

Hermann Zoltán

A nevetés rítusai

MOHÁCSI TESTVÉREK: A KÉPZELT BETEG (MOLIÈRE ÚR UTÁN, HELYETT ÉS VALAHOL NEKI). RENDEZTE: MOHÁCSI JÁNOS, ÖRKÉNY SZÍNHÁZ, 2013. DECEMBER 22. (BEMUTATÓ: 2013. DECEMBER 21.)

Húsz-egynéhány évvel ezelőtt a tévé kulturális magazinjának riporternője ezzel a nyitó kérdéssel igyekezett meglepni interjúalanyát, a ma is jó egészségnek örvendő, jeles színészünket: „Azt mondják, hogy te amolyan »gyógyíthatatlan hipochonder« vagy. Igaz ez?” „Nem – jött egy huncut kacsintás kíséretében, reszketegre vett hangon a válasz –, nem igaz! Én egy nagyon beteg ember vagyok...”

A Mohácsi testvérek új darabja ennek az azóta csak súlyosbodott társadalmi és színházi betegségtudatnak a darabja. A posztmodern elméletírói – Baudrillardtól az orosz Mihail Epstejnen át a test-szociológus Bryan S. Turnerig – gyakran emlegetik a barokk és a mi világunk párhuzamait: a hasonlóképpen grandiózusságra hangolt tömegmédiáit, a félelem monumentalitása által lenyűgözött, tanácstalanná váló embert, és a barokk és a mai ember skizoid és narcisztikus énképét. Azt az ént, amely képtelen megkülönböztetni a betegséget a betegségtől való félelmétől. Mintha a történelem rejtélyes mechanikája, megteve egy teljes kört, ugyanoda forgatta volna vissza a történelmet, ahol Molière idején állt. Betegségtudatunk van, mert a betegség az egyik lehetséges módja annak, hogy az egyre megfoghatatlanabbnak tűnő személyiség, a személyes lét, az önazonosság kifejezést nyerjen. Beteg vagyok, tehát vagyok. Ha beteg vagyok, vagy ha félek a betegségtől: van történetem, vannak az életem értelmét kifejező hasonlataim – ahogy Susan Sontag írta *A betegség mint metafora* című esszéjében. A betegségek története veszi át az élettörténetek helyét, a betegség maga a sors. Betegnek lenni esztétikai állapot, a színházban pedig: színészi teljesítmény, egészségesnek lenni pedig üres és unalmas.

Molière 1673-ban, Marc-Antoine Charpentier kísérezőzenéjével bemutatott *Le malade imaginaire*-je mellett más műveiben is – *A mizantrópban*, *A botcsinálta doktor* című vígjátékában és egy elveszett darabjában is – foglalkozott a betegség és a halál témájával. A betegség tulajdonképpen egyfajta kultúrkritikaként, a beteg maga pedig valamiféle kultúrkritikus filozófusként jelent meg bennük. A betegség mint társadalombölcseleti kulcsfogalom – írja a La Fontaine-kutató Patrick Dandrey *Le „cas” Argan – Molière et la maladie imaginaire* (Az Argan- eset – Molière és a képzelt betegség) című, 1993-as könyvében – Molière rögesz-

méje lehetett: már ezen élcelődik egy 1670-ben megjelent, *Élomire hypocondre* című (*Élomire a Molière anagrammája*), Molière-ellenes pamflet is.

