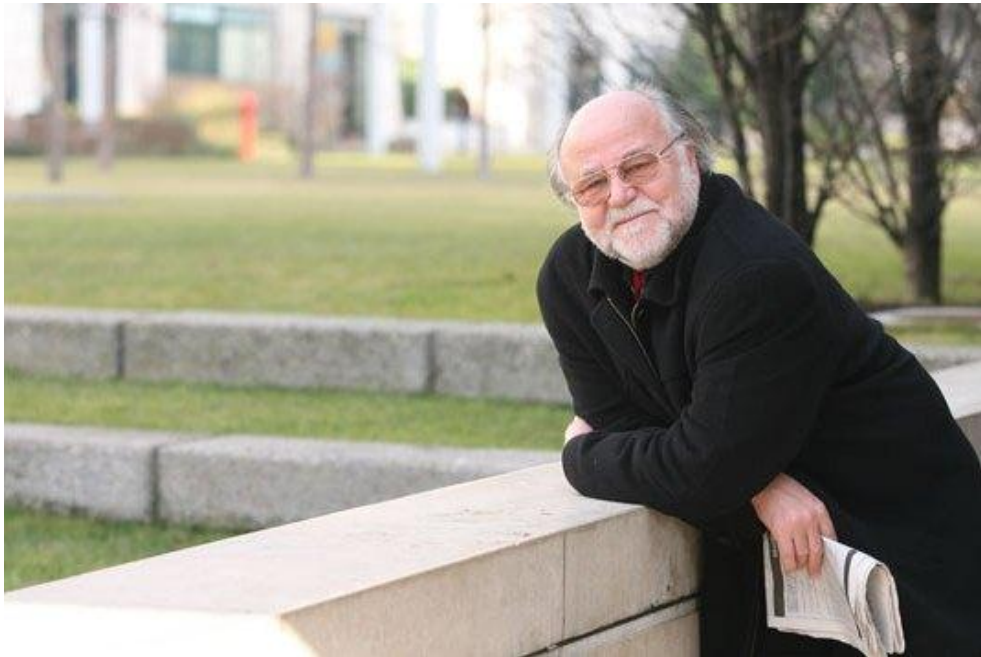


Színház.net

A szöveg mögött rejlő logika
Haumann Péter a *Színházban*



Születésnapjára elektronikus kötetben gyűjtöttük össze a *Színházban* megjelent, Haumann Péterről szóló vagy őt említő írásokat.
Isten éltesse, Haumann Péter!

Szerkesztette:
Kutszegi Csaba és Varga Kinga

Színház.net, 2014. május 17.

Tartalomjegyzék	2
Hermann István: Rekviem egy elveszett nép fölött Illyés Gyula Tiszták című tragédiája a Pécsi Nemzeti Színházban (Részlet)	5
Hermann István: Feltarthatatlan Ui Pécsett	6
Hermann István: Színház születik; Jegyzetek a Huszonötödik Színházról (Részlet)	9
Pályi András: A Szókratész-szenvedély színháza	12
Fiatal művészek a ma színházában (Részlet)	16
Pályi András: Színpadi hatás és katarzis	17
Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai; Évadvégi jegyzetek (Részlet)	18
Saad Katalin: A Tou O mozdulatvilága (Részlet)	19
Sziládi János: Forradalmak vallatása (Részlet)	20
Sziládi János: A kőszobor szorításában Korosztijov-bemutató a József Attila Színházban (Részlet)	21
Spiró György: A két, sőt három bumfordi a József Attila Színházban	22
Mihályi Gábor: A kutya testamentuma két változatban A kaposvári és a budapesti előadásról (Részlet)	26
Mészáros Tamás: Ösztönösen vagy tudatosan? Beszélgetés Haumann Péterrel	27
Róna Katalin: ... itt valami félreértés történt; Széjlegyzet a Vőlegény kritikáihoz (Részlet)..	31
Szántó Erika: Nyaralók – inkognitóban (Részlet)	32
Szántó Erika: Brecht a Madách színpadán (Részlet)	33
Földes Anna: A holt lelkek élő színháza (Részlet)	34
Róna Katalin: Telitalálat, kérdőjellel; Csicsikov: Haumann Péter	35
Nánay István: A színház – nagyítóüveg (Részlet)	37
Róna Katalin: Mindenki kikapós; A kikapós patikárius a Városmajori Színpadon (Részlet)	38
Bányai Gábor: My fair Madách Színház - Shaw: Pygmalion (Részlet)	39
György Péter: A sorsjáték buktatói; Sok hűhó semmiért - a Madáchban (Részlet)	40
Nádra Valéria: A zokogó színház avagy Közjáték Lear királyhoz (Részlet)	41
Róna Katalin: A macska – macska; Musicalbemutató a Madách Színházban (Részlet)	42

Hermann István: Az élődsiség bizonytalan anatómiája Visszatekintés az elmúlt évadra (Részlet)	43
Kóháti Zsolt: Az énhasadás előnyei Mirande-Mouezy Eon: Uraim, csak egymás után! (Részlet)	44
Vass Zsuzsa: Godot-ra várva Becket a Madách Kamaraszínházban (Részlet)	45
Nádra Valéria: „Aktuális érzelmeket ébreszteni” A Kispolgárok a Madách Kamaraszínházban (Részlet)	46
Molnár Andrea: Semmi sincs úgy, ahogy van; A Vízkereszt a Madách Színházban (Részlet)	47
Földes Anna: Csoportkép vendéggel; Szakonyi-bemutató a Madách Kamarában (Részlet) ..	48
Mihályi Gábor: Haumann Péter „jutalomjátéka” Dumas-Sartre: Kean, a színész című darabja a Madách Színházban (Részlet)	49
Nánay István: Jutalomjáték és tragédia Mrožek-bemutató a Várszínházban és Egerben (Részlet)	53
Zappe László: Öreg ember nem vén ember; Beaumarchais – Figaro házassága (Részlet) ...	54
Márton László: Elég szomorú játék; Füst Milán: Az árvák	56
Szántó Judit: Rendetlenség és kora bánat; Szép Ernő – Völegény (Részlet)	59
Sándor L. István: Áttételesen; Pirandello – Ma este improvizálunk (Részlet)	60
Csáki Judit: Tánári módra; Molière: A fősvény (Részlet)	61
Sándor L. István: Korszakok között; Csehov – Cseresznyés kert (Részlet)	63
Márton László: Tyúkper; Heinrich von Kleist – Az eltört korsó (Részlet)	64
Mi közünk hozzá? A „Művészet”-ről és a „Prédales”-ről (Részlet)	67
Gáspár Máté: Körurgund; Gombrowicz – Yvonne, burgundi hercegnő (Részlet)	72
Kovács Dezső: Üresség, unalom, vér; Tankred Dorst – Paul úr (Részlet)	73
Kovács Dezső: A ripacs gyönyöre; Thomas Bernhard – A színházcsináló	74
Szántó Judit: Bolondok gondolája; Ben Jonson - Volpone (Részlet)	77
Jákfalvi Magdolna: Kunst és Haus; A Katona (Részlet)	78
Tompa Andrea: Evilág; Weöres Sándor - Szent György és a sárkány (Részlet)	79
Perényi Balázs: Fél kegyelem; Dosztojevszkij – Az idióta (Részlet)	80

Kovács Dezső: Tuba és szaxofon; Bertolt Brecht – Puntila úr és a szolgája, Matti (Részlet) 81	
Urbán Balázs: Miből lesz a siker? Mel Brooks – Producerek (Részlet)	82
Tarján Tamás: Tényképészet Henrik Ibsen - A vadkacsa (Részlet)	83
Stuber Andrea: Nő, nő; Lehár Ferenc - A víg özvegy (Részlet)	84
Sz. Deme László: A gyűlölet arcai; A velencei kalmár két előadásáról (Részlet)	85
Szántó Judit: Családi szórakozás; A hős és a csokoládékatoná előadásáról (Részlet)	86

Hermann István: Rekviem egy elveszett nép fölött
Illyés Gyula *Tiszták* című tragédiája a Pécsi Nemzeti Színházban
(Részlet)

[...]

A nagyon tehetséges Haumann Péter ezúttal nem találja fel magát a pápai legátus szerepében, az indítékok összetettségéből mindig *csak* egyet hoz a színpadra, s ezért a pszichológiai motívumok nem válnak egységessé, és maga az alak széthullik, noha az egyes motívumok rajzában, önmagában kitűnő.

[...]

Illyés Gyula: *Tiszták* (Pécsi Nemzeti Színház) Rendezte: Dobai Vilmos, díszlettervező: Vata Emil, jelmeztervező: Vágó Nelli, zenéjét szerezte: Szokolay Sándor. Szereplők: Bánffy György, Labancz Borbála, Szabó Tünde, Orbán Tibor, Haumann Péter, Holl István, Paál László, ifj. Kőmíves Sándor, Győry Emil, Karikás Péter, Kovács Dénes, Bősze György, Szivler József, Monori Ferenc, Kutas Béla

Színház, 1970. május

Hermann István: Feltarthatatlan Ui Pécsett

Az *Arturo Uit* nem tekintem Brecht legjobb darabjai közül valónak. Mindig egy színész számára jelent nagyon sokat Ui bemutatása, és mellette mindenki elég merev epizód szerepekre kényszerül. Pécsett meglepetés történt. Amellett, hogy életem egyik legérdekesebb *Uiját* láttam, Sík Ferenc, a rendező el tudta hitetni a színészekkel, hogy az *Arturo Ui* színpada is egész. A fiatal színészek úgy érezték magukat a szerepekben, mintha Lear mellett kellene Edgart, Edmundot, Glostert stb. játszani. S egy pillanatra sem volt az a benyomásom, hogy Brechtnek ez a műve - szerepdarab. Következésképpen az együttes munka s az, hogy minden szereplő élvezte Haumann Pétert és Haumann Péter élvezte a társait volt az első döntő meglepetés. De ezt követték a többiek. Sík Ferenc - nagyon helyesen - tiszteletlenül bánt Brechtrel, és helyenként elidegenített ugyan, egészében azonban nem. A jelenetek között nem táblák, nem feliratok kerültek a színre, hanem egy gyereket cipelő újságárus asszony (Labancz Borbála), aki egyfelől rikkancs, tehát a korszerű újsághíreket mondja, másrészt érző ember. S ez a rikkancs a darab végén a kisgyerekekkel együtt halálos sebet kap a fasisztáktól, és ott marad a színpadon mementóként. Nemcsak addig, amíg Uit ünneplik a Dolfoot asszony mögé felsorakozottak, s nemcsak addig, amíg a színészek megköszönik a tapsokat, hanem amíg az utolsó néző is el nem hagyja a nézőteret.

A következő meglepetés az, hogy Sík Ferenc megkérdőjelezi az eredeti német címet. Eszerint ugyanis *Arturo Ui föltartóztatható felemelkedését* ábrázolná a darab. Síknél azonban ez az emelkedés gátlástalan és gáttalan. Sem a Hindenburg-figura, sem a tröszt-figurák, sem a többiek nem képesek megakadályozni a gengszter felemelkedését. Nem azért, mert az adott pillanatban nem képesek rá, hanem mert különben is képtelenek. Belsőleg impotensek a gengszterrel szemben. Hogy ezt elhitesse, az előadást hihetetlen mértékben pezsgővé tette. A színpadon nincs szünet, nincs ellenállás, csupán az egyik jelenetben, a háttérben jelenik meg belőle valami. Minden gát pillanatok alatt szakad át, és a gengszterizmus folyama előnti a színpadot és a történelmet.

Ilyen szempontból kitűnő és eredeti Sík koncepciója. Észreveszi azt, hogy Brecht-nél azok az illúziók, melyek az egyik pillanatban *III. Richárdra*, a másik pillanatban *a Faust* sétajelenetére és ott Mephisztóra, a harmadikban pedig saját *Koldusoperájára* emlékeztetnek, mind szervesen beépíthetők abba a gőzhengersizű sodrásba, melyet Sík a színpadon megteremtett. (Egészen más kérdés persze az, hogy ezt a gőzhengersizűséget a csak néhány másodperces színváltási szünetek is elég kínosan akasztják meg, valamint az is, hogy nem ez az egyetlen lehetséges felfogásmódja a brechti gengszter-tragikomédiának.)

Így, ebben a formában tehát Arturo Ui emelkedése megállíthatatlan, és csak a közönség tudja megállítani. Brechtnek ez volt a végső szándéka, és az, hogy Sík Ferenc most ezt a szándékot nemcsak értelmileg, hanem érzelmileg is kifejezésteljessé teszi, nem hiba, hanem erény. Ezért találják meg az együttes tagjai a kontaktust a címszereplővel, ezért oldódik fel „kiszolgáló” szerepük, mert mögöttük fenyegetőleg, de mindenesetre érzelemmel telítetten ott a nézőtér, amely viszolyg és gyűlöl egyszerre, és amelynek hatását valamilyen formában a szereplők nagy része érzékelteti.

De ez elsősorban a fiatalokra vonatkozik ezúttal. S itt mindjárt a darab előadásának egy nagyon kényes problémájához érkeztem el. A színháznak nem volt elég tagja ahhoz, hogy a darabot előadják. Sem számbelileg, sem színészi alkatban. A fiatalok színpadra hozták ugyan a koldusoperás hangulatot és azt is, ami az *Uit* a *Koldusoperától* elválasztja. De döccenők árán. Sok művész kettős feladatot kapott, ami nyilván számára érdekessé tette az előadást (mindig jó dolog egy estén két vagy több karaktert hozni, amolyan „komédiás” feladat), de a kettős szerepek még ha jól voltak is elgondolva, nem eléggé poentírozódtak. Ha már ilyen kényszermegoldáshoz kell folyamodni, akkor helyes dolog, hogy például a Hindenburg-figura színpadi hasonmását, valamint a Dollfuss-figura alteregóját ugyanaz a színész játssza. Hasonlóképpen az Uit tanító lecsúszott színész és a gyújtogatási perben szereplő orvos is játszatható ugyanazzal a művésszel.

Persze sok minden játszatható még egy művésszel, de itt a kapcsolatok evidens módon adódnak. Csakhogy az analógiás szereposztás ilyen esetekben hihetetlen nagy megterheléssel jár. Ellentétes szerepeket, ellentétes karaktereket könnyebb a komédiás vénából kibontakoztatni, míg az

analógiásknál a karakterek speciális sajátosságait hihetetlenül finoman kell kimunkálni. S ha Kézdy György mint színész meg is tesz ezért mindent a ripacs és az orvos szerepében, a rendezés már nem tudott eléggé odafigyelni a páros szerepek egymáshoz való viszonyára a darab egészén belül. Itt is jó az elgondolás. De az elgondolás keresztülviteléhez e probléma nagyobb tudatosítására lett volna szükség.

Az említett kifogások az egész koncepcióhoz képest és az egész látványhoz képest részlegesek. Az össz munka kereteit és hangulatát a rendezés alapjában megteremti, és ez az együttes munka Haumann Péter Ui-szerepformálásán alapul. Láttam már akrobata Uit a Brecht-színház előadásában, aki be tudja száguldani az egész színpadot, és ezzel a száguldással máris kitölti az egész teret. Továbbá láttam olyan Uit is - Szabó Gyuláét -, aki a rendezői koncepciónak megfelelően a gengszter belső törekenységét és összetörhető mivoltát hangsúlyozta. Haumanné eltért ezektől. A rendezői koncepcióval összefüggésben itt a színpadon gátlásokkal teli emberek kerültek szembe a szintén gátlásos, de nem könnyen összetörhető Uival. Haumann abból vezeti le Ui erejét, hogy mindig ott nyomja meg a hangsúlyt, ahol az ellenfél gyengéjét, gátlásait vehette célba. Így vált gőzhengerhatásúvá az, amit a színpadon megteremtett. S nagyon érdekes volt, hogy Mendelényi Vilmos Ernesto Romája milyen ügyesen játszott rá erre a Haumann által kiemelt vonásra. Roma gátlástalan gengszter Mendelényi ábrázolásában, de egyúttal pincsikutya. Mint kis kutya követi a vezért, hűségesen, alázatosan, mert tudja, hogy ő képtelen volna mások gátlásait ilyen tudatosan célba venni.

Így Haumann mutatványa *szellemileg* akrobatikus. Nemcsak azért, mert sikerült összeolvasztania egy kis chaplini mozgást egy abszolút merev és görcsös tartással, amelyben a görcsösség és az elesettség dinamikájában mindig a görcsösség került felül, hanem elsősorban a nagyon jól megválasztott nyomatékok miatt. S itt kell valamit megjegyezni. Beszédtechnikája (s milyen kivételes ez fiataloknál) kibírja a torokhangot és azt is, hogy a mondatokat értelmetlenül tagolja ugyan, de az értelmetlen tagolásnak egy új értelme lesz. Ami a beszédtechnikát illeti, örömmel állapítottam meg, hogy nemcsak Haumann beszél jól, hanem Orbán Tibor és Vajda Márta is kivételesen tisztán - és nem csupán fonetikailag tisztán - beszélnek a színpadon. Így válik Haumann szerepformálása következtében Ui szuggesztív és taszítóvá.

S ennek a szerepfelfogásnak van egy nagyon érdekes és fontos gondolati alapja. A szuggesztivitás a mindennapban egyúttal vonzást is jelent. Haumann azonban nagyon jól érzi, hogy a szuggesztivitásban önmagában is akadhatnak taszító elemek. Taszítók, mégpedig azok számára, akik felismerik ennek a szuggesztivitásnak a görcsös alapját. Maga a gondolat is és a színészi megvalósítás is a legkiválóbbak közé tartozik. És hogy ennyi mindent hoz a színpadra, ez azzal a félelemmel tölti el a nézőt, hogy nem fogja végig bírni. Haumannál nincs jellemfejlődés, hanem csak az alapvonások kibontakoztatása, variációi és külsődleges árnyalása. Amikor a színész megtanítja bizonyos mozgásokra, állandóan előtör belőle az eredeti gesztusvilág, hogy azután szinte akarata ellenére valahogy fegyelmezze magát.

Mindjárt az első pillanatban a legmagasabb hőfokon van, de ebből a hőfokból nem enged. S ez a szellemi rohanás a süllyedés felé egyúttal emelkedés is. Emelkedés a gengszterbanda számára, de a világ lesüllyedése. S éppen ez ütötte meg az embert a Pécsi Nemzeti Színház előadásában. Ebben a kettős játékban vettek részt a színészek, és végre nem volt sok dekorativitás a játékban. De azért akadt. Főleg az utolsó jelenet beállítása tűnt tévesnek számomra. Statisztatömeg vonul be a színpadra, uniformizált, foltozott irhájú zsoldos katonák, a színpad belső terében pedig az Uira főlesküdő tömeg. Az egyik rész Ui felé fordul, a másik a nézők felé. És a nagy tömeg üressé teszi a színpadot. Itt a dekorativitás - a fekvő újságárusnő ellenére is - eluralkodik. Már nem fél a közönség, nem gyűlöl, nem gondolja át a problémákat, hanem egyszerűen a látványt nézi. A néző szereplőből visszaváltozott nézővé - és csak nézővé. A végső akkord meghazudtolta azt, amit láttam. Pedig nagyon érdekeset és nagyon elgondolkoztatót láttam. Megértettem, hogy mennyire aktuális a gátlástalanok elleni küzdelem, az emberi gyengéket kihasználni tudó, de nagyon is hatásos terror elleni harc.

Bertolt Brecht: Állítsátok meg Arturo Uit! (Pécsi Nemzeti Színház) Fordította: Czímer József és Hajnal Gábor; rendezte: Sík Ferenc; díszlet: Pintye Gusztáv; jelmez: Vágó Nelli. Szereplők: Haumann Péter, Mendelényi Vilmos, Bősze György. Karikás Péter, Fülöp Mihály, Paál László, ifj. Kőmíves Sándor, Szalma Lajos, Galambos György, Orbán Tibor, Fülöp Mihály, Szivler József, Paál László, Vajda Márta, Kézdy György, Győri Emil, Monori Ferenc, Faludy László, Kováts László, Sólyom Kati, Kutas Béla, Vincze János, Bors Ferenc, Labancz Borbála.

Színház, 1970. július

Hermann István: Színház születik
 Jegyzetek a Huszonötödik Színházról
 (Részlet)

[...]

Meg kell vallani, hogy a bejelentett programmal ellentétesen hatott a *Gyász* előadása [...], hiszen Berek Kati játéka nyomán az ember nemcsak gondolatokat, hanem feszültséget kapott, és ez a feszültség a közönséget nemcsak gondolatilag kötötte le, hanem szórakoztatta is. S ebben az értelemben még inkább fiaskó Platón *Szókratész védőbeszéde* című dialógusának előadása. Persze csak ebben az értelemben. Mert a színpadon ott ül Szókratész, vagyis Haumann Péter, ez a fiatal színész, akit egy Büchner-szerep után az *Arturo Ui*-ban láttam, és már e két szerepe alapján is kiemelkedő tehetségnek tartottam, s most egyszer csak ott ül, azt mondja magáról, hogy hetvenéves, az első mimikai mozzanatával telibetalálja a vatikáni múzeumban található Szókratész fej lényegét, és azt érzékelteti: ecce homo. Mindebben ugyan egy kicsit megzavar az, hogy előzetesen beolvasnak néhány részletet, mely Krisztusról, Galileiről, Spinozáról és Batsányi Jánosról, valamint a népfrontmozgalomról szól, s aminek semmi köze sem Szókratészhez, sem Haumannhoz, sem semmihez, ami később a színpadon történik. Nem is lehet semmi köze, hiszen Krisztusnak semmiféle közössége nem volt a farizeusokkal, sem pedig Pilatussal. Galileinek mint fizikusnak nem volt hasonló gondolatmenete az inkvizítorokéhoz. Spinoza *Tractatus*ának és a szefard zsidó közösségnek, Batsányinak és a Habsburg érdekeknek, valamint Erdei Ferencnek, Kállai Gyulának és a többieknek nem volt érintkezési pontjuk a Horthy-korszak uralkodó ideológiájával. Viszont Szókratész tragédiájának a lényege, hogy ő nemcsak athéni, hanem az athéni gondolat Platón szerint legtökéletesebb hordozója, és perének egész légköre ebből a szituációból fakad. Nem mást akar, mint az athéniak, hanem ugyanazt akarja, csak jobban, elmélyültebben, tartalmasabban.

Vagyis a probléma egészen modern. Nem azoknak a drámája, akik ab ovo szemben álltak elítélőkkel, hanem azoké, akik szembekerültek elítélők értetlenségével, korlátoltságával és hiúságával. Haumann nagyon helyesen az utóbbit rajzolja meg. Állandóan bízik abban, hogy a közönség, valamint az areopag (az athéni bíróságot a karzatra helyezi Horváth Jenő rendezése) megérti őt. Mindenáron győzni akar, érveivel, mosolyával, azzal a bábamódszerrel, amely ott is megtalálja a borjút, ahol nem vehes a tehén, és végtelen szerénységével. Nos, ez a szerénység minden igazi tudós alapvető tulajdonsága, hiszen ő csak annyit tud, hogy nem tud semmit. S ez korántsem elegendő, de mégis fölény. Fölény azokkal szemben, akik tudálékoskodnak, akikben az áltudás gögje él, és egyúttal ez a szerénység a legnagyobb szemtelenség. Szemtelenség a göggel szemben. A hiúsággal szemben, a megalázkodást kívánással szemben - egyszóval az igazi impertinencia. Nem fölületes, nem külsődleges, mert mindig a szerénységből fejlődik ki. De annál szemtelenebb. [...]

Haumann borzasztóan szerény akkor, amikor önmagáról beszél. De abban a pillanatban, ahogy vádlóiról van szó vagy a gögös tudálékoságról, hirtelen szerénytelen, dörögni kezd. Az irónia ugyanis különös dolog. Az iróniát sok mindentől le lehet vezetni, mert sokféle irónia létezik. A Huszonötödik Színház előadása azonban onnan vezet le, ahonnan az igazi és mélységes irónia származik: a felháborodásból. Kicsit megfordítja a szokásos Szókratész-képet, mely a felháborodást is az iróniából eredezteti. Ellenkezőleg. Az irónia a felháborodás valódi filozofikus megjelenési formája.

De maradjunk ennél a filozofikus megjelenésnél. A filozófusok nálunk sokszor úgy lebegnek az emberek felett, mint valami műhold. Legalábbis így él ez sok ember képzetében. Haumann-nál viszont másként fest a dolog. Őnála a filozófus lényege nem az, hogy filozófus, hanem az, hogy éppen olyan polgár és ember, mint a többi. Innen az ecce homo. Innen van, hogy mindegy, vajon hetvenéves vagy nem hetvenéves. Ezért nem is ősz, nem is megkínzott, ezért nem is töri különösen a fejét, nincsenek gondolkodói pózai, legfeljebb egyik ujját húzza el egy pillanatra a szája előtt, szinte gyerekes önfeledtséggel, és ugyanilyen gyerekesen élvezzi azokat a szellemi

tornákat, amelyekbe beleviszi partnereit, és a végkövetkeztetésnél ugyanolyan boldog, mintha a nem rutinos bűvész először élvezné azt a sikert, mikor is a cilindrből előrántja a nyulat. Egyszóval csupa naiv affektus, kisgyerekes öröm, pedig az egészben semmi játék nincs. Úgy elválasztja egymástól a játékot és játékosságot, mintha a kettőnek semmi köze nem volna egymáshoz, s végül kideríti, hogy nincs is. Mert igazán játékosnak lenni csak a legkomolyabb dolgokban lehet, helyesebben csak a legkomolyabb ember tud mindig játékos lenni. S ezzel tárul elénk a második színpadi csoda.

Haumann monológja meghazudtolja a műfaját. Nem azért, mert a rendezés időnként megengedi, hogy mások is szerepelhessenek a színpadon, hanem azért, mert ez a monológ bevonja a közönséget. Nekünk szól, és mi nevetünk, gúnyosak vagyunk, szórakozunk, sajnálkozunk, tehát csupa olyan dolgot művelünk, ami nem szerepelt a programban. Fölöttünk ott ülnek a bírák, mi vagyunk a nép, székeinkben feszengünk, és végül is egyetértünk Haumann-nal. Mert Haumann leforráz ugyan bennünket, hiszen iróniáját önkéntes halálával koronázza meg, ezzel bebizonyítván, hogy csupán az ironikus vehet valamit komolyan. De egyúttal mi már nem vagyunk az athéni nép, mi már a pesti nép vagyunk, mely maga is Szókratésznek érzi magát, mely maga is jobban tudja, hogy hogyan kell csinálni azt, amit az athéniak meg a bírák meg a vezetők csinálnak, és ezért meghalunk vele együtt. A mi halálunk is ironikus, és először a lábnál kezdődik el, s csak később ér a szívig, de mi is kiisszuk a keserű poharakat, és inkább isszuk, mintsem elmennénk Thesszáliába vagy Krétára. Krétán úgymint csak Mínosz király vendégei lehetnénk, aki egyúttal az alvilág királya is, és akkor már teljesen mindegy.

Egyszóval Haumann szkizofrénné tesz bennünket, és mi megtapsoljuk ezt, mert más jellegű ez a szkizofrénia, mint ami a valóságos életünket jellemzi. Mélyebb annál, tartalmasabb is, és éppen ezért plasztikusabb is. És Haumann Szókratész-alakításának tudatosságát nagyon nehéz szavakkal ábrázolni. Rengeteg érve van. Az ő Szókratésze csupán elkezd az érvelést, szelektál a rengeteg lehetséges érvből, és mögötte még sorakoznak a „bajba jutott vagy bűvő” tények. Egy alkalommal hozzá is kezd érveinek összeszámlálásához. De többet sorol fel, mint amennyit ujján mutat. Nagyon sok is volna, unalmas is volna, ha érveit végigszámolná ujjain, de nemcsak ezért nem teszi ezt. Azért sem, mert ezzel érzékelteti: végtelenül sorakoztathatná az érveket.

A nézőt főként az első rész ragadja meg. Mikor Szókratész az ellen védekezik, amivel vádolják. A második rész, mikor Szókratészt el akarja menekíteni Kriton, korántsem ilyen meggyőző. Ennek több oka van. Az egyik ok az, hogy a nézőközönségben már nem él és nem is élhet az athéni közösség morálja, sem semmi ahhoz hasonló. Ennek visszaálmódása nagyon is romantikus tett lenne. A másik ok az, hogy itt stilizálták leginkább modernné Platón szövegét, és ezáltal kevésbé hat modernül. S végül magából a szövegből hiányzik valami, amit Haumann Szókratész-ábrázolása sok tekintetben pótol, de azért mégiscsak hiányzik. Szókratész utalásai a lelkében levő daimonionra valóban alkalmat adtak sok irracionalista interpretációra is. De sem Szókratésznél, sem Platónnál nem irracionalizmus ez, hanem művészi formába öntése egy valóságos ténynek, amit Freud felettes ének vagy cenzornak nevez, és ami Platónnál differenciáltabban, nagyobb „udvarral” jelenik meg, mint a modern pszichológiában.

