

BÉCSY TAMÁS

A testbeszéd lehetséges módjáról

1998 június elején Veszprémben tartották a XVII. Országos Színházi Találkozót. Az előadásokról vitákat, beszélgetéseket is rendeztek. Ezek egyikén Sándor L. István javasolta, hogy a beszélgetés témája a színész munkája legyen. A javaslatot senki nem vette komolyan. Pedig talán a színművészetnek egyik legfontosabb mai kérdése. Természetesen nem „sztanyiszlavszkiji” értelemben érdekes és lényeges. Nem is abból a megközelítésből, amire a hazai rendezők és színészek töreksenek: a situációk létrehozásának és hitelességének a szemszögéből.

Ha konkrétan kellene meghatározni, milyen megközelítésből és milyen művészi látásmódból lehetne a színészi alakítások problematikáját manapság meghatározni, zavarba jöhetünk. Az első pillanatban csak tagadással (milyenből nem) és/vagy metaforafűzettel válaszolhatnánk.

Köztudott, sőt közhely, hogy az irodalomban, a képzőművészetben, a zenében nagy változások mentek végbe a 20. században. A drámairodalomban – persze korántsem összességében – is új megoldásmódok, beszédmódok születtek. A század művészettel kapcsolatos igényei, a művészeknek az életvalóságra vagy a régebbi művekre való reagálásai a színjátékművek egy részénél is több módosulást eredményeztek. Másféle lett a díszlet, a látvány egyéb aspektusa, a színpad és a nézőtér illetve a színjátékmű és a néző kapcsolatrendszere. Legfeltűnőbbben azonban a rendezőnek a szöveghez való viszonya illetve a rendező művészi tevékenysége, munkája változott.

De alig-alig változott a színész munkája.

A látható – elsősorban hazai – előadások zömét Sztanyiszlavszkij metódusa hatja át. Kissé pontatlan fogalommal nevezhetjük ezeket „posztrealista” színjátékoknak. Még az olyan előadásokat is jel-

lemzi, amelyek eseménymenete vagy történet-mozzaikjai nem oksági összefüggésben haladnak. Igazán ritka az az előadás, amelyben semmiféle nyom nincs a Sztanyiszlavszkij-féle „átélés” valamely fokának vagy valamely változatának.

De lehetséges-e másképp? Bármily értelmű „absztrakciónak” a legnagyobb akadálya, hogy a színész élő ember. Ő a színpadon ugyanúgy néz ki, mint az életben a make uptól, a kosztümtől és a világitástól függetlenül. Még akkor is úgy néz ki, ha megvalósítja Grotowski kívánságát, mely szerint a színésznek „képesnek kell lennie hangokon és mozgásokon keresztül kifejezni azokat az impulzusokat, amelyek az álom és a realitás határvonalán hullámzanak”.¹

A színész révén az élő embernek nemcsak testi mivolta jelenik meg a színpadon. Szükségszerű, hogy az élő ember benső világának mechanizmussai és dinamizmussai is megjelenjenek a színész által eljátszott alakban; legalábbis egy bizonyos fókig. Az élő ember az életvalóság helyzetait így vagy úgy átéli. Még az az élő ember is, aki csak „jelen van” az élet helyzeteiben látja, érzi, hallja, tapasztalja a helyzetet, felfogja, hat rá, még akkor is, ha észlelhető módon nem reagál. Mennyiben képzelhető el, hogy az élő színész ezeket az általánosan érvényes emberi tényezőket képes az általa megformált alakból mellőzni, abból „kiiktatni”; és mi az, amit helyébe tud tenni?

A kérdésnek van egy másik, mellőzhetetlen aspektusa. Az ún. nagyközönség. Szükséges leírni a közhelyet: minden színházat látogatottsággal is el kell tartani. A hazai közönség elsősorban a szóragoztató előadásokat látogatta, és nem szerette-szereti a „realista” megoldásmódoktól alaposan eltérő színházat. Az ún. nagyközönségre gondolunk, hiszen végül ők töltik meg a nézőteret. Azt még el-

¹ Jerzy Grotowski: „The Theatre’s New Testament.” Interview with Jerzy Grotowski by Eugenio Barba. In: Jerzy Grotowski: *Toward a Poor Theater*. New York, Simon and Schuster, 1968. 35.

fogadják, ha egy-egy előadás némiképp átveszi az elmúlt évtizedek újításait. Természetesen olyan nézők is vannak, akik mindig a legújabb törekvéseket akarják látni. Föltehetően a nézőknek ez a persze csak nagy általánosságban meglévő két csoportja értelmezi, hogy manapság egyre gyakrabban hallani „elitszínházról” és „szórakoztató színházról”. A színműveket, drámákat előadó „posztrealista” színház nyilván a kettő között van.²

