

Gavril Cadariu: *Légzés*, 2010

BUGNÁR SZIDÓNIA

Az előadás színházkulturális kontextusa

2002-ben a romániai országos akkreditációs bizottság 1336/13.06.2002 számú ideiglenes működési engedélye alapján megszervezik a bábművész képzést a marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetemen.¹ 2003-ban a képzés elindul, ami fontos lépés a romániai magyar bábszínészképzés történetében, ugyanis az országban korábban felsőfokú bábszínészképzés csak Bukarestben volt, ahol az oktatás román nyelven zajlott, magyar művészek ide nem igazán jelentkeztek. Viszonylag későn indult el a romániai bábszínészképzés, tekintve, hogy az első államosított bábszínházak Erdélyben 1949-ben (Marosvásárhely), illetve 1950-ben (Kolozsvár és Nagyvárad) megkezdték a működésüket. Ezzel szemben Prágában már 1952-ben megalapították a Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karán a Bábszínházi Tanszékét,² ehhez képest szintén későn, 1995-ben kezdődött el a bábszínész oktatás a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen.³

A *Világszínház* folyóirat 2004/6-os számában Köllő Katalin interjút készített Kovács

¹ „A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.

² „A Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karának története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.damu.cz/en/all-about-faculty/history-accomplishments-awards/>.

³ „A Színház- és Filmművészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://szfe.hu/a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-tortenete/>

Levente rendezővel, a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem⁴ akkori dékánjával, amelyben a bábszínész szak 2003-as elindításának körülményeit tárgyalták. Arra a kérdésre válaszolva, hogy ki kezdeményezte a bábszínészképzés bevezetését, Kovács Levente hangsúlyozta, hogy hosszabb ideje napirenden volt a bábszínészek felsőfokú képzésének és diplomához jutásának igénye. A folyamat első akadályát azonban az jelentette, hogy az erdélyi magyar bábjátzás fejlődésében meghatározó szerepet betöltő művészek nem rendelkeztek olyan végzettséggel, amely lehetővé tette volna számukra, hogy egyetemi oktatói funkciót töltsenek be.⁵ Kovács hozzáteszi, hogy azután kezdtek el éveken át tartó kísérletek után tantervet összeállítani, hogy a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemnek Cristian Pepinóra alapozva sikerült a bábtagozatot elindítania, ugyanis az ő végzettsége ezt lehetővé tette. Ehhez még hozzájárul az is, hogy a marosvásárhelyi egyetemen végzett

⁴ 2009-től az 1093/2009-es kormányhatározat alapján az egyetem új neve: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem. – „A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.

⁵ „A romániai bábjátzás azonban abban az áldatlan helyzetben volt, hogy legnagyobb művészei – nem túlzók, ha azt mondom, hogy Antal Pál volt a romániai bábszínjátzás Tompa Miklósa, Kovács Ildikó pedig Harag Györgye – nem rendelkeztek olyan képesítéssel, amely egyetemi oktatóvá emelhetné volna őket.” – KÖLLŐ Katalin, „Bábszínészet felsőfokon”, *Világszínház* 17, 6. sz. (2004): 19–21., 19.

két rendező szakos hallgató, Gavril Cadariu és Barabás Olga vállalták a feladatot és a végzettségük miatt rájuk lehetett építeni a szakot.⁶

Kovács Levente beszámol arról is, hogy Béres András rektorsága alatt a fő célkitűzés az egyetem szélesebb spektrumú oktatási intézménnyé fejlesztése, túllépve a kizárólagos színész- és rendezőképzésen.⁷ Fontos szempont volt számukra az is, hogy úgy tűnt, nagy igény mutatkozik a bábművészet iránt Erdélyben, amit az önálló bábszínházak (Nagyvárad, Marosvásárhely, Kolozsvár) léte is alátámasztott. Kifejtette, a marosvásárhelyi bábszínház ideális környezetet biztosít a tanulásra is. A kezdeti osztályba gyakorló bábszínészeket vettek fel, akik a képzés után később taníthatják a szakma gyakorlati részét. Az elméleti és mozgásművészeti órákhoz rendelkeztek a szükséges tanerővel az egyetemen belül. Pótolandó területnek a speciális bábos tárgyak számítottak: pl. bábmozgatás, bábkészítés. A szak elindítása után három végzett évfolyamra volt szükség a végleges akkreditációhoz. Ezt követően pedig az volt a tervük, hogy a szükségleteknek megfelelően, három-négyévente indítanak új osztályt.⁸

Áprilisban került sor a *Légzés* bemutatójára az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház és a Színházművészeti Egyetem közös produkciójaként, Gavril Cadariu rendezte az elsőéves, mesteris bábszínész szakosoknak. A színlapon osztályvezetőként Kozsik Ildikó mellett Cristian Pepino is szerepel, aki nem állandó tanárként, hanem vendégtanárként volt jelen. Az ő munkássága tette lehetővé a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemen a bábszínész képzés létrehozását, de szakmai tapasztalataival hozzájárult a marosvásárhelyi bábosok képzéséhez is. Pepino egy 2010-es májusi, Kozsik Ildikó által készített

interjúban mesél szakmai útjáról és marosvásárhelyi tapasztalatairól is, miként került a bábszínház búvkörébe: rendezett egy előadást a konstancai társulatnak, akik akkor a legjobbnak számítottak az országban. A próbafolyamat alatt a társulat arra kérte őt, hogy legyen az állandó rendezőjük, akkor szerződött le a konstancai bábszínházhoz. Hat évet töltött Konstancán, majd ezután Radu Boroianu, a Țândărică Bábszínház akkori igazgatója hívta meg őt Bukarestbe, így került át a fővárosi bábszínházhoz. Az egyetemi képzés megalapítására így emlékszik:

„kilencvenben elkezdtek az iskolaalapítást az akkori Színházművészeti Intézetben, mostani nevén Színház- és Filmművészeti Egyetem. Kilencvenhatban átkerültem az egyetemre főállásba, mert az úgy volt rendjén, hogy tudjam folytatni azt az oktatói munkát, amit elkezdtem. A munkáinkat színházi körülmények között készítettük el, színházi körülményekben dolgoztunk.”⁹

Pepino azért volt jelen vendégtanárként Marosvásárhelyen, mert ő maga is rendezett egy előadást annak a mesteris bábszínész osztálynak, akikkel Cadariu a *Légzést* állította színpadra. Alexandra Popescu *A játékbolt* című művét vitték színre, ez az előadás szintén az Ariel és az egyetem koprodukciójában jött létre, bemutatójára pedig egy hónappal a *Légzés* után került sor 2010 május 16-án.¹⁰ Tulajdonképpen körkörös folyamat figyelhető meg: Pepino úttörőnek számított a bukaresti képzés struktúrájának kialakításában, majd Marosvásárhelyen is aktívan közremű-

⁶ Uo., 19.

⁷ Uo., 19–21.

⁸ Uo.

⁹ KOZSIK Ildikó, „Marosvásárhelyen otthon érzem magam – Interjú Cristian Pepino rendezővel, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzorával”, *Múzsza – Népújság melléklet*, 2010. máj. 22. 3.

¹⁰ NAGY Botond, „Bemutató az Ariel Színházban”, *Népújság*, 2010. máj. 14. 5.

ködött, miközben saját elmondása szerint ő is azoktól tanult, akik e folyamatot eredetileg elindították Erdélyben.¹¹

A képzés azért jöhetett létre, mert két rendező szakos hallgató, Gavril Cadariu és Barabás Olga vállalták a feladatot, és a végzettségük is lehetővé tette, hogy rájuk építsék a szakot.¹² Gavril Cadariu tehát kulcsfigura a marosvásárhelyi bábszínész képzés elindításának folyamatában. Cadariu 1995-ben szerzett rendezői diplomát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, majd a nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színházban kezdte meg rendezői pályafutását. Három évvel később visszatért Marosvásárhelyre, és 1998-ban ő lett az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház igazgatója. Ahogy azt a *Légzés* is bizonyítja, igazgatása alatt nagy figyelmet fordított a kísérleti színházi produkcióknak. Létrehozta az Underground nevű programot, amelynek keretében babaszínházat (0-4 éveseknek), workshopokat, fiataloknak, hátrányos helyzetűeknek szánt színházi programokat szerveztek, mindemellett tovább vitte az egykori bábszínház szellemiségét. Igazgatósága alatt nem csak a repertoár bővült, hanem jelentősen nőtt a színházakkal, kulturális intézményekkel, civil szervezetekkel kötött együttműködések, illetve a bel- és külföldi partnerségek, fesztiválszereplések száma.¹³

¹¹ „Kiváltságként éltem meg, hogy láthattam nagy alkotók – Margareta Niculescu, Stefan Lenkisch, a vásárhelyi Antal Pál, a váradi Fux Pál, a kolozsvári Kovács Ildikó – nagyon magas művészi színvonalú előadásait. Ahogy ezekkel a rendkívüli minőségű előadásokkal találkoztam, rájöttem, hogy ez egy olyan műfaj, amelyben otthon érezhetném magam, különösen, hogy hajlamom van a vizuális kifejezési módok, a képzőművészet iránt.” – KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

¹² KÖLLŐ, „Bábszínészet...”, 19-21.

¹³ „Gavril Cadariu (1958–2024)”, Gavril Cadariu nekrológja a Marosvásárhelyi Művészeti Egye-

Az erdélyi magyar közösség mindennapi valóságának szerves része a kétnyelvűség. Marosvásárhelyen a magyar lakosság jellemzően elsajátítja a román nyelvet, míg a román közösség körében a magyar nyelvtudás ritka, többnyire néhány alapszóra korlátozódik. Ebben a nyelvi és kulturális közegben került a bábszínház élére egy olyan rendező, aki magas szinten, szinte anyanyelvi pontossággal beszélt a magyar nyelvet. Igazgatói működése során a magyar és a román társulatot egyaránt sajátjának tekintette, kiemelt figyelmet fordítva mindkét közösség szakmai fejlődésére, valamint a kísérletező, megújulásra nyitott művészi szemlélet kialakítására. Tanári munkásságára is ez volt jellemző: ha megvizsgáljuk csak azt az évadot, amelynek során bemutatásra került a *Légzés*, arra jutunk, hogy széles spektrumot igyekeztek körbejárni. Az Ariel Színház 2009–2010-es évadában a *Légzés* című előadás mellett színre került Cristian Pepino rendezésében a *Játékbolt*, valamint Király István rendezésében a *Piroska és a farkas* című mesemusical. Ezt tovább gazdagította az Underground program keretében bemutatott *Zabawa* című előadás, amely Sławomir Mrożek *Mulatóság* című drámájának adaptációjaként készült.¹⁴ Ezekből a *Piroska és a Farkas* kivételével mindegyik koprodukció a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemmel.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Gavril Cadariu által rendezett *Légzés*ben¹⁵ nincs szöveg, képek sorozatából áll az előadás. A színészek arcát egyszer láthatjuk az

tem weboldalán. hozzáférés: 2025.11.12, <https://www.uat.ro/en/news-detail-en/gavril-cadariu-1958-2024>.