A Molière személyes és színházi attribútumává váló *hipochondria* – ami Dandrey szerint a korabeli orvoslásban a női betegségnek tartott *hisztéria* férfi-párja, vagyis maga is betegség – nem véletlenül kapcsolódik a XVII. századi, barokk, Rabelais utáni nevetéskultúrához, a Molière kapcsán szintén Dandrey emlegette *fekete humor*hoz. A Mihail Bahtyin által olyan találóan jellemzett, középkori eredetű, rabelais-i, „karneváli” kultúrát, a nevetés rituális kereteit éppen Molière idején és éppen az ő színházában váltja fel egy absztrakt, filozofikus nevetéskultúra. Egészen pontosan Molière vígjátéki dramaturgiája arra épül – darabjainak az egykorú és a mai közönséggel való közvetlen kapcsolata annak köszönhető –, hogy nem felváltja, hanem használja, kritikusan és ironikusan idézi meg a rituális nevetést. Olyan színészek játsszák, és olyan nézőknek szól, akik már nem érzékelik a nevetés archaikus funkcióját, tudat alatt mégis értik a helyzetet, amelybe belekerültek. A középkorban és Rabelais óriásainak, Gargantuának és Pantagruelnek a korában máshogy és máson nevetnek, mint Molière idején, és – Henri Bergson vagy Freud után – mi is mást tartunk nevetségesnek, és másképpen nevetünk, mint *A képzelt beteg* 1673-as közönsége. A Bergson-kortárs valástörténeti-antropológiai szakirodalom (Franz Boas, Hermann Usener, Émile Durkheim és mindenekelőtt a *Rites de passage* szerzője, Arnold van Gennep) sokat foglalkozott a nevetés rituális jelentőségével. Felfigyeltek az antik és saját koruk frissen gyűjtött etnográfiai adatainak párhuzamosságaira, a gyásszal és a túlvilággal kapcsolatos hiedelmek nevetés-tabuira és arra, hogy a rítusokban a nevetés mindig az élők tulajdonjegye. A nevetés az életre keltés, a haláltól való megszabadulás, a túlvilágról való visszatérés kötelező rítuseleme – írja például Vlagyimir Propp. A színház, bár a reneszánsz után eltávolodott a nevetés szakrális színrevitelétől, Molière vígjátékai óta mégis képes fel- és előidézni a nevetésnek ezeket az archaikus formáit. A racionálisan gondolkodó néző úgy tudja, hogy a humor nem más, mint egy-egy lehetetlen szituáció, egy-egy ügyes szójáték vagy virtuóz retorikai alakzat, és ezért nem veszi észre, hogy ha nevet, minduntalan

a halált neveti ki, hogy ő maga is egy vígjátéknak álcázott szertartás része. *Fekete humornak* mondja, az esztétikai normákon kívülinek, a világhoz való helyesnek vélt viszonyunk kisiklásának véli azt, ami csak a régi, életteli, karneváli-rituális nevetés váratlan megjelenése a mai színházban.

Gennep elmélete szerint a betegség és a haldoklás az általa három szakaszra tagolt rítusmenet középső, úgynevezett *határhelyzeti* szakasza, amely a halálos betegség tudatosulásával kezdődik, és a halál pillanatával végződik. Ebben a haldoklót már eltávolították korábbi közösségi/családi szerepétől, a körülötte levők is a rítus rájuk osztott szerepkörei szerint viselkednek, a beteggel pedig eljátszatják a rituális halálát. A halál pillanatát követő gyászesemények, a rítus úgynevezett *beépítő* szakaszának rítuselemei ezt követően a halottként elnyert új státus megerősítését szolgálják.

A molière-i dramaturgia lényegében Argan határhelyzeti állapotát, betegségének idejét helyezi a vígjátéki cselekmény középpontjába. A gennepi rituális logika szerint Argan élőlő halottá váló átváltozásának ideje elkezdődött. Csakhogy Argan „képzelt”, „imaginárius” beteg – sőt, ahogy a darabban elhangzik: „képzelt hipochonder” –, aki a családjában kialakult, kibogozhatatlan eredetű, feloldhatatlannak tűnő konfliktusok elől menekült a betegségébe – ő ugyanis nem a Ben Jonson-féle Volpone, a racionális-humanista, tettetett beteg. Argan a betegség utóbbi arcára dermedt vonásait használja családfői szerepének fenntartására, aki „vígjátéki hübrisze”, tragikus tévedése folytán éppen annak az önsajnáltató viselkedésmódnak lesz az áldozata, amivel a családja feletti irányítást próbálja megtartani. Az orvosok ebben a konfliktusrendszerben csak epizodisták, szerepük mélyen ironikus, lévén nem a gyógyulásban – hiszen nincs is miből kigyógyulni! –, hanem Argannal együtt a betegség állapotának elnyújtásában érdekeltek: minél tovább marad beteg Argan, annál később hal meg.