A néző befogadói pozíciójának horizontjában csak bizonyos mértékig képes elvonatkoztatni a színpadi alak minémúségeit az élő ember ismérveitől; csak részben tudja elfogadni az élő ember leszűkített attribútumait, és még kevésbé képes ezeket valami mással helyettesíteni a saját jelentésképzésében. Valószínűleg nemcsak a szimbólumra érvényes Mallarmé megállapítása: „Egy szellemi ténynek, a szimbólumnak az előkészítésére, kibomlására és virágzására más hely szükséges, mint az a fikcionális csarnok, amelynek látványa a tömeg szemének van alávetve. A szentek szentje szellemi”.³

A legnagyobb baj, mint utaltam rá, hogy az új játékmódot nem vagy alig-alig lehet meghatározni vagy akár csak körülírni. Erre már többen vállalkoztak; pl. Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Schechner stb. Azonban az ő körülírásaik vagy meghatározásaik nem épültek magyar hagyományra. Márpedig a hagyománynak – gyakran nem tudván is – nagy ereje van. Talán még a színházépületekből is sugárzódik.

Közismert, hogy nálunk egyetlen színháznak volt önálló stílusa, a Vígszínháznak, tudható az is, hogy ez a francia ún. „jól megcsinált” és az ún. „tézisdramákhoz” igazodó művészi megformálásmód volt. Az 1920–1930-as években kezdődött a magyar szórakoztató vígjátékok sorozata, amelyek határozottan kötődtek francia elődeikhez. Csak tárgykörükben különböztek: tekintélyes részük karriertörténet. Ebből következően játékmódjuk is nagyjából ugyanolyan volt; még akkor is, ha a Magyar Színházban, a Renaissance Színházban, a Belvárosi Színházban, a Budai Színkörben vagy éppen a Nemzeti Színházban (Kamaraszínházban) adták

elő. A színjátékbeli alakok kellemes viselkedése, a mindennapokat idéző beszédstílus, illetve a boldog véggel befejeződő történetnek könnyed „kiejtése” jellemezte ezt a játékmódot.

Szükséges azonban megjegyezni, hogy ezeknek a daraboknak az alakjait is hitelesen kellett megformálni. Vagyis itt sem volt elegendő csak a jó megjelenés, az elegáns-finom modor, a könnyed beszédstílus. Az 1920-as évektől Shakespeare, Molière, Ibsen, Hauptmann, Pirandello stb. is ment. A korabeli kritikusok (Kosztolányi Dezső, Harsányi Kálmán, Sebestyén Károly, Bisztray Gyula, Kárpáti Aurél) arról is meggyőzhetnek, hogy lélektani finomságokat is láthattak a színészekről, hogy kiválóan formáltak meg emberi sorsokat stb. Vagyis voltaképp már Sztanyiszlavszkij módszerének elterjedése előtt (Európában kb. az 1930-as évektől, könyveinek megjelenésétől kezdődően alkalmazták módszerét) megjelent nálunk a „lélektani realizmus”.⁴ Ettől függetlenül mondhatni, hogy ha a színész élő ember, a könnyeden szórakoztató darabok alakjainak a megformálásában is megjelenítette az ember benső világának ismérveit.

•••

Ugyanakkor ki állíthatja, hogy a „lélektani realizmus” megfelelő lenne a 20. század végének új törekvéseit megvalósító színjátékmű számára?

A 20. században mindig is voltak – nemcsak a már említett rendezőknél – kísérletek, törekvések a „színházi és lélektani” realizmus meghaladására; az ún. avantgárd színház létrehozására. Nálunk az ilyen jellegű próbálkozások semmiféle nyomot nem hagytak. A színjátékmű lényegesebb, alaposabb módosulása az utóbbi négy-öt évtizedben volt tapasztalható. Ehhez – Európában, de nem nálunk! – hozzájárultak az irodalom, a nyelvészet, a kommunikáció, a szemiotika és szemantika új elméletei is. Ezek nyomán a színjátékmű egészéről is más nézetek alakultak ki.

Újabbban metatextnek, mise en scène-nek vagy inszcenirozásnak nevezik a színjátékmű egészét,

² Elképzelhető-e, hogy a színészek képzése és azután majd játékmódja ebből a szempontból is differenciálódjon? Az ugyanis nem hoz változást, ha egy-egy színésznek akár az egyik estén, akár az egyik évadban a „lélektani realizmus” valamely változatában kell dolgoznia, egy másik estén vagy egy másik évadban valami egészen más módon. Talán nemcsak a musical, az operett és a prózai színészképzést lehetne elválasztani, hanem az új játékmódra való képzést is meg lehetne kísérlni.

³ Stéphane Mallarmé: Richard Wagner réverie d'un poète français. *Revue wagnerienne*. I. k. 1885. 199.