¹⁴ D.B., „Miniévad az Ariel Színházban”, *Új Magyar Szó*, 2010. június 16., 8.

¹⁵ Az elemzés az előadás felvételének felhasználásával készült. A felvételt az Ariel Archívuma őrzi.

előadás elején kivetítve, felsorakozva, miközben kifejezéstelen arccal pislognak, majd sötétbe borul a tér és elindul az előadás. A kifejezéstelen, semleges arc fontos jel az előadás elején, de a néző számára ez csupán annyi jelentőséggel bírhat, hogy egyszer láthatja az előadásban játszó színészek arcát.

Az első képben UV-fénnyel megvilágított semleges maszkos figurákat látunk, összesen hármat. A maszk az egyetlen közös bennünk, mert egyik figurának a karjai és kézfejei láthatóak, a másoknak a lábszára és lábfeje, a harmadiknak pedig a felső combja és felsőteste van megvilágítva. Ezek a testrészek elvesztesen forgolódnak a térben, míg egyszer csak összeállnak és megformálják az embert, majd a kép végére ismét darabokra hullanak. (1. KÉP) Azt feltételeznénk, hogy ami ezután következik, az ezzel az emberrel fog történni. Igencsak meglepő tehát, hogy a második jelenetben lyukas kalapok úszkálnak a semmiben, ugyancsak az UV-fény által megvilágított térben. Közös légzés történik, majd mintha beszélgetnének, eldöntené a világ sorsát, ám mindez az ember számára nem érthető, halandzsá nyelven történik. A harmadik jelenetben egy paravánt látunk, mögötte nagy vászon, ugyanaz, mint amin a színészek arcát is láthattuk. A paraván vonalán elindulnak a pöfékelő ládák. Állandó, repetitív hangokat hallhatunk, amelyek vonatra, esetleg gyárra emlékeztetnek. Szemléltetik az idő múlását, ugyanis a vászonra vetített hold nagyon lassan elmozdul. A negyedik képen hosszú hajú, semleges maszkos nő bukkan fel a paraván mögül, egy órával a kezében. (2. KÉP) Nonfiguratív, kis, emberszerű alakok mintha az órából érkeznének, közben gyermekes hallatszik. Méretük rendkívül kicsi, mintha alig néhány centiméternyi gézdarabok lennének. Az óra ketyegése hallható a zenéből, az inga pontosan erre a ritmusra mozog.

Ebből a jelenetből tudjuk meg azt is, hogy a paraván derékmagasságban van elhelyezve. A korábban kék fénnyel megvilágított vá-

szon narancssárgára vált, és az ötödik kép is kezdetét veszi, magassarkú cipők kopogását halljuk, visszajönnek a kalapok egy táncra, közelebb vannak a talajhoz. A hatodik képben egy szőnyeg kúszik be a térbe, rajta, mintha almák lennének. Játszószőnyeg ez, amely fölött életre kel a ruhaszártó kötél, damilon lógnak a ruhadarabok, gyereknevetés hallatszik, játszanak. (3. KÉP) Majd ismét óraketyegést hallunk, gong szól és kiúszik a szőnyeg. A hetedik kép furulyaszóval indul, mesére hajazó hangzással. Kinő egy fa a paravánból, damilon érkezik egy kalap, ezúttal nem UV-fénnyel megvilágítva, hanem teljes fehérségében. Madár ő már, nem kalap. Két fehér „madarat” látunk a vászon előtt, gerléket, akik párt választanak. Két sávnyi, damilon lógó kalap feltűnik még a vászon mögött, de csak az árnyaikat látjuk, nem ők a főszereplők. A nyolcadik kép kezdetén pszichedelikus zenét hallunk, amely mintha beharangozná azt, amit majd a következőkben látni fogunk. Újból érkeznek a kis, nonfiguratív fehér lények, szépen sorban, a zene miatt az az érzés keríti hatalmába a nézőt, hogy kivégzésre mennek. A paraván egy adott pontján lebuknak, és piros színben térnek vissza. Megmártóznak a vérben, a rosszban, a gonoszban? Vagy épp ellenkezőleg, a zene ugyanis kétértelmű, mintha arra is engedne következtetni, hogy épp a lázadást szemlélteti mindez. Az ég (vászon) színei itt is lassan megváltoznak, eltűnik a hold és ezzel együtt rózsaszínné változik az ég. A kilencedik képen ismét kék a vászon és létrák nőnek ki a paravánból – hosszú, kampós rúdon mintha az előbbi piros figurákat látnánk rögzítve. Fáklyára hasonlító tárgy érkezik, nem ég, csak pásztázza a létrákat. Törzsi zenét hallunk, tűzzel érkeznek, meggyúl a fáklya és ott marad égve, körbe-körbe forogva, míg szép lassan eltűnik a paraván mögött. A tizedik képben újra lényeges zenei váltás történik, békésebb, dallamosabb zene szól. Húznak valamit a piros lények, a harmadik képben látható dobozok azok, így egyben

