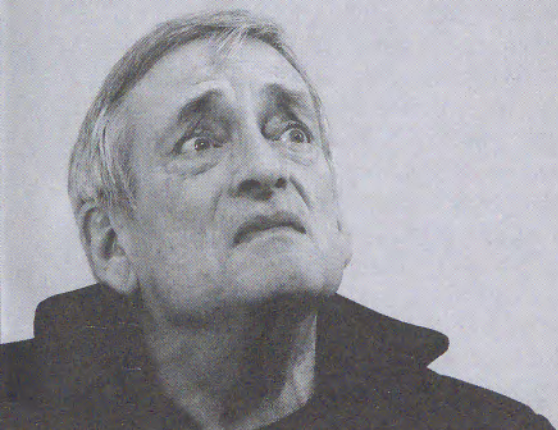


Demény Péter

# Csíky András – szorongó önmagunk



A Doktor Faustusban

A Kolozsvári Komp-Press Kiadónál jelent meg Köllő Katalin Csíky *Andrással* készült életútinterjúja. A borítón a művész civil képe: gyönyörű, értelmes, csupa ideg arc, a jól gyűrött vonások fölött mélyről sugárzó, szorongó tekintet. Ez az arc Tompa Gábor színházának emblematisz kifejeződése, úgy gondolom ugyanis, hogy az igazgató-rendező az utóbbi idők egyik legrangosabb színházát hozta létre Kolozsvárott; folytatva, egyben radikálisan megújítva azt az utat, amelyen Harag György indult el. Ennek az új színházi formának Csíky András érzékenysége, intelligenciája, belülről fakadó, a végsőig egyszerűsített játéka volt az egyik alappillére. A továbbiakban az ő néhány, kivételesen jelentős alakításán keresztül próbálom meg a Tompa-féle színházat jellemezni, keresztmetszetet adni róla.

De mi az, amit Tompa folytatott Haragból? Sajnos nem sok Harag-előadást láttam, amit pedig felvételtől mégis (például a *Csillag a máglyán-t*), abban Csíky nem szerepelt. Az 1985-ben elhunyt rendező látásmódjának, törekvésirányának pár vonása azonban kikövetkeztethető az említett könyvnek az *Éjjeli menedékhely* próbafolyamatáról szóló részéből: „Amikor csináltuk az *Éjjeli menedékhelyet* Harag Györggyel, volt egy »Anna halála« című »etűd«. Egy tüdőbajos, szerencsétlen kis proletárlány, aki meghal. És akkor jönnek a nyomorultak, a nincstelenek, akiknek soha nem volt se pénzük, se semmijük, s innen-onnan előkerülnek a kopejkák, a leglehetőlenebb helyekről. Talán már nem is emlékeznek, hogy milyen formája van a kopejkának. És odaadják a férjnek, aki kétségbeesett, hogy nem tudja eltemetni. Ezt Harag a következőképpen rendezte meg. A színpad közepére, keskeny kis hullaládába fektette a nőt, a fejéhez letett egy borostyánüveget, abban égett egy gyertya. A menedékhely nyomorult lakói elkezdnek körbemenni körülötte, mintha megnéznék még egyszer, és elbúcsúznának, miközben eszükbe jut minden nyomorúságuk, fájdalmuk. Ez a körmozgás egyre fokozódik, túlzó eszközökkel, érthetetlen mormogás születik meg a mozgásban, ami fájdalmas és őrült, lázadó üvöltésbe megy át a gyorsuló mozgással együtt. Egészen a végletekig, amíg csak

lehetséges, körbe-körbe, úgy néz ki, mintha beletaposnák a hullát a földbe. A kimenetelt eközben úgy oldotta meg, hogy a tömegben rádobták a nőre egy kabátot, egy férfikalapot tettek a fejére, majd magukkal sodorták. Kimennek, az őrült ordítás elcsendesül, és ott marad az üveg a gyertyával. Fantasztikus jelenet. Nincs köze a földhözragadt naturalizmushoz vagy a realitáshoz, de olyan emelkedett, csodálatos pillanat, ami ennek a helyzetnek a sok-sok összetevőjét mutatja föl.” „Abban a jelenetben, mikor Vaszka Pepel hergel, hogy »ha ugatsz, akkor adok neked vodkát«, s én szidom, mit gondolsz, én ilyen vagyok, de közben már folyik a nyálam, és tudom, hogy ugatni fogok, Harag ott állt, tőlünk két méterre, s egyszer csak hallom, hogy azt mondja halkán, »amilyen lassan csak tud, térdeljen le«. Honnan tudta, hogy le akarok térdelni? Tudta!”