⁴ Bános Tibor *Regény a pesti színházakról* című könyvében idéz egy meglepő szöveget, sajnos a forrás megjelölése nélkül. Lengyel József, Lengyel Menyhért testvére írt egy darabot, s ezt „Rendezte Sztanyiszlavszkij modorában Bársony István...” (Bp., Magvető, 1973. 434.) Azért valószínű, hogy ennek a rendezésnek nem lehetett sok köze Sztanyiszlavszkijhoz.

vagyis a metatext egyenlő az egész előadás verbális és nemverbális jeleivel, terével, idejével, ritmusával, ezek együtt-létezésével és az egésznek a „kiejtésével”. A metatext nem az életvalósággal valamilyen módon kapcsolatba hozható üzenet. Ha ilyen közlést kívánnak az előadás révén létrehozni s a nézővel erre vonatkozatható jelentéshálózatot kialakítani, akkor ezt kívülről, az életvalóságból kiindulva szervezik meg. A metatext az előadásnak belülről szervezett saját világa, amely az összes jelölőnek illetve a szöveg jelöltjeinek egymásra való vonatkoztatása révén saját beszédmóddal teremtett saját művészi világ. A metatext csak akkor jön létre, ha a befogadó-néző alkotó módon aktív és létrehozza. Ez annyit is jelent, hogy jelentéshálózata mindig csak hipotetikus lehet, hiszen minden egyes néző-befogadó a maga befogadói hálózatának megfelelően alkotja meg az egyiket, ami az egyik hipotézis. Ezáltal a szöveg bonyolult, érthetetlen volta eltűnik, hiszen ki-ki azt alkotja meg önmagának, amire képes. A metatext akkor alakulhat ki, ha a konkrétan érzékelhető formákban sok a meghatározatlanság, az ellentmondás, a hiány stb. Az így értelmezett metatextet semmiképp nem lehet az életvalósággal összekapcsolni, hiszen belülről szerveződött és csak a színjáték benső világára érvényes. Mesterséges „szerkesztménynek” kell felfognunk, ahol a mesterséges fogalma nem elítélő, hanem jellemző. A benne-lévoésnek nincs cselekménye, nincs előrehaladás, okság stb. A metatext csak mint egész ajánlja önmagát a befogadónak. (Ha az „ajánlja önmagát” egyáltalán jó kifejezés erre.) Nincs szócső, nincs jellem, személyiség, allegorikus, metaforikus, metonimikus alak, és nincs hierarchia sem az „elemek” között.

Azt viszont igen nehéz fogalmakban megmondani, hogy mi van ezek helyett, akár teljesen újként. A posztmodern színházzal és drámairodalommal kapcsolatban olvashatunk arról, hogy van – az előző értelemben értve a metatextet – text-pantomim, van „hangsúlyosan felépített alak”; van *personage*, aki-ami nem személy, hanem az alak-tér-idő-díszlet-kosztüm-fény-zene-zörej-kellék-beszéd és más textek kontextusa általi összetettség; továbbá van ritmus, „verstan”, rim; van az, hogy mást mondanak és mást mutatnak és van az egésznek „hatásos csapdája”, már ami a befogadó állásfoglalására vonatkozik.

Az nyilván természetes, hogy a posztmodern elméleti írások meglehetősen bonyolultak, nehezen érthetők. Voltaképp minden elmélet ilyen. Ami a

legnehezebb kérdés, az a néző. Nemcsak annyiban, hogy elfogadja-e – és nem mellékesen: élvezi-e – ezeket az új színjátékműveket, hanem – főként – annyiban, hogy képes-e a befogadói attitűdön oly nagymértékben változtatni, amennyit az elmélet a művekkel való viszonyban kíván ahhoz, hogy bármiképpen is, de a saját maga számára való jelentéseit az eddigőtől merőben eltérő módon létrehozassa. És ne mint megoldhatatlan enigmát vagy értelmetlenség-halmazt érzékelje. Képes-e a befogadás során önmagát alávetni önmagának, vagyis semmi másból – az életvalósággal való bármely összevetéstől függetlenül – létrehozni a színjátékmű vezérelte jelentéshálózatot? Képes-e az érzelmi viszonyuláson túl alkotóan, kognitívan stb. új viszonyt kialakítani?

A posztmodern textek ugyanis olyan művészi világokat, ezen belül olyan alakokat prezentálnak, amelyek *közvetlenül* nem vagy nem így tapasztalhatóak az életben. Ezek a művészi világok a század filozófiájának és elméleteinek a mai életvalóság lényegét jelölő fogalmaiban olvashatóak. Ugyanezen filozófiákban és elméletekben rögzítik a mai ember ismérveit, jellemzőit, helyzetét, állapotát stb.; és az embernek ezen fogalmi ismérvei szerint valóak ezen művek alakjai. (Pl. az egyéniség-személyiség eltűnése, a maszk, az ember széttörttsége, ketős-hármas mivoltunk, a mutatott-látszólagos és valódiságunk, a narcisztikus önimádát, a különböző pszichikai kompenzációk, ellenséget stb.-t teremtő projiciálások stb.) A 20. század második felében élő ember azonban a maga *szokásos* módján éli át, még hozzá közvetlenségben a maga nyomorúságát, frusztrált-felesleges mivoltát, cél- és értelemnélküliségét, kiszolgáltatottságát, a fontos dolgokból való kiszorítottságát stb., stb. Mindezt érzéseiben éli át és éli meg, a kín, a keserv, az elkeseredettség, a kilátástalanság, a depresszió, a különböző neurozisek érzésében, vagy akár annak az átélésében, hogy „ez a világ minden vonatkozásban teljesen elromlott”. Az is tapasztalható, hogy ezek igen erőteljes agresszivitást válthatnak ki, de brutális kegyetlenséget is.