De a rituális és racionális dramaturgia virtuóz keresztvezése önmagában, a nézőkre tett hatásként még nem válhatna végül démonivá. A *képzelt beteg* 1673. február 17-i, tragikus, negyedik előadása azonban utólagosan színháztörténeti passiójátékká változtatja a darabot és a benne színre vitt témát: néhány órával az előadás befejezés után az addig önkívületben játszó, tüdővérzését nevetéssel álcázó Argan-Molière meghal. A sors sötét iróniája: ezzel lényegében a karneváli-rituális és a racionális-filozofikus nevetés dramaturgiája az ellenkezőjére fordul, mert nem lehet többé színjáték az, ami a színpadon imaginációk nélkül, valóságosan megtörténik. Molière halálával az éltető nevetés már nem teszi illúzióvá az eljátszott betegséget, ellenkezőleg, a színészkirály halála teszi illuzórikussá a nevetést. Mintha Molière készült volna rá. (És mintha Bulgakov is éppen ezt írta volna meg a *Képmutatók cselészövése* negyedik felvonásában.)

Mohácsiék átigazítása úgy forgatja fel – totálisan – a darabot, hogy ettől a rituális és filozofikus vígjátéki dramaturgiától, Molière-től a legkevésbé sem akar eltávolodni. Első hallásra az utóbbi évek egyik legjobban megírt és legmélyebb drámaszövegének gondolom Mohácsi István és Mohácsi János Molière-para-

frázisát, üdén mulatságos és (ön)kritikára ingerlő, költői, arányosan, rondószerűen tagolt („kézen állt a halál?...”, „cseng a csengő, csengetnek”, „Toinette, menj a konyhába!”), és ezért jól mondható, ugyanakkor a barokk–posztmodern állapotok pontos párhuzamait felmutató, filozofikus, „értekező” szöveg is egyszerre. Láthatóan a színészek is nagyon jól érzik magukat ebben a szövegben. A textus nagyon jó tempót diktál, sőt maga a szövegekönyv vezényli az előadást és a színészeket is. Ez persze veszélyeket is rejt magában – egy kicsit aggasztó ez a feszes és költői nyelv –, mert bármikor felpöröghet tőle az előadás. Szerencsére ez most nem történik meg.

És persze iszonyúan tömény és enciklopédikus is, ahogy Mohácsiéktól megszoktuk. Annyi szójáték, poén, aforizma – hogy ez molière-i örökség-e, vagy a pesti kabaréhumor? –, halálfilozófia, a már elfeledett rítushagyományokat helyettesítő, keletieskedő ezotéria, annyi áthallás van belezsúfolva a ráérősen kifejlődő két felvonásba, hogy aligha van néző, aki egy ültő helyében mindezt be tudná fogadni. Talán ezért meglepő, hogy bent ragad a darabban néhány olyan színpadi gag, amit éppen azok a Mohácsiék nem hagynak elsülni, akik minden darabjukban akkurátusan végigviszik minden ötletüket: amikor Argan leletei, a filmzalag, a magnókazetta stb. előkerülnek egy kis barna dobozból, pontosan érzékeljük, hogy az emberi test mediatizáltságának, a leletek valódiságának és a test illuzórikusságának posztmodern tézisért kapjuk a színpadon, s zavar, hogy a második felvonás végén, Argan monológiájánál („...mi lesz, ha meghalok? Hová tűnik a lábnyomom?”) mégsem kerül elő a barna doboz.