csigákra hasonlítanak, mozgásuk lassúsága is ezt szemlélteti. Arányaiban pedig jóval nagyobbak azok dobozok, mint amit a kis lények elbírnak, cipelik a terhüket. Kikúsznak a csigák, a paraván elé kerül a cselekmény és az UV-fény megvilágításában indul el a következő, tizenegyedik kép, ahol mintha gyerekhangokat imitáló felnőtteket hallanánk, újra életre kel a szárítókötél, gügyögnek és gagyognak. Hátról, a vászon előtt nagy férfialakot látunk, maszkkal, kapucnival, piros kesztyűvel, nagybőgőn játszik (4. KÉP), ezzel egyidőben beúszik egy nagy láda a paraván elé és összegyűjti a damilon lógó ruhákat. A tizenkettedik képen a vászon újra világoskék színű, és szépen sorban szállnak a madarak, különböző formákat alakítanak ki, majd végleg elszállnak. Elérkeztünk a tizenharmadik, egyben záróképhez: havazik.

Cadariu rendezésének dramaturgiáját a posztdramatikus színház elmélete írja le a legpontosabban, mivel a *Légzés* erősen támaszkodik a formalizmusra és a jelek ismétlésére.¹⁶ Az előadás ellene megy annak, hogy a mindennapi életben rengeteg inger ér bennünket, ezek mindig gyorsan váltják egymást, sokszor túl sok jelentést közvetítve. A *Légzés* szándékosan visszautasítja a túlzott jelentés- és ingertermelést. Nem magyaráz, nem mesél el egyértelmű történetet, nem akar mindent elmondani. Képenként egyforma vagy nagyon hasonló tárgyakat láthatunk, de a hangsúly tulajdonképpen a legtöbb esetben nem azon van, mit jelentenek ezek a tárgyak, hanem azon, hogyan vannak megszervezve a ritmus, forma, ismétlés, időtartam, térbeli elrendezés által. Gyakran ugyanazokat a mozdulatokat, hangokat, képeket láthatjuk, időnként meghosszabbított időtartammal. Ez nem szolgál

¹⁶ Hans-Thies LEHMANN, „Játék a jelek sűrűségével”, in Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRISFALUSI Beatrix, BEREZS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 103–105.

újabb információkkal, hanem arra kényszeríti a nézőt, hogy elidőzzön ugyanazokon, a már látott elemeken. Mindezek együtt azt eredményezik, hogy a néző nem kap kész értelmezést, hanem saját figyelmével, türelmével, érzékenységével hagyják őt magára. Az értelmezést tehát nem az előadás adja készen, hanem a néző önmaga hozza létre. Éppen ezért van az, hogy a *Légzést* megtekintve, két néző biztosan teljesen más előadást lát, mégis mindkettő érvényes. A *Légzés* olyan nyitott formát kínál fel, amelyben a néző aktívan válogathat, fókuszálhat és maga hozhat létre jelentésszerű struktúrákat.

A rendezés

„Az előadás újszerű a román színház történetében, nemcsak a szövegnélkülisége miatt, hanem azon animációs technikák használata miatt is, amelyek kevésbé következetes és összefüggő módon tűnnek fel más színházi produkcióban”¹⁷ – nyilatkozta Gavril Cadariu egy sajtótájékoztatóján. Ezt az újszerűséget hangsúlyozta Halmágyi Éva, az előadás egyik színésze is, kiemelve, hogy a nézők és a színházi szakemberek befogadása eltérő volt, de minden visszajelzés a nem megszokott színházi formákat emelte ki az előadás erényeként.¹⁸ Halmágyi az előadás létrejöttének körülményeiről is részletesen beszámol: kísérletezési fázissal indult a próbafolyamat, a rendező az első alkalmon azt kérte tőlük, hogy hozzanak ötleteket és jeleneteket. Miután egy ideig így zajlott a munka, a rendező egyszer úgy ment be próbára, hogy megvan az előadás koncepciója és a műhely már dolgozik a díszletelemek kivitelezésén. A tárgyak térben való mozgásának kitalálásában azonban a színészek is részt vállaltak, a rendezővel közösen kísérletezték ki, mi hogyan mozogjon és azt milyen

¹⁷ D.B., „Miniévad...”, 8.

¹⁸ „Beszélgetés Halmágyi Évával”, a szerző interjúja 2025. október 10-én.

technikával lehet kivitelezni. Halmágyi szerint a legnagyobb technikai és szervezési kihívásokat a próbafolyamat során az előadás damilrendszerének a működtetése jelentette. Kihátrálták a damil sajátosságait, hogy műanyagból készül és megőrzi a feltekerés formáját, tehát ha letekerik az előadás során, az rugószerűen visszaugrik. Ezeket a damilokat a színpad takarásaiban súlyozták le, kis fapálcákra rögzítve. Minden pálcika más színű, UV-fényben világító festéket kapott, hogy a sötétben is egyértelmű legyen, melyik damil melyik elemhez tartozik: a zöld a kalapokhoz, a rózsaszín a „gyerekekhez” kapcsolódott. Ezen belül további jelölések segítettek a sorrendet: például attól függően, hogy a pálcika melyik fele volt befestve, lehetett tudni, hogy az adott damil az előadás korábbi vagy későbbi szakaszában kerül használatba. Kiemelt figyelmet kellett fordítani arra, hogy a sötétben senki ne rúgja fel a súlyokat, amelyek alatt a pálcikák el voltak helyezve, mert ha egy elmozdult, a pálcika könnyen „beugorhatott” a színpad közepére. Ugyanilyen fontos volt az is, hogy a damilok ne akadjanak össze: ha túl lazák voltak, könnyen összegubancolódtak. Mivel az előadásban „gyerekek” is ugráltak a színpadon (a ruhaszárító jelenetben), különösen ügyelni kellett arra, hogy se a színészek, se a damilok ne zavarják egymást, tehát távolságokat kellett tartani. A mozgás szigorúan sávokra volt osztva, a rendszert Halmágyi egy több sávós autópályához hasonlította, amelyen például a kalapok „közlekedtek.” Minden sávhoz két színész tartozott: egyikük a sáv egyik, másikuk a másik oldalán dolgozott. Két kézzel kellett egyszerre irányítani a mozgást, de többször előfordult, hogy a harmadik „segédeszköz” a száj volt: az előadás adott pontján például Halmágyinak a szájával kellett meghúznia a damilt, hogy a megfelelő pillanatban vissza tudja engedni.¹⁹