A pszichikai szerkezet öntudati elemeinek sajátos dialektikája maradt el a szövegből, de nem Haumann alakításából, akinél a felháborodás és irónia összekapcsolódása nem csupán kiváló, hanem egyúttal azt a drámát is bemutatja, ami nem ellenkező célkitűzésekből, hanem a célkitűzésekhez vezető utak összeütközéséből fakad. S ez legalább olyan aktuális, mint a *Gyász* problémája volt. Az igazi kérdés a két előadás sugallatának kapcsolata: kihasználjuk-e lehetőségeinket, illetve nem megyünk-e el kegyetlenül, értetlenül, sőt ellenségesen azok mellett a gondolatok mellett, melyek mélyebbek, mint a valóság felszínéből közvetlenül adódó következtetések.

Az új színház nagyon is értelmesen és aktuálisan indít. Csupán egyet kell itt megjegyezni: ebben a formában folytathatatlan, noha tartalmilag folytatható indulás ez. Nem lehetséges minden produkciót úgy építeni egy művészre, hogy a többiek még csak nem is statiszták. A mellékszereplőknek nincs színpadi jogosultságuk. „Aljátánsanak.” S ez a jobbik eset. Az eredeti platóni műben a dialógus mellékszereplői nem ilyen alárendelt szerepet játszanak, mint ezen a

színpadon. A színpadi beállításból mindjárt az elején megkapjuk a végeredményt, holott a nézőt a végeredmény kifejlése érdekelné. Egyszóval a Huszonötödik Színháznak állandó önmegújulásra van szüksége, talán még inkább és még határozottabban, mint bármely más színháznak. S ha ez megtörténik, akkor a magyar színházi élet nemcsak értékes, hanem markánsan tartalmas színpalattal gyarapodik.

Platón: Szókratész védőbeszéde. (Huszonötödik Színház) Fordította: Devecseri Gábor; rendezte: Horváth Jenő; díszlet: Fehér Miklós, jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Haumann Péter, Verebes István, Szendrő Iván, Jordán Tamás.

Színház, 1971. január

Pályi András: A Szókratész-szenvedély színháza

A Huszonötödik Színház *Szókratész védőbeszéde* előadása különleges színházi eseménnyel ajándékozott meg, holott nemcsak az olcsó hatásvadászat hiányzik belőle, de látszólag még a legnemesebb emocionális hatás eszközök is. *A Szókratész védőbeszéde* a ritka puritán produkciók közé tartozik: az előadás úgyszólván nem több mint egyetlen színész *jelenléte* a színpadon, s Haumann Péternek egy olyan gesztusa sincs, melyet kiemelve ragyogó színészi megoldásról, technikai készülségről, színpadiatlan helyzetek drámává forrósításáról beszélhetnénk. Holott nem tudom, mikor láttunk - s főként fiatal színésztől! - ilyen ragyogóan megoldott játékot, ilyen technikai fölényt és biztonságot, ilyen forró színházteremtést. Csakhogy itt mindez *valami által* történik; itt úgy tűnik, nem a szoros értelemben vett mesterségbeli kérdések a mesterségbeli megformálás első kérdései. A puritánság ezúttal nem negatív kategória. Lemondás mindarról, ami hamis. „Ahogy nem tudok, nem is vélem azt, hogy tudok” - mondja ki Szókratész a bíráit megsemmisítő szerény következtetését; s hasonló szerénység jellemzi ezt az előadást: az a puritánság, ami elvet mindent, csak azt nem, ami izzik; az a lemondás, ami kiostál mindent, csak azt nem, ami igaz.

A rendező

A háttérben marad. A konkrét színházi előadást a színész teremti meg. Előbb mégis a háttérben álló rendezőt, Horváth Jenőt kell veltatóra fognunk. A rendező kiindulópontja a szókratészi igazságkeresés szenvedélye volt: az a szenvedély, mellyel ez a több mint kétezer évvel ezelőtt élt görög gondolkodó makacsul a felszín mögötti összefüggéseket kereste, makacsul és óriási nyugalommal az ellentmondó emberi magatartások rejtvényét igyekezett megfejteni, rendületlenül csak az igazságra összpontosítva figyelmét. Pontosabban az igazság keresésére, erre az önmagát folyton újraszülő lázas folyamatra. Ilyen értelemben tekinti Horváth Jenő és Gyurkó László (aki nyilván programadó drámaként választotta *Szókratész védőbeszédét*, Németh László *Gyásza* mellett ezzel nyitva meg színházát) a szókratészi magatartás vállalását az elkötelezetten marxista színház alapelveinek. Ez a színház csak azt tartja modernnek, ami igaz, s ezért látszatra egészen hagyományos színház; sőt a hagyományos színház jól bevált hatás eszközeivel sem él, de nem keres modern hatásokat sem. Nem esztétikailag kiagyalt eszközökkel kívánja megteremteni a színházi élményt, melynek elidegeníthetetlen része a nézők valamiféle aktivizálása, bevonása, részessé tétele a játékban, hanem az igazság keresésével. Ez viszont - megkeresni a világ dolgaiban, ellentmondásaiban az igazságot - a legősibb és legegységesebb emberi törekvések közé tartozik, ha ugyan nem mindenek előtt való: minden megismerés forrása. Innen van egységesítő ereje. Ez a program elsősorban világnézeti állásfoglalás. De esztétikai állásfoglalás is. Felmerül tehát a kérdés: mitől színház *a Szókratész védőbeszéde*?

Platón nem írt drámát, erről mindenki meggyőződhet, aki kezébe veszi e filozófiai röpiratot (avagy hogyan határozhatnánk meg műfaját, hisz nyilvánvalóan - a szó legjobb értelmében vett - népszerű filozófiai munkáról van szó). Platónnak csak annyi köze van a drámához, hogy számára a filozófiai érvelés legmegfelelőbb kifejezési formája a dialógus. Ez azonban nem véletlen; s ha mondjuk, a *Szókratész védőbeszéde*, csakúgy mint a *Lakoma*, dialógus, az azt is jelenti, hogy ez a filozófiai érvelés drámai érvelés is. A filozófiai röpiratban tehát nem is annyira a forma, hanem a módszer a dráma.

Horváth Jenő innen indul el. A színház lényege, mint említettük, nála a szókratészi szenvedély lesz. Szókratészben - azáltal, hogy az igazságot keresi - tökéletes, mondhatnánk, klasszikus harmóniában van a magán- és a közéleti ember. Szókratész mindenekelőtt önmaga elé állít etikai követelményt: meggyőződése, hogy elsősorban tőle mint állampolgártól függ az állam milyensége: attól, hogy mennyi energiával, készséggel, értelemmel vesz részt a közéletben. Pontosabban nem is részt vesz a közéletben, hanem része annak, hisz privát lét és közéleti lét együtt lélegzik benne. És mert része az államnak és tudatosan az, nem a hatalmat támadja, hanem az állampolgárt kérdezi felelőssége felől. Mert nemcsak az állam felelős az állampolgárért, hanem az

állampolgár is az államért, az egyén a közösségért; s a szókratészi kutató szem, amikor a társadalom hibáit vizsgálja, a rejtvényt: óhatatlanul eljut - a saját állampolgári felelősségéhez. A dráma épp ez: Szókratész, aki a legtudatosabb, ha úgy tetszik, a legtökéletesebb állampolgár, épp e tudatossága által hívja ki a hatalom haragját (akár az állam képviselői, akár a hatalommal visszaélők: a bírák). Így lesz a filozófiai módszer drámává: következetességével ugyanis a valóság megváltoztatását követelné, a vádlott és vádló felcserélését; ha tehát a bírák felmentik Szókratészt, önmaguk felett mondanak ítéletet. Mindez mit jelent ma számunkra?

- Ami nekem az örömet jelentette ebben a rendezésben - mondta Horváth Jenő, amikor az előadásról beszélgettünk - amiből ez megszületett bennem, nem más, mint Szókratész állampolgári felelőssége. A modern darabok rendszerint az államot teszik felelőssé, mint ahogy a modern ember is szereti a felelősséget az államra hárítani. Nemegyszer tanúi lehetünk annak is, hogy mi, a szocialista állam polgárai is mintegy készen szeretnénk megkapni az államtól a szocializmust. A szókratészi magatartás nagy tanulsága, hogy csak akkor van jogunk igényeket támasztani, ha elfogadjuk a város törvényeit, vagyis mint Szókratész, saját állampolgári felelősségünkben indulunk ki. Van azonban ennek a szókratészi pernek egy másik síkja is: a tehetséges és a tehetségtelen ember küzdelme; annak az embernek, aki lát, és annak, aki képtelen látni, örök drámai összecsapása. És úgy hiszem, ez is benne van az előadásban.

Ez a rendezői szempont ad eligazítást a Huszonötödik Színház Szókratész-drámájának megítéléséhez. Horváth Jenő rendezésében egy kétrészes darabot láthatunk, melynek első része a voltaképpen *Szókratész védőbeszéde*, a második pedig a *Kritón* és a *Szókratész halála* dramatizált feldolgozása. A „cselekmény” tehát: az első részben Szókratész előadja védőbeszédét, a bírák bűnösnek találják, majd halálra ítélik; a második részben Kritón, a tanítvány meg akarja szöktetni a börtönből Szókratészt, a mester azonban bebizonyítja, hogy ezzel önmagát árulná el, s végül - a börtönőr utasítására - kiissza a méregpoharat. Hermann István a SZÍNHÁZ 197/1. számában a Huszonötödik Színházról írva, a Szókratész-előadással kapcsolatban megállapítja, hogy a második rész korántsem olyan meggyőző, mint az első, mert „a nézőközönségben már nem él és nem is élhet az athéni közösség morálja, sem semmi ahhoz hasonló”.

Csakhogy ez az első részre is érvényes lehetne. Vagyis nem annyira arról van szó, hogy a nézőtér - mely az előadáson tárgyalóterem (a képzeletbeli bírák a karzaton ülnek stb.) - nem az athéni férfiak foglalnak helyet, s az ott ülők nem tudják magukat athéni férfiaknak érezni, hanem sokkal inkább arról, hogy az első rész, melyben Szókratész állampolgári-emberi felelősségéről tesz tanúságot, a mi szituációnk is: Szókratész szavai nemcsak azt mondják el, amit első szinten jelentenek, s nemcsak a tehetség és a tehetségtelenség, látás és szűklátókörűség drámáját idézik, hanem ez a küzdelem elsősorban a mi problémánk. Keressük magunkban Szókratészt, és felismerjük benne azt az elkötelezettséget, amit vallunk, vagy aminek szükségszerűségére épp itt az előadáson döbbenünk rá, s ezért úgy érezzük, személy szerint döntenünk kell Szókratész perében. Ilyen értelemben Szókratész halála viszont nem a miénk, pusztán absztrakció marad, mely ugyan elméletileg megtörténhet, de nem szükségszerű ma, Magyarországon, 1971-ben. Igaz, kétezer évvel ezelőtt megtörtént. A nézőtér azonban, így igaz, nem az athéni férfiak ülnek. Ebben a részben tehát eltűnik az aktivitás élménye a színházból, mert a szavak egydimenziósra redukálódnak.

Holott:

- A próbákon sok szó esett arról - mondotta Horváth Jenő az említett beszélgetés alkalmával -, hogy mit hordoz a szó, amikor megjelenik a színész száján. Kétségkívül szükséges a színész mesterségbeli felkészültsége, a világos és tiszta kiejtés, enélkül lehetetlen színházat csinálni, de ez önmagában még csak mesterség. A művészet ott kezdődik, amikor a szavak asszociációkat keltenek, s ha az egyes szavaknak minél több dimenzióját keltjük életre, annál több asszociációt teremtünk. Amikor valakivel beszélünk, egész „radarunkat” ráállítjuk, s az így létrejövő hullámok az életben számtalan dimenziót hordanak; itt a színházban viszont annál teljesebb értékű alkotás születik, minél inkább rá tudja állítani „radarját” a színész a közönségre. Ezért a próbákon egyik fő problémánk a hamis monodrámá elkerülése volt, s így eleinte statisztákat állítottam be, akik az athéni férfiakat jelképezték. Szókratész hozzájuk beszélt, emberi kapcsolat született köztük, a

színész ráállt közönségére, a statisztákra, s a próbák végére kiderült, hogy nincs is szükség a statisztákra.

Az előadáson a közönség statisztál. A közönségnek ez az aktív résztvevővé transzformálása, mint fentebb mondtuk, főként az első részben sikerült, mely egyébként is a dráma súlyosabb fele. (Csak zárójelben: ott a színházban felmerült bennem a kérdés, vajon nem lett volna-e teljes értékű dráma csak a védőbeszéd színpadra állítása?) A színész és néző közötti kapcsolat létrejötté azonban máris további kérdést vet fel: a konkrét színészi szerepmegoldás vizsgálatát.

A színész

A színpadon áll, amikor nyolc óra előtt néhány perccel belépünk a nézőtérre. Mozdulatlan. A gesztus, ami állóképként élénk vetül, már jellemrajz: azok közül a minimálisra redukált színészi pózok közül való, melyek Szókratészt jelzik. Haumann Péter játékában ugyanis ritka színészi teljesítménnyel találkozunk: tökéletesen azonosul a szereppel, minden percben Szókratész - és mégsem az. Anélkül, hogy kilépne belőle, „elidegenítene” vagy stilizálna. Fentebb nyomon követtük, hogyan lett a filozófiai okfejtés színházzá; a vázolt összetevők azonban mintegy csak háttért szolgáltatnak a színészi színházteremtéshez.

A Szókratész védőbeszéde lényegileg egyszemélyes színház, s végül minden azon múlik, hogy gesztusban, szóban, önreakcióban hogyan oldja meg a színész szerepét. Haumann szerepmegoldásának titka a gesztusok Szókratész-gesztusokká lényegülése. A gesztusok e transzformációja azonban közel sem jelenti, hogy Haumann mímelné a kétezer éve élt görög gondolkodót, hogy a valóságos - hetvenéves! - Szókratész illúzióját akarná kelteni, vagyis, hogy a Szókratész-gesztusok ne maradnának mindvégig nyíltan gesztusok is. A romantikus és avitt „beleélés” helyett Haumann önmagából bontja ki Szókratészt. Ehhez persze egészen mély találkozásra van szükség, egyfajta alkati rokonságra, azaz ha a rendezői megközelítésben felfedeztük a szókratészi szenvedélyt, úgy a színészi játékban is ott kell lennie.

És Haumann Péter ilyen színész: szenvedélyesen fejti fel a látszatigazságok rétegeit, s valóságos belső ragyogás égeti, amikor az igazi összefüggést megleli. Nem véletlen ez a megfogalmazás: Haumann Péter nem úgy tesz, mintha meglelné az igazságot, hanem valóban megleli; mert nem egyszerűen a szöveget tanulta meg, hanem a mögötte rejlő logikát, a logika szédítő szenvedélyét, mely ugyanúgy felszabadítja az intellektust, mint a mámor vagy az erotika az ösztönöket. Tiszta intellektualitás fénylik tehát Haumann Szókratészében, mely épp szenvedélyes tisztaságával már emocionális, érzelmi is.

És ezért teljes értékű színház. Előre tudást csak annyit érzünk benne, amennyi a hetvenéves Szókratészben is lehetett, önbizalomból, mert tudta, hogy nyugodtan rábízhatja magát saját logikájára és érvelésére. Haumann Szókratésze így hetvenéves, s Haumann ilyen értelemben éli át Szókratész szerepét; amikor tehát a gesztusok transzformálásáról beszélünk, nem idegen gesztusok magára vételéről van szó. Ezért Haumann Szókratésze mindenfajta aktualizálás nélkül mindvégig huszadik századi gondolkodó, egy közülünk, akik a nézőtérre ülünk; s kétségkívül ennek döntő szerepe van benne, hogy szavai valóban többdimenziósak, hogy a színházban létrejön az az aktív kapcsolat színész és néző között, mellyel a mai színház oly sokszor adós marad, s ami nélkül nincs igazi színházi élmény. Szókratész azt mondja, hogy „ezerszeres szegénységben élek az isten szolgálata miatt”, s Haumann egy pillanatra, mintegy véletlenül az isten szó kiejtésékor megérinti a homlokát. Ami nem-sak a szókratészi istenfogalom dialektikájára utal, hanem egyik aspektusát kiemelve (vagyis hogy voltaképp az emberi szellem szolgálatáról van szó), egy modern asszociáció is rejlik ebben. A szerepnek ezek az apró, kidolgozott jelzései, melyek egyrészt Szókratészt adják, másrészt azonban Haumannt, vagyis a mait, adott esetben tehát az „örökérvényűt”, az általánost, a szavak, mondatok többdimenziós megjelenítésének e színészi eszközei azt is tanúsítják, hogy a színészi átélés Haumannnál tudatos és kontrollált művészi alkotófolyamat.

Sorolhatnánk a példákat. Azt, ahogy mosolyogva és ironikus fölényel beszél a halálról, s ez a lenyűgöző mosoly borzongásos félelmet ébreszt bennünk, akik a nézőtéren ülünk. Erre a mosolyra minden idegünkön tiltakozás fut át: mi, akik a tárgyalóteremben foglalunk helyet, még megakadályozhatjuk halálát? Mert az ítélet kimondása előtt, amikor Melétosz visszatér a karzatra a bírák közé, Szókratésznek meg kell értenie, hogy halál vár rá. Csak egyetlen másodperc-villanásra ott a rémület a szemében, a természetes halálfélelem, de ez az ellenpólus ugyanolyan diszkrét és finom színészi eszköz, mint az istenszellem-utalás: inkább elő kell bányásznunk a játék szövetéből, semhogy tolakodóan didaktikus lenne. Vagy említhetnénk a börtönjelenetet, amikor Kritónnak elmagyarázza, miért nem szökhet meg: az a tűz, amivel esetleges szökését kárhoztatja, azt is mutatja, hogy itt már nem is annyira Kritón tévedése, mint önmaga felébredt gyengébb énje fölött mond ítéletet. Iszonyú feszültségek rejlenek tehát e puritán színészi gesztusok mögött. De a legalapvetőbb színházteremtő feszültséget mégis abban véljük felfedezni, amivel a szerepmegoldás elemzését kezdtük. A Haumann-gesztusok Szókratész-gesztusokká való lényegülése ugyanis rendkívüli erőfeszítés és próbatétel a színész számára. Önmaga küzdelmes átformálását, szinte testi átalakítását követeli; s Haumann ebben a küzdelemben valóban saját teste szobrása lesz, ahogy kibontja magából Szókratész alakját. A színészi alkotás műhelytitka ez. Azt azonban a kritikus és minden néző egyaránt megállapíthatja, hogy a belső formálódás, átlényegülés tüze ott ég Haumann Péter leghalkabb és legszerényebb perceiben is.

Színház, 1971. február

Fiatal művészek a ma színházában
(Részlet)

1970. december 7-én és 8-án Békéscsabán tanácskozás folyt a fiatal vidéki színművészek szakmai és szociális helyzetéről. A referátum és néhány hozzászólás főbb gondolatait az alábbiakban közöljük.

[...]

Sándor János vitaindítója

[...]

Nem mondható vonzóerőnek az a tény, hogy vidéki fiatalokat sokszor jóval érdemükön alul, míg egyes budapesti művészeket érdemükön felül ismer az ország nyilvánossága, egyszerűen azért, mert keveset, illetve sokat írnak róluk. Engedjenek meg egy példát: Haumann Péter kirobbanó budapesti sikere a nagyközönség előtt meglepetés. A szakma tudja, hogy hosszú évek jobbnál jobb alakításainak sora előzte meg Pestre kerülését.

[...]

Színház, 1971. március

Pályi András: Színpadi hatás és katarzis

[...]

Ami viszont kérdéses marad ebben a színházi kísérletben, az a katartikus hatás társadalmi progresszivitása. Messze vezetne annak vizsgálata - s nem is áll rendelkezésünkre kellő szociológiai feldolgozás -, hogy a mai lengyel társadalomban, mondjuk, egy wroclawi átlagpolgár életében milyen szerepe van, ha a Grotowski-féle szertartásban részt vesz. S e tekintetben nem is az a leglényegesebb, hogy egy ilyen színház mindenképp peremjelenség (nem művészileg, hanem társadalmilag), hisz ez végül is mennyiségi kérdés. Súlyosabban vetődik fel az, hogy a Grotowskiék által összegyűjtött mitikus elemek csupán a mai emberben továbbélő ősi *én*-re apellálnak, s ezért még vitálisak. Igaz, a tabu kollektív megszegésével - tudniillik lelki aktivitásunkkal kényszerítve vagyunk részt venni a színész „önfeláldozásában” - egységesítő erejük is van. Mégsem *szükségszerű* e szertartás progresszív szerepe a közösség életében. Vagyis a katarzis inkább csak egyéni létünk evidenciáira döbbsent rá, s csak *esetlegesen* ennek közösségi vonatkozásaira.

A politikai színház

Ha azt keressük, hogy a fentebb vázolt alapvető dilemmára hazai színházi alkotóink hogyan keresnek megoldást, a másik véglettel találkozunk. Az évad előadásaiából eddig három olyan színházi produkciót tudok kiemelni, melyek rangjukat és művészi törekvésüket tekintve itt említhetők: *A luzitán szörny* előadása Major Tamás, a *Szókratész védőbeszéde* Horváth Jenő és a *Görög tragédiák* Giricz Mátyás rendezésében. A három előadás három, sok tekintetben eltérő rendezői esztétikát tükröz. Egy vonatkozásban azonban rokoníthatók: mindhárman ellenkező oldalról közelítik meg ugyanazt a problémát, mint Grotowski. Vagyis elsősorban a közösséghez tartozás evidens törvényeit akarják a nézőben tudatosítani: mindhárom előadást nyugodtan nevezhetjük *politikai színháznak*, bár csak *A luzitán szörny* meríti témáját a napi - pontosabban az évekkel ezelőtti - politikából. Giricz Mátyás és Horváth Jenő a mitológiához vagy a mitologizált történelemhez folyamodnak, Major Tamás a mai politika mítoszához. Ezek a mitikus elemek vagy vonatkozások mégsem azt a szerepet töltik be, mint a wroclawi Teatr Laboratoriumban: a színészen nem történik meg az egyedi és a mitikus elemek képviselte általános végsőig feszített megütközése. Ha Törőcsik Mari, sőt Haumann Péter alakításában találhatunk is olyan összetevőket, melyek bizonyos tekintetben analógiába is állíthatók ezzel, mégis másról van szó: egyikük sem lépi át azt a kritikus pontot, amit a fiziológiai folyamatok elsődlegessége jelent. Azaz akármennyire is magasrendű művészetet kínálnak, s „lelki technikájuknak” akármennyire is megvan a fiziológiai kidolgozottsága, művészetük mégsem a fiziológiából, hanem a lélekből indul ki.

[...]

Színház, 1971. május

Koltai Tamás: A valóság hatékony képmásai
Évadvégi jegyzetek
(Részlet)

[...]

A *Szókratész védőbeszéde* Haumann Péter *one-man show*-ja. Haumann a „tiszta értelem” színházát alkotta meg Platón intellektuális dialógusából vagy inkább monológjából. Az értelem ebben a vonatkozásban ráció és szenvedély, morális gondolkodás és cselekvés, logika és humanizmus egységét jelenti. A színész a Bach-fűgák mintájára építette fel pusztá szavakból a mű gondolati építményét. A sallangtalanul tiszta, világos szerkezetű, arányos és harmonikus előadás a színészi ökonómia remeke.

[...]

Színház, 1971. június

Saad Katalin: A Tou O mozdulatvilága
(Részlet)

[...]

A Tou O igaztalan halála operadráma, de zenéjét egy fiatal zeneszerző, Sebő Ferenc komponálta, aki ezzel az előadással debütált. Maga a zeneszerző is aktív részese a játéknak, esténként ott ül a színpad bal elülső sarkában, hangszerei a dob, a gong és a cintányér. Zenéjétől a dráma súlyossága felenged, segíti a színészt abban, hogy a megformált figura bizonyos alapgesztusait bemutathassa. Ebben a kínai, epikus szerkesztésű darabban, melyben minden szereplővel csak azután történhet meg bármi is, ha előbb bemutatkozott, s röviden elmondta addigi életét, a színésznek kézzelfogható, külső kifejezést kell találnia, hogy figurájának érzelmeit megmutassa, lehetőleg olyan cselekvést, mely elárulja és jellemzi a benne lezajló belső folyamatokat. Ennek a fajta játékstílusnak a megfogását a mellékszereplők közül leginkább Jordán Tamás játékán érzékelhettük. [...]

Komoly, sudár termetű katona. Sajnálja a fiatalon halni kényszerülő Tou O-t, de egyszersmind tudatában van hivatali kötelességének. Néhány szimbolikus jelentőségű, stilizáló kézmozdulatból építi fel színpadi pár percének ideje alatt a tiszt figuráját. Széles gesztusok. Kitárt karjával jelzi, hogy senkit nem enged a csöcselék közül Tou O közelébe; mikor Tou O a kínzóeszköz súlyától földre hanyatlik, kézfejét odaérinti Tou O homlokához, mintha verejtékét akarná letörölni; s mikor Tou O a segítségét kéri: „Könnyítsd meg halálom!” - fél kezét könnyedén a lány vállára teszi, mintha feltámogatná - a lány erőt nyer tőle, és feláll.

Jordán Tamás jól érzékeli ezt a fajta szimbolikus jelzésvilágú játékstílust. De jó példaként kínálkozik erre a „szimbolizmusra” Jobba Gabi két kisebb jelentőségű, szépen megoldott gesztusa is. Az utált, „lánykérőbe” érkező férfi kezét, mikor az bizalmaskodón a vállára teszi, nem azonnali dühreakcióval söpri le, hanem egy olyan eltalált ritmusú jelzőmozdulattal, mely alig érinti meg a férfi kezét, de ebből a pontos mozdulatból kisüt az asszony halálra szánt szüziessége: mindhalálig őrizni akarja férje emlékét. A másik: a szellemjelenet. Mikor a bölcs bírót játszó Haumann Péter a valóságosan nem létező aktákat pantomimikus mozdulatokkal rakosgatja, s ugyanígy meggyújtogatja a valóságosan nem létező lámpákat: Jobba nem tesz úgy, mintha ő is effektíve megfogná az iratokat s újra visszatenné előző helyére, mindössze két előrenyújtott, tenyerével lefelé fordított karját emeli meg kissé, jelezve, hogy a síkalakú papírok ismét felülre kerültek. Ezzel a szépen megformált, tiszta stílusú játékkal egyidejűen Haumann pantomimjátéka konvencionálisra sikerül. Amilyen telitalálat a vándorbottal járása a darab elején - pedig az is klasszikus mimelem -, itt ez a realisztikus, konkretizáló játék zavaróan, stílusidegennek hat.

[...]

Kuan Han-Csing: *Tou O igaztalan halála*. Huszonötödik Színház. Fordította: Tőkei Ferenc. A verseket Nagy László és Garai Gábor fordította. Kollektív rendezés: Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly; díszlet-jelmez Gombár Judit; zene: Sebő Ferenc. Szereplők: Jobba Gabi, Haumann Péter, Andaházy Margit, Jordán Tamás, Szendrő Iván, Verebes István, Jeney István, Répássy András, Bajcsay Mária, Iszlay Emese, Teszáry Judit. A stúdió tagjai: Cseke Péter, Frank Erika, Hodu József, Kim Borbála, Murgács Gábor, Rózsássy Gabi, Szigeti Sándor, Szili Zsuzsa, Szöllősy Irén, Terdik Irén.

Színház, 1971. június

Sziládi János: Forradalmak vallatása
(Részlet)

[...]

Az együttes

Ha a rendezésről azt mondtuk, hogy szuverén módon képviseli a színház jellegzetes játékstílusát, akkor a színészekről is ugyanazt kell mondanunk. Jobba Gabi, Haumann Péter, Jeney István, Kristóf Tibor és Zala Márk, mint a *Fényes szelek*ben, itt sem hagyományos „szereposztást” játszanak. Öten vannak és Jobba Gabi „mindössze” kettős szerepén kívül - Theresa de Cabarrus és a trikotóz - mindegyikük négy-öt figurát kelt életre. Jelmezük jórészt változatlan - ritkán egy kabát le- vagy fölvetelével jelzik a szerepváltást -, és a kettős játékban (hisz mai fiatal játszanak nekünk, akik vitájuk során eljátszanak egy-egy történelmi figurát), nem is törekszenek a különböző szerepek éles elhatárolására. Nem dolgoznak ki jellegzetes gesztusokat, hanghordozásokat Robespierre vagy Saint-Just „jelzésére”. Erre mód sem igen adódik, mert a szerepek villanásokra, egy-egy mondatra, egy-egy kurta epizódra szorítkoznak.

Az együttesi teljesítmény kiemelésén túl meg kell említeni Jobba Gabi trikotózájátékát. Jobba Gabi ezt a narrátor-szerű figurát történelmi tartalommal képes megtölteni. Hozzászólásai, megjegyzései, lágyan simító suttogásai, gúnyos csattanásai, kurta mondatai - a hangszín sokféle árnyalatát ismeri, nagyszerű beszédtechnikával - történelmi ítélőerő jelenlétét érzékeltetik.