Egyrészt tehát a magával ragadó, rendkívüli módon ellenőrzött és éppen ezért nagyon spontánul ható *képesség*, másrészt a lehetőség, hogy e képiséget a néző *magára értse*, harmadrészt pedig az a képesség, hogy *a színrészből a maximumot hozza ki* – ez a három vonás Harag György színházának legfőbb sajátossága. Az elsőről és a harmadikról később; a második talán némi magyarázatra szorul. Maga Csíky jelenti ki, hogy a jelenetnek „nincs köze a földhözragadt naturalizmushoz vagy a realitáshoz, de olyan emelkedett, csodálatos pillanat, ami ennek a helyzetnek a sok-sok összetevőjét mutatja föl”. Nos, a földhözragadt naturalizmushoz valóban nincs köze, annál több van viszont a realitáshoz. A Gorkij-darabot 1979-ben mutatták be, s nem kell bővebben fejtegetnem, milyen nyomor, sötétség és bezártság uralkodott az akkori Romániában. A forradalom utáni első előadáson, egy versekből és monológokból összeállított esten vastaps követett minden szöveget, de arra a tapsra, amely a Márton János által előadott Tiborc-monológot követte, nem lehet jelzőket találni. „Tűz békességgel, ezt papolta az / Apáturunk is sokszor: boldogok /A békességesek, mert isten fiainak / Hívatnak, – úgy de tömve volt magának / A gyomra. Istenem! mi haszna! Ha / Szorongat a szegénység: a pokolt / Nem féljük – a mennyország sem jön oly / Szép színben a szemünk elébe.” Ezt a monológot bármelyik erdélyi magyar elmondhatta volna, s az *Éjjeli menedékhely* fent leírt jelenete ezt is mondta valamilyen képpen. A viharzó nyomorban a lázadás vágya és

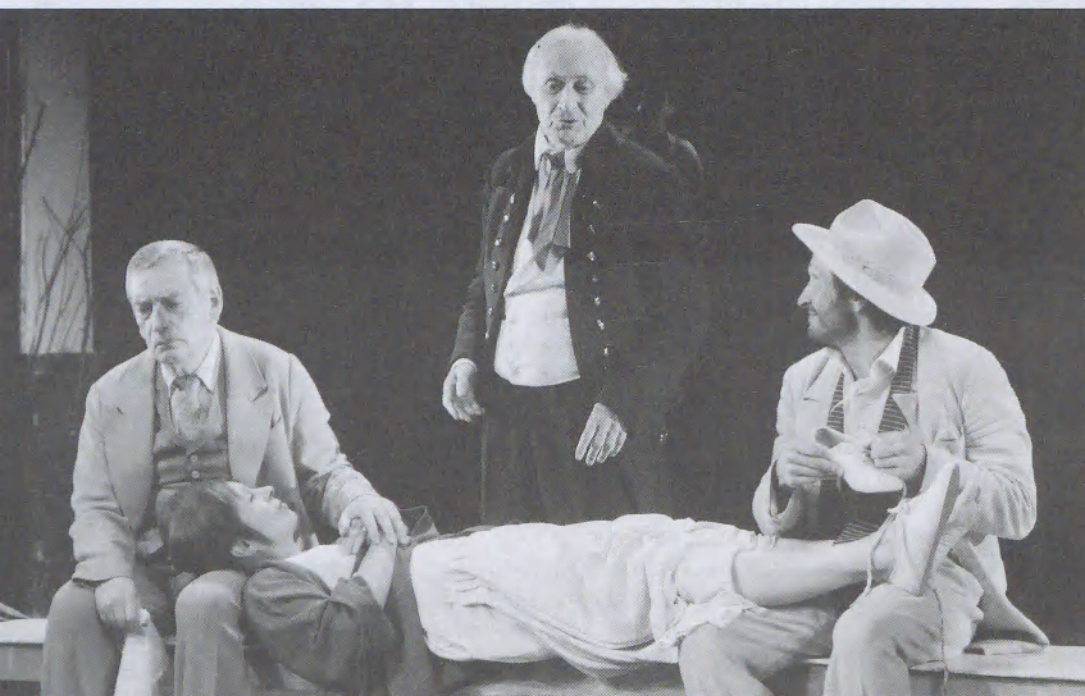
A SZÍNHÁZ tanulmány- és esszégyűjteménye oklevéllel jutalmazott dolgozat.

lehetetlensége egyaránt megjelent, és nem volt néző, aki ezt ne értette volna akár zsisgerileg, akár intellektuálisan.