Az Argant játszó Gálffi László a Mohácsiék-féle koncepció szerint is kiemelkedik a többi szereplő közül, rajta múlik, mennyire jön át a paradox módon, egymás mellett jelen lévő, egymás ellen ható rituális és racionális dramaturgia. Gálffi mesteri módon, megkérdőjelezhetetlen precizitással játssza ezt a paradoxiót.

Analitikus módon építkező rendező–dramaturg páros munkáját és az ezt a világos értelmezést szinte hiba nélkül megjeleníteni képes színészcsapat játékát látja a néző; a hibátlan színészi játék pedig ott kezdődik, hogy hibátlan a szereposztás. Talán Vajda Milán mozog még idegenül a szerepében – az apja korú Gyabronka József (Thomas doktor) édesapját, D’Auvergne doktort kell játszania, ami a Mohácsi-változat egyik legzseniálisabb húzása; és talán Szandtner Anna (Toinette) stilizálja alul a szolgáló szerepét, de ennek más okai is lehetnek (amiért igazán a rendező, Mohácsi János a felelős).

Azzal, hogy Mohácsiék felléptetnek egy Molière-nél nem szereplő figurát, Re Noire-t, a *halált* (Debreczeny Csaba) – a Patrick Dandrey könyvéből kölcsönzött fogalom, a *fekete dramaturgia* megszemélyesítése lenne? –, tulajdonképpen nem borul a *képzelt beteg* szerephierarchiája. Továbbra is Argan áll a középpontban, és egyfelől az őt már élő halottnak tekintő, góloskodást mímelő felesége, Béline (Für Anikó játssza, csodaszamba menő, revűszínésznői gesztusokkal), másfelől az Argant a szerepéből kirángatni akaró Toinette, harmadrészt öccse, az élvhajhász Béralde (Znamenák

István) ellenpontozza a főszereplő többszörös tévedését. Béline, Toinette és Béralde kontrasztjai Argan rögeszméjének. Csakhogy minden viszonylatnak, a Béline–Toinette, Toinette–Bérald, Bérald–Béline kapcsolatoknak is külön jelentése van: azonos hangsúllyal kellene szerepelniük a viszonyokat színpadra állító kettősöknek, igazából azonban a színpadon csak azok működnek, amelyekben Znamenák benne van. Toinette-nek (Szandtner Anna) nem sikerül ezt a középponti szerepet végigvinnie, benne marad a nyitó jelenet álmából felvert, tébláboló figurájában.

A szöveg zsenialitása és a színészi jelenlét csaknem hibátlan összehangolása mellett vannak ugyanis a rendezésnek zavaróan rossz megoldásai is. (Inkább mondjuk úgy: a nagyon átgondolt koncepcióhoz való túlzott ragaszkodás az oka a hibáknak.) Nem tetszik például a darab díszlete. A falakba épített lepkegyűjtemény-vitrinek a hernyóból az átmeneti bábállapoton keresztül pillangóvá átlényegülő halhatatlan lélek metaforái; előbb John Fowles *A lepkegyűjtő* című 1965-ös angol pszichothrillere jut róla eszembe, és csak az első felvonás végén jövök rá, hogy *A képzelt beteg* díszlete a maga képiségében, szimbolikusan a Radnóti Színház *Holt lelkek*-jének unalmas színpadi látványára emlékeztet. Holott ehelyett – ahogy a kétoldalt, a kisebb üvegdobozokban légbefúvással mozgatott lepkék lebegnek – az egész színpadi térben lepkéknek kellene lebegniük, és logikusabb is lenne, ha a vitrinekben az átváltozást váró bábok Argan „alteregói” lennének. (Fodor Viola díszlete csalódás.)