Különbség van tehát aközött, ahogyan az ember közvetlenül átéli és megéli önmagának 20. századvégi helyzetét-állapotát és aközött, ahogyan ennek lényegét a filozófiák és elméletek közvetlenül meghatározzák és leírják; illetve ahogyan a posztmodern művek közvetlenül prezentálják. Ne legyen tévedés: a filozófiák és elméletek, illetve a posztmodern művek – legalábbis egy részük – nem ha-

misak, nem „kiagyaltak”, mint ahogyan hiteles és érvényes a 20. századvegi ember önmaga életének a megéltsége is. Csak éppen ennek a kettőnek a közvetlenül tapasztalható mivoltában van nagy különbség. Csak a tanulás közvetettsége tudja a befogadónak közvetíteni és így számára összehozni, egységesen értelmezhetővé tenni a mai életvalóság közvetlen átéltségét-megéltségét, illetve a posztmodern művek közvetlenségében megjelenő ember mai állapotának ismérveit. A tanulás közvetítése nélkül, csak a közvetlen egyéni – rendszerint érzelmi – tapasztalatokra hagyatkozva a filozófiai-elméleti meghatározottságok és a művészi megformáltságok nagy távolságban maradnak az életvalóság közvetlen megéltségétől.

De elvárható-e komoly tanulás a nagyközönségtől? Elvárható-e, hogy filozófiák és elméletek elsajátítása révén alakítsa ki a posztmodern művekhez adekvát befogadói attitűdöt, ismereteket és ezek hálózatát? Elvárható-e különösképpen Magyarországon, ahol a hivatásos színjátszás kezdete óta a színházba járó nagyközönség meglehetősen konzervatív?

Ha még az avantgárd színházra sem alapulhat, illetve ha a lélektani realizmus és az egyértelműen posztmodern színház – noha különböző okok miatt – nem igazán megfelelő a magyar színház közönsége és színésze számára – hát milyen lehetne, esetleg, az új színészi testbeszédmód?

•••

Az utóbbi évtizedek egyik új színházi trendje az ún. táncszínház; a mozgással, ritmussal, zenével, hangokkal felépülő színjátékmű. Vagyis az a színjátékmű, amely a színpadon kizárólag a nemverbális jelekkel operál.

A trend létrejöttének okai között nyilván ott funkcionál a nyelvnek, a fogalmaknak a bizonytalansága, ami a jelentéseket, az értelmezéseket minden összefüggésben bizonytalanná teszi. A színház saját, önálló művészete a nemverbális jeleken alapul. Minden valószerűség szerint ez az egyik oka annak, hogy a 20. század második felében – noha van egy-két alapmű – határozottabban a színház vált fontosabbá az írott drámánál. Ez utóbbi nyelvben létező műalkotásvilág, azaz fogalmakkal operál. A befogadók által létrehozandó jelentéshálózatot a nyelv, a fogalom – minden többértelműsége mellett – határozottabban vezérli, mint a nemverbális jelek hálózata. A nemverbális jelhalózat a je-

lentések létrehozására inkább csak irányokat, körvonalakat vezérel. A vezérlő nemverbális jelek között alig-alig van oksági vagy közvetlen összefüggés, logikai kapcsolat. Itt azonban nem szándékosan létrehozott ellentmondás, diszkrépancia, vagy bizonytalanság van; ez a nemverbális jelhalózat egyik természete. Jobban megfelel tehát az emberben és az ember körül lévő zűrzavaros helyzetnek, és annak is, hogy a befogadó-néző a maga számára érvényes jelentéseket létrehozassa.

A táncszínház nem távolodik el olyan nagyon a színjátéknak az ismert művészi világától és a befogadói attitűd oly nagymérvű megváltoztatását sem igényli, mint a posztmodern színház, Hiszen ennek jelentős előzményei is vannak: a színjátékban mindig is jelen volt a mozgás, a tánc, a testek térbeli elhelyezése, egymáshoz való viszonya, a beszédet kísérő, vagy ettől eltérő gesztusok stb. Ugyanakkor a táncos tapasztalhatóan ember marad, és itt a táncos nem olyan valakit-valamit formál meg, aki-ami az embernek a 20. századi filozófiák, elméletek által adott lényegbeli ismerveinek felel meg.

Az utóbbi időkben magyar színpadokon is láthattunk olyan *prózai* előadásokat, és ezeken belül olyan színészi megformálásmódokat, amelyekben a mozgás és a gesztus dominált. A XVII. Országos Színházi Találkozón látható volt a Budapesti Kamaraszínház előadása, *A velencei kalmár* Alföldi Róbert rendezésében, valamint a Miskolci Nemzeti Színház *Revizorja* amelyben Seress Zoltán játszotta Hlesztakovot.

