részletrajzok nélküli. Spolarics Andrea maga a fájdalmas Anya, a szó biblikus és tragikus értelmében, szoborszerű némasága, előre jelzett – és az előadást záró tablóban emblematikusan megismételt – sikolya mélyről jövő kétségbeesés és fátumszerű jel egyszerre; nyugalma egy kitörni készülő vulkán feszültségét árasztja. A hozzá hajló két gyerek – a Kisfiút játszó Tausz Péter némán is lázas, rémülettel telített tekintete és a Kislány szerepében Pándi

Fanni mint ártatlanság képe – egy bánatos családi fotó szereplője. Az Anyával ellentétben Szabó Márta Mostohalánya az örök kitérés állapotában van, az indulatok lávaként ömlenek belőle, erupatív, kihívó exhibicionizmusa, diabolikus tánca az önkínzó és megalkuvástól mentes igazságkeresés szenvedélyét árasztja; a színpadi alak megszállottsága a kivételes formátummá érő színésznő gazdag belső tartalmainak bázisából táplálkozik. Szikszai Rémusz a magára hagyott Fiú megbántott különállását hangsúlyozza. Gazsó György bámulatos egyszerűséggel teremt összetett alakot: a lelkiismeret-furdalás terhét viselő Apa mély, belső konfliktusát egyensúlyba hozza a „szereplők” drámai helyzetének a szerző által ráhárított teoretikus megfogalmazásával. Valószínűtlen jelenség Cseh Tamás Madame Pacéja: ha nem is a ruhaszalon kellékeiből összeállított kalaposnő-kerítónő-jelenés, de a nőimitátor-sémát elkerülő, finom, rebbenékeny, olasz–spanyol keveréknyelven is tökéletesen disztíngvált félvilági úriasszony.

A szólamokat és a csoportokat Garas Dezső köti össze az Igazgató (és a Szerző) szerepében. Garas kiemelkedő formában van (mint mindig, amikor *rendezővel* találkozik), a csepürágót és a művészt, a hiú hóhányót és a gondolkodó embert, a rutiniét és a reformert, a bohócot és az intellektuelt, a konformistát és az útkeresőt össze tudja sűríteni egyetlen alakba. Dörzsölt és szkeptikus színházi rókaként érkezik, kissé tán cinikus is, fáradtan lát munkához, rezignáltan nyugtázza a torzsalkodásokat, a kiszolgáltatottságot a helyzetnek, a rutinnak (és a szponzornak). Aztán amikor hangokat hall (a saját szerzői hangját), kezd odafigyelni, elkapja a kihimvadtt játékszenvedély, belemegy az improvizációba, előjátsszik (persze spilázó mesterszínészi pózzal), válaszol a kihívásra. Mindezt komédiás ösztönnel s nem teoretikus szárazsággal. Garas könnyedén köti össze a rendező által kijelölt síkokat, a pantomimból átlebeg a komédiába és viszont, jelentős része van

az előadás elegáns, laza, színészcentrikus *látványosságának* koncentrációjában. Ez szó szerint értendő: a produkcióban a színész a látvány, a játékokat a gesztusok természetesen stilizált arabeszkjeinek rajzolata uralja, Velica Panduru csak néhány szimpla díszlet-elemmel és a felső színpad pantomimjelenéseinek keretszerű, vetítésre is alkalmas ácsolatával zárja le a teret.

Látszat és valóság színházesztétikai problémájára Pirandello óta sincs megoldás. Az előadás nem is kínál. A „szereplők” sorába kódolt végzet beteljesedik, akiknek meg kell halniuk, meghalnak (noha csak egyszer, a darabban mégis másodszor és *ekkor* véglegesen, ez az ellentmondás elkerülte Pirandello figyelmét), a színház pedig megy tovább. A színházban többször is meg lehet halni, akár minden este – ez a különbség. Mégis minden színházi este egyedi, egy előadást – mondja Brook – tulajdonképpen csak egyszer lehet eljátszani. Ez a paradoxon. Buzoianu színpadán a „szereplőket” (és a nézőket) kitessékeli, Garas pedig előváraszolja a cilinderből a „Reinhardt-féle” befejezést, majd a színház saját verzióját. Lehet hazamenni.