¹⁹ „Beszélgetés Halmágyi Évával”.

Az előadás létrehozásában nem vett részt koreográfus. A munkafolyamat kifejezetten kísérleti jellegű volt: a rendező elképzeléseket vetett fel, amelyeket a színészek közösen kipróbáltak, majd ezek működését figyelték meg és elemezték. A próbák során folyamatosan tesztelték, hogy az egyes mozgások és képek hogyan hatnak, mely elemek bizonyulnak működőképesnek, és melyek nem. A kísérletezés eredményeként fokozatosan letisztult, hogy mely megoldások maradnak meg az előadásban, és ezek milyen sorrendben követik egymást. Ugyan volt egy rendezői koncepció, de a végső forma jelentős részben abból alakult ki, amit a próbák során ténylegesen működőképesnek találtak, illetve abból, amit a színészek javaslatai és jelenléte hozzáadott az eredeti elképzeléshez. Ez a rendezői attitűd hangsúlyosan bevonta a színészek alkotói hozzájárulását: az előadás formája a rendező elképzelései és a színészek által hozott anyagok kölcsönhatásában jött létre. Az előadás címe, a *Légzés* volt egyedül a rendező döntése, és nem egy közös keresési folyamat eredménye.

Halmágyi Éva szerint a rendező, Gavril Cadariu alapvetően olyan alkotói módszerrel dolgozott, amely nagy szabadságot adott a színészeknek. Nem autoriter módon irányított, hanem alkotótársaként tekintett a résztvevőkre: teret engedett annak, hogy a színészek saját ötleteikkel, megoldásaikkal járuljanak hozzá az előadás formálásához. Ez a hozzáállás különösen jól érvényesül a kísérleti, nonverbális előadások esetében, amelyek közelebb álltak a rendező alkotói világához. Halmágyi hangsúlyozza, hogy Cadariunak is megvolt az a sajátos névjegye, amely felismerhetővé tette munkáit.

A *Légzés* befogadása függ a néző hangulatától és attól, hogy képes-e elvárások nélkül beülni az előadásra. A képek ritmusa, ismétlődése és finom változásai lehetővé teszi, hogy a néző elveszen a látványban és meditatív módon figyeljen a mozgásokra és

formákra. A kalapok példáján keresztül Halmágyi arra is rámutat, hogy bár ugyanazok az elemek jelennek meg újra és újra, a néző mégsem érzékeli őket teljesen egyformának – éppen ez adja az előadás esztétikai erejét.

Színészi játék

Az előadásban a színészi munka elsődlegesen nem kifejező, hanem operatív jellegű volt. A színészek olyan komplex technikai rendszer aktív résztvevőiként működtek, amelyben a jelenlét alapfeltétele nem az érzelmi azonosulás vagy a karakterformálás, hanem a folyamatos koncentráció, testi tudatosság és precíz együttműködés. Az alkotócsapat kitalálta technika komoly koncentrációt igényelt a színészektől. Már az első képet más szemmel nézhetjük annak az információnak a birtokában, hogy a három maszkot viselő színész úgy mozog a térben, hogy közben a lábuk alatt-közelében végig, a néző számára láthatatlan damilok húzódnak. A maszkok értelemszerűen korlátozzák a térben látást, ezért a színészeknek gyakorlatilag csukott szemmel is tudniuk kellett, hová szabad lépniük és hová nem. A paraván mögötti munka mindig kihívás, amikor több színész dolgozik egyszerre. Ebben az esetben az is nehezítette a színészek dolgát, hogy a paraván derékmagasságú volt, tehát térdelve kellett elvégezniük a szükséges mozgásokat.

A dobozok mozgatása is a fentiek miatt jelentett kihívást, nagyon alacsony térben zajlott: törökülésben vagy összekuporodva kellett dolgozni. Sok ember tartózkodott egyszerre a színpadon, és a kellékek folyamatos körforgásban voltak – mindössze tíz dobozzal dolgoztak, amelyeket a színészek egymásnak adtak tovább a paraván mögött, hogy úgy tűnjön, mintha végtelen számú doboz állna a rendelkezésükre.