A velencei kalmár a másság elfogadását, a mai világnak zűrzavarosságát, kegyetlen brutalitását jelelte. Az előadás végén a férfialakok rettenetesen megverik Shylockot. Úgy, ahogyan manapság szokott több ember egyetlen egyet; azokkal a mozdulatokkal, mozgásokkal, amelyekkel a pénzbehajtók az adóst, a tizenéves lányok a taxisofőrt, a részegek csak úgy, „azért” a járókelőt. A hat-hét ember egyetlen elleni elképesztő kegyetlensége nemcsak a durvaság miatt fordította a számbeli fölényben lévő ellen a befogadó indulatait. Felidézte a fair play, a férfiasság és a tisztességes küzdelem helyébe lépő romlott gyávaság meglétét is. Leginkább azonban azt, hogy ez a kegyetlenség az életbeli nyomorúságnak olyan kompenzációja, amely növeli az élet nyomorúságát. A másságot el nem fogadókra vonatkoztatottan hozhatta meg a néző ezt a jelentést.

Egy másfajta másságot a látvány formált meg. Shakespeare drámájában Antonio és Bassanio kö-

zött mély barátság, szeretet van. Az ezekre vonatkozó szöveg más értelmet kapott a látvány által: a két férfi homoszexuális együttlétét jelölte. Ezekon kívül a mai életvalóság bizonyos elemeinek a színjátékműbe való bevétele más kontextusba helyezte az írott szöveget. Nagy disco-murival indul; Portia mai üzletasszony, akinek tévén mutatják be kőröit és azoknak a három ládikát; stb.

Végül azonban nem ezek azok a tényezők, amelyek miatt fontosnak tarthatjuk ezt a színjátékművet. Alig-alig volt olyan pillanat, amelyben ne lettek volna láthatóak igen erős, határozott mozgások és gesztusok. Ha hitelesen igyekeznénk a színészek szövegmondása és a gesztusok-mozgások között itt érvényes viszonyt megnevezni, nehezen találhatunk szavakat. Először is: nem mondható; hogy a mozgás kísérte a szöveget; másodsor, hogy illusztrálta; harmadszor, hogy „lefodította” volna, ahogyan bizonyos pantomim produkciókban észlelhetjük. Még az sem mondható, hogy a szöveggel együtt megjelenő gesztusok-mozgások egy-egy alak bensejéből, az éppen benne meglévő indulati, érzelmi, hangulati, stb. állapotából fakadtak volna. Talán azt lehetne állítással mondani, hogy a színjátékmű általános dimenzióját és – hadd nyomatékosítsam – nem egy-egy alak egyéni benső állapotát jelölték. A színjátékmű egésze mint dimenzió az összes aktuális forma egyszerre létező viszonyrendszer-szövege, amelybe az alakok benső világa is hozzátartozik.⁵ A mozgások-gesztusok olyannyira feltűnőek voltak, hogy a dimenzióban dominánssá váltak; elsősorban azokban a kiterjedésekben, amelyekben Bassanio, Gratiano, Salario, Lorenzo, Lanzelo viszonyhálózatai jelentek meg. A mozgások és gesztusok valamiféle általánosan izgatott gyorsaságot, zaklatottságot érzékeltettek; továbbá a helyzetek „érdességét”, ami a „simasággal”, „csiszoltsággal” állhat oppozícióban. A színjátékmű ezen ismérve *megfelel* mai helyzeteink, cselekvéseink jellegzetességeinek.

Köztudott, hogy a mozgás, a gesztus nem képes lehetőséget teremteni differenciáltan pontos jelentések létrehozására. Mivel itt a testbeszéd módja dominált, több néző érezte úgy – persze a shakespeare-i szöveggel való kontextusban –, hogy ez leegyszerűsödött, hogy minden egyértelmű volt. Szabó Stein Imre fordítása is meglehetősen leegyszerűsíti a shakepeare-i mélységeket és összefüggéseket. Kétségtelen, külön kérdés lehetne, milyen

gondolatnak, érzésnek, milyen benső állapotnak a megérzékítésére ad lehetőséget csak a gesztus és a mozgás; minek a differenciálására és ezt milyen mértékig képes.

Ennek az előadásnak az összefüggésrendszerében végül nem ez a lényeg. Hanem a mozgások és gesztusok újfajta, a színjátékmű dimenzióját meghatározó mivolta.

Mindezek továbbgondolása, a mához adekvát színészi testbeszédmódokat illetően két irányba történhet. Az egyik: a színészi alakítások szövegmondása differenciálásának irányába, illetve, hogy a mozgások-gesztusok egyértelműen csak műalkotásvilágban legyenek létezhetőek; és az alakok mégse távolodjanak el az ember attributumaitól.