De az Anya sikolya mint (színházi) valóság velünk marad.

LUIGI PIRANDELLO: HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES (Bárka Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Velica Panduru m. v. **ZENE:** Dorina Crișan Rusu m. v. **KOREOGRÁFUS:** Mălina Andrei m. v. **MUNKATÁRS:** Tompa Andrea. **RENDEZŐ:** Cătălina Buzoianu m. v.

SZEREPLŐK: Garas Dezső m. v., Czintos József, Lázár Kati m. v., Kakuts Ágnes m. v., Szilágyi Enikő m. v., Kardos Róbert, Varga Gabriella, Scherer Péter, Csujá Imre, Mészáros Tibor, Gazsó György, Spolarics Andrea, Szabó Márta, Szikszai Rémusz, Tausz Péter, Pándi Fanni/Piros Evelin, Cseh Tamás/Lucskay Róbert m. v.

TOMPA ANDREA

Gogol tükre

■ A REVIZOR; A KÖPÖNYEG; HÁZTŰZNÉZŐ ■

Nincs még egy olyan orosz színdarab, amelyet annyiszor újrafordítottak volna, mint *A revizor*. Rendjén van: ez a legrégibbi orosz színdarab, amelyet játszunk, és nyelviel jóval bonyolultabb a többinél. De hogy az utóbbi évtizedekben szinte minden bemutatóhoz új *A revizor*-fordítás született – a „hivatalos” Mészöly Dezső-féle, majd Szilágyi Ákosé és Bodolay Gézaé –, azt súgja, hogy a darabot a változó időnek/színpadnak megfelelően időről időre újra kell fordítani, nyelviel újra kell gondolni; egyben azt is jelzi, hogy nincs egy: Gogolnak nem volt szerencséje Arany János-i formátumú fordítóval találkozni, aki létrehozhatott volna egy kanonikus szöveget; igaz, egyetlen orosz darabnak sincs ilyen értelemben kanonikus fordítása, a nyugatosok Csehov-fordításait is ideértve.

Most megint itt *A revizor*, két színházban is. Zsámbéki Gábor híres '87-es *A revizorja* – a magyar színháztörténet korszakalkotó előadása – méltán elbizonytalaníthatta volna a magyar színjátszást. Nem így történt. Gogol színen maradt, jobb-rosszabb előadásokban, de új korszakot nem alkotva. A nyolcvanas években több jelentős *A revizor* is született (a Gothár Péteré '82-ben, a Paál

Istváné '86-ban, végül a Zsámbékié), a '90-es években azonban sem nagy rendezők, sem jelentős színházak nem nyúltak a darabhoz. Valahogy nem tekintették időszerűnek. Ezek szerint most, 2002-ben *A revizor* ismét időszerűvé vált? Remélem, nem kell sokat várni arra sem, hogy valaki ezt a mostani évadot a politikai és/vagy a társadalmilag érzékeny – legalább is az elmúlt évekhez képest sokkal érzékenyebb – színház szempontjából megvizsgálja.

A két mostani előadás – bár alig mérhető össze – abban az erőfeszítésben mindenképp hasonlít egymásra, hogy *A revizor* szövegének megújítására törekszik. Egyikük sem elégszik meg a jól bejáratott, de kopottas Mészöly-fordítással (ezt játszották három évtizedig), hanem új, friss szöveget akar.

Hogy miben különböznek egymástól ezek a Gogol-fordítások, és miért kell újat készíteni, azt hadd példázza a híres mottó. „A tükörre ne haragudjál, ha arczod a torz” – írja 1875-ben az úttörő, Szentkirályi Albert, aki „Gógoly Vasziljevics Miklós *Revizor*” című darabját először magyarította. Az övét követi Hevesi Sándoré (1931), aki a mottót egyszerűen elhagyta (legalábbis a birtokomban levő kiadásban) – talán mert túlságosan durvának találta?