Haumann Péter Billaud-Varenne szerepében a legteljesebb. A guayanai száműzetésben is hitet őrző, s a Haitin emberi, politikai végrendeletét megfogalmazó Billaud-Varenne megformálása egy eszközeivel a tudatosság magas fokán gazdálkodó színészt mutat. Jeney István és Zala Márk kisebb lélegzetű feladataikkal, szerepcseréikkel nem kaptak lehetőséget egy figura megteremtésére. Így játékukban inkább a mai fiatal szenvedélyességének kiteljesítésére törekedtek - sikerrel. Kristóf Tibor játéka hasonló közegben építkezik.

[...]

Fekete Sándor: *Hőség hava* (Huszonötödik Színház) Rendezte: Mezei Éva. Szereplők: Haumann Péter, Jeney István, jobba Gabi, Kristóf Tibor, Zala Márk.

Színház, 1972. június

Sziládi János: A kőszobor szorításában
 Korosztijov-bemutató a József Attila Színházban
 (Részlet)

[...]

Puskint Haumann Péter játssza. Ilyen volt Puskin? A szovjet nézőnek - akár nekünk Petőfiről - pontos képe van Puskinról. Így a szovjet előadásoknál a színész kiválasztása, a maszkírozás, a mozgás, a gesztusok finom kidolgozottsága rendkívül fontos kérdés lehet. Mi nem ismerjük annyira Puskint. Nekünk elsősorban a költészete ismerős, róla magáról nincs kialakult elképzelésünk. Ezért a színészi alakításon sem kérjük számon élményeink ilyen visszaadását. Várjuk viszont az általunk is ismert nagy költészetet létrehozó poéta színészi megteremtését. Haumann a végkifejlet Puskinját állítja elénk. Vad, robbanékony embert látunk, visszafojtottat, mindig robbanásra készet. A boldogabb percek, órák már rég elkerültek, tán emlékek se melegíti. Be van kerítve, nem is egyszer. A legbűvösebb kör a cáré: mézesmázos szavú, évek óta nagy pénzt adó, tehetséget elismerő, folyvást dicsérő és sötétben fenyegető - ez a cár hálója. A második hálót önmaga fonja, megingásaiból, a cárhoz írt dicsőítő versből, melyet később dühödten tép össze. És ott a harmadik is, felesége kis hiúsága, ostoba szépeltése D'Anthes udvarlásában. Haumann Péter meggyőző erővel formálja játékba a kelepcehelyzet következményeit. Alakítása hitelesíti az elveit feladni nem tudó, nem akaró, inkább a halált vállaló embert. Amivel adós marad, az, hogy ez az ember költő volt, a legnagyobb orosz költő.

[...]

Vagyim Korosztijov: *A kőszobor léptei* (József Attila Színház) Fordította: Elbert János, rendezte: Berényi Gábor, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Jánoskúti Márta. Szereplők: Haumann Péter, Voith Ági, Kállai Ilona, Kaló Flórián, Bánffy György, Horváth Sándor, Téry Árpád, Kránitz Lajos, Soós Lajos, Turgonyi Pál, Vész Ferenc.

Színház, 1973. március

Spiró György: A két, sőt három bumfordi a József Attila Színházban

A két bumfordi, lókötő, pimasz és bájos kópé a József Attila Színházban látható egy többé-kevésbé népi ihletésű, történetesen brazil Szerző által írt darabban. A lurkók esetünkben péklegények, akik hülyét csinálnak a pékből, a péknéből, az egyház minden rangú képviselőjéből, sőt, bizonyos keretek között magából az atyaúristenből is, pontosabban szólva: azok hülyék, míg péklegényeinknek megvan a magukhoz való esze.

Miután ketten vannak, a dramaturgia íratlan szabályai szerint egyikük persze okosabb, mint a másik, egyikük cselesebb, másikuk bugyutább, ily módon szépen kiegészítik egymást. A két péklegény tehát borsot tör mindenki orra alá, népi hősközhöz méltóan. Kritikánk nagy örömmel fedezte föl ebben a brazil játékban a népi ízt, és lelkesen tárgyalta a darab erényeit, amelyekből azonban, az igazat megvallva, nincs is olyan nagyon sok, a darab ugyanis elég gyöngén van megírva, a jó poénokat elnyomják a gyöngébbek, a darab második fele pedig egyszerűen unalmas és színházatlan.

Érdeles módon éppen a szöveg meglehetősen gyöngesége ad lehetőséget a két péklegénynek, hogy - kényszerűségből - kitaláljanak valami jobbat. A szöveg szellemességére kevésbé építhetvén táncsal, gesztusokkal, hangsúlyokkal kell megteremteniük az alakot, meg is teremtik. A két péklegény Bodrogi Gyula és Haumann Péter.

Nagy szerencse, hogy az intellektuálisnak elkönyvelt Haumann kapta a bugyutább szerepet, és ennél is nagyobb szerencse, hogy a rendező Bodrogit az agyafúrta kópé szerepében bölcs mérsékletre intette. Ettől aztán Haumann úgy bohóckodhat, ahogyan még nem láttuk tőle, Bodrogi pedig szerepének túlságosan tág lehetőségeiről lemondva, megmarad Haumann stílusában. Egészen ritka dolog, hogy két összetartozó szereplő ennyire kiegészítse egymást. Erre akkor jövünk rá, amikor a második részben Bodroginak Haumann jelenléte nélkül kell megbolygatnia a túlvilági bírsági tárgyalást, és egyedül kell a statikus és didaktikus jelenetet komédiába lökdösnie. Bodrogi persze egyedül is képes erre, meg is teszi becsülettel, de szemmel láthatólag ő is örül a közönséggel együtt, amikor az utolsó jelenetben rövid időre ismét Haumann-nal együtt rophatja az előadást mindvégig belengő és frissítő dél-amerikai ritmusú táncot.

Mert végig táncolnak, végig mozognak és egymást kopírozva izgetik-mozgatják a tagjaikat, amelyek szinte önálló életet élnek, itt a zene ritmusa az élet, és ők, akár akarják, akár nem, kénytelenek a zene ütemére mozgó végtagjaik utasításait követni. A mesterkélt komédiázáshoz és kifundált színpadszerűséghez képest Bodrogi és Haumann mozgása maga az élet és maga az őszinteség. Bejön az előadás elején két csaknem egyformán öltözött péklegény a triciklin, és pillanatokon belül elkezdenek táncolni, miközben a szöveg szerint egymást ugratják. Mindkettejük nadrágja vékony, silány anyagból készült, a vége rojtos, csak éppen Haumann nadrágja egy hajszállal rövidebb, mint Bodrogié. Bodrogin jól áll a nadrág, Haumannon a hajszálnyi rövidség miatt kínosan lóg. Ráadásul Haumann egy fehér köténnyel is rendelkezik, amely aztán végképp eldönti, hogy itt Haumann fog csetleni-botlani. Tehát az első pillanatokban eldől, mit látunk és ki kicsoda, a jelmez és a zene megadta az alaphangot, most már végig ezt fogjuk látni. Ezt is látjuk. Üde fuvallat éri a nézőteret, tudjuk, hányadán állunk. Azért is tisztában vagyunk vele, mert Bodrogi és Haumann arcjátékban is következetesek, az első pillanattól fogva. Bodrogi már úgy jön be, hogy szemöldökét álcodálkozva, ravaszságát leplezni akarván nagy ártatlanul, nagy csodálkozva felvonja. Ártatlan és szendén vigyori arckifejezés ez, de nem lehet neki hinni. Ezért jó. Haumann ezt a szende arckifejezést kopírozza, kihasználva saját arcának lehetőségeit, és az első pillanattól elhisszük neki. Haumann ugyanis Bodrogi szendességét komolyan értelmezve veszi át, túlozza, alapgrimasza sírósbabbá válik, hiányzik belőle a ravaszság, azonnal mosolygunk rajta, mert Haumann péklegénye valóban olyan szende, ahogyan mutatja, csak éppen ezt ő tudja a legkevésbé. Táncolnak. Bodrogi úgy, mint akinek eleme a tánc, bumfordiságában is elegánsan és nagyvonalúan. Haumann csámpázik. Ő úgy bumfordi, hogy másolja az elegáns táncot, vagyis kifordítja, mert neki nem ez az eleme, de őt is magával ragadja. Két őszinte legény ropja a táncot, nyoma sincs ripacszkodásnak vagy erőltetett vigalomnak, Bodrogi köpcösebb teste természetes módon kigyózik,

Haumann felsőteste a legszélsőségebb lábkaszálások közepette is merev marad. Ez a viszonyuk az élethez, és ezt nem próbálják palástolni.

Hogy mit beszélnek egymással és a többiekkel, az teljesen lényegtelen. Még az is érdektelen, hogy egyáltalán részt vesznek a cselekményben. Ott vannak a színpadon, és valamit tényleg élnek. Őszintén élnek. És itt álljunk meg egy pillanatra. Amit eddig mondtunk, az még nem művészet. Az őszinteség csak a művészet feltétele, de nem több ennél. Művészetté akkor válik, amikor az őszinte ember, adott esetben az őszinte művész már nemcsak önmaga, vagyis az alak felmutatásában őszinte, de a közönséget is fel tudja mutatni önmagában, általános érvénnyel, túl az ábrázolandó alak szűk körű tipikusságán. Amit a közönség az első pillanattól megérez, az csak a hangulat viszonylagos frissessége. Haumann csámpázik, de máshol és máskor is csámpáznak a színpadon. Bodrogi kedves, furfangos kópé, de ilyet máskor és máshol is játszanak. Ők érezhetően őszintén csinálják, amit máshol művi módon hoznak létre, ezt érzi meg a közönség, és tulajdonképpen azért marad meg mindvégig frissen a székén, mert öntudatlanul vár valamit, ami több, mint az egyszerű bájosság, valamit, aminek az őszinteség csak feltétele.

És a két bumfordi is vár valamit. Időnként annyira várják, hogy még az őszinteségből is kiesnek. Bodrogi például olykor vakaródzik. Tudatos vakaródzás ez, jellemezni akar általa, csak éppen nagyon triviálisan. Haumann időnként elveszti alapgrimaszát, és fölöslegesen vág buta képeket. Olykor leheverednek vagy legurulnak a földre, teljesen funkciótlanul. Bodrogi életörömsően hempereg, Haumann gátlásosan, hempergésük azonban funkciótlan, mert célja az volna, hogy még jobban fölszabaduljanak, miután azonban már eleve fel voltak szabadulva, hempergésük kéretlen ráadásá válik.

Haumann-nál időnként feltűnik, hogy hangja mélyebb fekvéseivel nem tud úgy játszani, mint a magasabbakkal. Ráadásul az is érezhető, hogy nem figyel mindig egyenlő intenzitással partnerére, vannak percei, amikor nem fordítja le a maga nyelvére Bodrogi gesztusait. Egyszóval a várakozásban üresjáratok is vannak. Amiért alakításuk leírásra méltó, az éppen az, hogy érdemes várni a többet, mert az előadás három mozzanatában megvalósul.

Egyszerre sokan vannak a színen, Haumann megijed, hogy kiderül cselesebb társának cselekményt mozgó turpissága, bebújik egy házat jelképező létra alá, összekuporodik, és jobb kezét a füléhez emelve hallgatódzik, mi történik odakint. Ez önmagában is kedves, hiszen nemhogy ház nincs, de fal sincs, amelyen át hallgatódzni lehetne. Haumann úgy tesz, mintha lenne fal, és ezzel nyilvánvaló struccpolitikát folytat: elhiti magával, hogy ő kívül van a dolgokon, hogy ő az adott esetben sérthetetlen. Váratlanul azonban valaki behatol Haumann felségterületére, a létra alá, mire Haumann felháborodva és mély meggyőződéssel eddig fültölcsernek befogott kezével gyors függőleges mozgásokat végez, szóval jelzi a háborgatónak, hogy ott fal van, és a jelzéssel egyúttal magát a falat is megteremti. A mozdulat emlékeztet az egy padban ülő kisiskolások mozdulatára, amikor sértődötten és durcásan kijelölik a kettejük között húzódó képzeletbeli határt, amelyen a másoknak a gyerekes harag időtartamára nincs joga átnyúlania. A falépítő kézmozdulattal egyidőben Haumann arcán mély és őszinte felháborodás jelenik meg, egészen el van képedve, hogy valaki figyelmen kívül merete hagyni az ő képzeletbeli sérthetlenségét. Ez a felháborodás egy pillanatra olyan erős, hogy a háborgató visszaretten, szinte elpattan a kézmozdulatokból felépített faltól, visszaverődik róla. A jelenet talán két másodperc alatt zajlik le, szinte észrevehetetlen, de hatalmas jelenet. Már-már azt írnám, hogy ebben a két másodpercben van egy hatalmas lázadás, de inkább visszafogom magam, kár egy remek mozzanatba bármit is belemagyarázni, mert az csak a művészi élmény szűkítéséhez vezetne.

Haumann másik nagy pillanata hasonlóképpen cirkuszi jellegű. Haumann köténye alá egy vérrel töltött kutyahólyag van elrejtve, aminek rendeltetését Haumann nem sejtí, Bodrogi tanácsolta neki, hogy a kutyahólyagot rakja oda, mert lehet, hogy valamire még jó lesz. (Ez a darab egyik s talán egyetlen mély ötlete: a cselesebb péklegény tegező viszonyban van a tárgyakkal, mert szegény, és nem engedheti meg magának, hogy el legyen idegenedve a tárgyaktól. Minden kis műtyürt eltesz, mert hátha jó lesz valamire. Minden kis vacak jó lehet valamire, csak elég szegénynek kell lenni ahhoz, hogy ezt valaki tudja.) Haumann köténye alatt tehát ott van a hólyag, amikor jön a rabló, és mindenkit kiírt, már csak a péklegények vannak hátra. Bodroginak eszébe jut

a hólyag, és felajánlja a rablónak, hogy a barátját ő maga fogja kinyírni. A rabló élvezi a helyzetet, Haumann kétségbe van esve (és nem azért, mert éppen a barátja ajánlkozik gyilkosául, arcán nem vád, nem kiábrándulás, nem a barátság gyöngeségének felismerése tükröződik, mert ő is szegény, és a lelke mélyén nagyon jól tudja, mit ér a barátság, ha önfenntartásról van szó). Haumann azért van kétségbeesve, hogy még a szükségesnél is kevesebb perce van hátra. Könnyörög a néhány másodpercnyi életért. Bodrogi kénytelen barátját huzamosabb ideig hólyagnak nevezni, hogy Haumann értsen a szóból. Amikor végre kapcsol, egyszerre fölragyog, addigi meghatóan nevetséges halálfélelmét eltúlozva, immár megjátszva szinte repdes a színpadon, és még akkor is röpdös, amikor a kés már régen belevágódott a vérrel töltött hólyagba, és neki már rég el kellett volna nyúlnia. Nagy nehezen megint észbe kap, az örömtáncot haláltáncorgássá változtatja át, persze megint túlozva, úgyhogy a kettő között szinte semmi különbség sincs. Ebben megint sok minden benne van, amit nem kell magyarázni. Hosszú időt vesz igénybe, amíg a vidám táncorgás a földön ér véget. A jelenet hatása óriási. A halállal ki van babrálva, legyőzte a kis emberi turpisság. Ez a jelenet azért is jó, mert nem sokkal utána megismétlik, de komolyan. Bodrogit ugyanis tényleg lelövik, és akkor megismétlődik Haumann haláltánca, de már minden játék nélkül.

A haláltánc Haumann-nál játék volt, széles, szögletes gesztusokból, bájosan idétlen mozgásból, komikus rángatózásból összerakva, ahogyan az ember elképzeli a halált, amikor fogalma sincs róla. Bodrogi szinte nem is tántorog, csak nagyon lassan mozog, csak egy kicsikét görnyed össze, csaknem egészséges, az arcára azonban kiül valami nagy-nagy csodálkozás. Nincs az arcán kétségbeesés, felháborodás vagy fájdalom, egyszerűen csak csodálkozás van rajta, amely ott ült Bodrogi arcán mindvégig, csak éppen kópéságból. Most válik igazán őszintévé. Ezért az őszinteségért volt érdemes várni. Éppen most, éppen itt, éppen így? - kérdezi Bodrogi arca, és ez a reakció amennyire kézenfekvő, annyira mély és igaz is. Haumann most kétségbeesetten csámpázik barátja körül, de ez a csámpázás most a tragikum forrása lesz.

Ők ketten azonos világ szülöttei és résztvevői voltak különbözőségük ellenére is, most azonban hirtelen fal emelkedett közük, Haumann rángatózó kétségbeesése az életé, Bodrogi nyugodt és egyszerű csodálkozása a halálé. A nézők most is mosolyogni vagy nevetni akarnak, mert az eddigiek során világossá tették előttük, hogy ez az egész csak játék, hangsúlyozottan játék, a nézők most is játékot akarnak, mégis halálos csönd van a színházban, és ahhoz képest, hogy vígjátékot látnak, a nézők szinte illetlenül megrendülnek. Ez a jelenet sem tart sokáig, ez is csak néhány másodperc, de néhány pillanat valódi élet, egy röpke tragikus és igaz fuvallat.

Az előadást már akkor is dicsérni kellene, ha csak ez a három mozzanata volna igazán nagy élmény. De van még egy ilyen mozzanat, és ez a harmadik bumfordinak köszönhető, Paudits Bélának, aki egy félkegyelmű kis szerzetest játszik. Paudits szerzetese mindig akkor kezd röhögni, amikor nem kéne, tehát amikor ura és parancsolója, a püspök éppen nagyot hazudik vagy éppen nagyon korrupt. Paudits mélyről gurgulázva, fantasztikusan tud röhögni, és amikor másodszor fakad kacajra, a közönség már az első taktustól vele gurgulázik, és ezt még jó néhányszor meg kell tennie. Különleges adottsága ez Pauditsnak, önmagában nem több, mint cirkuszi mutatvány. Paudits tiszta, szabálytalanságában is őzikeszerűen szép arca persze maga magasabbra emeli a mutatványt, de még ez sem művészet. Van azonban a félkegyelmű kis szerzetesnek egy nagyon nagy pillanata is. A két bumfordi éppen táncot rop, a püspök zavartan és a zenére illegetve magát bámul rájuk, mellette áll a kis szerzetes, kezében a Coca-Colás üveggel, abban szalmaszál, az imént éppen a püspök szürcsölte vele a nedűt az üvegből. Paudits a látványba feledkezve önfeledten beleszürcsöl a saját szerzetesi szájával a szalmaszálba! Ez idáig rendezői ötlet, még hozzá egészen kiváló. De Paudits egyszerre élni kezdi a bumfordiak táncát. Nem mozdul meg, mert nem teheti, a csuha lefojtja a mozdulatait, mégis megtelik a zene ritmusával, és ritmusra kezd járni - a szeme. Néhány erősebb zenei pontnál ismételtén és egyre szenvedélyesebben kap bele fogával a szalmaszálba, tágra nyílt szeme pedig együtt táncol azokkal, akikhez a szíve szerint tartozik, csak nem teheti közhírré a püspök miatt.

A szemtánc mögött egy nagyon egészséges ember van jelen, egy újabb bumfordi, aki minden kiszolgáltatottsága ellenére meg tud maradni bumfordinak, akit elragad a zene, az élet. A három bumfordi egyszerűen nincs elidegenedve. A közönség úgy szórakozik, ahogyan igen ritkán. Ez pedig arra mutat, hogy a közönség sincs elidegenedve. Úgy látszik, mindössze annyit kell tudni,

hogy a színház a játék háza, alapvetően egészséges és életvidám intézmény, és legyen szó komédiáról vagy tragédiáról, csupán az a feladata, hogy valamennyiünk közös lényegét adja vissza. Lényegünk végső soron az, ami a három bumfordié: az élet feltétlen imádata. Ezt fedezze föl bennünk, nézőkben, a színház, ezt a sajátosságunkat mutassa meg nekünk. Valahogy úgy, mint *A kutya testamentuma* előadásának legjobb pillanataiban a József Attila Színház tette.

Ariano Suassuna: *A kutya testamentuma* (József Attila Színház) Fordította: Lázár Magda, rendezte: Seregi László, díszlet: Csinády István, jelmez: Ék Erzsébet. Szereplők: Bodrogi Gyula, Haumann Péter, Csákányi László, Soós Lajos, Horváth Gyula, Tóth Judit, Kaló Flórián, Paudits Béla, Kránitz Lajos, Szendrő Iván, Téry Árpád, Ujréti László, Szemes Mari, Lóránd Hanna, Bánffy György, Láng József, Márton András.

Színház, 1973. május

Mihályi Gábor: A kutya testamentuma két változatban
A kaposvári és a budapesti előadásról
(Részlet)

[...]

Érzésem szerint, a Chicót alakító Vajda László állta a versenyt a komikus szerepkörben is kitűnőt nyújtó Haumann Péterrel. Mind a ketten remekül érzékeltették Chico figurájának naiv, bumfordi báját, kedves ostobaságát. Azonban Haumann talán jobban ki tudta fejezni a Chico látszólagos vidámsága mögött meghúzódó mély szomorúságot, a szegénység, a nyomorúság reménytelenségét.

[...]

Ariano Suassuna: *A kutya testamentuma* (József Attila Színház) Fordította: Lázár Magda, rendezte: Seregi László, díszlet: Csinády István, jelmez: Ék Erzsébet. Szereplők: Bodrogi Gyula, Haumann Péter, Csákányi László, Soós Lajos, Horváth Gyula, Tóth Judit, Kaló Flórián, Paudits Béla, Kránitz Lajos, Szendrő Iván, Téry Árpád, Ujréti László, Szemes Mari, Lóránd Hanna, Bánffy György, Láng József, Márton András.

Színház, 1973. május

Mészáros Tamás: Ösztönösen vagy tudatosan? Beszélgetés Haumann Péterrel

- *Haumann Péter hét évig játszott vidéken, s ezalatt csak a szűkebb szakma tartotta számon. Amikor felkerült Pestre, a televízió szinte egy csapásra ismertté és elismertté tette. Mit jelent Önnek a tévében szerzett népszerűség?*

- Amíg olyan szerepeket kínálnak fel, amelyek valóban rangos vállalkozásnak számítanak, addig nagyon kellemes érzés, és örülök neki. Szerencsémre többnyire jó minőségű, komoly feladatokkal kezdtem a képernyőn; például a Gyurkó László által átdolgozott *Bűn és bűnhődés* vizsgálóbírójával. Egyszer-kétszer becsúsztam olyasmira is, amit talán nem kellett volna elvállalnom. Elsősorban anyagi megfontolások miatt gyengültem el. Nincs lakásom, pénzt kell kerítenem. Hogy jól tudok dolgozni a televízióban, azt egyébként éppen a vidéki gyakorlatnak köszönhetem. A vidéki színházak sokkal nagyobb tempóban dolgoznak, mint a pestiek, sokkal inkább egymás után következnek a szerepek, tehát meg kell tanulni a koncentrált munkát. A pesti színészek nagy része pusztán pénzkereseti lehetőségnek tekinti a tévét, és ennek megfelelően lazítva dolgozik. Ha sikerem volt, azt, úgy hiszem, annak köszönhetem, hogy mindig felkészülten mentem el a felvételre, hogy vidéki szorgalmam és állóképességem kamatozott.

- *A vidéki évek tehát jó hatással voltak színészi fejlődésére. A z állóképességgel kapcsolatban mire célzott?*

- Arra, hogy én meg tudtam magam őrizni vidéken is, ahol nagyon könnyen el lehet veszni. Sok kollégám jó megjelenésű, egészséges, tehetséges színészként hagyta el a főiskolát, és tönkrement, szétesett vidéken, mert nem bírta magára vigyázni. Nekem is volt egy olyan periódusom, amikor el akartam menni a pályáról, mert gyenge voltam, és úgy éreztem, hogy nem bírom tovább Debrecenben. Ha akkor nem érkezik meg a pécsi szerződés, nagyon könnyen lehet, hogy ma már nem vagyok a pályán. Idejében jött egy szerencsés váltás, és ez életben tartott. Megbíztak bennem, gyorsan jó szerepeket kaptam, de nem mindenki ilyen szerencsés.

- *Milyen veszélyei vannak a vidéki színészi életnek?*

- A színházak erőfeszítései ellenére a vidéki színészeknek többnyire nagyon nehéz a szociális helyzetük. Én ugyan kaptam annak idején Pécsen színészlakást, de fűthetetlen volt, és a poharamba belefagyott a víz. Most már tudom, van központi fűtés, tehát ezt megoldották. Korábban Debrecenben nagyon drága albérletekben laktam, azóta épült ott is színházház. De vannak helyek, ahol ma is katasztrofálisan élnek a színészek, például törülközővel a vállukon járnak a színházba reggelente, és ott borotválkoznak, mert egyes szobákban nincs víz. Nagyon nehéz különválasztani a munkakörülményeket és a létrejött produktumot. Különben sem tudom, szorosan művészi problémának számít-e, hogy a sajtó nem figyel eléggé a vidékre; hogy egyetlen színháznak kell kiszolgáltatnia a város minden rétegét, a középkorú értelmiséget, az egyetemistákat, az opera- és operettrajongókat; hogy az egymást érő produkciókban elfáradnak a színészek; hogy az en suite-rendszer idegölő örület. Folytassam? És vannak nehezebben megfogalmazható nehézségek is. Az emberek együtt élnek a klubban, a próbákon, az öltözőben, a tanácsi ebédlőben, mindenütt. Már egymás fehérneműjét is ismerik. Nincs meg az a distancia közöttük, ami ahhoz kellene, hogy tisztelni tudják egymást. Nincs meg az életmód, amelyben egy ember át tudja gondolni a maga személyiségét. Összefolynak a percek, a próbák egymásba érnek, mert a szakszervezet által meghatározott szabad időt két előadás vagy próba és előadás között becsületből nem tartják. Hiszen végül is dolgozni kell. Ez szegényes virtus, de nagyon tiszteletreméltó.

- *Csak a pesti szerződés jelenthet kitörést ezekből a körülményekből?*

- Igen, általában. Bár meg vagyok győződve arról, hogy ott helyben is lehet valamit változtatni. Talán nem kell annyit a klubban maradni esténként előadás után. Igaz, beleszól abba az is, hogy nincs otthon, ahol meleg lenne. Akkor azt mondom, hogy a megivott konyakok helyett meg kell szerezni a jobbik albérletet. Mert nagyon kevés színésznek sikerül egy elhatározásból feltörni Pestre. A szerződések száma ugyanis véges. És itt van a másik probléma. Pesten rosszul értelmezett humánumból nem tudnak felmondani embereknek. Családja van, sír a gyerek, köhög az asszony,

pedig esetleg öt kiválóbb lenne helyette vidékről. Nem is tudom, hogy kit sajnáljak jobban. A nézőt, aki estéről estére a rosszabbat kapja, azt, akinek köhög a felesége, vagy azt, aki a helyére feljöhetne. De tulajdonképpen nem is Pestről van itt szó, hanem a jobb alkotó légrétegről.

- *Pesten biztosítva látja a megfelelő légkört és életmódot a színészek számára?*

- Talán egy fokkal jobban, mint vidéken. De lényegében itt is kapkodva, hebrencs módra készül a legtöbb produkció. Még akkor is, ha első pillantásra úgy tűnik, hogy műhelymunka folyik. Az igazság az, hogy senki nem figyel a másikra, szórmentén bánnak egymással az emberek. Ez épp az ellentéte a vidéki helyzetnek. A másik véglét. Mert az sem normális, hogy mindenki rohangál a tévé, a rádió meg a filmgyár között, és nem marad ideje, hogy átgondoltan kezdjen egy szereppel foglalkozni. Figyelem magamat is, hogy mennyire az érzeteimre hagyom magam a próbák folyamán, s hogy mennyire nem fundálom ki igazán a dolgokat. Pedig el kell következnie egyszer, hogy azt mondjam: idáig ügyesen ment egy-két dolog, de most ideje, hogy a szó legjobb értelmében mesterember legyek, aki nemcsak önfeledten játszik, hanem hozzáértően képes elemezni a megoldásait, és a hatást, amit ezekkel elér.

- *Milyen segítséget vár vagy kap ehhez a rendezőktől?*

- Egyszer megpróbáltam egy fazekaskoronggal dolgozni. Nagyon nehéz volt. Amíg az ember felteszi a korong közepére az agyagot, addig rendben van, még alaktalan a massa. Aztán forgatni kell a korongot, és felfelé húzni az agyagot, de koncentrikusan, különben levágja magát a korongról. Ha az ember türelmetlenkedik, és egyet ide, egyet oda vág, annál rosszabb. Csak selymes kézzel szabad felfelé húzni, hogy kiadja a formáját. Hasonló bánásmódot várok a rendezőktől.

- *Pécsről a Huszonötödik Színházhoz szerződött. Választott vagy választották?*

- Azt hiszem, a vonzalom kölcsönös volt. Gyurkó baráti köréhez tartoztak olyanok, akik nekem is barátaim voltak. Ők hívták fel a figyelmemt énám. Boldogan jöttem, mert szeretem a dinamikus színházat. Gyurkó színháza ilyen akart lenni.