Most ereszkedjünk közelebb a *képiséghez*. Kissé didaktikusan szólva, ha a rendező képet akar teremteni, (a tehetségén kívül) három alkotóelemre van szüksége: díszletre, színészre és a néző fantáziájára, empátiájára. A Camus-dráma, *A félreértés* 1993-ban azért lehetett olyan megrendítő, mert a stúdió terében T. Th. Ciupe nyomasztó, félhomályos, sejtelmes, vastraverzes díszletét építették meg; mert a szereplők egytől egyig kitűnően játszottak, és mert az ott ülők „vették” a történet tragikumát. Azt hiszem, nem túlzás, ha

a felelősséget; ezek a tettek azonban félelmetesen elszabadulhatnak, ellenőrizhetetlenné válhatnak. Mindezt leginkább Csíky Andrásnak köszönhetően sugallta, mert az ő alakítása vonta be a nézőt a borzalomba.

A másik fontos produkció Székely János *Mórok* című darabja 1994-ből. Csíky ebben Husszeint, illetve Kibédi Lászlót alakította, mindkét szereplőben olyan egyéniséget formálva meg, aki a végsőkig és jobb meggyőződése ellenére hisz a hatalom ígéreteinek és csábításainak, hogy végül ráébredjen csalóka voltukra. Ma is előttem van Kibédi iszonyú veszekedése feleségével, Margittal (Spolarics Andrea) a nyomorgó átlagértelmiségi Nagy Endre tervezte szegényes környezetében, amelynek végén kétségbeesetten verte fejét a padlóba, aztán elindult a vonatállomásra, hogy öngyilkos legyen (a tanár figuráját Szabédi Lászlóról mintázták). Csíky játékában ott tombolt mindaz a családás, amit kisebbségiként meg kellett élnie, s amit csak nagyon kevesen éltek meg olyan gyötrelmesen,



BALRA: A Cseresznyészkertben (Stiff Magdával, Senkálcsky Endrével és Bogdán Zsolttal)

LENT: A Jacques vagy a behódolás című Ionesco-darabban

a Csíky játszott Szolgát a *közönséggel* azonosítom; egy érzékeny közönséggel, amely nem az előítéleteit szeretné viszontlátni a színpadon, hanem felfedezésre vágyik, és arra, hogy együtt érezzen valamivel, ami egyelőre ismeretlen a számára. A Szolga majdnem néma szerep, ezt a némaságot azonban Csíky feledhetetlenül töltötte fel energiával, annak az embernek a keménységével, aki nem ismer megalkuvást; értelmes arcát és szorongó idegességét csodálatosan állította az alak szolgálatába. Gondoljuk csak el, mi történik, ha egy intranszigiens, ostoba arcú Szolga közlekedik a traverzeken: a két nő, anya és lánya által elkövetett gyilkosság, melynek áldozata az egyiknek a fia, a másiknak pedig a testvére, egyszerűen elsikkad. Csíky arisztokratikus vonalú karcsú teste a bűn fájdalmát, abszurditását és a tettesek elítélésének nehézségét cipelte magával, azzal küszködött és gyöttrődött, s amikor felkiáltott: „Nem!”, és az ágynevet olyan hirtelen eresztette az Orosz Lujza játszott Anya karjába, hogy szinte csattant, a gesztus a kint és a megbocsátás lehetetlenségét egyaránt jelezte. *A kopasz énekesnő* (1992) után, amely az új korszakban való nevetséges és tragikus téblábolásunkat, a felszabadulással való élni nem tudás mechanikus gesztusait jelezte, a Camus-előadás valahogy azt is sugallta: mindenkinek önmagában kell megteremtenie a szabadságot, és tetteiért vállalnia



ahogy Kibédi. Egy értelmes ember, bármennyire kompromisszumkész, nem vakulhat el teljesen, mert akkor önmagát szünteti meg – számomra ez a mondat is annak az előadásnak a hozadéka volt.