Hiányzik a térből Argan-Molière karosszéke. A fotel geometriailag szervezné a teret, ha a felvonások fináléiban, a folyamatosan szextetté, szeptetté, oktetté, nónává bővülő együttesekben a karosszék köré lehetne őket szervezni. Így viszont az előadások nagyjeleneteiben a szimmetrikusan és statikusan beállított színészek által képzett térformák középpontja *üres*. Nyilvánvaló ugyan, hogy azért, mert az éppen soron levő vezető szólam – Argan monológjai, Re Noire szónoklata a közönségének, a „díva” Béline kvartettje a három orvossal (Vajda Milán, Epres Attila, Máthé Zsolt) stb. – lép mindig elő ebbe az üres térbe, de tartalmilag akkor is Argan képzelt és valóságos haldoklása és/vagy átváltozása a történet magja. (Érdemes megnézni azokat a videofelvételeket, amelyek a William Christie által vezényelt Les Arts Florissants együttes 1990-es, historikus, a Charpentier-balettet és intermezzókat is színpadra állító előadásán készültek a Théâtre du Châtelet színpadán, s amelyekben a színpadi mozgásokat Francine Lancelot rekonstruálta.) Elképzelhető, hogy a tér átszervezése helyrebillentene a vígjáték eltorzult szerepszerkezetét, mindenekelőtt a Bérald–Béline–Toinette ellenpontokat vagy a két lány, a nőiességét felfedező Mimolette (Trokán Anna) és a férfiasságával érvényesülő Rouelle (Bíró Kriszta) kaotikusan gyönyörű párosát.

Komoly hatása van a nézőkre a felvonáskezdeteket jelző elsötétítésnek. Ez, illetve a vonós hangszerek és a tibeti hangtálok keltette megszakítatlan hangkulissza jelzi az előadás, s benne a színészek és a nézők határhelyzeti állapotát, azt, hogy nem egyszerű komédia, hanem egy rítus részesei vagyunk, és a nevetéssel voltaképpen menekülni igyekszünk ettől a nyomasz-

tó érzéstől. Ehhez képest komoly szimbolikus törés, hogy a hosszú előadásba, kényszerűségből, mégis beiktattak egy szünetet. Gyengíti a koncepció átélhetőségét, hogy ki-be lépkedünk a határhelyzeti, rituális (báb)állapotunkból, s az előadás, szándéka ellenére, ilyenkor mégis külső megfigyelővé, nézővé fokoz le bennünket. A Molière–Charpentier-féle eredeti – vagy egy ahhoz hasonló – megoldás hiányzik: hiányoznak a zenei közjátékok, „eklogák”, ahol a néző eldöntheti, hogy kimegy-e felvonásközben, vagy marad. Ez a megoldás – hogy a néző dönthet – alkalmazkodna a nevéltetés kettős koncepciójához, a rituálishoz és a racionálishoz egyaránt.



Gálffi László (Argan) és Debreczeny Csaba (Re Noire)

A másik nagy fejtörést az előadás zenéje okozza. Mert zseniális. Kovács Márton és zenésztársai, Rozs Tamás és Benkő Róbert igazi színpadi zenét improvizálnak. Az előadás egyik színészi csúcsteljesítménye – a Charpentier-nak szóló ironikus tisztelgés, Mimolette és Cléante (Trokán Anna és Polgár Csaba) miniatűr „pásztori musicalje” – hamisnak tetsző, de tökéletesen megkomponált zene. Kovács Márton végig precízen alkalmazkodik a rendező koncepciójához: az atonális, szőnyegszerű zenei struktúrák a túlvilág előérzetét, az átváltozás folyamszerűségét jelzik, azt, hogy a felvonások eleji nagy elsötétítésektől kezdve mindannyian az élet és halál közötti átmenet állapotában, egy rituáléban vagyunk. (Vagy egy színházjegy áráért egy – amúgy odakint méregdrága – tibeti rezgésterápián? Nem könnyű eldönteni.) Ez azonban az *eltávolító* rituális mechanizmus – ahogy Gennep írja: *phase de séparation* – fölösleges megkettőzésének tűnik.