- *Két évad után mégis megvált a színházról. Csalódott?*

- A Szókratész védőbeszédéért például hálás vagyok a Huszonötödik Színháznak, mert az úgy volt modern, hogy igaz volt. És amikor visszaemlékezem olyan dolgokra, amelyeket hamisnak tartottam, nem akarom megbántani a színházat. Nagyon keményen dolgoznak, és adja isten, hogy megtalálják, amit keresnek. Én többször jelentkeztem, hogy beszéljük meg a kételyeimet, hiszen az íratlan alapszabályokban benne volt az is, hogy együtt fogunk színházat csinálni. Ők lemondtak erről. Kezdttem úgy érezni, hogy fejjel megyek a falnak, mert velem szemben egészen más elképzeléseik voltak.

- *Végül is a játéktílussal vagy a tartalmi célkitűzésekkel nem tudott azonosulni?*

- Úgy éreztem, hogy a formai megoldások jobban izgatták őket. Totális színházat akartak csinálni, ahol a színész táncol, énekel, akrobatizál, s ezt akarták összekapcsolni a politikai, közéleti színház fogalmával. Ez nagyon tisztességes dolog, de ebből a kísérletből számomra nem jött létre a színház varázsa.

- *Van egy emlékem a Tou U igaztalan halálával kapcsolatban. Az egész előadás tetszett, de legjobban Ön az apa szerepében, mert találkoztam egy hagyományos értelemben kitűnő színésszel, aki a mozdulatok artisztikumával tudta kifejezni magát.*

- Én meg úgy éreztem, hogy becsapom a közönséget csinos, de nem igazán jó dolgokkal. Elkezdtem ebben a szerepben csinálni valami egészen mást, aminek az előadáson már csak romjait lehetett látni, mert leállítottak, mielőtt kiderült volna, hogy az én elképzelésem rossz-e vagy jó. Máig sajnálom azt, ami ebből a szerepből kimaradt. Úgy hiszem, az a mozgásrendszer, amire én kísérletet tettem, szervezesebben kapcsolódott volna az egész darabhoz. A következőről volt szó: az apa és a lánya között a képzelet szintjén megelevenedik egy beszélgetés. Az apa ekkor már befutott ember, az igazság letéteményese, aki a lányáról csak annyit tud, hogy szörnyű vétket követett el. Az apa álmában hadakozik ezzel a démonnal, a lány szellemével; ebből a színpadon végül maradt egy viszonylag csinos kardmozgás. Töredéke annak a rendszernek, amelyet úgy próbáltam kikísérletezni, hogy az apa és a lánya nem állnak szemtől szemben, hanem a tekintetük - képletesen szólva - meghosszabbítása olyan lett volna, mint az ábrázoló geometriában a kitérő egyenesek. Így a

térnek két különböző síkján és pontján állhatnak, bár természetesen együtt vannak a színpadon. Ebben a jelenetben meglehetősen hosszú szövegeink voltak; amelyek alatt szerettem volna végigvinni egy lassított mozgást, úgy, ahogy a sportversenyek lassított felvételein láthatjuk az utolsó másodperceket. Félelmetes drámai erő rejlik ebben a megoldásban, egy egész jellem feltáruhat egyetlen ilyen mozgássor alatt. És ennek során eljutottunk volna oda, ahol a két kitérő egyenes, a tekintetünk a megértés pillanatában találkozik, hogy aztán ismét szétváljon. Ez már egy rendszer lett volna. Viszont amennyi ebből a néző elé került, legfeljebb csínosság volt. Csak álltam, és próbáltam az üres légtérbe függeszteni a szememet, a lámpák iszonyatosan bántottak, úgyhogy mondanom sem kell, hogy nem az átéléstől kezdtem el könnyezni. És szidtam magam, amiért becsapom a közönséget.

- *Hogyan került a József Attila Színházhoz?*

- Elmentem a legelső menyasszonnyal, jelentkezett, aztán együttélés közben azt hiszem, megkedveltük egymást. Én legalábbis jól érzem magam. Értem Berényi Gábor célját, aki ráncba akarja szedni a kissé már fáradt társulatot, hogy nagyobb öntudattal végezzük a munkát.

- *A József Attila Színházban A köszöbor lépteinek Puskinja volt az első szerepe. A kritikák meglehetősen fanyalagva fogadták.*

- Először fordult velem elő, hogy nem haragudtam a kritikára. A kritikusok ugyanis a premiért látták, és azon engem a színpadra lépés előtt két perccel elfogott valami félelmetes pánik, ami teljesen szokatlan volt. Hiába, az új színházban való debütálás izgalma.

- *Némelyek azt kifogásolták, hogy fizikailag sem felel meg egy Puskin-szerepnek.*

- Aki ezt írta, nem ismeri Puskin verseit és levelezését. Nyilván a közismert Puskin-portré után ítél, amely úgy ábrázolja a költőt, ahogy mi Petőfit, szakállasan, lobogón, romantikusan. Puskin valójában nevetségesen alacsony volt. De azt hiszem, hogy ez huszadrangú kérdés különben is. Sajnálatos, hogy művészi vonatkozásban tárgyalták ezt.

- *A pánikon kívüül nem érzett problémákat a szereppel kapcsolatban?*

- Ennek a darabnak kétségtelenül vannak gyengéi. De szörnyű, hogy a próba folyamán a színészek miket tudnak mondani egymásnak. Hogy a darab ilyen rossz, a szerep meg olyan. Én ki akartam védeni ezt a helyzetet, és a fürdővízzel kiöntöttem a gyereket is: túlságosan önfeledten szaladtam bele a szerepbe, és igyekeztem olyasmit is eljátszani, amihez nem volt matéria, nem volt szöveg. Mert bár a darab nagyon tisztességes, nem szervesek a jelenetei és a párbeszédék. Nagyon ki van mondva benne minden, ami etikai szempontból rendkívül pozitív, de kissé didaktikus. A premiért követő negyedik-ötödik előadásra aztán rájöttem minderre, összeráztam magam, és attól kezdve azt hiszem, lényegesen jobb az egész alakítás.

- *Egyre inkább úgy tűnik, hogy Ön határozottan elemző alkat. Beszélgetésünk elején mégis éppen a kellő tudatosság hiányáról panaszkodott.*

- Vannak olyan periódusaim, amikor hosszan és talán szabatosan is tudok beszélni a színészet lényegéről. De az utóbbi időben mindig bedöglik az effajta igyekezetem. Úgy érzem, hogy mostanában nagyon keveset tudok a szakmámról, talán mert annyi minden történt velem. Most megint egy kicsit csöndben vagyok, s várom azt a pillanatot, amikor összeáll valamilyen nézetem a színházzal kapcsolatban. De azért figyelem magam, és bízom benne, hogy a majdani megfogalmazásból magasabb fokon kerülök ki önmagam előtt.

- *Ezzel a belső bizonytalansággal függ össze erős hajlama a vándorlásra? Igaz, hogy jövő évadra a Madách Színház szerződtette?*

- Igaz. Azok közé tartozom, akik esküsznek Ádám Ottóra. Ő most talált elég érettnék ahhoz, hogy meghívjon a társulatába. Boldogan megyek. Ami pedig a változásokat illeti: azokra biztosan szükségem volt és van, ha úgy érzem, hogy nem vagyok igazán a helyemen. A színész egyénisége és lehetőségei ugyanis nem változtathatatlanok.

- *Tehát alapvetően optimista természetű, és hisz folyamatos szakmai fejlődésében?*

- Amikor Lukács Györgytől megkérdezte Illyés Gyula, mi a titka annak, hogy idős korára szellemileg változatlanul friss, a filozófus ezt válaszolta: sohasem magamra figyeltem, hanem mindig arra, amit meg kell csinálnom. Hát én is így vagyok ezzel. Ez nem optimizmus. Ha valahol

nyomaszt a környezet vagy a szituáció, akkor nem siránkozom a nyírfásban, mint a Csehov-darabok szereplői, hanem fogom magam, és továbbmegyek. Remélem, hogy közben fejlődöm is.

- *A színházat többre tarja az egyéb színészi munkalehetőségeknél?*

- Szeretném, ha előbb-utóbb olyan színházi konstrukciónk lenne, amely az egyetlen jó lehetőséget biztosíthatná a művészi munkára, mert jelenleg sem a televízióban, sem más fellépési helyeken nem folyik igazán gondos, elmélyült tevékenység.

- *S akkor az anyagi áldozatot is vállalná?*

- Egészen biztosan tudom, hogy akkor vállalni fogom. Amikor ez bekövetkezik, várhatóan már lesz lakásom, tehát mint már mondtam, valószínűleg megengedhetem magamnak, hogy „erkölcsös” legyek.

- *Nem gondolja, hogy az ideális társulat utópia?*

- Hiszek abban, hogy egészen különböző egyéniségek is tudnak közös szellemi légkört teremteni, amelyben lehetségessé válik a kölcsönös bizalom. S ebben a hitemben megerősített a Royal Shakespeare Companyvel való találkozás. Megdöbbentő volt a felkészültségük, a szakmai biztonságuk, ahogy a szavakkal és a testükkel egyaránt képesek betölteni a teret. Végre megértettem a *Szentivánéji álmot*. Az első felvonás után csak ültem, és nem tudtam tapsolni. Többet éreztem. Boldogságot, hogy van jövője a mesterségemnek.

Színház, 1973. július

Róna Katalin: ... itt valami félreértés történt
Szépjegyzet a Völegény kritikáihoz
(Részlet)

[...]

[...] vannak *az* előadásnak igaznak, őszintének tűnő pillanatai, amikor úgy érezzük, a rendező mégis megértett-megérzett valamit a Szép Ernő-i világból. A második felvonásban Kornél és Rudi párjelenete. Eddig még róluk sem lehetett tudni, mikor játszanak és mikor „megjátszanak”. Egyébként *ez az* előadás egyik legnagyobb fogyatékosága! Ám itt mintha felcsendülne a költő hangja, és a fiatalokat alakító Schütz Ila és Haumann Péter is mintha rátalálna Szép Ernő lelkére, fanyar iróniájú hangsúlyaira. A már-már szentimentalizmusba fúló találkozásból minduntalan feltör a groteszk, a visszájára fordított szerelmi fintor. Helyén van a költő, helyén van az irónia, és helyükön vannak a színészek is.

(Madách Kamaraszínház)

[...]

Színház, 1974. június

Szántó Erika: Nyaralók – inkognitóban
(Részlet)

[...]

Bazsov ügyvéd és Varvara kettősében Haumann Péter és Bencze Ilona gazdagon rajzolja meg ennek az ember-párnak a hitvesi ágyban és asztalnál zajló drámáját, de hogy a csalásban és harácsolásban mennyire cinkosa feleség a férjnek, s idegenségük végső oka ide vagy máshova gyökeredzik - ennek a megválaszolásával mindketten adósok maradtak. Ezért nem nő igazán jó alakítássá Haumann Péter játéka; s nem a színész ereje kevés ehhez, hanem az értelmezés pontossága. Ami végül megvalósul, tele van bizonytalansággal, félig mert, igazán el nem vállalt, végig nem vitt mozzanattal. Haumann legalább annyi energiát fecsérelni arra, hogy egy jóindulatú tehetetlen kiszolgáltatottságát felépítse, mint hogy ezt „visszacsinálja” álszent és tudatos csirkefogóvá.

Gorkij: Nyaralók, rendezte: Ádám Ottó (Madách Színház)

[...]

Színház, 1975. május

Szántó Erika: Brecht a Madách színpadán (Részlet)

[...]

Bertolt Brecht ugyan frappáns és tisztességes válaszokat adott az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottságnak 1947-ben, de végül is miért lenne ez olyan érdekes számunkra 1975-ben? Ami valóban nem veszt értékéből, izgalmából, az az életműben rejlő válasz, a művész napról napra, múról műre születő döntései. Így szélesedik a szemünk előtt Brecht egykori válasza igazi válasszá, döntéssorozattá, életművé, elkötelezettséggé. Így sokszorozódik meg a brechti gondolat, így válnak szószólóivá a színpadon jelenlevő színészek. Így szerveződik az a bizonyos színpadi csapat, amely egyébként csak közömbösen statisztálna a Brechtet megszemélyesítő Koltai Jánosnak és a Striplinget alakító Haumann Péternek. Ez a megoldás nemcsak anyagában, gondolati feszültségében dúsítja fel ezt az első részt. Végül is Koltainak és Haumann-nak is gazdagítja a lehetőségeit. Koltai erősebb színekkel rajzolhatja meg Brecht alakjában a félszeg, a látványos, hősi gesztusoktól, pózoktól irtózó, magányosságra is hajlamos embert, Haumann érzékeltetheti Stripling erős, mármár szuggesztív egyéniségét, s mindketten nyernek azzal, hogy nem kell egy lényegében jelentéktelen szópárbajban a történelmi igazságszolgáltatás végelszámolását elvégezniük. Ebbe az első részben még így is több pátosz és kevesebb irónia jutott a kelleténél.

[...]

A második részben gyökeres fordulat következik be. A játék valóban játékká, sőt játékossá válik. Messzire ugrottunk 1947 Amerikájától. Vissza egészen 1928 Berlinéig.

[...]

A Weillt megszemélyesítő Haumann Péter egy nem létező zongorán játszik, s ez a láthatatlan zongora kifejezőbbé válik a keze alatt, mint a legjobban kiválasztott színpadi kellék. Aufrecht, a színigazgató szerepében Körmendi János remek humorérzéssel karikírozza a kort, a kor játékstílusát, mindenki a helyén van, s örömmel komédiázik, de mindenki közül a legnagyobb terhet, az igazi felelősséget a narrátor, Tímár Béla viseli. És milyen könnyedén! Mindent ő konferál, ő véleményez ebben a részben, ő az, aki a hangsúlyokat elhelyezi ebben a látszólag szertelen játékban. Annyira részt vesz mindenben, ami a színpadon történik, annyira elhiteti, hogy személyesen érdekelt a többiek sikerében s abban, hogy mi, odalent a nézőtéren azt érezzük és gondoljuk, amit ő odafent, hogy valóban kormányozza azt, amit olyan őszintén és emberien befolyásolni akar.

[...]

„*Én, Bertolt Brecht*” (Madách Színház) Rendező: Kerényi Imre, díszlettervező: Koltai János, jelmeztervező: Borsi Zsuzsa, koreográfus: Szirmai Béla. Szereplők: Almási Éva, Bálint András, Bencze Ilona, Haumann Péter, Koltai János, Káldi Nóra, Papp János, Paudits Béla, Psota Irén, Szalay Edit, Tímár Béla, Körmendi János, Egri István, Lontay Margit, Basilides Zoltán, Gyabronka József.

Színház, 1976. február

Földes Anna: A holt lelkek élő színháza
(Részlet)

[...]

A dráma terheit legnagyobbbrészt [...] Csicsikov, azaz Haumann Péter viseli. Olvastam kritikát, amely kifogásolja a különböző szereplők játéktílusának eltérését és a megidézett földbirtokos szörnyetegek színészi stílusával szemben Haumann alakításának realizmusát emeli ki. Magam is érzem ezt a kettősséget. De úgy látom, hogy ez Gogol és Szakonyi művéből is szükségszerűen következik. Hiszen ha Haumann valódi szörnyeteget formálna Csicsikoból is, ha megelégedne képmutatásának, aljasságának, önzésének leleplezésével, ezzel elferdítené a drámai igazság tengelyét, és végérvényesen elidegenítené bennünket a hőstől. Ez pedig ellenkezne a mű eszmei tendenciájával. Mert Csicsikovnak olyannak kell lennie, hogy ha taszít is, azért felébressze a nézőben a ráismerés fanyar örömet. Haumann Csicsikovjáról „mindent” tudunk. Hogy előkelősége, megjátszott fölénye is talmi, hogy bárkit hajlandó feláldozni anyagi érdekei és karrierje oltárán. De még ennél valamivel többet: hogy kétségtelen tehetségét, szorgalmát a hivatal örök packázása, a tehetséget nyomorító falak szorítása és egy torz világ embertelen törvénye fordították a fonákjára. Ezt a felismerést táplálja az olvasóban Gogol is, amikor a regény záró, publicisztikus szakaszában szinte belénk szuggerálja a szavakban is megfogalmazott kérdést: „Vajon nincs-e bennem is valami Csicsikoból?” Haumann jelen idejű Csicsikovjának ez a cinkosan kérdő, önkritikusan felszólító attitűd a titka.

[...]

Gogol: *Holt lelkek* (Madách Színház) Színpadra alkalmazta: Szakonyi Károly. Rendezte: Lengyel György. Díszlet: Fehér Miklós. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Maszk: Bajkai István. Világítás: Götz Béla. Zenéjét összeállította: Palásti Pál. Koreográfia: Ligety Mary. Szereplők: Haumann Péter, Dayka Margit, Márkus László, Körmendi János, Dózsa László, Horesnyi László, Cs. Németh Lajos, Gyabronka József, Bodor Tibor, Hűvösvölgyi Ildikó, Papp János, Szalay Edit, Juhász Jácint, Petrozsényi Eszter f. h., Némethy Ferenc, Dunai Tamás, Békés Itala, Fillár István, Lontay Margit, Garics János, Bay Gyula, Menszátor Magdolna, Gyenge Árpád, Csűrös Karola, Kelemen Éva, Deák B. Ferenc, Gáti Oszkár f. h., Hegedüs Erzsé, Kádár Flóra, Gaál János, Pádua Ildikó, Bakay Lajos, továbbá Frankovits Péter, Kis Endre, Putnik Bálint, Szabó Ferenc, valamint Csák György, Horineczki Erika, Jutkovics Krisztina, Medgyessy Pál, Molnár Zsuzsa, Seres Gabriella, Szirtes Ágnes, Szoboszlai Éva, Vizi György, Zsolnay András főiskolai hallgatók.

Színház, 1977. március

Róna Katalin: Telitalálat, kérdőjellel
Csicsikov: Haumann Péter

A sötét színpad egyetlen fénycsóvával megvilágított háttérében gúnyos mosollyal a szája körül, fején ellenzős sapkával, porköpenyben, ládájával a kezében, kissé előredőlve Csicsikov áll. Haumann gesztusa, ami az állóképben élénk vetül, már jellemrajz. Testtartása, magabiztos mosolya, kémlelő tekintete a fantasztikus szélhámosságokra képes Csicsikové, a korabeli Oroszország groteszk világának ember alakú, de nem emberformájú hőséé, a hitvány, ravaszságra és csalásra mindig kész eszes figuráé, akinek esze és ravaszsága akár kora valóságismeretének is tekinthető. Akit Herzen így jellemzett: „maga is lélegző holt lélek”. Megkezdődik a színpadon a játék, az ismeretlen vendég pokoli szélhámosságainak sorozata: Csicsikov a kormányzónál, Csicsikov az estélyen, Csicsikov vendégségben és üzleti ügyekben a földbirtokosoknál, Csicsikov a Hivatalnál, Csicsikov arany napjai és Csicsikov bukása, végül Csicsikov távozása.

A városba érkező Csicsikov első feladatának érzi, hogy bemutatkozzék a kormányzónál. Haumann a színpad közepére siet, megáll, kezét dörzsölve a színpad mélyét fürkészi, s hanghordozását próbálgatva ismételteti az eltervezett első szavakat: „Kötelességem ... kötelességemnek ...”. Aztán hirtelen fölegyenesedik, helyezkedik, mély hódolattal meghajol, s máris behízelt modorban kezdi: „Kötelességemnek tartottam, hogy bemutatkozzam nagyméltóságodnak ...” Most kezdődhet mesterkedése: a kormányzót elbűvölte, következhetnek a többiek. A kormányzó estélyén már Csicsikov a társaság ünnepekt középontja. Haumann a nagyvilági Csicsikovot ellenállhatatlanul kedves, szellemes színekből formálja, ám úgy, hogy az magában hordja a karikatúrisztikus vonások kifejezőeszközeit - egy pillanatra se feledjük, kaméleonként alkalmazkodni tudó ember áll előttünk. Ahogy hahotázva, érdeklődést mímelve áll a hölgyek koszorújában, ahogy erősen gesztikulálva láthatóan érdekes, pikáns történeteket mesél, már-már magát is elbűvölik saját szavai - Csicsikov úszik a boldogságban: ebben a világban már elfogadtatta, megszerettette magát, itt már mindenki utána áhítozik. Kezdődhet az üzlet!

Haumann Csicsikov belső állapotának, érzelmeinek, magatartásának legfőbb szemléltetését a testtartásban találja meg. Szinte átfőmálja testét - színészi tanulmány a mozdulataiban tettenérhető, belülről fakadó változás. Hajlong, kétrét görnyed, előredöntött testtartása hordozza a csicsikovi jellemet. Szerénység, meghunyászkodás, a színlelés művészete árad e tartásból. Hányféleképpen tud mosolyogni! Hányféle árnyalatát tudja az alázatos mosolynak, a hízelkedőnek, a gyanakvónak, az ijedt-keresett mosolynak, a kegyetlenül groteszk nevetésnek, a felszabadultnak és a sírásba átsapónak! Ellenállhatatlanul simulékony a kormányzónál, gúnyosan kacag, ha megalkudott holt lelkeire, ha sikerült valamelyik földesurat becsapnia. Megnyerő, elbűvölő mosolyra húzza száját, ha asszonyokkal beszél, tettetett szívélyes a nem várt látogatóval. Valamennyi az adott helyzet legmélyebb kifejezésére megkeresett és meglelt arckifejezés.

Csicsikov útjának első állomása Manyilov háza. Az ostoba, adakozó, bűbajos földbirtokos a boldogságtól olvadozik, hogy Csicsikov őt kereste föl először. Csicsikov, amint végre szóhoz jut a lelkendezéstől, türelmetlenül biccent, hátratekint, közelebb hajol Manyilovhoz, s hirtelen mondja ki: „lelkeket szeretnék vásárolni”. Ötször hangzik el ez a kérés az előadás során, megteremtve ezzel a csicsikovi ábrázolás alapszólamát. A mozdulatokban az alázat, amíg gyorsan megkedvelteti magát, s a pillantásban a gúny, a győzelem, amikor megszerezte a holt lelkeket.

Haumann mestere a színjátszás külső kellékeivel való játéknak is. Egy tarka frakk fölvétele már önmagában is jellemformáló pillanat nála. Ahogy belenéz a tükörbe, ahogy büszkén és elégedetten mustrálja magát, abban benne van Csicsikov sikervágya és kisvárosi sikereinek titka is. Ahogy mohón, érdeklődve turkál a szabó ajánlotta szövetek között, ahogy válogatva, alakjában gyönyörködve magára próbálja a színes bársonyvégeket - az önbizalom, az elégedettség mozdulatai áradnak játékából. Aztán a zsebkeendő. Csicsikov minduntalan zsebkeendőjéhez nyúl. Előrántja, megdörzsöli a homlokát, játszik vele, megtörli a kezét, elteszi, majd ismét előveszi, izgatottan szorongatja, meg-meglobogtatja. A szerepnek ezek az apró jelzései, e kidolgozott mozdulatok, e megszerkesztett játékelemek egy típus bonyolult és ellenszenves vonásait hivatottak érzékletesen

alátámasztani, megjeleníteni. Ám ezek sohasem válnak különjátékokká, önálló magánszámokká. Szervesen beleépülnek a szituációba és a csicsikovi pszichikumba. A szöveg mögöttes tartalmát jelzik Csicsikov szelleméhez hűen.

Csicsikov diadalát a darabban a csúfos bukás követi. Haumann játékában már előre jelezni tudta a bekövetkező, a félelemmel várt felismerést. „Kerestek? Engem?” - kérdezi szolgájától. A meglepett hang mögött már ott lapul a riadalom, s egy újabb rossz, sokat sejtető szóra dühösen fölugrik, rémülten üvölt, mint aki megérezte a jövőt, mint aki előtt fölillant egy látomás, Szibéria képe. Az ügyésszel beszélgetve zavartan, nyugtalanul néz, bár igyekszik fesztelenül viselkedni, alig palástolja idegességét. S mikor a törvényszéki elnök ártatlan tréfába kezd, Csicsikov megdermed, mint akiben ismét rémisztő képek játszódnak le, és már-már magyarázkodni kezd.

Haumann úgy formálja meg Csicsikovot, hogy megteremti a gogoli léggömböt, a *Holt lelkek* világának atmoszféráját. És itt mégis kérdőjelet kell tennünk. Csicsikov a rendezői látásmód szerint útja során mindvégig panoptikumfigurákkal találkozik s nem élő jellemezzel. Ily módon valójában nincsenek összeütközései, csak helyzetei. Már az indulásnál kész jellem áll előttünk a szélhámosság teljes vértetében, s így e panoptikumfigurákkal szemben nincs emelkedése vagy zuhanása. Ez az oka Csicsikov viselkedésében a hasonló formai motívumoknak. Hasonlóak a jelenetindítások, a jelenetfelépítések és a befejezések: a minden alkalommal visszatérő biztos fellépés, a sikeraratás, a nyers üzleti ajánlat, a gyors távozás. A darabból következően így kell ennek lennie, hiszen minden ellenfél átlátszóan panoptikumi alkat - tehát a kapcsolatok szisztémája is csak hasonló lehet. Ebből következik Haumann alakításának kényszerű monotonája. Ezt a gondolatot igazolja, hogy ha Csicsikov valós, a többitől eltérő helyzetbe kerül - ilyen találkozása az ügyésszel -, ott ez a többi jelenetben kialakított ábrázolási szerkezet fölcserelődik egy másfajta, lélektanilag gazdagabb és árnyaltabb színészi teljesítménnyel. Ám a földesurakkal kialakított jelenetstruktúra olyan erős, hogy akkor is ez a játék meghatározója, amikor a csicsikovi szerepjátszás már véglegesen idegen.

Haumann a börtönjelenetben is továbbjuttatja a vidéki világ számára fölvetett csicsikovi szerepet. Ahogy a megvilágosodó színpadon kicsavart testhelyzetben fekszik, majd dühödten felül, felnyög, és a belépő őrnök magyarázni kezd, még mindig játszik, pedig itt már le kellene vetnie álarcát, hangjának itt már az őszinteség felé kellene hajlania, legalább addig, amíg meg nem érkeznek a „felmentő” hivatalnokok. De Haumann itt is a parodisztikus torzkép útját választja, s így ebben az egyetlen jelenetben maga is panoptikumfigurává válik. Az utolsó jelenetben miközben a kormányzó a dörgedelmes hercegi üzenetet olvassa, a színpad előterében utoljára feltűnik a börtönéből kiszabadult Csicsikov útiruhában, kezításkájával. Megáll, figyel a díszes gyülekezetet, majd még egyszer gúnyos mosoly villan át tekintetén. Ez az a kép, amely végül megmarad, ha Haumann Péter Csicsikov-alakítására emlékezünk. Minden benne van ebben a búcsúmosolyban: a gúny, a megkönnyebbülés, a győzelem, a gátlástalan életművészet - Csicsikov egész jelleme, ahogy azt egy jelentős színészegyénség megformálja. Ahogy önképére alakítva, önmagából kibontva megteremti a gogoli embert, a színpad Gogolénál sokkal idillikusabb világában.

Színház, 1977. március

Nánay István: A színház – nagyítóüveg
(Részlet)

[...]

Csicsikov „útját” Haumann Péter szinte hibátlanul vázolja föl. Haumann képes arra, hogy minden külső segédeszköz nélkül, a többiekhez hasonulás kitűnő képességével varázsoljon maszkot arcára. Amikor megérkezik és kikérdezi a fogadó pincérét a kormányzósági városka dolgairól, játszik, alakoskodik: hiába határozta el, hogy gazember lesz, ez a faggatódzás még csupán póz. A kormányzó estélyén maga van legjobban meglepve, hogyan fogadják őt, az ismeretlent, a magánember viselkedését, és a városkában eljátszott Csicsikov-szerepet változtatja. A földesurak meglátogatásakor is ez a villódzás adja figurájának lényegét, a mindenkori partnerhez alkalmazkodó Csicsikov álarca mögül ki-kibukik a valódi. Legárulkodóbb jele annak, hogy Csicsikov más, mint azok, akiktől a holt lelkeket vásárolja: Haumann figurája irtózik a másokkal való fizikai érintkezéstől. Márpedig ebben a körben ez elkerülhetetlen. Így amikor Manyilov barátian a keblére öleli, jobbról-balról megcsókolja, amikor Nozdrjov (Dózsa László) bizalmaskodik vele, amikor Pljuskin bepenészedett likőrt tölt neki, amikor Szobakevics kompóttal traktálja, puhán ujjheggyel fog kezét vele, nem tud uralkodni magán, a felvett álarc lehull, hacsak pár pillanatra is.