Végül a *Képmutatók cselszövése*. Bulgakov drámáját 1995-ben vitte színre a kolozsvári színház, és a Molière-t játszó Csíky ebben még közelebb kerülhetett egy olyan (ráadásul pályája végéhez közeledő) alkotó tragédiájához, akit sem a cinikus és képtelenül hiú

Napkirály (Bíró József), sem álságos ellenfelei, élükön a legfőbb képmutató Charron érsekkel (Boér Ferenc), nem értenek, és nem is *akarnak* megérteni. A kínzó féltékenység Armande okán, a gabszolás a királynak és az emiatti megaláztatás, a fiatalabb színészekről való félelem, a zsarolás tárgyként a gyötrelme és az egyre közelebb s nem könyörülő öregség – mindez ott lüktetett a színpadon abban a páratlan jelenetben, amikor Csíky „Imádkozz!”-nak odaveti: „párbaj!” Alig tudta felemelni a kardot, s néhány mozdulat után ájultan vágódott el, de ebben a pár pillanatban minden benne volt, amit színészként meg kellett élni, meg kellett szenvedni. A csillogó külsőségek (Dobre-Kóthay

*mana*-ábrázolásaiban a rendező elképzelte világ egyik legfontosabb megtestesítője Csíky András volt, aki mindig árnyaltan, elmélyülten, légies gyötrelmellel játszotta a rá osztott szerepeket, s ennek ellenére – vagy éppen ezért – mindig megtalálta nemcsak önmagát és a közösségét, hanem azt a valakit is, akivé azon a bizonyos estén válnia kellett. Azon a valakin keresztül találta meg önmagát. A „Harag-színészekből” *egyedülként* folytatta azt, amit évfolyamtársától tanult. De mit tanult, és hogyan folytatta?

Először is azt, hogy a képesség, a színész lüktető tárgyként való „önhasználata” nem pusztán, sőt nem is elsősorban látványos gesztusok sorozata. „Mindenk

ki” tud látványosan szomorkodni, látványosan örülni, látványosan gondolkodni vagy látványosan nevetni. Hosszú, bánatos tekintet, vihogó karlendítések, katon magunk elé meredés, teli száju hahotázás – ezek a „nép-



theater.hu – Illósvszky Béla felvételei

A vadkacsában  
(Hatházi Andrással)

Judit volt a díszlet- és jelmeztervező) között egy esendő ember vergődött, akinek be kellett látnia: zsenialitása semmin, a szó szoros értelmében *semmin* nem segíti át. Tompa Gábor részéről – aki a sajtóban ellenfeleihez méltó (azaz hozzá és értőihez méltatlan) hangnemben reagált a támadásokra – elég lett volna, ha ezt az előadást mutatja fel mint a Kolozsváron kialakult helyzet érzékeny elemzését.

Előadás és néző, színház és közönség egymásra vetítése, reflexív azonosítása nem pusztán véletlen: Erika Fischer-Lichte szerint a színház a széksorokban ülők identitását fogalmazza meg: „...a színházban mindig identitásképzés és identitásváltás történik. Témától függetlenül mindig azokról a szempontokról és tényezőkről is szó van, amelyek lehetővé teszik, hogy bárki azt mondja: »én«; amelyek lehetővé teszik, hogy tudata legyen önmagáról, vagyis öntudattal rendelkezzen – függetlenül attól, hogy egy kultúra, egy nép, egy vallási közösség, valamely társadalmi réteg, csoport, család tagja, vagy éppen individuum. (...) A színházi alapszituáció tehát mindig – vagyis a kulturálisan és történelmileg kialakult különbségektől függetlenül – a *conditio humanát* szimbolizálja, mert a *conditio humana* mindig létrejön, amikor valaki játékosként áll valaki elé, hogy az nézőként figyelje, hogyan cselekszik” – írja *A dráma történetében*. A kolozsvári társulat *conditio hu-*