A paraván előtti térben zajló jelenetekben a damilrendszer működtetése bizonyult rendkívül összetett, fizikailag és mentálisan

is megterhelő feladatnak, számos kihívással. A színészek visszaemlékeznek egy konkrét technikai megoldásról is, amelynek kivitelezését talán ma már nem minden bábszínész vállalná be. A füstölő ládák működtetése ugyanis nem gépi eszközökkel, hanem végtelenül egyszerű módszerrel történt: cigarettával és szívószállal fújták a füstöt a dobozokba. A rendszer pontosságot és összehangolt csapatmunkát igényelt. A dobozok körforgásban mozogtak a színpadon, szinte futószalagszerű rendszerben, ahol mindenkinek pontos szerepe volt, az időzítésnek tökéletesen kellett működnie, ritmusa és konkrét momentuma volt a cigarettázásnak és a szívószál használatának is.

Ebben a térben a legkisebb hiba nemcsak az egyéni teljesítményt, hanem az egész alkotócsapat és rendszer működését veszélyeztette. A színészek ebben az előadásban egymás munkáját folyamatosan biztosító és korrigáló szereplők voltak. Az előadás sikeres működésének feltétele a színészi játék szempontjából a bizalom, valamint a pontos térbeli és időbeli tájékozódás.

Színházi látvány és hangzás

Cristian Pepino éppen akkor tartózkodott Marosvásárhelyen, amikor a *Légzést* bemutatták. Egy vele készült interjúban elmondja, hogy ez egy kiváló előadása annak a csoportnak, akikkel éppen dolgozik: „egyfajta bábbalett, gyönyörű képekkel.”²⁰ Pepino kiemeli azt is, hogy milyen fontos a szakok közötti közreműködés, mivel a *Légzés* képi világát egy díszlettervező szakon tanuló egyetemi hallgató, Lukácsy Ildikó tervezte. Hozzáteszi, hogy ebben a szakmában

„alapvetően a színpadi figura plasztikai megjelenítéséből indulunk ki. Ha ez a plasztikai megjelenítés megfelelő, ha expresszív, akkor segíteni fogja a bábost

²⁰ KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

a színpadi alak hiteles megformálásában. Ha viszont a bábu megjelenítése művészileg nem kielégítő, ha a plasztikai hatás szakmailag nem megfelelő, akkor a dolgok nehezebben mennek, a bábos dolga jóval nehezebb lesz.”²¹

Légzés esetében nem konkrét bábfigurákból indulunk ki, hanem absztrakt, nonfiguratív elemekből. Ebben a megközelítésben a színpadi munka alapja a nonfiguratív elemek plasztikai minősége: a forma, az anyag, a súly, a textúra, a mozgás lehetőségei. Ha ezek az elemek plasztikailag jól megformáltak és expresszívek, akkor támaszt adnak a színésznek és segítik őt abban, hogy erős figurákat hozzon létre belőlük. Pepino meglátása, hogy ha ezek az elemek nincsenek jól kitalálva, azaz nem reagálnak jól a mozgásra, akkor a színésznek sokkal nehezebb dolga lesz. A *Légzés*ben nem a figura, hanem a forma hordozza az expresszivitás alapját, ugyanakkor az láthatóvá válik, hogy a kiválasztott anyagok és formák működnek, mert azok partnerei a színésznek.

Az előadás elemzéséhez kapaszkodót nyújtó tárgy a maszk, egészen konkrétan a semleges maszk. Jacques Lecoq iskolájának pedagógiai módszerei hozzájárulnak a maszk kontextualizálásához. Lecoq szerint

„a semleges maszk különleges tárgy. Ez a semleges arc egyfajta kiegyensúlyozottságot és a testi nyugalmat tükröz. A maszk segít megtapasztalni a cselekvés előtti semlegesség állapotát, hogy belső konfliktus nélkül érzékelhessük a körülöttünk lévő világot.”²²

A semleges maszk tehát nem szerepmaszk, azaz nem mutat karaktert, nem fejez ki ér-

zelmeket és nem mesél történetet. Különlegessége az, hogy nem hozzáad, hanem elvesz, ugyanis eltünteti az arc egyéni mimikáját, ennek következtében a színész nem az arcával játszik, hanem a testével. A semleges arc nem mosolyog, nem szomorú, nem feszült, nem akar mondani semmit. Ez egyfajta egyensúly-állapot, ugyanis a test nincs készenlétben egy konkrét érzelemre vagy reakcióra. Lecoq úgy hívja ezt, hogy a „cselekvés előtti semlegesség”. Arról az állapotról beszél, amikor a színész még nem játszik, de teljesen jelen van, figyel, befogad. Lecoq viszonyítási maszknak, alapmaszknak hívja a semleges maszkot, ami támaszt nyújt minden más maszknak.²³

„Ez valójában alapmaszk, vagyis olyan viszonyítási pont, ami sok más maszknak is kiindulópontja (expresszív maszkok, commedia dell’arte maszkok). Ha egy tanítvány megtapasztalja ezt a kezdeti semleges állapotot, érzései letisztulnak, teste pedig befogadóvá válik, mint egy üres lap, és kezdetét veheti a dráma.”²⁴

Ez nem szó szerint értendő, hanem pedagógiai, azaz Lecoq szerint mielőtt egy karakterhez, érzelemhez, stílushoz nyúlunk, kell lennie egy nullpontnak. A semleges maszk tehát ennek értelmében egy referencia, mert hozzá képest válik láthatóvá minden érzelem. Alap, mert erre épülnek az expresszív és stilizált formák, és támasz, mert megakadályozza, hogy a színész túlmagyarázzon, túljátsszon. Azt is mondhatnánk, hogy a semleges maszk nem játszát, hanem felkészít a játékra, megtanít jelen lenni, figyelni, és tiszta testtel belépni bármilyen színházi formába. „A semleges maszk alatt a

²¹ KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

²² Jacques LECOQ, *A költői test*, ford. Valcz Péter (Budapest: Magyar Táncművészeti Egyesület), 2022. 37.