Ami az első irányt illeti: az előbb említett öt alak mint szereplőcsoport szövegmondásának megformálása – szándékosan nem mondok jellemmegformálást – egyazonos jellegű volt. Gyakran ugyanilyen volt Antonioé és Shylocké; kivétel Portiáé és egy-egy kisebb alaké. A szövegmondás egyazonosságának és a mozgások-gesztusok differenciálatlan gyors izgatottságának a metajelentése lehet az is, hogy életvalóságunkban mindig minden egyforma, lényegében azonos. Ez éppúgy elfogadható, hiszen alapjellemzője életünknek, mint az egyazonosságon belüli differenciáltság, hiszen ez is jelöli mai életvalóságunkat. Az egyazonosság és az ezen belüli differenciáltság a posztmodern állapotban nem ellentmondás, hanem az egységnek ebben a vonatkozásban is meglévő hiányát vagy az ugyancsak általánosan, mindenben meglévő diszkrepanciát jelöli. Ez a színjátékmű a maga jelhálózatával az egyazonosságot és egyformaságot jelöli. A különbözőséget a szövegmegformálás és a mozgások-gesztusok – nem jellemekre szabott!, de mégis megvalósított – más-más jellege idézhetné.

A másik irány az lehetne, ha a kinezikus elemek-eszközök csak műalkotásvilágban létezhetőkké formálódhatnának, de úgy, hogy megfeleljen a magyar színház hagyományainak. Hogy világossá tehesük, mit érthetünk ezen, meg kell vizsgálnunk Seress Zoltán Hlesztakov-alkítását.

Seress Zoltán testbeszédmódja nem stilizált, nem produkál diszitó és/vagy patetikusan dekoratív testbeállításokat vagy mozgáskompozíciókat. A realiztikus színészi testbeszédmód mindig belül marad az emberi test törvényei adta lehetőségekben; szemben az artistáéval, aki – legalábbis látszólag –

⁵ A dimenzió fogalmának részletes kifejtése: Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*. Pécs, Dialóg-Campus, 1997.

túllép ezeken.⁶ Seress Zoltán ugyancsak megmarad az emberi test adta lehetőségeken belül, de ezeket felfokozza. Testbeszédmódja valamiféle ötvözete a kabaré-színész, a pantomimikus és a „realista” testbeszédmódnak. Ebben a vegyületben együtt van a kabarészínészre jellemző akrobatikusság, a rögtönzés – vagy ennek látszata – és a humoros szatirikusság, a gondolatokat-érzéseket jelölő pantomimikus mozgás és gesztus, és a színjátékmű helyzeteinek jelölésére szolgáló „realista” testbeszédmód. Ugyanakkor ez az ötvözet kiemelte Hlesztakovot a helyzetbe való reális beleszövöttségéből és eltávolította a valódi jellemtől. Ezáltal csak színjátékműben megjeleníthető alakot láttunk. Az ő mozgáskompozícióinak ez a beszédmódja itatta át a színpadi figurát.

Ennyiből talán látható, hogy *A velencei kalmár* mozgásai-gesztusai csak részben hasonlók a Seress-Hlesztakovéhoz. A színjátékmű említett őt alakjának testbeszédmódjában – Alföldi Róbert saját megállapítása szerint is – több a „realis”. Különösen azokban a részekben, amelyekben az őt alak örül, vidáman játszadozik, érezhetőek azok a megoldások, amelyek a mai ifjak játékos „marhaskodásait” jelölik. Ebben voltak ún. „blódlí” elemek is. Az életvalósággal még a kompenzációként létrehozott kegyetlenség révén is kapcsolatba hozhatók.

•••

Köztudott, hogy már a század elejétől kezdődően az európai színjátékműdből beépültek a kabaré, a music hall, a varieté, a cirkusz, az artista, a bohóc jellemzői, illetve megoldásmódjainak-beszédmódjainak jó része. Nálunk sajnos nem.

A nyugat-európai városokban a múlt század utolsó évtizedeiben, nálunk a század elején alakultak ki ezek a szórakoztató intézmények. Jelenlegi szempontunkból az 1920-as évektől váltak jelentőssé. Azáltal ugyanis, hogy újfajta színpadi, színesi beszédmódot fejlesztettek ki. Ezen intézmények jó részében a vacsora mellé adták a műsort, amely rendszerint rövid egységek sorozatából állott. Vers, dal, párbeszéd, tréfa, pikáns vagy burleszk kuplé, időnként cinikus zárópoénnal, frivol francia bohózat, néhol Párizsból átlpántált apacstánc és/vagy apacsjelenet, szellemes vagy érzelmes vagy pikáns szonon stb. szerepelt a műsoron.⁷

A műorszámok mindegyike rövid volt, gyorsan követték egymást és az egyes egységek tempója is gyors volt; az egész markáns érzelmeket sugárzott; ami pedig a legfőbb: szatirikus-szarkasztikus humor hatotta át. A műsor egészét illetően ezek biztosították, hogy a vacsorázó közönség a színpadra figyeljen.