nek” játszó színészek fárasztóan örök kellékei. Csíky soha nem volt közönséges, soha nem élt egyszer már bevált gesztusokkal. A mozdulatokat mindig a szerephez illesztette, mindig átszűrte az alak történetén és tragédiáján; ha a színpadra lépett, vibrált körülötte a levegő, nem lehetett „tipikus” rendőrfőnöknek nevezni a *Rendőrségben*, sem tipikus királynak a *Bánk bánban*. A szorongás, melyet léte és lényé sugárzott, mindig kimozdította a figurákat abból a lehetséges skatulyából, amelybe könnyedén betuszkoltuk volna őket. Ilyenformán a mozdulatok akkor sem tűntek ismerősöknek, ha a rutinjából halászta elő őket – érzett rajtuk, hogy most *éppen* a Szolga (Husszein, Kibédi, Barakiás, Podszekalnyikov, Molière, az idős Faustus) mozdul úgy, mégpedig azért, mert *a sorsa* így kívánja meg, erre kényszeríti. Nem abból a felületes identitásból építkezett, amelyet mindenki megalkot magában, hogy aztán narcisztikusan gyönyörködjön benne, s amely semmilyen feszültséget nem okoz a hordozójának, hanem abból a mélyen fekvőből, amit nehéz megtalálni és még nehezebb összerakni, de amelyiknél hitesebb nincsen. Ő valóban identitásválságot élt meg, valahányszor új szerepen dolgozott. Am a gyötrelmet sem úgy mutatta fel, mint az önimádó szenvedés hivatásos gyöttrődői, hanem mint aki tényleg egy folyamat részese, amelyet ismer ugyan, de amelynek bugy-

rai mindig meglepik, mindig váratlan helyzetekbe hozzák.

Mindez nem sikerülhetett volna Harag György, Tompa Gábor és a kolozsvári társulat nélkül – s ez a megjegyzés már rendező és színész kapcsolatának kérdéséhez vezet. Az ő érdemük, hogy megihlették művész-idegeit, mert nem hagyták, hogy meg- vagy belenyugodjon bármikor és bármibe. Azt hiszem, az itteni színészek, az itteni csapat folyamatosan magas színvonalra nélkül a művész szorongása elenyészik vagy önpusztítóvá válik. Tompa az erdélyi magyar színjátszás Harag fémjelezte vonalán és a román színháznak az ortodoxiából fakadó rítusain, mozgáskultúráján nevelkedett, s mikor Kolozsvárra került, ezt a hagyományt tette pikánsabbá, bolondította meg abszurdal, groteszkkel és a maga sprőd, humoros és kegyetlen egyéniségével. Ilyen finom kapcsolatokat nem lehet rövidre zárni, a pontosabb látás kedvéért mégis fogalmazzunk így: az *Éjjeli menedékhely* temetés-jelenete nélkül nincs sem *A kopasz énekesnő* visszaforgatása, sem a *Képmutatók cselszövésének* az az epizódja, amelyben Bartholomé atya (Hatházi András) hosszan korbácsolja magát egy őrjítően kántáló csapat élén. Mindenkinek „meg kell ölnie az apját”: Tompa a realista színjátszás minden emléktől, gesztusától, vonásától szabadulni próbál, s ezzel együtt természetesen attól a szószínháztól is, amely ellen már Harag küzdött. A színház értelmét és lényegét nem a szép szavalásban, a zengzetes orgániumú kimondásban látja, hanem a helyzetek megteremtésében, erős képek megalkotásában, amelyek örökre a néző szemébe éneknek. A színpadon mindig az „együttlenség” dinamikája lüktet – egy igazi színpad akkor is tömött, ha üres, vagy ha egyetlen ember tölti be. A szóból való kiábrándulás az erdélyi magyar szellemiség egyik vonulatában érzékelhető: a diktatúrában egy-egy szép, „tartásos” mondatnak ritkán lett látható és főleg vállalható következménye. Most meg arra jók, hogy egyesek önmagukat fényezzék. De semmiképp nem alkalmasak arra, hogy valami hiteles jelenjen meg általuk.

Ennek a társulatnak, amelyet Tompa irányított, Csíky András volt az egyik legfontosabb eleme. Az irányítás természetesen nem azt jelenti, hogy minden előadást az igazgató rendezett, jelenti viszont az *irányultság* jellegét. Mellette többnyire olyan rendezők dolgoztak, akik szintén a képiségre alapozták művészetüket, mint például a már eltávozott Vlad Mugar. Az ő 1998-as *Cseresznyés kertjében* Csíky emlékezetes Gajevet alakított. Így idézi fel az egyik jelenetet: „...van a *Cseresznyés kert* végén az a nagy zúr, omlik össze minden, pucolnak el onnan, mindenki rohan, minden fölfokozott, készülnek az állomásra. És akkor Dunyasa és Sarlotta Ivanovna, Kántor Melinda és Borbáth Juli, egy-egy kicsi bőrönddel, abszolút ellenritmusban mennek ki az ajtón, szinte lassított tempóban. Ezáltal fantasztikusan megnő az ő kimenetelük, szinte mintha az életből mennének ki, fantasztikus, csodálatos rendezői pillanat.” *Éjjeli menedékhely, A kopasz énekesnő, Képmutatók cselszövésének, Cseresznyés kert...* – a képiség árama ez, a kolozsvári társulat egyik védjegye.