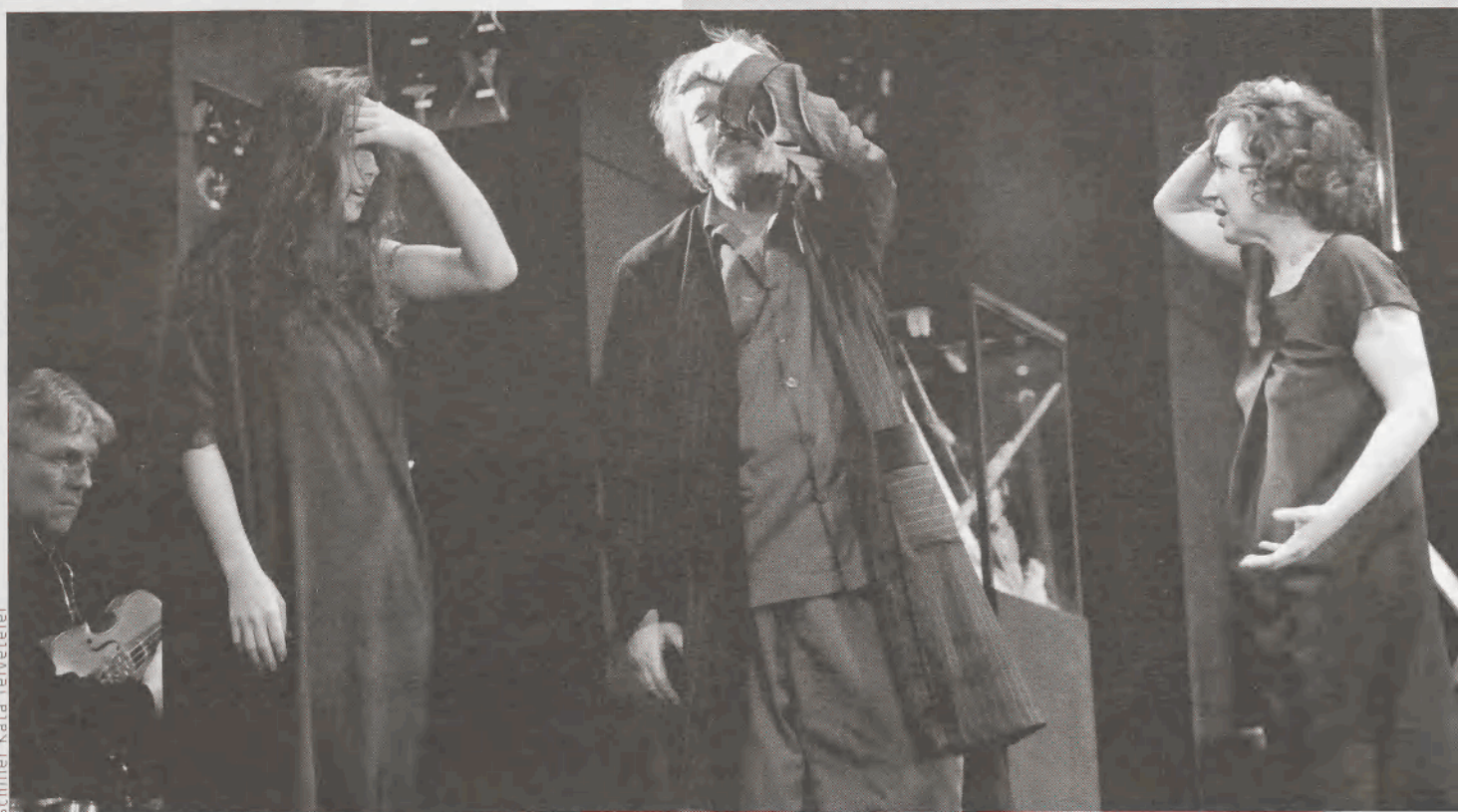


Kovács Márton, Szandtner Anna (Toinette) és Gálffi László

Az elsötétítés elég volna ennek az eltávolító gesztusnak az érzékeltetésére, és a zenének talán más, összetettebb szerepe lehetne. A „szferikus” hangszerelés a zenei szövet töredezettségében tenne nagyobb hatást, akkor, ha csak pár másodpercekre, effektszerűen szólalna meg a felvonások alatt, igazodva a komikus és filozofikus szöveg sötétebb tónusaihoz.