Ehhez az alaphelyzethez szükségszerűen alkalmazkodott a színész. Énekelt, táncolt, akrobatikus mutatványokat produkált, elesett, verekedett, csetlett-botlott, magtanult gyorsan és érhetően beszélni, kimunkálta a maga humoros poénteknikáját. Emellett kifejlődött a különböző általános helyzetekhez és/vagy eseményekhez való improvizációs készsége, az előadás alatti színészi rugalmassága, az is, hogy azonnal reagáljon a közönségre, és hogy minden pillanatban összpontosítson. A revüszerepesség sem csak a szó szoros értelmében vett revüket jellemezte, hanem áthatotta a kabaréelőadásokat is. Elsősorban azzal, hogy a színész a maga produktumát nem aprólékosan, hanem nagyvonalúan és markánsan adta elő, mindig a legnagyobb hatás elérését célozva. A kabarétréfák és szononok némelyikének zárópoénját nem szavakkal adták elő, hanem nemverbalitással: csönddel, gesztussal, mimikával. Vagyis alapvetően megnőtt, igen-igen lényegessé vált a mozgás, a gesztus és a mimika, valamint a szellemes-játékos előadásmód.

A színészi játékmódot az adott színész a saját egyéniségéből bontakoztatta ki. Állandó figurákat alakítottak ki, akik mindig ugyanolyanok voltak, csak a helyzetek és a történet változtak. (Pl. Salamon Béla, Herczeg Jenő–Kömlös Vilmos, később Alfonzó, Benedek Tibor és mások.) Egyébként ennek bőven vannak elődei: a *commedia dell'arte*, a német lovagdrámák és a jól megcsinált színdarabok szerepköreiben.

A pesti kabarének volt egy speciális ismérve: a konferanszié. A Nagy Endre elindította kabarészám igen gyakran politikai célzatú volt, amit szatirikusan-szarkasztikusan-humorosan adtak elő. A pesti kabarének ez az ismérve azt jelentette, hogy a műsorból helyet kapott a monológyszerű verbalitás is; növelve a verbalitás arányát. Az 1920-as években sok olyan szerző indult, bontakozott ki a kabaréban, akik mesterei lettek a kacagtató bohózatnak. Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes mellett pl. Nóti Károly, Zágon István, Török Rezső, Emőd Tamás, Lőrincz

⁶ Vö.: Bálint Lajos: *Színészek, táncosok, artisták*. Jegyzetek a testművészet esztétikájához. Bp., Gondolat, 1979. 268.

⁷ A különböző kabarék előadásain sokszor adták elő Ady, Babits, Kosztolányi verseit; gyakran megenyhítve.

Miklós, Vadnai László. A rövid prózai jelenetek alaphelyzetét rendszerint félreértés adta, amelyből nemcsak helyzetkomikum adódott, hanem verbális humorú szójáték, gyakran az ún. „blódlí” is. Ennek legismertebb képviselői a Hacsek és Sajó-jelenetek voltak. A magyar kabarét a verbalitás és a nemverbalitás szoros egysége jellemezte. Úgy tűnik, itt lelhetjük föl a mai magyar színház és színészi megoldásmód számára az egyik hagyományt.

A pesti viccnek nevezett műfajban ugyanezek a jellegzetességek láthatóak. Két ember dialógusaiban formálódott meg sok pesti vicc (Arisztid és Tasziló; Kohn és Grün; Móriczka és egy felnőtt stb.) Ugyanakkor arra is utalnunk kell, hogy a szatirikus-szarkasztikus humor illetve a blódlí Karinthy Frigyes műveiben is megjelenik; és hogy magas művészi fok a szellemesség és játékosság Kosztolányi Dezső műveit is áthatja.

Még egy ismervre kell utalnunk. A kabarében előadott műsorszámok pillanatnyilag hatottak; éppen az adott szűk időtartamban. Ennek a ténynek nagy jelentősége van. Ne úgy fogalmazzunk, hogy mindent az aktualitás hitelesített; ne úgy, hogy az átmenetiség, hanem úgy, hogy mindent a pillanatnyiség hatott át és hitelesített. Ez abban is jelentkezett, hogy egy-egy műsor-egészt nem adhattak elő sokszor. Nem kellett tehát és nem is lehetett a bemutató előadás szintjét-színvonalát hosszú sorozaton fenntartani. Ez a játékmódra is kihatott; növelte az improvizáció, a rugalmasság, a gyors reagálás és a színészi összpontosítás képességét. A pillanatnyiségnek negatív következménye is van: a színészek átvitték a háromfelvonásos vígjátékokba is; ám ott bekövetkezett a színvonal csökkenése. A pillanatnyiséget nem lehet a maga primér elevenességében százas előadásszériákon át fenntartani. Talán ennek nyoma érződik a mai komoly prózai előadások esetében.