De miért ez a sok „volt”? Csíky András elegánsan bár, de elpanaszolja: mostanában nem hívják játszani. Ennek az írásnak a szempontjából az az érdekes, hogy

*miért* nem hívják. Ha Tompa Gábor pályáját követem, az okot abban látom, hogy a rendező egyre inkább a „kórosszínház” felé fordul (Georges Banu nevezte így a kolozsvári Koinónia Tompának szentelt albumához írt előszóban). Beckett és Ionesco, akiket Banu emleget, éppúgy végigkísérik ezt a pályát, mint a megsokszorozódás és a mechanikusság, melyekre Banu szintén hivatkozik. Ezzel szemben az is nyilvánvaló, hogy sem a *Caligula helytartója*, sem *A félreértés*, sem a *Képmutatók cselszövésének*, sem a *Mórok* nem illeszthető bele a kórosszínházi törekvésekbe. Ugyanakkor a rendező mind több olyan előadást készít, amelyben a média harsányságát, trükkjeit és átveréseit tematizálja. Ez a tematika viszont valósággal kiveti magából az árnyaltságot és a gondolkodást – legalábbis másfajta gondolkodást igényel, nem azt a mélyülőn szorongót, amely Csíky Andrásra jellemző. Tompa Gábor pályája megújulni látszik (kívánjunk hozzá sok sikert!); minden jel szerint olyan szakaszhoz érkezett el, amely „e mai kocsmát” próbálja megragadni, felmutatni, képbe írni. A gyulai-kolozsvári *III. Richárd* mindenesetre ilyen utat látszik kirajzolni.

E kocsmá egyik legmarkánsabb vonása az, hogy mellőzi a mélyreható gondolkodást. Ugyanakkor ez mégsem a kaland felületessége, hiszen a kalandban a kíváncsiság is ott rejtőzik. A mai kor emblematisz szereplői azonban nem kíváncsiak, csak *úgy tesznek*, *mintha* kíváncsiak lennének; nem játékosak, csak azt játsszák, hogy azok; nem ragaszkodnak semmihez, de vélt ragaszkodásuk tárgyáért bármikor ölni is hajlandók, persze nem vakmerőségből, hanem mert a halálról is csupán akkor hiszik el, hogy végleges és visszafordíthatatlan, amikor már bekövetkezett. *Ebben* a világban nincs helye Csíky András intellektuális érzékenységének. Ami nem azt jelenti, hogy megkoptat volna, sem pedig azt, hogy azok a színészek, akik jól játsszák a fenti értelemben kortárs figurákat, ostobák vagy érzéketlenek lennének. Pusztán annyit jelent, hogy erre az arisztokratikus arcra, erre a szorongó tekintetre olyan rendezők és előadások tarthatnak igényt, akik/amelyek a kiábrándulás gyötrelmét, a megalkuvás kínját, az ítélet elkerülhetetlenségét kívánják meg- és felmutatni. Mert Csíky arca sok mindenre képes, egyvalamire azonban biztosan nem való: hogy eltűnjön az egynemű tömegben. Éppen ezért nem tartom jellemző szerepének Robert papát a 2003-as *Jacques vagy a behódolásból*.

Csíky András két jelentős, korszakformáló erdélyi magyar rendező keze alatt dolgozott jelentős színészként. Mindenki számára világos, aki így vagy úgy a színház világában él, hogy a szatmári és a kolozsvári szerepek olyan alakokat mutattak fel, akik közülünk valók, belőlünk sarjadtak, akik miatt nekünk kell dicsekedni vagy elpirulni. Ahogy Csíky sem lehetett Harag, később Tompa nélkül, ugyanúgy Harag és Tompa sem lehetek Csíky nélkül; egy másik Tompa születik a hiányában. Ahogy nélkülünk, a közönség s a közösség nélkül sem lehetett Csíky, úgy mi sem leszünk már ugyanazok a játéka nélkül. De azonosak maradhatunk önmagunkkal, ha halljuk, amint felkiált: „Nem!”, és látjuk, amint fájdalmas arccal karunkra dobja az ágyneműt; vagy: „párba!” – kiáltja a mindenkori képmutatóknak.