Attól fogva, hogy az adásvételi papírjait ünnepélyes keretek között a város vezetői jóváhagyták, változás áll be Csicsikov lényében. Már-már a zsebében érzi a holt lelkek után kapható bankkölcson, egyszeriben társadalmi, anyagi tekintetben is hasonlóvá válik a városi urakhoz. Felszabadul Csicsikov, de ezzel párhuzamosan merev, lárvaarcú is lesz. Amikor az ügyész kiönti lelkét Csicsikovnak, a hatalmon belüliek fensőbbiségérzetével, kelletlenül hallgatja a panaszkodást. Némethy Ferenc, mint gyermek az anyjához, hajtja fejét Haumann vállára. Haumann karjainak védekező, elhárító szövevényében a megnyugvást kereső Némethy ártatlan kifejezésű arca, mögötte a riadtan undorodó csicsikovi ábrázat - ez a kép, [...] az előadás egyik csúcspontja. A hasonulás paradoxona az, ahogy a kormányzó bálján, Nozdrjov és Korobocska leleplező közlései után sorsát túrva, sőt mintegy elébemenve az eseményeknek, várja Csicsikov az igazság kiderülését. Haumann testtartásában, egyszerre fölényes és várakozásteli arckifejezésében az sűrűsödik: lássuk, lehet-e velem, a veletek egyívásúval valamit tenni? Kiderül, hogy lehet. S amikor a városi potentátok árnyképe előtt Csicsikov ott áll pénzét elvesztve, ismét útrakészen, és szembenéz a közönséggel, akkor már valóban gazember. Haumann arcán ott bujkál kimondatlanul is: kedves néző, kérdezd meg magadtól, nincs-e benned valami Csicsikoból. Ezt oldja fel a ringlispíltre emlékeztető tapsrend.

[...]

Színház, 1977. április

Róna Katalin: Mindenki kikapós
A kikapós patikárius a Városmajori Színpadon
(Részlet)

[...]

Haumann

A Városmajori Színpad előadásának megteremtett vidám hangulata stílusegysége, nagyszerű színész-kavalkádja egy alakításban teljesebbé válik. Bertinet-ét, a vidéki patikáriust Haumann Péter játssza. Bertinet-ét, aki a kisvárosi ember világra csodálkozásával figyeli az ő szemében, az ő számára nagyviláginak tűnő életet, életformákat, embereket. Haumann már megjelenésével jellemez: ahogyan komikus külsejű patikáriusa megérkezik, az első „jó napot, kedves barát”-ban benne van a tisztelet, a csodálat a másik, a rajongott párizsi férfi iránt. S máris folytatja, hozzáteszi: „rögtön félbehagytam a dominót”. Haumann úgy tudja ezt a lényegtelen mondatot kimondani, hogy máris érezzük, ez a legtöbb, amit mondhat, amit tehet. Az ő kisvárosi életformájában ez hallatlanul nagy dolog. Ellenállhatatlanul komikus és groteszk, amint nadrágtartójával egyensúlyozva, félszeg mosollyal, erősen gesztikulálva magyaráz. Érzékeltetni képes Bertinet humoros ügyetlenségét, kisvárosi filozófiáját. Minden hangsúlyával Párizs után vágyik. S számára Párizs egy a vidám pezsgő élettel, hisz nem más ő, mint a szerelmi kalandokról, légyottokról álmodozó papucsférj, aki egyszer csak veszi a bátorságot, és „fölruccan” szíve városába, Párizsba. Amint a második felvonásban kivasalva, fölcicomázva váratlanul megjelenik Ferdinand párizsi lakásán, olyan magatartással, külsővel, hogy mindenki láthassa: nem akárki ő, s most végre a nagyvárosban megmutatja majd, ő is férfi, a javából. Csak egyetlen görbe napra vágyik, hogy aztán ennek büszke tudatában ismét visszasüllyedjen a vidéki patikáriusi létbe.

Haumann tunya kisvárosi patikáriusa teljesen megváltozott. Sürög-forog, szervezkedik, még azt is vállalja, hogy a faliszekrénybe rejtőzködjék el. S miután véletlenül a széplány is mellébújik, frissen és elégedetten kerül elő a szekrényből, arcán a diadal: igen, ez Párizs, ez a nagyvilág, itt még a szekrényben is nő van! Most már azt sem bánja, ami máskor nyilvánvalóan sértené, hogy a cselédlépcsőn kell elhagynia a házat.

Haumann úgy játssza el a kielégült férfiú büszkeségét, aki gyámoltalansága, félszége ellenére most már világfinak képzelheti magát, hogy a közönséget nemcsak frenetikus nevetésre, de együttérzésre, szinte szánalomra is ingerli. Magánszámát, dalát a szerelemről vérbeli komédiázó kedvvel, pergő ritmusban, ellenállhatatlan humorral és bájjal adja elő. Mint egy kötél-táncos, pontosan egyensúlyoz a burleszk tréfái és a harsány túljátszás között. Egy pillanatra sem billen meg, színpadi arányérzéke nem engedi mellélépni. Egy villanással új szint, új hangulatot hoz, s ezzel nemcsak az előadás, de az évad egyik legemlékezetesebb alakításává emeli teljesítményét.

A csodálkozás, a kételkedés, a családi perpatvar még hátra van, amikor a patikárius váratlanul feleségével találja szemben magát a párizsi szalonban. Haumann nagyszerű komikus érzékkel mutatja meg, hogy alakul vissza a már-már önmagát nagyviláginak képzelő férfi az ijedt magyarázkodás közben újra azzá a csetlőbotló vidéki patikáriussá, aki volt a játék elején. Ezzel az önmagába forduló körrel a színész megteremti alakítása teljességét; nem kívülről ábrázolja, hanem önmagából bontja ki a komikus alak történetét-sorsát is.

Léon Gandillon-Fényes Szabolcs: *A kikapós patikárius* (Városmajori Színpad) Fordította: Heltai Jenő. Mai színpadra alkalmazta és a verseket írta: Szenes Iván. Rendezte: Seregi László. Díszlet: Csinády István. Jelmez: Kemenes Fanny. Koreográfus: Geszler György. Szereplők: Szabó Sándor, Kovács Zsuzsa, Bánsági Ildikó, Pathó István, Buss Gyula, Makai Sándor, Börzsönyi Mihály, Haumann Péter, Galambos Erzsébet, Vogt Károly, Várhegyi Teréz, Békés Itala, Horváth Gyula.

Színház, 1977. október

Bányai Gábor: My fair Madách Színház
 Shaw:Pygmalion
 (Részlet)

[...]

A legjobb magánszámokat Haumann Péter és Psota Irén adják elő. Ők ugyanis meg sem kísérlék, hogy bekapcsolódjanak a nem létező színpadi vérkeringésbe. Meglovagolják az összevisszaságot, s szemérmetlenül szólózni kezdenek. S mert ízlésük és humoruk egyaránt hibátlan, ezt frenetikus sikerrel és hallatlanul szórakoztatóan teszik. Psota olyan komoly és sértett házvezetőnő, olyan ártatlanul tud belefeledkezni Higgins szemébe, olyan karótnyelt, hogy ennyi komolyság láttán kicsordul könnyünk a nevetéstől. Úgy jön be a színpadra, mint akinek nyűg ez az egész: s végig olyan kívülálló és dacos marad, hogy az csak sikert hozhat. Haumann épp fordítva: a végre szabadon játszani engedett gyerek önfeledt és senkivel-semmivel nem törődő örömevel kacsázik be a színpadra zord atyaként, festői műtoprongyában. Ő el is játssza a műszegénységet, abból kiindulva, hogy ha már igazi érzelmeket, igazi elesettséget úgysem kell felmutatni, hát akkor legalább poentírozza a végtelenségig. Második bejövetelekor még leplezetlenebbül komédiázik, még kevésbé törődik a nem létező szituációval. Viccei úgy csattannak, hogy színen levő kollégái végképp kiesnek „szerepükből”, és önfeledten átadják magukat a leplezhetetlen nevetésnek. Ez a színházi este legszebb pillanata, legigazabb szituációja: közönség és színészek együtt hahotázva igazán egymásra találhatnak.

[...]

G. B. Shaw: *Pygmalion* (Madách Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Dízlet: Szin-te Gábor. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Rendezte: Ádám Ottó. Szereplők: Huszti Péter, Sulyok Mária, Márkus László, Kiss Mari, Haumann Péter, Psota Irén, Gombos Katalin, Hűvösvölgyi Ildikó, Safranek Károly, Bakay Lajos, Kádár Flóra, Bányai János, Viktor Gedeon.

Színház, 1979. január

György Péter: A sorsjáték buktatói
Sok hűhó semmiért - a Madáchban
(Részlet)

[...]

Az, hogy mégis Shakespeare-t láttunk, elsősorban Almási Évának és Haumann Péternek köszönhető. Almási az adott kereteken belül lecsendesíti a kékharisnyaság jellemzőit. Még saját szenvelgésén is ironizál, túljátszva rendezői instrukcióit, még egy csavart ad a figurának, s ezzel visszatér Shakespeare Beatricéjéhez. Helyesen épít a jelmez ellenére is sugárzó külsejére, vonzó hangszínére, ironikus hanghordozására. Egy pillanatig sem hihetjük, hogy egy csúf, pártában maradt vénkisasszonyt látunk. Iróniája legjavát Benedettóra fordítván, érthetővé teszi, hogy ő az egyetlen ember a színpadon, akivel beszélnie valóban érdemes. Remekül oldja meg például a herceg kikosarozását. Metszően ironizál előbb, majd a túlzás révén gúnyos udvariassággal kéri elnézését. Méltó partnere Haumann Péter, aki mondhatjuk csúcsformájában van. Végtelenül gúnyos, s szerepében szabadjára engedheti remek humorát. Láthatóan megértette a szerep minden mozzanatát, annak ellenére, hogy szinte a végtelenségig könnyed, az egész alakítás a legapróbb részletekig pontosan kidolgozott. Már az első találkozáskor, túl a szövegen, zavartan viselkedik, kapkodó mozdulatokkal nyúl Beatrice után. Egy perc alatt elvész magabiztossága, s ezzel az aprósággal Haumann egész viszonyuk alaphangját megadja. Ismert mimikáján kívül remekül él egész mozgásával is. Kicsit bizonytalanul jár-ke, mozgásával is élesen elüt Don Pedrotól és Claudiótól, akik magabiztosan, lazán járkálnak az életben, s akik folyamatosan tévednek. Sugárzik belőle a bizalmatlanság, de amint kettesben marad Beatricével, kiderül, hogy vele szemben elsősorban félnék és zavart.

[...]

Shakespeare: *Sok hűhó semmiért* (Madách Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Rendező: Szirtes Tamás. Zeneszerző: Victor Máté. Díslettervező: Götz Béla. Jelmeztervező: Vágó Nelly. Szereplők: Pataky Jenő, Ábrahám Edit f. h., Almási Éva, Zenthe Ferenc, Haumann Péter, Dunai Tamás, Juhász Jácint, Tímár Béla, Körmendi János, Szénási Ernő, Paudits Béla, Cs. Németh Lajos, Némethy Ferenc, Gyabronka József, Hűvösvölgyi Ildikó, Csizmadia Gabi f. h., Kéry Gyula, Vándor József, Szerednyei Béla f. h., Csernák János f. h., Borbiczky Ferenc f. h.

Színház, 1980. július

Nádra Valéria: A zokogó színház avagy Közjáték Lear királyhoz
(Részlet)

[...]

[...] a siker két okból is biztosított. Az emberek bizonyos foglalkozásokat mindig is kicsit titokzatosnak láttak, ebből következően misztifikálták is. Ilyen a színész munkája. A közönség szívesen benéz a „kulisszák mögé”, mert az a legtöbb esetben rejtve marad előle. Ha ez sikerül, úgy érzi magát, akár Irene, a kellékes lány a Művész öltözőjében, mintha szentélybe nyerne bepillantást, ahol a művészet papjai öltöznek. A másik ok, hogy ez az előadás nem tekinthető másnak, mint Mensáros László és Haumann Péter megérdemelt jutalomjátékának. Ez a két kitűnő művész a siker biztos záloga. Nincs ennél a két szerepnél hálásabb feladat színész számára. Teljes tudásuk bedobásával teljes érzelmi skálákat játszhatnak el. Mindkét szerep róluk szól, az ő titkaikról, sebeikről, vágyaikról. Néhol szinte játszaniuk sem kell, csak hozni önmagukat natúrban.

Ronald Harwood, hírlík, maga is színházi öltöztető volt, mielőtt szerzővé lépett volna elő, mindent tud a színházról, a színészeiről, legalábbis ami a felszínt illeti, a színészi műhely titkairól, a művészi nagyszerűségről és az emberi gyarlóságról. Mensárosnál és Haumann-nál ehhez ideálisabb partnert nem lehetett volna találni. Ők is mindent tudnak minderről. Önfeledten és boldogan játszanak. Mensáros Lászlót régen nem láttam ilyen lenyűgözőnek. Rezignációiban, mintha nem is játszana, csak beszélne életéről. Az előadás sok-sok pillanata viszont olyan hangjait, gesztusait hozta elő, amelyekről nemcsak rendezői feledkeztek meg, hanem mintha ő maga is megfeledkezett volna. A humor, az ironia finom játékaira gondolok. Olyan összehangoltan, összecsiszoltan játszanak ketten Haumann Péterrel, mintha sohasem csináltak volna mást, mint amit most a színpadon látunk tőlük. Milyen gazdag és sokértelmű az a némajelenet, amikor Haumann lefekteti pihenni a Művészt a *Lear* viharja után, és Mensáros lefektében a kerevetről a padlóra ejti jobb lábát. Méltóságteljesen és odaadóan figyel, vajon öltöztetője felemeli-e. Tudja, hogy felsegíti, de minduntalan a teljes odaadást kívánja tőle, és ezt újra és újra át akarja érezni, próbára akarja tenni. Haumann először gazdájára tekint, de aztán ösztönösen a kerevetre emeli Mensáros lábát. Igen, de nem elég óvatos. A Művész szántszándékkal egy pillanat alatt ismét a padlóra csúsztatja harisnyás lábát. Az öltöztető tudja, hogy újra segíteni fog, de már bosszantja kicsit a dolog. Jelentőségteljesen Mensárosra néz. A rezzenéstelen arcon csak a szem mosolyog kicsit diadalmasan, gunyorosan és várakozón. Végül Norman újra lehajol, de ezúttal sem elég találékony, mert a következő másodpercben újra csak a padlón van a Művész lába. Az öltöztető most már komolyan gondolkodik, vajon ismét felemelje-e. Mensáros, méltóságából mit sem veszítve, várakozóan nézi. Partnere megtalálja a megoldást. Egy mozdulattal rakja fel a kerevetre a lábát, és tekeri rá a takarót, hogy ne csúszhasson vissza. Mind a ketten túljártak egymás eszén.

[...]

Ronald Harwood: *Az öltöztető* (A Madách Színház vendégjátéka az Egyetemi Színpadon)
Fordította: Benedek András. Rendező: Ádám Ottó. Díszlet: Götz Béla. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Maszk: Bajkai István. Zeneszerző: Tamássy Zdenkó. Szereplők Mensáros László, Schütz Ila, Haumann Péter, Békés Itala, Szilvássy Annamária, Zenthe Ferenc, Paudits Béla,

Színház, 1981. február

Róna Katalin: A macska – macska
Musicalbemutató a Madách Színházban
(Részlet)

[...]

A legtökéletesebb, legteljesebb macska Haumann Péter. Gastrofár George, a színházi macska. Haumann nemcsak a dalra képes, de eljátssza a ma remegő, paralitikus, egykor elegáns cicát. A nagy hírűt, a sztárt, akitől vénségére már sem patkány, sem egér nem fél. De valaha neki tapsolt, neki nyávogott az egész karzat. Eljátssza az emlékeket, az emlékekből élő egykorvultat: a színészt, ki száz tirádát tudott, ki főszereplő, ki jellem volt. Ki táncolt és énekelt. A cicát, aki tigris volt a színpadon. Haumann egyszerre macska és ember. Macskaságában ember, emberségében macska. S mindenekelőtt: színész. Olyan teljességet teremt szerepében, amellyel egy kiváló előadás legmegrázóbb perceit hozza.

[...]

T. S. Eliot - A. Lloyd Webber: *Macskák* (Madách Színház) Fordította: Romhányi József. Díszletvilágítás: Götz Béla. Jelmez: Vágó Nelly. Maszk: Bajkai István. Társrendezőkoreográfus: Seregi László. Rendező: Szirtes Tamás. Szereplők: Haumann Péter, Almási Éva, Póka Balázs, Kishonti Ildikó, Tímár Béla, Cseke Péter, Bencze Ilona, Paudits Béla, Hűvösvölgyi Ildikó, Gyabronka József, Szerednyey Béla, Kiss Mari, Balogh Ferenc, Szakály György, Póka Éva, Tóth Enikő, Szilvássy Annamária, Maronka Csilla, Lesznek Tibor.

Színház, 1983. június

Hermann István: Az élősdiség bizonytalan anatómiája
Visszatekintés az elmúlt évadra
(Részlet)

[...]

Haumann Kopereczkyje nemcsak Haumann színészi képességei miatt válik az előadás legnagyobb élményévé, hanem azért is, mert Kopereczkyben ez az élősdiség még butasággal is párosul, illetve a totális butaság egyetlen oldalon vált át éleseszségbe: ott, ahol nyereszkedni lehet. Nos, Őze és Haumann alakításai - két karakterszerep - már kezdték jelezni, hogy valami új problematika birizgálja az embereket, s a színház - nolens volens - éppen azért, mert színház, ezt ki akarja és ki is tudja fejezni.

[...]

Mikszáth Kálmán-Karinthy Ferenc: *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (Madách Színház) Zeneszerző: Tamássy Zdenkó. Koreográfus: Rotter Oszkár. Díszlet: Makai Péter. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Rendező: Lengyel György. Szereplők: Pataky Jenő, Cseke Péter, Sunyovszky Szilvia, Horesnyi László, Békés Itala, Tóth Enikő, Basilides Zoltán, Sulyok Mária, Haumann Péter, Körmendi János, Fillár István, Dunai Tamás, Bodor Tibor, Kéry Gyula, Újlaky László, Bay Gyula, Kelemen Éva, Szilvássy Annamária, Szerednyey Béla, Lontay Margit, Pádua Ildikó, Lesznek Tibor, Menszátor Magdolna, Csűrös Karola, Lelkes Ágnes.

Színház, 1983. szeptember

Kőhádi Zsolt: Az énhasadás előnyei
 Mirande-Mouezzy Eon: Uraim, csak egymás után!
 (Részlet)

[...]

Seregi László rendező csatát nyert azzal, hogy a vasúti szerencsétlenség során halottnak vélt Armand Severin s hölgyfodrászi változata szerepének eljátszására Haumann Pétert kérte föl. Ez volt az előadás kulcsmozzanata; a többiekén nem sok múlik. Haumann mindvégig kirobbanó formában, ellenállhatatlan mókakedvvel volt jelen. Pompásan oldotta meg a figura kettős lényének elhatárolásait és összemosásait. Roumegous-ként kitalált magának egy „olasz” idiómát: csakis nyílt e-eket hangoztat, s ez mégsem dunántúli, mégsem sértőn álnépies, mert - ilyen magyar tájszólás nincs (bár egyik-másik színésznőnk kezdi már föltalálni). Mozgáskultúrája kitűnő, Széki József koreográfus - egyedekre szabott - minimális programját a maga részéről Haumann könnyedén teljesíti. A zenétől inspirálva tán, néha kissé inkább spanyol ez az olasz, a fodrázskendőt mint valami bikaviador lengeti, tánclépései sem vegytisztán itáliaiak, de hát latin - latin. Az alkalmi társulat mezőnye az éllovas Haumann mögött meglehetősen szétrázódik. Stiláris egységnek - az ilyen típusú vállalkozások gyakorlata szerint - nincs nyoma. A tablók közül még leginkább az Armand Severin temetését ironikusan-vidáman fölidéző mutat némi összeforrottságot.

[...]

Yves Mirande-André Monezy Eon: *Uraim, csak egymás után!* (Városmajori Színpadtéri Színpad)
 Fordította: Stella Adorján. Zenés színpadra alkalmazta: Fényes Szabolcs és Szenes Iván. Díslet: Langmár András. Jelmez: Kemenes Fanny. Színpadi táncok: Széki József. Rendező: Seregi László. Szereplők: Pathó István, Felföldi Anikó, Rátonyi Róbert, Galambos Erzsé, Cseke Péter, Udvarias Katalin, Horváth Gyula, Kovács Zsuzsa, Bakó Márta, Vogt Károly, Haumann Péter.

Színház, 1983. október

Vass Zsuzsa: *Godot-ra várva* Becket a Madách Kamaraszínházban (Részlet)

[...]

Haumann Péter ideális Estragon lehetne. Eddigi szerepformálásai bizonyítják, hogy nagyszerű érzéke van a kétértelmű, filozófiába oltott lírai szerepformáláshoz; kiváló lírai-keserű bohóc lehetett volna. Márton András számomra Pinter *Hazatérésében* bizonyította elsőként, mennyire érzékeny a groteszk helyzetekre. Vladimirja talán újabb bravúrtejesítmény lett volna. Ehelyett mindketten belekényszerülnek egy olyan játékba, amely egyrészt pszichológiailag indokolhatatlan, másrészt racionalizálhatatlan.

Haumann Estragonjáról annyi derül ki, hogy egy lelki roncs, akit élete sivársága állandóan sírásra készítet. Nem csoda, ha alakítása teljesen külsődleges manírsorok ismétlésére korlátozódik; a lelki fájdalom külsőséges gesztusa az arcán, szemhaború a reflektorokkal, melynek eredménye a megkívánt, hangtalan sírás, reményvesztett „égre” tekingetések, hajsimitások stb. Ilyen lehet egy elfuserált alanyi költő, amikor éppen nem tud költeni, mert nincs miből. Az az igazság, hogy mozgásában még így is megmaradt néhány bohócos gesztus, talán a bő zakónak és nadrágnak is köszönhetően; néhány beállása felüdítően burleszkszerű.

Márton András Vladimirja valószínűleg nagyon meg van ijedve. Vajon ő lenne a mindenre ijedős kis csinovnyik, aki aktatáskájával értelmetlenül belecsoppt egy az emberi értelmet meghaladó várakozásba, és értelmetlen létét úgy próbálja racionalizálni, hogy a költőt pátyolgatja, és „kisstíliú módon” értelmezni próbálja helyzetét. Estragon a fellegekben járva zokog, Vladimir a földön vacogva várja Godot-t. A rendezői munka eredményeként e két alak ilyen létének és itt létének miéjtje teljesen titokban marad. Körmendi János Pozzója korrekt alakítás: visszafogottan hoz egy kamásnis pozórt. Koltai János Luckyja azonban teljesen érthetetlen: a málészájú parasztkülső nagy karimás kalappal és bajusszal ugyan olyan, mintha jelentene valamit. Remélhetőleg azonban semmit sem jelent, és tulajdonképpen hálásak lehetünk a rendezőnek, amiért az ő szövegéből kivételesen nem húzott, mert a tudományos gondolkodás forgácsaiból felépülő (inkább leépülő) monológja elhangzásával sejtésünk, hogy e magyar paraszti külső csak jobb híján született meg, beigazolódott.

A négy színész nagyon alázatosan és visszafogottan játszik. Az előadás vége felé az egyik jelenetnél azonban már ők sem bírták türelemmel és alázattal. Mikor a földön fekvő Lucky megvizsgálására küldött, de nem mozduló Estragontól Vladimir megkérdi, mire vár, Estragon pedig erre azt válaszolja, Godot-ra várok - a színpadon egy rövid időre „elszabadul a pokol”. A négy jobb sorsra érdemes színész felszabadultan bohóckodni kezd. Ennek a bohóckodásnak ugyan nincs értelme, de legalább kizökkenti a nézőt addigi fásult állapotából, és talán felmerül benne annak gondolata: Beckettet másként, talán éppen beckettül mégiscsak érdemes lett volna bemutatni a Madách Kamarában.

Samuel Beckett: *Godot-ra várva* (Madách Kamaraszínház) Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil. Díszlet: Koltai János. Jelmez: Borsi Zsuzsa. Zene: Mártha István. Rendező: Bödi István m. v. Szereplők: Haumann Péter, Márton András m. v., Koltai János, Körmendi János.

Színház, 1984. március

Nádra Valéria: „Aktuális érzelmeket ébreszteni”
A Kispolgárok a Madách Kamaraszínházban
(Részlet)

[...]

A darab két leghálásabb szerepe Percsihiné és Tyetyerevé. Ahogy egy régebbi előadásban Pécsi Sándor, most a gesztusaival, hangsúlyaival sok tekintetben Pécsire emlékeztető Haumann Péter is olyan figurává teszi Percsihint, aki mindaddig figyelmünk középpontjában áll, amíg a színpadon tartózkodik. Néha ugyan kissé soknak érződik, amit Haumann csinál, többet pislog, többet hümmög, többet téblábol és gesztikulál, mint feltétlenül indokolt volna, de ebben az energiatakarékos előadásban a néző mégiscsak fellelegzik, amikor őt látja, mert Haumann vette a fáradságot, hogy „kitalálja” a figurát, meglehet azért, hogy ő maga se unatkozzék. Amikor Besszemenov kidobja a házából, már nem csupán a jól megcsináltság, a bravúros színészi technika mutatja magát: Percsihiné álméltkodó szomorúsága, erkölcsi fölénye, sugárzó naivitása itt átél, mély, emlékezetes színpadi pillanattá tud nőni.

[...]

Gorkij: *Kispolgárok* (Madách Kamaraszínház) Fordította: Makai Imre. Dízlet: Koltai János. Jelmez: Mialkovszky Erzsébet. Rendező: Ádám Ottó. Szereplők: Koltai János, Nagy Anna, Dunai Tamás, Kiss Mari, Vass Gábor, Haumann Péter, Bartal Zsuzsa, Bajza Viktória, Huszti Péter, Gyabronka József, Menszátor Magdolna, Csűrös Karola, Korcsmáros György, Pádua Ildikó, Bakay Lajos.

Színház, 1985. április

Molnár Andrea: Semmi sincs úgy, ahogy van
 A Vízkereszt a Madách Színházban
 (Részlet)

[...]

Az a Malvolio, akit Haumann Péter játszik, már nem egyszerűen egy komikus jellemvonásokkal megrajzolt vígjátéki figura, hanem egy önmaga paródiáját játszó, emberi mivoltában már-már fel sem ismerhető karikatúra. Haumann Péter olyan a színpadon, mint egy nagy, vásári bábszínházbaba. Keze-lába leng, kaszál, szemöldöke a feje búbjára csúszik, dereka előre-hátra csuklik. Haumann játéka rengeteg ötletet felvonultat, nagyon pontos megfigyelésekről tanúskodik, az emberi viselkedés természetrajzát - apróságában és folyamataiban - híven tudja tükrözni. Csakhogy Haumann a minél nagyobb komikus hatás kedvéért annyira kiélez, lecsupaszít, ízeire szed mindent, hogy az általa játszott figura szétesik, megannyi stilizált tulajdonságvázlattá lesz.

[...]

Shakespeare: *Vízkereszt vagy amit akartok* (Madách Színház) Fordította : Mészöly Dezső. Dalok: Bródy fanos. Díszlet: Makai Peter. Jelmez: Vágó Nelly. Rendező: Szirtes Tamás. Szereplők: Sztankay I s t ván, Almás i Éva, Piros Ildikó, Huszti Péter, Szerednyey Béla, Haumann Péter, SchüTz Ila, Gyabronka József, Pusztaszeri Kornél f. h., Lippai László f. h., Juhász Jácint, Karczag Ferenc, Fillár István, Laklóth Aladár f. h., Both András f, h.

Színház, 1985. július

Földes Anna: Csoportkép vendéggel
Szakonyi-bemutató a Madách Kamarában
(Részlet)

[...]

A kritikák egy része a szereposztást is vitatta: mintha Haumann Péter nem lenne eléggé hitelesen vonzó, eléggé szívtipró, csábító „svéd”. Ebben az egyetlen kérdésben én Szirtes Tamással értek egyet. Haumann Péter kopaszodó feje, korántsem adoniszi megjelenése pontosan megfelel a szerep követelményeinek. Hiszen férfiusikerei ilyen körülmények között sokkal inkább leleplezik hazánk szebb keblű hölgyeinek a külföldi státushoz, útlevelhez, kocsihoz, a kolbászból font kerítés illúziójához való vonzódását. Még hozzá szavak nélkül, a színházi és a színészi megjelenés eszközeivel. Más kérdés, hogy Cserhádi Péter közhelyekből szerkesztett jellemével sokat még Haumann Péter sem tudott kezdeni.

[...]

Szakonyi Károly: *Ki van a képen?* (Madách Kamaraszínház) Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Pongrácz Ágnes. Rendező: Szirtes Tamás. Szereplők: Zenthe Ferenc, Moór Marianna, Bajza Viktória, Koltai János, Sunyovszky Szilvia, Haumann Péter, Kiss Mari.