²³ Uo.

²⁴ Uo.

színész arca eltűnik, így a test sokkal hangsúlyosabbá válik.”²⁵

A *Légzés* első jelenetében is a test lesz a kifejezés hordozója, ezáltal pedig minden mozdulat és tartás sokkal hangsúlyosabbá válik. Lecoq módszerében a semleges maszk megtanít másképp figyelni, tudatosítja a test szerepét a színházban, bábszínházban, mert a színész mozdulatai beszélnek. Azt is mondhatnánk, hogy a semleges maszk felszabadítja a testet azért, hogy minden mozdulat tiszta és erőteljes legyen. De azt is mondhatjuk, hogy a semleges maszk nem cél, hanem egy eszköz a színész testének felszabadítására és a játék tisztaságának elérésére. Lecoq szerint, ha a színész megélte a semleges állapotot, akkor az arc ellazult, természetes, nyitott lesz. „Amikor pedig eljut a szabadsáig, és megszűnnek a magyarázó és hiteltelen gesztusok, akkor a maszokra már nincs is szükség. A semleges maszkkal való gyakorlatoknak az a célja, hogy ezt az állapotot maszk nélkül is képesek legyünk előidézni.”²⁶ Éppen ezért annyira fontos az a kezdőkép, amelyet a nézők az előadás elején láthattak, mert a színészek arca közelről ezt a fent leírt állapotot sugallja. Miközben Lecoq a test nullpontját keresi, a posztdramatikus színház az értelem nullpontját. Mindkettő elutasítja a magyarázó gesztust, ezzel szemben a jelenlétre, az észlelésre és a befogadásra építenek.

Gavril Cadariu a *Légzéssel* „be akarta bizonyítani, hogy értenek az animáció nyelvén”,²⁷ és hogy tudják, „miről szól a műfaj.”²⁸ Ezt egy viszonylag erős szakmai állításként értelmezhetjük, és nem(csak) a nézőknek

²⁵ Uo.

²⁶ Uo., 39.

²⁷ KAÁLI NAGY Botond, „(Ős)bemutatók előtt”, *Népújság*, 2012. szept. 28., hozzáférés: 2026. 01.20., <https://e-nepujasg.ro/articles/osbemutatok-elott>.

²⁸ Uo.

szól, hanem a (báb)színházi szakmának is. Az animáció azt jelenti, hogy élettelen, formátlan anyagból lesz jelenlét, szándék és karakter. Az előadásból ki is derül, hogy a társulat tudatosan bánik ezzel az átlényegítéssel, ismerik és használják a műfaj belső törvényeit, pontosan ki van találva, hogy mi mozog és mi marad mozdulatlan a színpadon, hogyan születik fókusz, mikor „lélegzik” egy forma és hogyan válik egy anyag jelentéshordozóvá. Az animáció során a színész nem szereplő, hanem közvetítő. A kijelentés azt is magában hordozza, hogy az alkotócsapatnak el kell fogadnia, hogy ebben a műfajban nem a színészen magán van a fókusz, hanem azon, amit életre kelt. Azért is lehet fontos ez a mondat, mert kiderül, hogy a rendező azt akarja megmutatni, hogy a társulat nemcsak használja az animáció eszközeit, hanem érti és uralja annak nyelvét.

A zene szerepét érdemes hangsúlyozni, mert nem pusztán kísérő elem, hanem gyakran dramaturgiai, strukturáló szerepet vállal. Nemcsak aláfest, hanem kijelöli a mozgások hosszát, tagolja a jeleneteket, meghatározza a tempót. A *Légzésben* a mozgás a zenére van komponálva, ami elősegíti azt is, hogy a forma élőnek hasson, érzelmi ívet kapjon. Ennek az előadásnak a zene a kerete, amelyhez a mozgás következetesen viszonyul.

Az előadás végén elhangzik Keren Ann és Barði Jóhannsson angol nyelvű *La Ballade of Lady and Bird* című dala, amely eltér az előadás addigi hangzásától: az ezt megelőző több mint háromnegyed órában nem hangzanak el érthető szavak. A dalban egy párbeszédet hallhatunk két karakter, Lady és Bird között. A beszélgetésből egy sok érzelmet ébresztő helyzet bontakozik ki, a két karakter ugyanis együtt érzi a hideget, a láthatatlanságot és a magányt, próbálnak segítséget kérni a világtól, de senki sem válaszol, majd a kilátástalanságukban felmerül az a gondolat, hogy valami radikálisat tegyenek, végül viszont a történet visszatér az eredeti kiindulópontához: ugyanott vannak, ugyanaz a hi-

deg és bizonytalanság marad. Ez a dal beszél egyedül a az előadásban.

Az előadás hatástörténete

A produkció számos elismerést kapott: 2010-ben a nagybányai Nemzetközi Atelier Fesztiválon rendezői díjat nyert, ugyanebben az évben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Fesztiválján a legjobb ex-quo előadás díját ítelték neki. Szintén 2010-ben a kolozsvári Puck Fesztiválon a zsűri különdíját, valamint a bukaresti Țândărică Fesztiválon a színpadi nyelvezet szinkretizmusáért megítelt dicséretet vehette át a produkció. Emellett 2011-ben részt vettek a 18. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztiválon Szabadkán, valamint az oroszországi Szocsiban megrendezett KultProjekt – a Fekete-tenger régió Bábszínházainak Nemzetközi Fesztiválja programján.²⁹ Ez a meghívás óriási elismerésnek számított a társulat életében. 2012-ben az előadás felújításra került új szereposztással, ekkor már az Ariel társulata vitte színre, az eredeti szereposztásból csupán Halmágyi Éva maradt.