Akkor, amikor a szereplők tényleg a halálról, a túlvilágról beszélnek, vagy amikor nem gondolnak arra, hogy a halálról beszélnek, de megrettennek a csendet megtörő túlvilági hangoktól. Lehetne a zene a színészek és zenészek kommunikációjának eszköze: a zene többször reagálhatna a színészek mondataira, és a szí-

Kovács Márton, Trokán Anna (Mimolette), Gálffi László és Bíró Kriszta (Rouelle)



nészek reagálhatnak a zene kísérteties hangjaira. A folyamatos hangkulissza ugyanis – bár konzekvens – gyengíti a színpadi hatást. Egyfelől a zenészek időnként nem érzékelik, mekkora hangerővel szólalnak meg a hangszerek, és emiatt folyton elnyomják a színészek hangját. Másfelől remek ötlet ugyan, hogy a zenészek fent ülnek a színpadon, a színpad sarkaiban, és a színészek a közöttük levő, hangokkal megtöltött teret játsszák be, mégis az a néző érzése, hogy nincs kapcsolat a zenészek és a színészek között, hogy szimultán, két egymástól független színpadi struktúra között oszlik meg a figyelmünk. A színészeket a szöveg viszi, nem a zene, a zene pedig a megkomponált részek kivételével nem ad szimbolikus többletet a párbeszédhez. A folyamatos, megszakítatlan zenei kíséretnek, hangstruktúráknak csak Re Noire jelenlétében van értelme, ennek nyomasztó atmoszférájához illik igazából Kovács Márton zenéje. A zenészek, a bábból kikelő és elröppenő lepke, a balett-táncos lány és Debreczeny Csaba hasonló sminkje és jelmezei egyébként is erősítik ezt a szorosabb összetartozást. (Remete Krisztina egyszerűségében beszédes megoldásai ezek, ahogy a többiek gyászának sokféleségét a fekete eltérő, de alig megkülönböztethető tónusaival szimbolizáló ruhák is.)

Re Noire, a hol félelmetes, hol pitiáner, de mindig szertartásos *halál* fűzi történetét a jeleneteket: a Mohácsi testvérek a záró jelenetben rajta keresztül végül minden szereplőt szembesítenek a saját halálával-átváltásával. Csak kapkodjuk a fejünket, hányféleképpen lehet szembesülni a fekete dramaturgia színházi megtestesülésével. Önmagában is nagy jelenet ez a finálé, ami pontosan követi a rítus logikáját. Nincs ugyanis vége. Mi, nézők már nem lépünk át a halottakkal az átváltásuk utáni világba, s a taps koreográfiája is olyan, mintha a színészek *odaátról* jönnének vissza. Itt érvényét veszíti minden tudományos és ezoterikus, a doktorok vitájában ironikusan színre vitt képzet az emberi testről és a halálról. Nincs megoldás, a vígjáték nem adhat definíciót a halálra, mert a nevetés csak a darabban játszó színészek és a szék-sorokban ülő nézők átmeneti megmenekülésének ideiglenes önfeledtségét adja vissza. Arra szolgál, hogy felejtsünk.

Mohácsiék rendezései mindig enciklopédikus jellegűek, szimbolikus összetettségük lenyűgöző tud lenni – és gyakran lenyűgöző a hibáik összetettsége is. A *képzelt beteg* sem egyszerűen feldolgozható látványosság, nem holmi spektákulum, hanem az emlékezet hiányaiból épülő, rituális és filozofikus színházi élmény. És talán éppen az előadás enciklopédikus összetettsége miatt nehezen vehető észre, hogy *A képzelt beteg* nemcsak Molière-hommage, nemcsak kultúrkritika, de a mai magyar színház önértelmezése is. A magyar színház beteg, betegnek gondolja magát, és mégis pazarlóan szórja el azt, amije van. Begubózik, betegséget tettet, hogy ne kelljen egészségesnek hazudnia magát, kinevet(tet)i magát, hogy a nézőnek legyen min nevetnie, filozofikusan vagy rituálisan, hátha van még néző, aki érteni akarja, ami körülötte zajlik. Hipochondernek mondják, de ő tényleg beteg,

mint Molière Arganja, s mint Mohácsiék Arganja. Mert jól játszani halálos betegség. Mert a betegségnek van esztétikuma, csak a tettetésnek nincs.