Színház, 1986. június

Mihályi Gábor: Haumann Péter „jutalomjátéka”
 Dumas-Sartre: Kean, a színész című darabja a Madách Színházban
 (Részlet)

Úgy látszik, megint lemaradtunk az utolsó divatról. Nemrégiben részt vettem Varsóban egy nemzetközi színházi konferencián, ahol felszólalt Antoine Vitez, a kiváló francia rendező, a Chaillot Színház igazgatója. Legnagyobb meglepetésemre a francia romantika drámairodalmát méltatta, és arról beszélt, milyen lelkesedéssel rendez Victor Hugót. Utoljára néhány éve Párizsban, Jouvet volt színházában, az Atelier-ben láttam egy Victor Hugo-előadást. Egy fiatal társulat bérelte az épületet, s éppen az *Hernanit* tették neveltségessé. A romantikus érzelmek és játéktípus parodisztikus túlhajtásával bizonyították Victor Hugo elavultságát, játszhatatlanságát. Meg is győztek arról, hogy okosabban tették volna, ha elő sem adják a tragédiát. Nem tudtam elképzelni, hogyan játszhatja Vitez az *Hernanit* - bár tőle minden kitelik: nagyszerű előadások, de rémálmok is. Goethe *Faustját*, amelyet ő rendezett, és a címszerepet maga játszotta, úgy indította, hogy egy hatalmas léggömbön behoztak egy nagy fekete ládát, s abból szállt ki Vitez anyaszült meztelenül, hogy aztán felöltözve Doktor Faustusszá változzék. Persze ha egy rendező bármit megengedhet magának, úgy akár Victor Hugót is játszhat. Vitez azonban ezúttal arról a friss nosztalgiairól beszélt, amellyel mostanában a romantika korára tekintünk. Igaz, ezt az érvelését sem értettem - mindaddig, amíg most el nem olvastam a *Keant* Dumas eredeti változatában. És akár hiszik, akár nem: legnagyobb meglepetésemre lelkesedéssel, egyre nagyobb élvezettel merültem el Dumas művében, úgy „faltam”, élveztem, mint gyermekkoromban a *Három testőrt*. Be kell vallanom, rajtam is úrrá lett a nosztalgia, ha nem is e kor, de e kor mitológiája iránt. Holott nem felejtettem, hogy a realista írók Balzactól, Stendhaltól Flaubert-ig és Zoláig már meggyőztek e romantikus mitológia hazugságáról, a romantikus álmok életidegenségéről. Mégis napjaink szkepticizmussal, cinizmussal telített, csak a kézzelfogható haszonra ügyelő sürgedelmében némi irigységgel és csodálattal tekinthetünk vissza egy olyan korra, amelyben legalább az eszmények régiójában még érvényes volt egy nemesnek, lovaginak, szépnek mondható erkölcsi és magatartásbeli követelményrendszer. Ebben a mitológiában az ember még bizonyos lehetett önmagában, még nem kellett önmaga személyiségében is kételkednie. Tudhatta, mi a jó, mi a rossz. Még illett hinni az igaz ügy győzelmében, a tiszta szerelemben, az ártatlanságban és az igazmondás szükségességében.

Ebben a szép, romantikus világban játszódik Dumas darabja. Keanje a legnagyobb angol Shakespeare-színész, az előkelő arisztokrata hölgyek bálványa, a walesi herceg bizalmas barátja. Színészként maga is király, aki rangjához illően fényes palotában lakik, nagy személyzetet tart. Ugyanakkor a Temze-parti lebujszókban is otthon érzi magát, mindig kész arra, hogy együtt igyon régi cimboráival, a szegény, de aranyszívű csepűrágókkal, akiktől valaha színészetének alapfogásait tanulta. Ajtaja és erszénye is mindig nyitva áll számukra. Dumas Keanjének természetesen ivásban, verekedésben, sőt párbajozásban sem akad párja. D'Artagnanhoz hasonlóan ő is a gyengébb nem pártolója, védelmezője. Ebben a minőségében kel Miss Anna Damby, a gazdag polgárlány védelmére, akit egy fondorlatos hozományvadász lordhoz akarnak feleségül kényszeríteni. A darabban természetesen győz az igazi szerelem. Amikor Kean felismeri, hogy ez a színésznőnek készülő polgárlány az, aki őt „igazán, tiszta szívből” szereti, és nem Elena grófné, az előkelő arisztokrata dáma, a dán követ felesége, akit csak a hiúság, a hódításvágy fűt, hogy a walesi herceg mellett a nagy angol színészt is hódolói közé sorolhassa, feleségül is veszi Annát.

Mondanunk sem kell, hogy Dumas-t a maga hőségének a megformálásához vajmi kevéssé érdekelte a valódi Kean. Holott ő még láthatta színpadon, ismerhette is a színészkirályt. Darabjának a bemutatására alig három évvel az angol színész halála után, 1836-ban került sor. A valóságos Kean azonban nem egészen felelt meg a romantikus hősök sablonjának. Alacsony termetű és rossz külsejű férfi volt, színpadi sikereinek javát főként a shakespeare-i gonoszok - Shylock, Jágó, Macbeth - alakításainak köszönhette.

Amikor a darab játszódik, harmincnégy vagy harminchét éves, már régen nős, két gyermek apja. Tíz éve tűnt fel a Drury Lane-ben Shylock szerepében. Indulatos, nehéz természetű

ember hírében állt. A személye körül keringő legendák többségét maga gyártotta önmagáról. Ezek közül néhány szalonképebbet Dumas fel is használ a darabban.

Dumas romantikus darabjának bemutatása kétségtelenül nehéz feladat elé állítaná színházaink többségét. Kean szerepére sem könnyű megfelelő színészt találni, de még nehezebb megvalósítani a játéknak azt a kettősségét, ami kifejezi azt az iróniával vegyes csodálatot, amit Dumas darabjának elbűvölő naivitása kelt bennünk. A mai színészeknek úgy kellene belső átéléssel és azonosulással alakítaniuk szerepüket, hogy finom iróniával, játékuk némi eltúlzásával, nyomatékosításával huszadik századi szkepticizmusunkat is kifejezzék, anélkül azonban, hogy egy pillanatra is lerontanák alakításuk hitelét. Borotva élén kellene táncolnia itt a színésznek, s féltő, hogy csak a feladat egyik részének a megoldására lenne képes. A színpadon egy tizenkilencedik századból itt felejtett romantikus hős ágálna, s keltene akarata ellenére nevetséges hatást, vagy pedig a mindenáron való mulattatással, bohóckodással, komolytalankodással fanciesalítaná el nézői kedélyünket.

Sartre a maga műtőasztalán a romantikus vígjátékot realista melodrámmá operálta át. Ismerjük el, ez a változat is életképes darabot eredményezett, amely létező társadalmi és pszichológiai konfliktusokat jelenít meg. Dumas darabjában kétség sem fér ahhoz, hogy Kean legalább annyira király - ha nem királyabb -, mint a trónra csak születése jogán pályázó walesi herceg. Sartre változatában kettőjük kapcsolata, egyáltalán minden emberi kapcsolat komplexebb, illetve komplexusgazdagabb. Sartre-nál mind a színész-király, mind a színészkedő királyfi kisebbségi komplexusban szenved, amit természetesen mindketten palástolni és kompenzálni igyekeznek. A nézők szerencséjére, lelki vívódásaik könnyebb megértésére Sartre francia racionalizmussal is megverte alakjait, így azok addig analizálják önmagukat és egymást, míg meg nem értjük, hogy Kean kisebbségi érzését származása okozza. Ezért is keresi a nála előkelőbbek - a walesi herceg - barátságát, arisztokrata hölgyek szerelmét, hogy az efféle hódításaival is igazolja önmaga előtt: semmivel sem alacsonyabb rendű amazoknál. A walesi herceg viszont a színész tehetségét, zsenialitását irigyli, ezért is szeretne azonosulni vele, ezért utánozza viselkedésben, öltözködésben, sőt még abban is, hogy ugyanazoknak a nőknek a kegyeire pályázik, mint barátja - remélve azt, hogy legalább az élet szerepjátszásában, a szerelem viadalában kerekedhet Kean fölé. Dumas hőseinek természetesen nincs, nem is lehet identitásválságuk. Sartre alakjait viszont - főképpen Keant - az gyötri, hogy kicsoda is ő tulajdonképpen. A sartre-i pszichológia értelmében az embert tettei teszik valakivé, de a színész-embert elsősorban színészi tettei, szerepei határozzák meg. S egy vérbeli színész - mint Kean - életében is szerepet játszik: Kean, a nagy Shakespeare-színész szerepét. Viszont gyötrő kérdéssé válik, hogy kicsoda ő akkor, amikor már önmaga szerepét sem játssza.

Szerepjátszásra kényszerül ellenlábasa, a walesi herceg is, olyan szerepre, amelyet születése, rangja, a társadalmi konvencióknak megfelelően kell alakítania. E maszk mögött azonban már annyira nincs autonóm ember, hogy a herceg a maga belső ürességének a kitöltésére Keannel próbál azonosulni.

Miss Anna a modern változatban a romantikus vígjátékok szende szüzéből, naivjából egy shaw-i komédia okos, energikus teremtésévé változik. Ő viszont abszolút módon autonóm ember, neki nem kell szerepet játszania. Pontosan tudja, mit akar: a maga asszonyi és színésznői küldetését akarja betölteni. Ezt a célját nem is kell titkolnia, a maga nőiségében, szépségének, fiatalságának erejében bízva azonnal közölheti is Keannel, hogy őt szemelte ki férjéül. A nagy színész nem is tehet mást, mint hogy beletörődik e céltudatos női döntésbe, hisz tudat alatt tulajdonképpen arra vágyik, hogy legalább odahaza ne kelljen az erős férfi szerepét alakítania, s végre egy anyafunkciót vállaló feleség mellett újra gyerek lehessen. Strindberg óta tudjuk, hogy - legalábbis a világot jelentő deszkákon - megváltozott a nemek erőviszonya. Igaz, a férfiak elgyöngülése az ő drámaiban még tragédiába torkollik, Shaw bölcsessége kellett ahhoz, hogy a harc reménytelenségét, esélyegyenlőtlenségét belátva, a férfi-nő egzisztenciális küzdelme komédiává szelidüljön.

Egy realista drámában szükségszerű, hogy az anyagiakról is szó essék. Keant Sartre darabjában prózai okok, kifizetetlen számlák miatt akarják az adósok börtönébe juttatni. Dumas darabjában a vád felségsértés. Azonban egy huszadik századi polgári demokráciában

képtelenségnek tűnne, hogy az ország első színészét egy lord vagy akár a walesi herceg megsértéséért börtönbe zárják. Sartre az első felvonást követően annyira elszakadt Dumas szövegétől, hogy végül önálló művet hozott létre, amely teljes joggal sorolható drámai oeuvre-jébe, még ha nem is éri el a francia egzisztencialista író legjobb darabjainak szintjét. Többek között azért nem, mert minden igyekezete ellenére sem sikerült teljesen kiiktatnia a maga átdolgozásából a dumas-i romantikát, s a kötelező happy endes befejezés visszamenőleg is meghatározza a létrejött vígjáték mélységének határait.

A Madách Színház *Kean*-je a szövegű előadás hagyományait őrzi. Itt a színész a király, és így minden, a bemutatott darab is a sztárszínész játékának van alárendelve. A közönség a maga kedvenceit kívánja látni, még hozzá olyan alakban, ahogy eddig is megszokta őket. Ez a fajta színház természetesen másfajta dramaturgiai törvényeknek engedelmessé, másfajta színészi szabályokat követ. Itt a legfőbb követelmény a kellemesség. Mint a mesékben, a kalandfilmekben és a krimikben, az ütések itt sem fájnak, a szenvedés mint olyan nem létezik, még az emberhalál is csak játék, illusztráció, hiányzik belőle a tragikum legcsekélyebb mozzanata is.

Őszintén szólva meglepő, hogy a Madách Színházban miért nem Huszti Péter alakítja Keant, akinek éppen a testére szabták ezt a szerepet. Hiszen Keant Dumas és Sartre változatában is a női szívek sikeres csábítójaként emlegetik. Haumann-nak viszont nehéz elhinni - amiről rögtön a darab exozíciójában értesülünk -, hogy ez a Kean színpadi sikereinek elmúlt tíz évében tízezer nőt fektetett az ágyába. A problémát azonban nem Haumann kevéssé hősszerelmes megjelenése okozza. Sokkal inkább színészi szerepköre: az a komikus színész-aura, amit eddigi, sikeres szerepléseivel alakított ki maga körül. És minthogy többé-kevésbé Haumann mindig önmagát hozza a színpadra, emlékeinktől mi, nézők, nehezen szabadulhatunk. Sajnos, még azt sem tudjuk Haumannnak elhinni, hogy Anglia egyik legnagyobb Shakespeare-színésze, aki változatlanul képes elbűvölni közönségét, akár Romeót, akár Othellót játssza. (Igaz, a villanyvilágítás nélküli, rosszul megvilágított színpadokon könnyebb lehetett megfelelő illúziót kelteni.)

Sartrenál színház a színházban betétként Keant az Óthello szerepében látjuk fellépni Desdemona meggyilkolásának nagyjelenetében. Az ilyen színészt próbáló feladat persze az lenne, ha Haumann a nem is rövid jelenetben a mi mai igényeinknek megfelelő, valóban nagyszabású Othello-alakítást nyújtana. Nagy kár, hogy ő a könnyebb megoldást választja, és az 1820-as évek elképzelt romantikus játéktípusát parodizálva játssza el széles gesztusokkal a féltékeny őrjöngő mórt. Az adott körülmények közepette - neki van igaza. A Madách „kellemes” színházában semminek sem lehet igazi tétje, semmilyen összecsapás nem mehet végre. A színház közönsége éppen ilyen, valóságos gondokat felejtő színházat akar látni. Szívesen bevallom, hogy amikor sikerült kikergetni az agyamból a darabról szerzett ismereteimet, én is jól szórakoztam; engem is tapsra készítetett Haumann játéka. Ő valóban igazi sztár, igazi komédiás. A körme hegyéig az. Még akkor is játszik, amikor Keanként Keant alakítja. Igaz, ez a szerepértelmező utasítás Kean szájába adva el is hangzik a színpadon. De - a kritikust csak nem tudom elfojtani magamban! - Keannek ezt a kijelentését nem lenne szabad teljesen elhinni. Sartre értelmezésében ugyanis Kean megaláztatásokat, vereségeket szenvedve legbelül valóban gyötrődik, még akkor is, ha szakmai ártalomként, valódi érzelmeit is már csak megjátszva tudja előadni.

Haumann-nál minden játék marad, semmit sem kell komolyan vennünk, minden kijelentésén, minden gesztusán, minden megjátszott szenvedésén jól szórakozhatunk. Nemcsak másokat kifigurázó fölényén, ironikus szellemességén, hanem ügyefogyott udvarlásain, esetlen szerelmén, féltékenységén, dühkitöréseiben, önelemző fejtegetéseiben, a színészi pálya buktatóit, szakadékait magyarázó tirádáján, arisztokratákat majmoló nagyzolásán, börtönnel fenyegető anyagi gondjain, egészségét, színészi tehetségét veszélyeztető önpusztító alkoholizmusán, Desdemona meggyilkoló Othello-alakításán egyaránt - jól mulathatunk. Haumann egyetlen poénlehetőséget sem hagy ki, és valóban el is kápráztat komédiázó eszköztárának gazdagságával, sziporkázó ötleteinek tűzijátékával.

Szirtes Tamás rendezése hű a ház szelleméhez. Ügyel arra, hogy a kellemesség atmoszféráját ne zavarják meg valódi érzelmek, gesztusok disszonáns hangjai, arra is vigyáz, hogy a többi színész játéka eléggé visszafogott maradjon ahhoz, hogy Haumann sztárként kellően

csilloghasson. Szirtes a közönség mulattatására még néhány táncos mulatságot és egy nagyszabású csihi-puhi verekedő jelenetet is belerendez az előadásba. Így még annak is örvendhetünk, hogy Haumann rock-sztárként, sőt Piedoneként is megállja a helyét. Dunai Tamás dicséretreméltóan ügyel arra, hogy walesi hercegét a kellő jelentéktelenségre szállítsa le, és ne okozzon zavaró konkurenciát Haumann Kean-alakításának. Bencze Ilona meg tud győzni bennünket arról, hogy az általa megelevenített Elena grófnőbe Keannek valóban nem érdemes halálosan beleszeretnie, Ráckevei Annának viszont elhisszük, hogy ezt a Keant úgy csavarja az ujjá köré, ahogy akarja.

[...]

Dumas-Sartre: *Kean, a színész* (Madách Színház) Fordította: Mészöly Dezső. Zene: Hidas Frigyes. Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Vágó Nelly. Koreográfus: Richter Károly. Rendezte: Szirtes Tamás. Szereplők: Haumann Péter, Juhász Jácint, Bencze Ilona, Dunai Tamás, Ráckevei Anna, Spolarics Andrea, Pusztaszeri Kornél, Csernák János, Fillár István, Tímár Béla, Húvösvölgyi Ildikó, Szilvássy Annamária, Vándor József, Vass Péter, Jantyk Csaba, Megyeri Zoltán, Olasz Ágnes, Szabó Sipos Barnabás.

Színház, 1987. március

Nánay István: Jutalomjáték és tragédia
Mrożek-bemutató a Várszínházban és Egerben
(Részlet)

[...]

Önmagában, a darabtól függetlenül a két színész alakítása technikailag-szakmailag kifogástalan. Andorai Péter és Haumann Péter színészi habitusa annyira eltérő, hogy eleve adva van kettejük szerepeltetése esetén a figurájuk közötti lényegi ellentét. Andorai fanyar, száraz, öironikus humora áll szemben Haumann gumiarcú clownjának komikumával. Andorai visszafogottan és következetesen figurát épít, kettős szerepét (az élő és a hallucinációkban megjelenő lényét) az alak egységén belüli különbözőségek finom érzékeltetésével ábrázolja. Haumann lubickol a szerep adta lehetőségekben. A korábbiakhoz képest ezúttal jóval takarékosabban bánik komikus eszközeivel, kevesebb a grimasz, a technikás hangváltás, az erőltetetten felsrófolt hangfekvés, a szavak, mondatok végének felkapása, a kitekert pózok. De a színész nem egységes figurát játszik, hanem olyat, aki mozzanatonként változtatja magát, ha úgy tetszik, maga előtt is szerepet játszik. Arra kísérletet sem tesz, hogy Bartodziej tragédiáját belülről fakadóan jelenítse meg. Mindazonáltal színészi teljesítménye technikailag bravúros.

[...]

Sławomir Mrożek: *Az arckép* (Várszínház) Fordította: Pályi András. Dízlettervező: Csikós Attila. Jelmeztervező: Vágó Nelly. Zenei összeállítás: Nagy Árpád. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. Rendezőasszisztens: Tatár Eszter. Rendezte: Gábor Miklós. Szereplők: Haumann Péter, Vass Éva, Andorai Péter, Sára Bernadette, Götz Anna.

Színház, 1989. december

Zappe László: Öreg ember nem vén ember
 Beaumarchais – Figaro házassága
 (Részlet)

A Nemzeti Színházban, mielőtt a játék elkezdődne, Figaro bemutatkozik. Ballonkabátban jön ki a színpad elejére, és elmondja életrajzát. Annak a hosszú monológjának jó felét, amellyel a szerző eredetileg a bonyodalmak végső kibogozódását tartóztatta fel. Ebből az önéletrajzból ugyanis megtudhatja a néző, hogy egy nem éppen fiatal ember készül itt házasulni. Sok mindent megért, sok mindenben keresztülment már a vőlegény, míg megállapodott a Sevilla melletti Aguas-Frescas-i kastélyban mint várnagy, és végre nősülésre is gondolhatott. A dramaturgiai beavatkozásból származó nyereség tehát annyi, hogy megérthetjük, miért a szerepnél idősebb Haumann Péter játssza Figarót. Meglehet, ezt az alakítás önmagában is igazolhatná. Ezzel szemben kétségtelen veszteség, hogy a fontos és ma is igen időszerűnek tetsző társadalmi mondanivalókat hordozó biográfia nem az események csúcspontján, a nézői figyelem maximális koncentrációja közben hangzik el, akkor, amikor még csak ráhangolódunk az előadásra, amikor még nem tudjuk igazán, miről is lesz szó, s nem érzékeljük azt a világot, azt a közeget, amelyben a hőssel mindez megeshetett. Az aktuális célzások is magukban állnak itt, s legfeljebb csak egy jobb kabarékonferansz hatását kelthetik. De nemcsak az előrehozott szöveg súlya csökken attól, hogy nem az eredeti helyén hangzik el, hanem a történet drámaisága is veszít erejéből. Részint a monológ másik fele, a filozofikus gondolatok, tünődések legalább annyira összefüggenek a felsorolt emlékekkel, mint az alcím szerinti „őrült nap” történéseivel, részint pedig ennek az önvallomásnak az a drámai funkciója, hogy utána egy másik, jelentősebb, súlyosabb, tartalmasabb, ismerősebb Figarót lássunk a gesztenyésbéli bohózatban.

Az Iglódi István rendezte *Figaro* házassága és benne Haumann Péter azonban adós marad Figaro igazi drámájával. És nagy lehetőséget szalasztanak el. Mert ha mertek szakítani a szerep életkori kliséjével, sőt Illyés Gyula szövegével is, akkor lehámozhattak volna más sztereotípiákat is, darabról, szerepről egyaránt. Mert a legkülönbözőbb világnézetű és mindenféle esztétikai indíttatású elemzések Figaróban általában a ravasz, cseles, okos, ügyes, mindig a talpára eső diadalmas polgár mintapéldányát látják. Holott talán nem is kell nagyon megvakarni a történetet, hogy átlássuk: Figaro egyetlenegyszer sem győz benne. Egyetlen fondorlata sem válik be, egyetlen csele sem sikerül, különféle intrikái folyton keresztezik egymást, és mindig visszahullanak kieszelőjük fejére. Helyesen tette az új fordítást készítő Forgách András, amikor a „folle journée”-t nem „bolond napnak”, hanem „őrült napnak” magyarította. A véletlen a dolgok összekeverésében és kibogozásában egyaránt nagyobb szerepet játszik itt a józan értelemnél, az okos számításnál. Figaro polgárerényei közül legfeljebb a sorsot elfogadó, az életet ámulattal szerető bölcsesség működhet igazi jelentősége szerint. Figaro legalább annyiszor sül fel, mint Almaviva, a sorsnak éppúgy ki van szolgáltatva, mint ura. Valójában önhitt balekok mindketten, akik egyaránt azt képzelik, hogy urai az eseményeknek, holott csak elszenvetői. Míg a gróf születésétől, rangjától eredeztetni magabiztosságát, az inas a maga öntudatát felfogó eszébe, élettapasztalatából, sokirányú képzettségéből meríti; lényegében azonban mindketten képzelődnek. Az „őrült nap” logikájának valami ilyesféle értelmezés felelne meg igazán. S a kopaszodó, öregedő Figaróhoz jól illenek is a kiszámíthatatlan sorsával merészen szembeszálló, elszántan küzdő balek drámája. Haumann Péter azonban a mindig győztes Figarót állítja színre már-már zavaró precizitással. Öreg ember nem vén ember - tudatja minden energikus megnyilvánulása. Valamennyi gesztusa, hangsúlya pontosan kiszámított, tévedhetetlenül találja el a nézői reflexeket. Nemcsak nevetett, de folyvást meglep, meghökkent, érdeklődést kelt maga iránt. Ezt szokás mifelénk igényes, izléses szórakoztatásnak nevezni. Csak hát Figaro alakjában ennél mérhetetlenül több lehetőség van. Ha már újrafordították Illyés Gyula után a darabot, úgy vélnénk, ezzel a színháznak, a rendezőnek valami célja van. Az előadás során azonban az a legfeltűnőbb, hogy nem is tűnik fel: másik szöveget hallunk. Pedig Forgách Andrásé elég jelentős mértékben eltér az Illyésétől. Nem jobb vagy rosszabb annál, hanem más stilisztikai közegben mozog. Nemcsak abban nyilvánul ez meg, hogy Zsuzsit visszakereszteli

Suzanne-ná, ami helyes: a Zsuzsi nagyon idegenül hangzik a spanyol-francia nevek társaságában: de hogy Mamlasz bírót Hübele névvel illeti, az viszont rossz, mert egyáltalán nem illik a figurához. Forgách András szövege végig köznapibb, keresetlenebb s talán városiasabb. A rongyosból *cafát* lesz, a kikapósból *kicsapongó*, a *deli*, *daliból szép*, *vidám*, a *másítból változtat*, az *aranyosból ennivaló*, a *nyúlfiból tapsifüles*, az *iszonyú tréfából rémes vicc*, a *kis szemtelenből kis hülye* (egyáltalán, igen érdekes, hogy mikor hülyéznek Illyésnél és mikor Forgáchnál). Az *utolsónak riherongy*, a *cuppanós csóknak nagy puszi* felel meg az új fordításban. Forgách András a közkeletű idegen szavaktól sem tartóztatja meg magát, *indiszkreciót* emleget, amikor Illyés azt írja: *bántott a szava*, a *cselszövést intrikának* nevezi, nála nem tollba mondják a levelet, hanem diktálják, *Isten veled!* helyett *Agyó!*-t köszönnek, a *furcsa sors abszurd*dá válik, s azt, hogy *micsoda zűrzavar*, úgy fejezik ki: *milyen bizarr ez az egész!*

Haumann ballonkabátja az előadás elején még az új szöveghez illő Figarót ígér, de mihelyt szögre akasztja ezt az anakronisztikus ruhadarabot, mintha el is felejtkeztek volna róla a produkció összes létrehozói, hogy eredetileg talán valami mást akartak. Az örült napot nem a történet, a cselekmény alapos elemzésével és az annak megfelelő játéktípussal, hanem örült ötletekkel igyekeznek ábrázolni. A legkirívóbb, hogy a grófné - akit itt grófnővé léptettek elő, holott származásáról legalábbis *A sevillai borbélyból* már tudhatunk valamit - fel akarja akasztani magát ágának baldachinjára, s a kötélt ezután sokáig a nyakán marad. Ez mindenféle értelmetlen játékokra kényszeríti Bánsági Ildikót, aki úgy tesz, mintha a grófné holmi sálnak vagy nyakéknek igyekeznék feltüntetni a kötelet. A nézők ezen jót kacarásznak, s közben minden más elsikkad, ami a színpadon folyik. A morbid ötlet nem illik sem a grófné jelleméhez, sem a darabhoz, sem az előadás többi eleméhez.

[...]

Beaumarchais: *Figaro házassága* (Nemzeti Színház) Fordította: Forgách András. Díszlet: Veress Gabriella. Jelmez: Kaczur Csilla. Zene: Mártha István. Dramaturg: Bereczky Erzsébet. A rendező munkatársa: Kutschera Éva. Rendezte: Iglódi István. Szereplők: Bubik István, Bánsági Ildikó, Haumann Péter, Ráckevei Anna. Törőcsik Mari, Raksányi Gellért, Madarász Éva, Léner András, Horkai János, Végh Péter, Ivánka Csaba, Botár Endre, Mihály Pál, Péntek Zoltán.

Színház, 1991. február

Márton László: Elég szomorú játék

Füst Milán: Az árvák

A két árva: Nagy-Kálózy Eszter es Tóth Ildikó. Anya kell nekik, de azonnal, különben baj lesz. Anyára van szüksége Haumann Péternek is, de még a nevelőnőből második feleséggé avanszált Kiss Andreának is. Azonkívül (mint látni fogjuk) a díszlettervező is el van anyátlanodva; s a rendező (aki homousion a díszlettervezővel) úgy áll, akár a szedett fa. Vagy mint a saját kisujja. S végül, érzésem szerint, az írónak sem ártott volna, ha darabja megalkotása közben olykor-olykor végigsimítja homlokát egy szerető anyai kéz. Kissé más szemszögből nézve: nem lehet eléggé dicsérni a Radnóti Színház azon törekvését, hogy a magyar drámaírás elfeledett vagy ismertté sem vált értékeibe életet leheljen. Különösen fontos ez Füst Milán esetében, akinek drámaírói életműve a maga egészében mindmáig nem hozzáférhető, s akit a magyar színjátszás a meg-megismétlődő kísérletek (s köztük néhány igazán remek előadás) ellenére sem tudott befogadni. Egy Füst Milán-dráma bemutatása mindig, minden körülmények között *kísérlet*, kalandos és kockázatos vállalkozás, még a szerző ismertebb színművei esetében is az. Mennyivel inkább érvényes ez egy olyan Füst Milán-drámára, amely úgyszólván teljesen ismeretlen, és bizony helyenként vázlatos maradt! Ha pedig önmagában véve dicséretes, hogy a színház rászánta magát - nem először - egy kockázatos kísérletre, vajon tehetünk-e szemrehányást, ha a kísérlet ezúttal nem sikerült maradéktalanul? Megint más szemszögből: adva van (vagy reinkarnálódik?) egy darab. Magyar szerző műve, erős nyelvi atmoszférával, dinamikus helyzetekkel, hat szereppel, ebből négy (de legalábbis három) jó. Kamaradráma, polgári problémakör, tragikus hangütés groteszk elemekkel: egyszóval, az Isten is az Andrássy út és a Nagymező utca sarkára teremtette. A rendező észrevehetően eltöprengett a színrevitel bizonyos nehézségein, s ezek egy részével meg is birkózott. A színészek - képességeikhez és a szerep adta lehetőségekhez mérten - megtesznek minden tőlük telhetőt. Mégsem tudok az előadásra némi kedvetlenség nélkül visszagondolni.