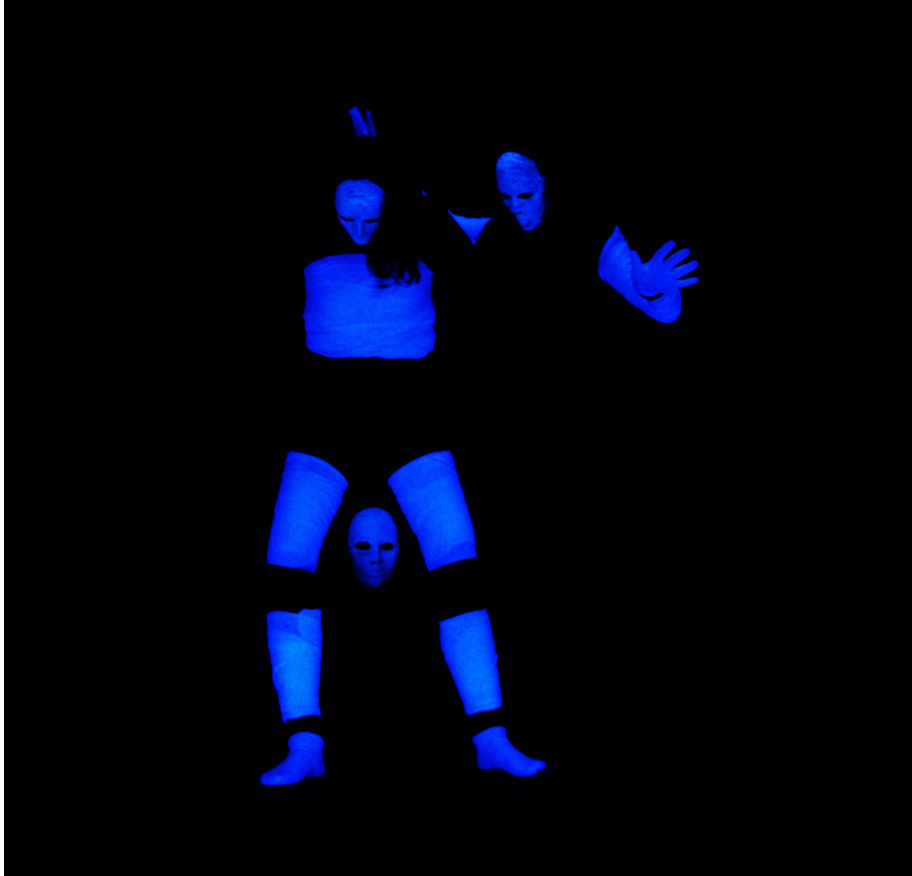
Az előadás adatai

Cím: *Légzés. Bemutató dátuma:* 2010. április 15. *A bemutató helyszíne:* Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház. *Rendező:* Gavril Cadariu. *Osztályvezető tanár:* Cristian Pepino, Kozsik Ildikó- *Segédrendező:* Deák Réka. *Animációs tárgyak és effektek:* Lukácsy Ildikó. *Zenéjét összeállította:* Gavril Cadariu. *Színészek:* Dénes Emőke, Halmágyi Éva, Incze Sándor Zoltán, Király Anna, Lukács Emőke, Tollas Vanda, Vízi Imre.

²⁹ Forrás: Az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.

Bibliográfia

- „A Marosvásárhelyi Űvészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.
- „A Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karának története”, hozzáférés: 2025. 11.10., <https://www.damu.cz/en/all-about-faculty/history-accomplishments-awards/>.
- „A Színház- és Filmművészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://szfe.hu/a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-tortenete/>.
- „Beszélgetés Halmágyi Évával”. Saját felvétel.
- „Gavril Cadariu (1958-2024)”, Gavril Cadariu nekrológja a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem weboldalán, hozzáférés: 2025. 11.12, <https://www.uat.ro/en/news-detail-en/gavril-cadariu-1958-2024/>.
- D. B. „Miniévad az Ariel Színházban”, *Új Magyar Szó*, 2010. jún. 16., 8.
- KAÁLI NAGY Botond. „(Ős)bemutatók előtt”. *Népújság*, 2012. 09. 28., hozzáférés: 2026. 01.20., <https://enepujasag.ro/articles/osbemutatok-elott>.
- KOZSIK Ildikó. „Marosvásárhelyen otthon érzem magam – Interjú Cristian Pepino rendezővel, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzorával”. *Múzsza – Népújság Melléklet*, 2010. május 22., 3.
- KÖLLŐ Katalin. „Bábszínészet Felsőfokon”. *Világszínház* 6. sz. (2004): 19–21.
- LECOQ, Jacques. *A költői test*, fordította VALCZ Péter. Budapest: MTE, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Játék a jelek sűrűségével”. In *Posztdramatikus színház*, fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR, 103–105. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- NAGY Botond. „Bemutató Az Ariel Színházban”. *Népújság*, 2010. máj. 14., 5.



1. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



2. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



3. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



4. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.