Miről szól végül a Mohácsiék-féle *Képzelt beteg*? A nevetés rítusairól; vagyis az átváltások szakralitásáról, a halálról; vagyis a hitről, a gyászról; vagyis a család bonyolult fogalmairól. Értékekről – csakhogy a emberi élet jelenvaló végessége, nem pedig a risszrossz brosúrákból összeolvasott vulgárteológiák és -ideológiák felől nézve. Erre való a színház, és ezért félelmetes. Betegséget terjeszt, azt a betegséget, hogy mindenki önálló, és felelős a tetteiért.

Utójáték (2014. január 4.):

A fekete dramaturgia működik és hat, a mögöttem ülő kétsornyi gimnazistát leköti. Nagyon jól működnek az önreflexív, „Besenyő családos” párbeszéddek: csakhogy míg egy bohózatban a színpadi cselekvés csak az abszurd nyelvi szituáció illusztrálására szolgál, Mohácsiék színészei itt remekül játsszák el azt, amit az abszurd szöveg nem mond ki, de ott van a szöveg mögött. A gimnazisták pedig értik. Csak az irodalomtanárunknak lesz nehéz dolga – szerencsére –, nem lesz könnyű ráismerni az előadásra az Illyés Gyula-féle (Diákkönyvtár) Molière-szövegből.

A tér és zene továbbra sem épül bele a szövegbe, igaz, mintha a zenészek most több helyen lettek volna szinkronban a színpadi cselekvéssel, mint december 22-én.

A január 4-i előadás tempója érezhetően felgyorsult, a finálé azonban „andantéből” „lentóra” váltott: nem hiszem, hogy ez a jó megoldás. A lassabb tempó felülírja az iróniát, a befejezés így inkább elégikus, mint félelmetes. (És mintha lenne a fináléban néhány improvizatív elem is: amikor Argan – mielőtt kimondaná, kiért jött Re Noire – körbetekint, a halálfélelem más gesztusait látom néhány színésznél. Színészi szabadság? Mindenesetre új értelmet nyer Bérard eszmefuttatása Molière színészeinek „teamwork-feeling”-jéről.)

Január 4-e Für Anikó nagy napja volt! Harsányabb, affektáltabb gesztusok, poentírozott, „színésznősebb” beszéd, és azonnal megjelenik annak a figurának a párja, amit Gálffi László játszik: Argan az imaginárius beteg, Béline pedig az imaginárius – az *úrhatnám* – dáma, aki valójában még mindig cseléd lány. Béline figurája lényegét tekintve skizoid szerep – ezt Für Anikó január 4-i játékából lehet megérteni. Éppen úgy tudathasadásos, mint ahogy Znamenák-Bérard sem tudja önmagáról, hogy tettet-e vagy nem Toinette iránti szerelmét. Az Argan-Bérard-Béline viszonyok így végre kiegyenlítődnek. Szandtner Anna azonban – bár zseniális volt a Trokán Annával és Znamenákkal lejátszott kettőse – a központi négyesben továbbra sem találja a helyét. Vajda Milán és Gyabronka József párosának aszimmetriája eltűnt, így a négy orvos „ügködése” is feltűnően nagyot szólt, a műtét-jelenet – hisztérikus nézőtéri nevetés kísérte – egyenesen sokkolóra sikerült.

Öngyógyító előadás *A képzelt beteg*? Az. Csak aggódunk Toinette szívéért. Arra pedig „vigyázni kell”!