Füst Milán itt megjelenített figuráiról röviden azt mondhatom, hogy nem férnek a bőrükbe. Költözködnek, rohangásznak, pakolnak, mászkálnak. Csakhogy a játéktér kialakításakor e tény konzekvenciái nem lettek levonva. A gyorsan váltakozó színhelyek (Lock József nyug. min. főtanácsos lakásának különböző helyiségei, majd a külön költöző Lock leányok szállása) nagyjából egyformák, de csak nagyjából. A falak mindvégig ugyanazzal a szürkés tapétával vannak bevonva, amelyen a mintázat penésznek látszik; a síkok szeszélyes tagolása mindvégig változatlan; a háttérben mindvégig ott ásít egy üres ajtónyílás, amelynek keskenysége nem az életből van ellesve; s a jobb szélén mindvégig ott áll az a kottaállvány, amely a jobb szélre rendezett szereplőket sokat sejtetően eltakarja (máskülönben a jelenetek végén egy kedves fiatalember gyönyörűen hegedül mögötte).

Ezzel szemben a berendezés folyton változik: hol egy ravatalra emlékeztető hosszú asztal kerül elő, hol egy rézsút állított kórházi ágy, hol egy formatervezett éjjeliszekrény, hol egy kerek vaskályha, amelyben narancssárga mülángok vibrálnak, és a vibráló reflektorfényt ügyesen a nézők szemébe vetíti a falra praktizált nagytükör. Egyszóval, a színhely változásai nem az életviszonyok ziláltságáról, vagy ellenkezőleg, azok őrzítő egyhangúságáról szólnak, hanem leginkább a díszletre fordítható összeg szűkösségéről. Ez persze még önmagában nem volna túl nagy baj, hiszen egy kamaradrámában nem a színpadi látvány a legfontosabb, s különben is, a díszlet (voltaképpen technikai jellegű) fogyatékoságát feledtetni lehet a játék intenzitásával, amint az előadás első része kelt is ilyesfajta reményeket. Csakhogy a díszletváltozások iránytalanságát az előadás második részében követni fogja a szituációk és a figurák iránytalansága. Arról nem szólva, hogy nemcsak az író, hanem a rendező is kifogy a leleményből, míg a vég(?)játék némileg ötletszerűen hullámzó dialógusain átevickél.

Írói szándék tekintetében *Az árvák* leginkább a *Boldogtalanok*hoz áll közel, talán annak nyersesége nélkül. (A neobarokk negédeség is tud brutális lenni!) Itt is, ott is a tisztaságvágy, az őszintétlenség, szeretetéttség és a kiszolgáltatottság lázas iszapbirkózását látjuk. Csakhogy, amíg a *Boldogtalanok* egyenletesen szűkülő körökben halad a tragikus végkifejlet felé, addig *Az árvák*ban

ezek a körök szétpattannak, talán már Mariska visszatérésekor, de legkésőbb Anna (nem eléggé motivált) öngyilkossági kísérlete után. A darabban két csecsemő is születik, majd a szerző az egyikről megfélemez, a másikat egy tollvonással elpaterolja; a végkifejlet pedig húzódik, húzódik (ahelyett, hogy húzatott volna), végül aztán el is marad. A darab egész egyszerűen nincs befejezve, s ami ezzel jár, a szereplők sorsa félbemarad, erővonalaik nincsenek tisztázva. Csak gyanítani lehet, hogy a *majdani* (immár soha meg nem íródó) végkifejletben Anna összeroppan, Mária prostituált lesz, a medikus felőrldik a két nővér között, és az apa, akit Eveline elhagy, végképp elzüllick.

A megírás hiányosságairól a rendező természetesen nem tehet. A megírás hiányosságairól a rendező igenis tehet, amennyiben nem vett maga mellé dramaturgot, aki a szó eredeti értelmében dramaturgosz kellett volna, hogy legyen. Vagy ha a szöveg integritását fontosnak tartja, ügyelnie kellett volna rá, hogy ez ne csorbítsa a játék intenzitását. Végül is egy rendezőnek erre megvannak az eszközei vagy legalábbis kellene, hogy legyenek. Az előadást nézve az volt a benyomásom, hogy Valló Péter egy-egy jelenetet nagy gonddal és érzékenységgel kapcsolt össze, de a darab egészének (nemlétező, illetve széttöredező) ívét már nem tudta rekonstruálni. Kétségtelen, hogy ez a feladata lehetetlenséggel határos; csak hogy - érzésem szerint - az ismeretlen Füst Milán-dramák életre galvanizálásának ez a feltétele, és egyszersmind ez volna jutalma. Ami a fõnt előadott fanyalgáson belül elismerésre ad okot: a színészi játék és általában a színészek jelenléte.

A játék első felében átélhetővé teszik a sorsokat és a helyzeteket (persze ki-ki a maga módján és a maga eszközeivel), s a második részben, ahol ez már nem lehetséges, legalább azt próbálják elhitetni, hogy a sorsokat és a helyzeteket, mind elmosódottabbá váló jellemvonásaikkal, ők maguk átélik. Szemlátomást meg vannak győződve a játék fontosságáról, s ez mindenképp jelentős érdem, akár osztjuk meggyőződésüket, akár nem.

További érdeme az előadásnak, hogy új arcokat láthatunk a színpadon, arc- és jellemvonásokat, gesztusokat, amelyek még nem merevedtek sémává. Ez elsősorban a számomra eddig ismeretlen Kiss Andreára vonatkozik, de Tóth Ildikóval és a kezdőnek igazán nem mondható Nagy-Kálózy Eszterrel kapcsolatban is ez volt az érzésem. A színpadot természetesen Haumann Péter uralja; az idősödő, zsarnoki, mégis kissé puha jellemű, züllésnek induló, könnyen befolyásolható férfi figuráját könnyűszerrel formálja meg, erejéből még a darab reménytelen szakaszaiban is futja a figura elmélyítésére. Hangsúlyaira, mozdulataira mindvégig érdemes odafigyelni; kitöréseiben az indulatoknak széles skáláját sűríti össze, s durvaságával - amikor éppen durva - nemcsak a családi élet összeomlását, hanem a figura jellemének teljes elbizonytalanodását is érzékelteti. A megírás hiányosságait természetesen ő sem tudja áthidalni.

Nagy-Kálózy Eszter árnyalt karaktert hoz, minden szélsőség nélkül; még azt is győzi gesztusokkal, hogy a darab egy-egy pontján az összes többi szereplővel szembe kerül. A figura, mint a darabban többször is elhangzik, tiszta dolgokra és tiszta helyzetekre törekszik; ennek a némileg elvont vágynak Nagy-Kálózy közvetlen melegséget tud adni. Ezzel együtt, játéka lehetne kissé színesebb és jelentőségtelesebb. Kiss Andrea, mintha Medúza koponyájáról szabadult volna. A darab elején a falhoz szorulva beszél, s védekezik, amikor nem is támadja senki. Később viszont ő támad: rideg számítással mindent szétrombol új férje körül, hogy a romokon senkivel ne kelljen osztoznia; végül cifra és nemtörődöm. Az ő figurája az egyetlen, akinek alakulását mindvégig lehet követni. Tóth Ildikó egyelőre külsődleges eszközökkel dolgozik, s ez főleg Nagy-Kálózy mellett szembeötlő. Kalapja karakterkalap, cigarillója karakterszivarka, ridiküljének himbálódzása karakterfityegés. Szerepének valóságos vagy vélt mélyebb rétegeit nyafka hangsúlyokból próbálja kigazdálkodni. Nagyon figyel Haumannra, s ezt jól teszi, de azért a járását nem kellene utánoznia. Széles Lászlónak a szerep (a megírás jelenlegi stádiumában) nem kínál különösebb lehetőségeket. Megnyerő modorú, kedves ember, el lehet nézni.

Következik a nem mindig kimondott, de mindig felütlő, kíméletlen és vulgáris kérdés: mi az előadás mérlege? Siker vagy bukás? És a jelen sorok mérlege vajon elmarasztalás vagy dicséret? Nos, az általam látott előadáson telt ház volt, ellenben a tapsot kissé gyérnek hallottam. Másfelől, mint említettem, az előadás kísérletnek tekinthető, akkor is, ha olyan közegben jött létre, amely eredendően nem kísérleti közeg. Ám ezen ellentmondás analízise messzebbre vezetne a kelletténél. Legyen elég annyit mondanom, hogy a rendezőnek ugyanebben a színházban egy korábbi kísérlete,

az *Anna Karenina pályaudvar*, ahol érzésem szerint hasonló művészi szándékok munkáltak, lényegesen jobban sikerült a mostaninál. Ezért semmiképpen sem zárnám soraimat egyébbel, mint biztatással: tessék csak bátran kísérletezni tovább! Ha nem lesz is tökéletes az előadás, a ráfordított munka jutalma gyanánt valami jó biztosan előfordul majd benne. Aki pedig nem kedveli a bizonytalanságot, az keressefel a delphoi jósdát, vagy folyamodjék tenyérjósáshoz a Kálvin téri aluljáróban.

Füst Milán: *Az árvák* (Radnóti Miklós Színház) Játéktér: Valló Péter. Jelmez: Szakács Györgyi m.v. Zene: Melis László. A rendező munkatársa: Balák Margit. Rendezte: Valló Péter. Szereplők: Haumann Péter m.v., Nagy-Kálózy Eszter, Tóth Ildikó, Kiss Andrea, Széles László, Lóránt Krisztina.

Színház, 1991. július

Szántó Judit: Rendetlenség és kora bánat
Szép Ernő – Vőlegény
(Részlet)

Színkritikusok Díja 1993/1994

A legjobb férfi mellékszereplő: HAUMANN PÉTER (Ma este improvizálunk, Katona József Színház; Rosmersholm és Vőlegény, Radnóti Miklós Színház)

[...]

Ritkán éreztem színházban ilyen váltóáramszerű hatást, hidegnek és melegnek ilyen, a franciák által skót zuhanynak nevezett váltakozását. Úgy gondolom, Szikora érzéke pontos volt, csak a keze nem volt elég határozott. És hát kapott a két nagy ziccerszerepre, Csuszik papára és Csuszik mamára két olyan színészt, aki nemigen fogadja el, hogy a felsrófolt lángot időnként takaréokra kell állítani. Valószínűnek látszik, hogy Haumann Péter is, Schütz Ila is azért szegődött a Radnóti Színházhoz, mert szabadulni akartak árnyékuktól, és a szakmai sokat tudás mellé éppen ezt a fajta ökonómiát is el akarták sajátítani, mielőtt jóvátehetetlenül azonosulnának saját manírjaikkal; s egy társulat, amely velük számolhat, másra nem is bízhatná a Csuszik házaspár szerepét. Az önmagukkal folytatott birkózás nem is egészen eredménytelen [...], ám a bravúr - tudniillik hogy ne bravúrozni akarjanak - inkább csak kezdetben sikerül, aztán ez az üdítő fojtottság - amely másoknál persze még mindig harsánynak hatna - hamarosan, s nyilván a hálás, többnyire a beváltat díjazó közönségreakcióktól is serkentve, egyre sűrűbben és egyre hosszabb időkre csap át a szokásos magamutogatásba, amelynek legfőbb célja megágyazni a következő nevetésnek.

[...]

Szép Ernő: *Vőlegény* (Radnóti Miklós Színház) Jelmez: Schäffer Judit. Díszlet: Csik György. Dramaturg: Radnai Annamária. Zene: Melis László. Rendező: Szikora János. Szereplők: Haumann Péter, Schütz Ila, Tóth Ildikó, Takács Katalin, Kerekes Éva, Görög László, Szabados Mihály, Miklósy György, Széles László, Gordon Zsuzsa, Muskát László, Tóth Anita.

Színház, 1994. február

Sándor L. István: Áttételesen
 Pirandello – Ma este improvizálunk
 (Részlet)

Színkritikusok Díja 1993/1994

A legjobb férfi mellékszereplő: HAUMANN PÉTER (Ma este improvizálunk, Katona József Színház; Rosmersholm és Vőlegény, Radnóti Miklós Színház)

[...]

Haumann Péter biztosan nem Haumann Pétert játssza. A színész visszafogott eszközökkel, pontos árnyalatokkal formál meg egy komikust, aki kicsit unja már, hogy állandóan pojjacákat kell alakítania, de képtelen leplezni, hogy belül maga sem több ennél. (Haumann valóban remekül oldja meg az apa halálának jelenetét.)

[...]

Luigi Pirandello: *Ma este improvizálunk* (Katona József Színház) Fordító: Székács Vera. Dízlettervező: Antal Csaba. Jelmeztervező: Szakács Györgyi. Zenei vezető: Sárosi László. Dramaturg: Veress Anna és Kornis Mihály. A rendező munkatársa: Valyuch Annamária. Rendező: Ascher Tamás. Szereplők: Máté Gábor, Haumann Péter m. v., Máthé Erzsike, Csákányi Eszter, Söptei Andrea, Bertalan Ágnes, Illés Györgyi, Naszlady Éva, Bán János, Lengyel Ferenc, Kaszás Gergő, Dévai Balázs, Rajkai Zoltán, Debreczeny Csaba, Kun Vilmos, Vajdai Vilmos, Tóth József, Dengey Iván, Takátsy Péter, Kiss Eszter, Huszárik Kata, Tímár Andor, Molnár László, Molnár Tamás, Schramek Géza, Galambos Attila, Schilling Ár-pád m. v., Morvay Imre, Mánya Zsófia, Kőszeg Zsófia, Székely Zoltán (zongora), Király Tibor (szaxofon).

Színház, 1994. július

Csáki Judit: Tánári módra
Molière: A fősvény
(Részlet)

[...]

Zsámbéki Gábor tanáros, higgadt és a szó szakmai értelmében példamutató rendezése nem nélkülözi a pedagógikus elemet a főszereplő játékában sem. Hiszen ez az előadás bizonyára azért is született meg, mert a színházhoz nemrégiben odaszerződött Haumann Péter számára kiváló szerepet kínál. És finom átmenetet egy, kevésbé a felületen, mint inkább az alak mélye felé színes alakításhoz. Haumann már Ascher Pirandello-rögtönzésében is kitűnt megújulni kész játékkal, de *A fősvényben* s éppen Harpagonban - ebben a jó-rossz ripacskodásra nagyon is alkalmas szerepben - kézben tartani őt, belerendezni egy alázatos és tehetséges társulatba - ez komoly feladat. Zsámbéki értelmezése pedig egyenesen az, hogy Harpagon karakterének tetemes részét [...] a környezet értelmezi, minősíti, játssza el. Harpagonja szenvedélyesen pénzéhes, s ez nemcsak abban a vonatkozásban határozza meg cselekedeteit, hogy mindig a pénz áll gondolatai és tettei középpontjában, hanem abban is, hogy az egyéb értékekre meglehetősen tompa. Igenám; csakhogy ezek az egyéb értékek nem is láthatók a környezetében. Valère első közös jelenetük elején buzgón igazat ad neki, amikor azt sem tudhatja még, miről van szó - és Harpagon nem késlekedik megvetése érzékeltetésével. Vagy amikor piperkóc fián sokallja a masnit - igaza van: tényleg sok, és az egész fiú csupa masni. A körülötte éldegélő fiatalok nem érdeklik - és nincs is bennük semmi érdeklődésre méltó.

Haumann játéktípusa a pillanatnyi megoldások felől határozottan a színészi folyamat felé mozdult. Nemcsak abból látható ez, amiből most kevesebb látható - kevesebb legyezgetés, vibráló fészkelődés, kevesebb fejhang és visszafogottabb mimika -, hanem a színészi poénok beosztásából, késleltetéséből, tartalékolásából is. A karakter mélyebb, átfogóbb értelmezéséből. Abból, hogy Harpagonja nem pusztán kapzsi, hanem betegesen pénzsóvár, s ha ez kevésbé nevetséges is az egyes jelenetekben, mélyebb, tragikusabb árnyalatot ad a figura egészének. És mert a felületes reakciók, a poénkísérő gesztusok ezúttal nem zárnak le azonnal minden jelenetet, megteremtődik az a furcsa lélektani igazságtartalom, ami Harpagon szenvedélybetegségét a világ akkori-mai állapotában legalábbis érthetővé teszi. Haumann játékanak e megerősödőfélben lévő dimenziója azért is érdemel külön említést, mert további erősítésre szorul. Nem hagyhatom említetlenül, hogy amikor másodszor láttam az előadást, tőle nem egészen ugyanazt láttam, mint először. Kicsivel több lett a sarkon megpördülés, a nazális felhang, a hadonászás, kicsivel tovább pörgött az r. Már előfordult, hogy egy kettős jelenetben a partner rovasára „vitte el a tejfölt”, jellegzetes kézmozdulatával belemozogva a levegőbe, mialatt a másik beszélt, vagy szinte jellegzetes intonációval utánozva a partner hanghordozását. Ez mindig „plusz” poén a színésznek, és „mínusz” az előadásnak. Annak az előadásnak méghozzá, amely az én kritikusi emlékezetem szerint először birkózik meg sikeresen *A fősvény* gyengécske végével. Ahol, mint tudjuk, minden jóra fordul, kiegészül a csonka család, pénz kerül mindenre, a szerető szívek egymáséi lesznek, Harpagon ismét örülhet pénzes ládikájának.

Ennyi jó mindig hajlamos arra, hogy parodisztikussá váljon, csakhogy ezzel jócskán súlytalanítja az addig cseppet sem parodisztikus művet. Zsámbéki előadásához még kevésbé illenék bárminemű elkönnyítés - hisz az utolsó jelenet előtt majdhogynem tragédia lóg a levegőben. És akkor kifehéredik a háttér: „lőn világosság”, ragyogás önti el a színpadot. A kapukat kitarják, és valószínűtlen tejskávé-öltönyben lép elénk Újlaki Dénes Anselme szerepében, s mint valami jószágos úristen, laza mozdulatokkal minden görbületet szépen kiegyenesít. Akárha álomban: a személyzet előbb hüppög, aztán fel-felzokog, ennyi szívszorító és képtelen jószág meg szerencse láttán. Majd pezsgőzni kezd a háttérben mindenki. Mintha érzékcsalódás játszana velünk: szinte megemelkedik a színpad, lebeg a föld felett, miközben összeborul a megkerült család, és ki-ki

királyian megkapja jussát. Ha nevetünk, hát kínos a nevetés: ilyen nincs. A torz happy ending rímél arra a torz világra, amelyet korábban láttunk. S ha nem tévedek, Zsámbéki tanár úr éppen ezt akarta.

Molière: *A fősvény* (Katona József Színház) Fordította: Bognár Róbert. Díszlet: Khell Csörsz m. v. Jelmez: Szakács Györgyi. Asszisztens: Malgot Eszter. Rendezte: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Haumann Péter, Tímár Andor, Csákányi Eszter, Takátsy Péter, Huszárik Kata, Újlaki Dénes, Bodnár Erika, Garay József, Lukáts Andor, Hollósy Frigyes, Czakó Klára, Schramek Géza, Molnár László, Tóth József.

Színház, 1995. április

Sándor L. István: Korszakok között
Csehov – Cseresznyés kert
(Részlet)

[...]

A pesti Gajev (Haumann Péter visszafogottságában is hatásos alakításában) befelé élő, megkeseredett ember. Úgy tűnik, neki van a legtöbb gyakorlati érzéke, rendre valóságos felismerésekkel, épkezláb javaslatokkal áll elő. (Neki jut eszébe a nagynéni pénze, ő látja legvilágosabban azt, hogy milyen is valójában Ranyevszkaja. Könnyedén megoldja az életét, amikor elfogadja a bankban kínált állást.)

[...]

Csehov: *Cseresznyés kert* (Katona József Színház) Fordította: Elbert János. Díslet: Khell Csörsz. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Zene: Sály László. Koreográfus: Magyar Éva. Asszisztens: Matkócsik András m. v. Rendezte: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Básti Juli, Major Melinda f. h., Söptei Andrea, Haumann Péter, Varga Zoltán, Fekete Ernő, Hollósi Frigyes, Bertalan Ágnes, Bán János, Kovács Vanda f.h., Kun Vilmos, Molnár László, Szabó Győző, Somody Kámán m. v., Kocsis Pál f. h., Hevér Gábor f. h., Lyll Tamás f. h., Kardos Róbert f. h.

Színház, 1996. február

Márton László: Tyúkper
 Heinrich von Kleist – Az eltört korsó
 (Részlet)

Színkritikusok díja 1996/1997

A legjobb férfialakítás: Haumann Péter (Az eltört korsó, Katona József Színház)

[...]

Még az epizód szerepek is telítődnek: amikor például Walter szolgája hüledezik, hogy micsoda félfordulás van a huisumi bíróságon, nemcsak geometriai funkciót tölt be (vagyis kijelöli Ádám bíró sorsterének határait, egyszersmind jelzi, hogy Khell Csörsz Vermeertől ihletett játéktere csak látszólag zárt, valójában, ha más-más módon is, mindenfelől nyitott), nemcsak exponálja Ádám lelepleződésének mindhárom szintjét (a teremtmény Isten előtti lecsupaszodását, a bírósági tárgyalást - úgy is, mint a jellegzetes színpadi műfaj előfutárát -, valamint azt, hogy Ádám komédiáját minden oldalról kukkoló nézők veszik körül), hanem mintegy fel is töltődik Haumann Péter hisztérikus (és persze gondosan koreografált) kapkodási jelenetétől.

Hasonlóképpen telítődik a „három párka” is: a Brigitta asszonyt játszó Máthé Erzsire a tragikus fenségnek egyfajta visszfénye vetül, miközben persze az antik rávezető paródiájaként lép föl; vagy a cselédeket játszó Olsavszky Eva és Czako Klára, miközben egyikük kihúzza magát, és mellre szívott levegővel vág vissza Haumannnak („Úgy tessék mondani, hogy értsem is”), másikuk a lehető legrosszabbkor elregéli, mint egy hírnök vagy egy Szibilla, hol és miért nincs meg Ádám parókája, és miért nem adja kölcsön a sajátját a sekrestyés: a főszereplő személyiségére világítanak rá, ám egy-egy olyan intenzív pillanatban, amely az ő pillanatuk.

Más a helyzet a főszereplőkkel, akik nem egy-egy pillanatra telítődnek, hanem telítettségüket egész játékuk folyamán meg kell őrizniük, illetve meg kell küzdeniük érte. A fentiekben azt mondtam Ádámról, hogy karikatúra, de mégsem az: ugyanis minél több túlzás van a megjelenítésében, e túlzások minél egyoldalúbbak, ő emberileg, paradox módon, annál érdekesebbé válik. Haumann Ádám bírójáról első látásra azt lehetne gondolni, hogy egyfajta szeretni való csibész, aki pórul jár. Ez a megállapítás azonban Haumann legfontosabb színészi feladatát kerülné meg. Haumann ugyanis, noha csúnya, esetlen, öregedő férfinak látszik a színpadon, mégiscsak férfi: erőteljes és attraktív jelenség. A jelenlét intenzitásához mérten egyet kellene pattintania ujjával, hogy Évike a karjai közé omoljon, és még egyet, hogy ezt a többiek is rendben levőnek találják.

Haumann-nak tehát energiái nagy részét önmaga ellen kell fordítania; minden nyelvi fogódzót meg kell ragadnia, hogy (gesztusokkal és egyéb testmegnyilvánulásokkal) indokoltá tegye, miért nem tudja erejét hatalommá alakítani egyrészt, másrészt miért kell mindennek lépésről lépésre kitudódnia, amikor az írnok úgyis mindent eleve tud, a tanácsos úr pedig úgyis mindenre rögtön rájön. Amikor tehát Kleist - szokása szerint - lecövekel valamilyen apró hülyeségnél (hogy a macska belekölykedett a parókába, hogy a gyöngytyúk pípes, és Ádámnak meg Évikének együtt kell tömnie, hogy a selyemhernyó-tenyésztéshez szükséges gallyak a kályha fölé vannak akasztva és más effélék), akkor Haumannnak újabb meg újabb labdákat kell föladogatnia Máté Gábor és Bán János számára, akik ezeket folyamatosan le is csapják. Ezáltal Haumann, minél közelebb kerül a megsemmisítő vereséghez, annál inkább hatalmába keríti a színpadot; egyre nagyobb ívben csörtet oda-vissza, míg nem a játék egy döntő pillanatában, saját erejénél fogva, ki kell lendülnie a játéktérből.

Az írnok és a tanácsos szerepe jóval kevésbé karikatúrisztikusan van megírva, mint Ádámé, ám a fenti paradoxonból következően ezek mégis egységesebbek, mint Ádám szerepe. Haumann szabadjára engedheti komédiázó hajlamát: még a külsődlegesnek látszó színészi eszközök is a jelenet elmélyítését vagy legalábbis kiszínezését szolgálják; Máté Gábor és Bán János játékából e szabadságnak óhatatlanul hiányoznia kell. Máté Gábor egyfajta derűs, fennkölt

kiegyensúlyozottságot, már-már jovialitást testesít meg; ezt azonban Walter tanácsosként csakis Ádám bíró provokációira reagálva, lényegében az ő rovására érheti el, vagyis a játék szempontjából Ádámtól függ.

A Petőfi Sándor utcai színpadon egy kopaszodó, zilált, idősebb, testes férfival egy higgadt és délceg férfi áll szemben, akire ráadásul a jelmeztervező, Szakács Györgyi, ha nem is hivalkodóan pompás, de azért előkelőnek ható, szép ruhát adott. Máté Gábor arcáról mindvégig a magát emberségesnek mutató hatalom nyájassága sugárzik, mint akinek arról kell a nézőket meggyőznie, hogy érzelmei fensőbbeségek annál, semhogy feltárhatná őket olyan jelentéktelen személyek előtt, mint a színpadon zajló tyúkper szereplői. Gesztusaival eleinte különválasztja a per tárgyát az igazság általánosabb fogalmától; amint azonban kiderül, hogy nem egyszerűen egy korszóról van szó, a tárggyal szembeni érdektelenséget egyfajta játékmesteri szenvedély váltja fel. Ily módon meg tudja teremteni azt az illúziót, mintha ő irányítaná a színpadon zajló történéssort, s Haumann színpadi jelenlétével egy másfajta, nem annyira intenzív, de koncentráltabbnak ható jelenléte tud szembeállítani. Ezzel együtt jár, hogy játékában folyamatosan eltolódik a belső hangsúly; a derűs nyugalom mögül mindinkább elősejlenek a finomra élezett, kosztolányis jellegű komizságok.

A trió harmadik tagjának, Bán Jánosnak nemigen van más választása, mint az, hogy karikatúrát formáljon. Hórihorgas, görnyedt és alázatos; itt mutatja a csel, és amoda szür - főleg akkor, ha az erőviszonyok ezt (már) megengedik. Kulcsfontosságúnak tartom az erőviszonyok alakulása szempontjából a villásreggelit, amellyel az előadás második része kezdődik. Bán János éppen távol van (egy tanúért küldték el); az ő távollétét használja ki Haumann és Máté egy kis eszegetésre; egyikük az időt akarja húzni és a másikat lekenyerezni, a másik viszont most készíti elő, körültekintően feltett kérdéseivel, az egyik lebuktatását. Az igazság kiderítésének síkján Máté javára fordulnak az erőviszonyok; a testi közvetlenség síkján viszont Haumann sarokba szorítja partnerét a limburgi sajttal (amely a világ egyik legbüdösebb csemegéje), a bortöltögetéssel, rohangálással, ordibálással, amelyet különféle (természetesen a tárgyhoz nem tartozó) szabatos kifejtésekkel tarkít. Jön vissza Bán János Máthé Erzsivel és egy parókával. Látszik az arcán, hogy a paróka megpecsételi Ádám sorsát, ám az is látszik, hogy eldönti: most fog nyíltan szembefordulni főnökével.