•••

Mindezekből *talán* levonhatjuk a mai magyar színészi testbeszédmód egyik lehetséges változatára vonatkozó következtetéseinket. Annál is könnyebben tehetjük, mert – miként több, az utóbbi években látható előadásban is! – nyomai vannak Seress Zoltán Hlesztakovjában, és valamily variációja Alföldi Róbert *A velencei kalmárjának* némely mozgáskompozíciójában. A pesti viccnek, a pesti kabarénak, a Hacsek és Sajó jeleneteknek, a blódlínek; Karinthy Frigyes és Kosztolányi Dezső nyelvi játé-

kainak van olyan *benső* jellegzetessége, *benső* szellemisége, amiből kibontakozott és/vagy kibontakozhat egy körvonalazható testbeszédmód is. Ez a fogalom összetett: a testtartás, a beszédtonus, a gesztus, a mozgás és a mimika összeshívósságát jelöli. A testbeszédmódhoz még szükséges a testi megoldásokba belülről kifejlesztett átitatottság vagy áthatottság; ami lehet a játékoság, a humor, a szarkasztikuság, a blódlí, az improvizatív rugalmasság.

A legújabbban jelentkezett magyar drámaírók egy részének műveiben érezhető, hogy gyökerei a kabaréig, a pesti viccig, a blódlíig, Hacsek és Sajóig, Karinthy Figyes és Kosztolányi Dezső nyelvi játékaikig érnek. A mai kabarénak és a mai komikusok egy részének szövegein és testbeszédmódján ugyanez a szellemi-művészi háttér érzékelhető. Az említett színjátékművek tehát nem hagyomány-nélküliek, megvan a művészi kontextusuk.

Seress Zoltán alakítása és *A velencei kalmár* egyik szereplőcsoportja között az a hasonlóság, hogy a jelentésképzés vezérlését tekintve a szövegbeszéd egyenlő súlyú és jelentőségű a mozgás- és gesztusrendszerrel. Seress Zoltán esetében az akrobatikuság is érvényre jutott. *A velencei kalmárban* pedig az ifjaknak a szélsőségessé növelt mozgásjellege dominált, amely teljesen összeshívódott a verbális megnyilatkozásokkal. A testbeszédmód révén Hlesztakov szarkasztikusan humoros lett; a Shylock körüli ifjak a színjátékmű saját világában „marhászkodó játékoságot” láttató illetve erősen felfokozott, izgatott, dühödten kegyetlen alakokká váltak. Így alakult ki olyan színpadi alak, aki az életvalóságra való közvetlen utalás nélkül csak színjátékvilágban létező; és olyan alakcsoport, akiknek van ugyan az életvalóságra közvetlen utalásuk, de akik épp azért váltak csak színjátékban létezhető alakokká, mert az életvalóságban nem tapasztalható módon szőtték össze a nemverbalitást és a verbalitást. Mégis egyik esetben sem volt az alakmegformálás elve a „lélektani realizmus”, és ennek ellenére megmaradtak az emberi attributumokat megvalósító alakoknál. Egyik színjátékműben sem volt szándékolt diszkrépancia, meghatározatlanság, külön megfjétre váró logikátlanság.

Mindezek talán annak a következményei, hogy érvényre jutott a magyar kabarészínházi testbeszédmód illetőleg a táncszínház mint előzmény, amire a néző is hagyatkozhatott.

A nézőtől sem kívánták-követelték a színjátékvilághoz való új viszony kialakítását. Annyit azért mindenképpen kívántak, ebben sem egyedüli ez a

két előadás, hogy módosuljon a szokásos befogadói attitűd egy bizonyos értelemben. Abban, hogy ne a drámaíró szövegvilágával helyezték kontextusba a színjátékművet. Még az a rendezői megoldás is ezt a szokásos befogadói attitűdöt igényli, amelyet Tyrone Guthrie határozott meg: az a legjobb, ha a rendező olyanná formálja a színjátékot, „amiről azt gondolja, hogy Shakespeare óhajtotta, amely nyilvánvalóan nem az, amit Shakespeare óhajtott, de ami azt a benyomást adja, hogy Shakespeare-é”.⁸

Nemcsak ízlésítélet, hanem a mai világról való tanultság és hiteles tapasztaltság kérdése is, hogy elfogadja-e Shakespeare szövegvilágában a discót, a játékos „marhászkodást”, a kompenzációként létrejövő brutalitást, a szöveg-és-mozgás-és-gesztus tel-

jes összefonódottságát, aminek gyökere a táncszínházban van; illetve Gogol szövegvilágában a karoszékkal való bukfencet, azt a mozgás-és-gesztus kompozíciót, amelynek gyökerei a kabaréig nyúlnak vissza.

Ha az érezhető, hogy Seress Zoltán játékát és Alföldi Róbert rendezését túlértékeltük, gondolni lehet arra is, hogy ez az írás nem kritika. Két konkrét eseten, a magyar hagyományra alapítva annak az egyéni véleménynek a vázolása, amely szerint a magyar színjátékmű egyik új lehetősége a táncszínházból bontakozhat ki; és a magyar színészi alakítás egyik új változata a kabaré, a blóddli, a nyelvi játékok *szellemiségének* testbeszédmódban való realizációja lehet.

⁸ Tyrone Guthrie: *Directing a play*. In: *The Director in a Changing Theatre*. Palo Alto, 1976. 89-90.