Bán Jánosnak gazdag eszköztára van koravén kisfiúk megjelenítésére; az a kisfiú, akit most látunk, gonosz és cselszövő is. Ráadásul el is éri a célját (amelyet Ádám bíró tűz ki még a darab elején, azzal, hogy megpróbálja lebeszélni róla); éppen csak jelentőségre nem tud vergődni a cselszövény, nem tud olyan önálló művé válni, mint például Jagóé. Haumann a játéktér közepén kapkod és rohangál, majd kilódul ebből a térből; Bán a tér legszélén kering, hogy majd a végén beszívja őt Haumann üresen maradt helye. A két női szereplő közül kétségkívül Fullajtár Andreának van nehezebb feladata, vagy inkább ő van nehezebb helyzetben. Csákányi Esztert a szenvedéllyé váló kleisti makacsság hajtja; ugyanaz a szenvedély, amely Penthesilea vagy Kolhaas Mihály sötét hőstetteinek is a forrása. Márta asszony szenvedélye azonban téves irányultságú, és ezért (vagyis azért, mert a makacsság együtt jár az ítélőerő fogyatékoságával) komikusan hat, egyszersmind szálnalmat is ébreszt. Ezt a szerepet Csákányi Eszter teljes bizottsággal formálja meg; játékának legfőbb tétje, hogy *ne* kerüljön szembe Haumann-nal. Ezért aztán szenvedélykitöréseinek legnagyobb része a Tuskó Rupit játszó Elek Ferencre zúdul, akinek két lényeges feladata van; az, hogy állóképesnek bizonyuljon Csákányival szemben, és az, hogy erőtlennek mutakozzék az összes többi szereplővel szemben, vagyis a figura erőtlenségét kell színpadi értelemben erővé alakítania. A figura jellemének két összetevője van: a bárgyúság és a jóhiszeműség, ezért az ő mozgását leginkább egy golyóéhoz lehet hasonlítani: ha meglökik, gurul. Csákányi ezt a jellemgolyóbist lökdösi; tudjuk azonban, hogy e gurítások valójában Haumannnak kellene hogy szóljanak; Csákányi viszont, heves dühkitörései közepette, Haumannhoz mint érzelmileg közömbös instanciához beszél. Mihelyt éppen csak fölmerül annak lehetősége, hogy Mártának közvetlen köze is lehet Ádám bíróhoz (márpedig ezt firtatja Walter a főt elemzett villásreggeli során), rögtön meginog az erőviszonyok egyensúlya, mivel Csákányiban már nem a törött korszót, illetve a lánya becsületét visszaperlő mamát, hanem a szenvedélyes nőt látjuk - ezt kiegyenlítő, Haumann-nak mintegy meg kell sürgetnie saját bukását. Fullajtár Andrea viszont legalább annyira bonyolult

erőtérben mozog, mint Haumann; csakhogy éppenséggel nem mozoghat, mert Évike - ellentétben Ádám bíróval - nem alanyként, hanem tárgyként van jelen. Mindenki viszonyul hozzá valamilyen módon (ha másként nem, hát zamatosan lekurvázza, mint Horváth József), ő azonban a felé irányuló érzelmözönt nemigen viszonzhatja, még reagálni is csak nehezen tud rá. A szerző erre egyszerűen nem ad módot neki; hasonló helyzet még nála tapasztaltabb színésznőt is próbára tenne. Sem a védtelen ártatlanság, sem a szánni való, bukott kisangyal szerepét nem jászhatja el; nem mintha nem következne darabbeli helyzetéből valami efféle, hanem azért, mert nőisége (ha úgy tetszik, szubjektum volta) a darabban oly mértékig nincs tematizálva, hogy Évike alakja vészesen közel kerül a Kleist által vizionált marionettfigurákhoz. Ez az a pont, ahol a plaszticitásra törekvés némileg megbosszulja magát; másfelől persze csak dicsérni lehet, ha egy fiatal színésznő emberileg komolyan akarja venni az odaadásában megbántott nőiséget. Ezáltal viszont egy kissé meghúzott szövegű Alkménét kapunk Kleist másik vígjátékából, az *Amphitryon*ból (ott ugyanis nagykanállal mérte Kleist a szubjektum tematizálását); ráadásul ez az Alkméné morcos is egy kicsit, talán mert nem érzi jól magát a delfti tejáruslány öltözékében - le is veti a rokolyát meg a főkötőt, ám ettől sem lesz jobb kedve. De hagyjuk az iróniát. Fullajtár Andrea azért van nehéz helyzetben, mert a színpadon magányos, de nem önálló (hiszen az érzelmi impulzusokat nem viszonzhatja, még kevésbé fejlesztheti tovább); csábítják, ezért minden erejével cáfolnia kell, hogy csabos, ugyanakkor mégis vonzónak kell bizonyulnia, anélkül, hogy vonzalom ébresztésére a legkisebb esélye volna. (A vonzalom és a csábítás közti különbségről majd máskor bővebben.) A csoportos jelenetekben be van szorítva a többi szereplő replikái közé, a többiek mintegy meghatározzák, mitévő legyen; vannak viszont pillanatai négyszemközt Haumann-nal, amikor ambivalens, egyszersmind intenzív érzelmeket kellene kifejeznie, ám a rendelkezésére álló eszközökkel leginkább csak azt tudja kifejezni, hogy meg van ijedve.

[...]

Az eltört korsó végiggondolt, elmélyült, pontos és kedélyben gazdag előadás; annak, hogy nem fergeteges és nem katartikus, a megírásból fakadó okai vannak. Azt viszont, hogy a mai magyar színházban nincsenek fergeteges és katartikus előadások (valamint, hogy az elmélyült és végiggondolt előadások is ritkák), nemigen lehet Kleist írásművészetének jellegzetességeivel magyarázni. A mai magyar színházi életben a kifáradás jelei mutatkoznak; ez ellen lehet küzdeni pontossággal, figyelemmel és a kedély gazdagságával, ám a térképről lemenni - mint mondják - nem lehet. Kleist vígjátéka a Petőfi Sándor utcában nem mulattat és nem rendít meg - ellenben töprengésre és visszagondolásra késztet, s ily módon, ha lassan és közvetve is, de mégiscsak lehet valamiféle megtisztító hatása.

Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó* (Katona József Színház) Fordította: Tandori Dezső. Díszlet: Khell Csörsz. Jelmez: Szakács Györgyi. Dramaturg: Fodor Géza: Zene: Sály László: Rendező: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Máté Gábor, Haumann Péter, Bán János, Csákányi Eszter, Fullajtár Andrea, Horváth József, Elek Ferenc, Máthé Erzszi, Olsavszky Eva, Czakó Klára, Rába Roland, Nagyváradai Viktor.

Színház, 1997. május

Mi közünk hozzá?

A „Művészet”-ről és a „Prédales”-ről
(Részlet)

A szokásos szerkesztőségi értekezletek egyikén a szokásos praktikus céllal („ki írjon róla?”) végigtekintettük a közelmúlt bemutatóit. A Katona József Színház két legutóbbi produkciójáról vitatkozni kezdtünk, s a különböző vélemények afféle szakmai kerekasztal-beszélgetés keretében ütköztek össze. Elhatároztuk: megpróbáljuk újra, magnetofonnal. Az alábbi beszélgetés kísérlet legalábbis nálunk, hiszen másutt ez a műfaj már honos, a copyright tehát nem a miénk. Előrebocsátandó még, hogy Yasmina Reza *Művészet* című darabját a Katonában Ascher Tamás rendezte, Garaczi László *Prédales*-ét a Kamrában Máté Gábor. A beszélgetés résztvevői: Bérczes László, Csáki Judit, Koltai Tamás, Nánay István és Szántó Judit.

Bérczes László: - Az elmúlt években egyre többször volt az az élményem, hogy nem ugyanazt gondoljuk a színházról. Lehet, hogy régen is így volt, de régen egy irányba vitt bennünket a helyzet, és ki sem kellett fejteni, mit gondolunk, mert a „tudod-mi-van” effektus mögött valóban volt egy egységes valami, nyilván ugyanaz a valami, ami az előadásokban is megnyilvánult. Ezt fejtegetni sem érdemes, már lerágtuk. Ez a „tudod-mi-van” helyzet szerintem megszűnt, csak egy ideig nem vettük észre, aztán nem mertük kimondani. Talán most már kimondhatjuk, mert bölcsébbé tett bennünket az idő, hogy nem tudjuk, mi van a másik fejében. Néha megdöbbenünk, amikor valamiről a régi határozottsággal, a régi egyetértést - nem is feltételezve, hanem - biztosra véve kimondjuk, hogy „ja, az szar”, „ja, az fantasztikus”, és a másiktól kiderül, hogy éppen az ellenkezőjét gondolja. Ez már köztünk, ebben a szerkesztőségben is így van. Ez egyáltalán nem baj, csak egyelőre nem tudunk vele mit kezdeni; ezért aztán most kitaláljuk ezt az „akciót”, helyesen, de szerintem nem a megfelelő előadásokat választjuk. Ez a kérdés ugyanis sokkal erőteljesebben vetődik föl akkor, amikor látszólag egyértelmű minőségekről folyik a beszélgetés. Sokkal izgalmasabb dolog számomra, hogy Székely Gábor *Ivanov*-járól miket gondolunk, mint a *Művészet*-ről, ami egy közepes darab meglehetősen jó elővezetése, s e nem-ben egy kritikánál sokkal több szót talán nem érdemel.

Szántó Judit: - Szégyellni nem kell, ez igaz.

Koltai Tamás: - Biztos-e, hogy a gondolkodási irányok széttartásáról van szó - tehát a régebbi produkciók, tendenciák köré csoportosult egyetértéseink szüntek meg -, vagy pedig a mi közös gondolkodásunk szünt meg, tehát azok az alkalmak maradtak el, amelyeken a gondolatainkat egyáltalán kicseréljük egymással? Én az utóbbira gyanakszom. Hogy egy-egy előadásról lényegében eltér a véleményünk? Ez egyrészt mindig is volt, másrészt csak akkor derül ki, ha egyáltalán gondolkodunk és beszélünk róla. Tudom magamról, hogy sokkal felszínesebben és rosszabbul gondolkodom akkor, ha csak magamban teszem, vagy ha magamban sem, mert nem kényszerít semmi, hogy végiggondoljak valamit. És mi kényszerít? Ha írok róla. Ez a beszélgetés akkor lesz jó, ha nemcsak saját magunkra figyelünk benne, hanem egymásra is. Az már korábban kiderült, hogy eléggé eltérőek a vélemények a *Művészet* előadásáról és főleg a fontosságáról. Amikor azon tépelődünk, hogy beszéljessünk-e róla vagy sem, akkor az döntött, hogy bizonyos értelemben jelzésnek tartjuk, különösen Garaczi *Prédales*-ével együtt, ami szintén a Katona József Színház produkciója. A kettő egyébként reflektál egymásra: a Garaczi-darabban szó van Csehovról és a Platonovról, amit Ascher Tamás rendezett; Ascher pedig véleményem szerint egy csehovi típusú darabot rendezett, legalábbis én ilyennek érzem Reza drámáját. Látszólag a művészetéről szól, mint mondjuk a *Sirály*, de valójában arról, hogy szétlazultak-e az emberi kapcsolataink. Van itt egy mondat - „mindenki izoláltan szenved”-, ami nem a Reza-darabban van, hanem a Garacziéban, de ugyanúgy lehetne Rezáé is. Aki viszont azt írja, hogy a szavak szétzilálták a kapcsolatainkat. A Garaczi-darab meg arról szól, hogy szavakat, mondatokat, kifejezési formát keresnek, hogy kommunikálni tudjanak egymással - és nem tudnak. A két előadás és a két darab közt van valami

ironikus reflexió vagy feszültség, másrészt kétféle megközelítés, kétféle színház jelenik meg bennük, ráadásul egy színházon belül.

Csáki Judit: - Azt mondtad, a *Művészet* csehovi típusú darab; ez ugyan nekem nem jutott eszembe róla, Garacziéről viszont igen; mármint az, hogy „anti-csehovi”, hiszen a csehovi típusú darabok hiányáról beszél, még a szó szoros értelmében is. Lehet, hogy a *Művészet* tényleg csehovi típusú darab, az előadás lényege viszont szerintem az, hogy ürügyén jobban lehet beszélni az Ascher-féle színházról, mint egy Csehov-rendezése kapcsán, mert olyankor óhatatlanul az értelmezésről kell szólni elsősorban. Itt viszont a darab legfeljebb közepes, a rendező és az író nincsenek egy súlycsoportban. Viszont az előadásban nagyon plasztikus és látható, hogy hogyan csinál meg egy előadást Ascher. Mint amikor egy emberen a bőr hirtelen átlátszik, és látod a szerkezet és a szervezet működését, felépítését. Az anatómiát.

K. T.: - Ez arról is szól, hogy vannak-e eljátszható darabok. Miért rendezi Ascher Reza darabját? Mert nincs elég Csehov, a Csehov-életmű véges. Különben sem lehet mindig Csehovot rendezni. Tehát: vannak-e darabok?

Cs. J.: - Itt van Garaczi *Prédalese*.... Pista? Nem tudom elképzelni, hogy semmit nem gondolsz...

Nánay István: - Semmit a világon. Rendkívül szomorúnak tartom, hogy ezekről beszélgetünk. Nem magunkra, hanem a színházi állapotra nézvést szomorú. A *Művészet* ugyanis olyan előadás, amelyiknek egy normális színházi életben a minimumnak kellene lennie, és mi mint rendezői teljesítményről beszélünk róla. Pedig egy tisztességesen megcsinált félkommersz darab - így kellene megcsinálni minden előadást. Azaz: legyenek benne normális szituációk, azokat tisztességesen bontsák ki, a figurák éljenek, legyenek végigvezetve, satöbbi - tehát ha ez mind megvan, ez lenne a szakmai minimum. És ezt mi ünnepeljük.

Cs. J.: - Nem erről van szó. Te úgy látod, hogy ez ennyi, én másnak és többnek látom: egyfajta színházcsinálás - nem a rendező szándéka szerint, hanem az előadás karakterét tekintve - demonstratív megnyilvánulásának... A többfajta színházcsinálás között.

N. I.: - Ez szakmai ujjgyakorlat.

K. T.: - Te is tudod, Pista, hogy ilyen a világon nincs. Mármint hogy ez legyen a szakmai minimum. Jó lenne, ha ez lenne...

N. I.: Én meg azt mondom, hogy ez legyen. És azt is mondom, hogy ezt legalább tíz rendező meg tudja csinálni - és most Ascher csinálta meg.

B. L.: -Várom, hogy kiderüljön az igazi különbség. Hiszen nagyjából ugyanazt mondjátok: ez az előadás rendben van.

N. L.: - Én is élveztem, és „elvoltam” vele. Csak már nem emlékszem rá.

Sz. J.: - A darab egy ügyes női munka, amely elég ügyesen egyensúlyoz a bulvár és a modernkedés között, és Ascher ebből egy kulturált helyzetgyakorlat-sort rendezett. Én egyébként az előadástól sem vagyok elragadtatva, mert rendkívül széthúzóan érzem a három színész stílusát. Nem azért, mert három különböző jellemet alakítanak, hiszen ez természetes, hanem az iskolázottságuk egészen más. A finom, nüansznyi, „Katonás” rezdülésektől, amelyek Bán Jánosnál mutatkoznak meg, a Madách Színház-i manírkodáson át, amelyet valamelyest megszelídített formában Haumann produkál, a kaposvári nyersségig, amelyet Lukáts képvisel. Tehát nekem még a színészi játéktípusok sincsenek összezsizsolva, hanem csak a szituációk vannak nagyon finoman - ismétlem: helyzetgyakorlat szintjén - kidolgozva. Ezért mondtam, hogy ezt Aschernak szégyellnie nem kell, a róla szóló lexikoncikk esetleg megemlítheti, de jelentősége minimális.

Cs. J.: - Ha már a színészekről kezdél beszélni, megjegyezném, hogy számomra például most lett világos és indokolt, hogy Haumann Pétert miért szerződtette a Katona József Színház - pedig már játszott néhány főszerepet itt. Ebben az előadásban egy látható és erős rendezői akarat következtében Haumann mintha máshonnan játszana. Nem rutinból, nem pusztán szaktudásból, hanem egy másik - valaha, nagyon régen talán tőle is látott - eszköztár jelenik meg itt, egy minden pillanatában hitelesített, belülről fakadó és belülről végigkísért alakításban. Más kérdés, hogy ugyanez a Haumann bizony igencsak zárójelbe tette jó néhány évét, esetleg évtizedét - ez is felvet bizonyos problémákat. De - és most már a többiekéről is szó van - Ascher nagyon mélyről kezdi felépíteni színészeivel a figurákat, és ennek következtében - bármennyire különböző színészi

stílusokról van is szó - minden alak, minden színész ugyanahhoz az értelmezéshez, elemzéshez tapad a játékaival. Az előadás valóban nem nyomja el, nem teszi láthatatlanná ezt a rendező-színész kapcsolatot, ezt nagyon élveztem benne. Azért, mert láttam - vagy látni véltem -, hogyan születnek, akár egy Csehov-előadásban is, azok a bizonyos „nagy pillanatok”.

K. T.: - Én madártávlatból nézném az egészet. Anélkül, hogy kompromisszumra szeretnék juttatni benneteket, szerintem mindkettőtöknek igaza van. Pista azt mondja, jellemző és szomorú, hogy erről az előadásról beszélünk. Szerintem is szomorú, de nem azért, mert erről csak mint egy átlagszintet képező ujjgyakorlatról lehet beszélni, hanem azért, mert kevés olyan előadás volt ebben az évadban, amelyről ehhez hasonlóan - vagy egyáltalán - beszélni volna érdemes. Viszont ennek az előadásnak - és melléteve a Garaczi-darabot is: ennek a két előadásnak a tükrében szerintem sok minden felvetődhet. Én például nem gondolom az Ascher-rendezést sem műhelygyakorlatnak, sem szakmai demonstrációnak, nem érdekel a három színész iskolázottsági háttere sem - Judit, szerintem te a háttértudásod birtokában írod le őket; mindannyian tudjuk, ki honnan jön, de ha nem tudnánk, csak most először látnánk őket, akkor nem éreznénk az „iskolák” különbségét. De, mondom, a dolognak ez a része engem nem is érdekel. Sokkal inkább az, hogyan lehet ebben a mai világban színházat csinálni, amikor végképp elveszték a hitek, nekibuzdulások - s főképp azok a szellemi és erkölcsi értékek, amelyekről az emberek megtanulták, hogy mégiscsak érdemes követni őket. Van viszont rengeteg pocsékság, durvaság, nyersség, primitivizmus a mindennapi valóságban, és ennek megfelelően a színházban is megjelent bizonyosfajta nyegleség. Ezt most nem feltétlenül pejoratívan mondom, hiszen ez törvényszerű, ha a színház leképezi az életet. Ezzel szemben Ascher megpróbálja - persze nem programként, ő nem programatikus rendező, ő egyszerűen ilyen alkat - polifonikusan átélni és ábrázolni a világot. Reza valóban nem nagyon jelentős darabjának az ő számára abban lehet a jelentősége, hogy erre alkalmat talál benne. Megmutatni, hogy a dolgok többértelműek. Hogy három ember viszonyrendszerét nem lehet durván, nyersen, primitíven nézni, mert az differenciált, bonyolult. Ascher alkalmat lát arra, hogy a saját, polifónia iránti igényét érvényesítse a *Művészet* révén. Ezért érzem magamhoz közelebb ezt a fajta színházat - bármit játszik is - annál, mint amikor harsány színekkel egyértelműen festenek le előttem valamit. Nem véletlenül mondom így, hogy „közelebb áll hozzám”, mert nem zárom ki a másik lehetőséget sem, elismerem a létjogosultságát, a valóságtartalmát, legfeljebb idegen tőlem.

Vegyünk egy példát. Ha azt mondjuk, hogy a *Művészet*ben szereplő figuráknak nincsen akkora háttérük, amekkora lehetne, akkor ez számomra a stilizációval magyarázható. Valamilyen háttér persze van, a színészek - szintén stilizált módon - ezt megvilágítják, kibővítik. A Garaczi-darabról viszont azt írta valaki, hogy a színészek elmulasztják kibontani a figurák háttérét. Csakhogy ott nincsen semmiféle háttér. Gesztusok, mondatok vannak, megoldhatatlan szituáció van; valaki arról ír darabot, hogy nem tud darabot írni, s ezt a maga szintjén abszolút komolyan veszi, tehát nem cinikusan viszonyul hozzá. Azt mondja, nem tudunk egymással mit kezdeni, nem tudunk kapcsolatot teremteni, darabot sem tudunk írni, mégpedig azért, mert körülöttünk minden nyers, durva, cseppfolyós, a szituációk és figurák túl egyértelműek - és különben sem érti meg senki a másikat. Az előadás azután az ehhez illő freskótechnikával, odacsapott festékfoltokkal, fröccsentett színekkel nagyon egyértelműen dolgozza el az egészet. Nem kell gondolkodnom, hogy mi van emögött: az égvilágon semmi. Ilyen primitív az életünk, ilyen primitívek is vagyunk, ilyen *is* a színházunk. Engem tehát azért érdekel ez a kettő együtt, mert erős jelzésnek érzem, különösen hogy mindkettő ugyanabban a színházban jelenik meg - ez kicsiben modellálja azt, ami a színházi élet egészében érzékelhető.

B. L.: - Ascherral kapcsolatban számomra két dolog fontos. Az egyik látszólag nem szakmai kérdés - szerintem mélyen szakmai, hogy lényeges dolgokról van-e szó; a másik - ez látszólag is szakmai kérdés -, hogy az általunk oly sokszor használt szlogen, „magyar realizmus”, érvényes-e valójában. Egyébként mi a csoda ez az Ascher-féle „realizmus”? Szerintem nagy hiba, ha az úgynevezett realizmus mint közös nevező alapján egybemossuk a különböző színházakat és rendezőket, miközben például Ascher egy pillanatra sem realista. Ebben az előadásban sem az: sem a tér, sem a színészek játéka nem az. A baj velem, színházzal foglalkozó személlyel az, hogy érzem, de megfogalmazni nem tudom, mi ez a „nem-realizmus”. Hozzátenném azt, hogy szerintem Ascher

ebben az előadásban lényeges kérdésről beszél, miközben a darab csak úgy csinál, mintha arról beszélne; Ascher találja meg benne azt, ami fájdalmasan fontos lehet: egy barátság, egy kapcsolat szétesése. Közben ezt az előadást is jellemzi az, ami Ascher összes rendezését: ő maga egyszerre van benne, és kívül rajta. És bár látszólag ugyanez jellemző a Garaczi-darabra is - „posztmodern azaz: a *mostban* már nem vagyok benne, mert már *utána* vagyok -, ez alapvetően mégis arról szól, hogy minden lényegtelen, és úgy is éljük meg. Én ezt persze konzervatív módon nem tudom elfogadni, vagy legalábbis nem érdekel; Garaczitól pedig azt várom, hogy fél hétkor dobjon föl egy táviratot: „nem tudtam darabot írni, nem tudtam lényeges dolgokról beszélni, ne menj el a színházba.” Témáját tekintve ő lényeges dolgokról beszél; arról - ha már maradunk Csehovnál, akire ő is utal -, hogy a főhősök, sőt, én, az író, az egyik főhős eljutottam „Moszkvába”, szóval New Yorkba. Persze elmondhatja, hogy Moszkvában sincs semmi, de ő nem ezt mondja. Bejönnek a színészek az első pillanatban, bemutatkoznak, aztán többet nem is tudunk meg róluk. Azt mondja az egyik, hogy „scsi”, és aztán Lengyel Ferenc, hiába ragyogó színész, mit is tudhatna erről a figuráról mondani, aki ennél jobban az íróat sem érdekelte? Magyarul: az íróat nem érdeklik ezek az emberek, miért érdekeljenek ők engem?

Cs. J.: - Magánjellegű probléma marad az is, hogy miért nem tud ez az író darabot írni. Nem állítja, hogy ma nem lehet súlyos darabot írni, nem állít semmit a saját csődjén kívül. Ez pedig szerintem magánsírás, privát nyafogás.

N. I.: - Sehhol sincsen súlyos darab, nézzetek körül. Csupa ilyen darab van, mint ez a kettő, nem véletlenül játsszák az *Elnöknőket* sem - azt szintén Ascher rendezte. Fodor Gézáék nagyon keresik a darabokat, mert szeretnének mai színházat csinálni - nincsen mai darab.

Cs. J.: - Mi következik abból, amit mondasz? Most el sem gondolkodom azon, hogy igazad van-e vagy sem (bár az *Elnöknőket* én jobb darabnak tartom); ettől Garaczi darabja jobb?

N. I.: - Én azt mondom, hogy ma nem születik súlyos darab. Mit kértek ti számon?

K. T.: - Te magad mondtad az elején, hogy ilyen szinten kellene lenni minden előadásnak.

N. I.: - De a darab, az olyan, amilyen. Középfajú, vagy annál is rosszabb színmű.

B. L.: - Ezek szerint hibázik a Katona azzal, hogy ilyeneket mutat be? Mert szerintem nem.

N. I.: - Dehogy hibázik.

Cs. J.: - Akkor mi következik abból, amit mondasz? Az, hogy - más nem lévén - jobbnak kellene tartanunk Garaczi darabját, vagy legalább nem szabadna elmondani róla, hogy rossz?

N. I.: - Dehogyan, csak ezt a helyzetet tudomásul kell venni.

K. T.: - Én is azt várom, hogy folytasd a gondolatmenetet, mert az lenne a következő logikus mondatod, hogy be kellene zárni a színházakat.

Cs. J.: - Vagy az, hogy tessék jobbnak látni Garaczi darabját.

N. I.: - A színház szórakoztató intézmény, kilencvenkilenc százalékban szórakoztató darabokat játszik. Nagyon ritkán valami mást is. És most nincs ez a ritka pillanat. Szórakoztató-ipar.

Cs. J.: - Azért az fontos, hogy a hagyományosan jó és minőségérzékeny Katona bátran nyúl új darabokhoz, magyarokhoz és nem magyarokhoz. Persze, nyúl néha mellé... A Garaczi-darabbal például mellé... pedig a rendezés és a színészek igazán mindent elkövettek, minden lehetőt. De a darab csupa klisé, természetesen nem realista klisé, mert az már nem divat, hanem posztmodern klisé, nincs nagy történet, elveszett, vége, eltörött, ugye, széthullott a művészet és minden - ebből dolgozik ez a darab. Még ez sem lenne baj, csak nem teremti meg - nem is tör rá -, hogy ehhez nekem közöm legyen, hiszen ez is a klisékhez tartozik. De akkor nincsen közöm hozzá, és nem érdekel.

N. I. : - És a *Művészet* magánnyafogása érdekel?

Cs. J.: - Igen, mert Ascher megteremti a csatornát, amelyen keresztül közöm támad hozzá. Általában is érdekel – mondjuk -, hogy mi a művészet és mi tekinthető annak, de az előadás a három ember viszonyán keresztül ennél többről beszél: a toleranciáról a tekintetben, hogy más mit tekint annak, és ez már fontos kérdés.

N. I.: - Szintén klisék.

Sz. J.: - Nekem történetesen a Garaczi-darab és előadása összehasonlíthatatlanul jobban tetszett, mint a Reza-darabé. Rezánál úgy ültem, hogy tökéletes közönyben, fagyott unalommal néztem azt a

halvány perfekció-másolatot, amely Ascher korábbi rendezéseiből átszivárgott ide. Ezzel szemben Garaczi darabjában - bár elismerem az összes mesterkélttségét, machéját, darabhiányát - volt egy életérzés, amely engem megfogott. Nevezetesen az, hogy miért nem lehet ma drámát írni - azért, mert akár itt van az ember, akár ott, mindenütt otthontalan. Semmihez sincs igazán köze. Legfeljebb az egyik oldalon indián mítoszokba kapaszkodik, a másikon meg abba, hogy igenis volt egy *Platonov* című darab, és a kucsma Kucsma-e, a kuki sütemény-e. Ez rám hatott, arról nem is szólva, hogy a fiatal színészeknek a zsigeri őszintesége engem sokkal jobban magával ragadott, mint a három profi vértelen ügyeskedése.

K. T.: - Én sem állítom, hogy a barátok egymás közti viszonyának a *Művészetben* igazán jelentős súlya van, de ugyanúgy nincs „súlya” - bár nem akarom Rezá Csehovval egy szintre emelni - a *Sirályban* annak, hogy Arkagyina féltékeny Trigorinra. Az sem „érdekel” jobban. Azt kellene kitalálnunk - nem fogjuk, egyébként -, hogy mitől nem magánnyafogás egy Csehov-darab, miközben pontosan az, csupa magánnyafogás; és mitől magánnyafogás Reza vagy Garaczi darabja. Mindenesetre Ascher rendezését nézve szellemi közegben érzem magam, és nekem ez a szellemi közeg nagyon fontos. Érdekelnek a finom villódzások, érdekel az egész viszonyrendszer, ami állandó apró meglepetésekkel kecsegtet, nem csap bele egyértelműen a pofámba. A Garaczi-előadásban öt perc elteltével tudom, hogy mi fog *nem* történni. De nehogy azt gondoljátok, hogy én ezt rühellem, ellenkezőleg, jókat röhögök, élvezem a bennfentes humort, de tudom, hogy semmi közöm hozzá, semmiről sem szól, hazamegyek és elfelejtem. A színház ügyeskedik és jópofáskodik, a színészek élvezik, hogy spiláznak, az egészben nincs erőfeszítés, hogy megértsék valamit, mert nincs mit megérteni, nem kívánnak tőlem semmit, és közben elég jól érzem magam, még fölényben is vagyok, mert látom, hogy ilyen primitív a világ körülöttünk, és kinevethetem. Amit Ascher rendez Reza közepes darabjából, az meg foglalkoztat, valószínűleg azért, mert sznob vagyok és arisztokratikus. Az vagyok, vállalom.

N. I.: - Én teljes mértékben Szántóval értek egyet, miközben abban Csákiival tartok, hogy Garaczi darabja nem létezik. De hát hány olyan előadás születik, amelyben nincsen darab?

Cs. J.: - Sok, de ha ez létjogosult, akkor nem ettől válik azzá.

N. I.: - Minden létjogosult, amit bemutatnak.

Cs. J.: - Kerül egy dramaturgiai apropó, amelyben különféle emberek együvé kerülnek. Ismerjük ezt, dramaturgiai klisé, a *Gőzben*, és egyéb kommerszek tartoznak ide: a hely, ahol véletlenül összejöhet egy csomó ember.

N. I.: - Itt nem erről van szó. Ez egy másfajta drámairás, nem a kommersz dramaturgiájával működik. A Reza-darab a maga nemében konzervatív, Garaczié nem az. Semmi nem vettetik benne komolyan, arra épül, hogy semmit nem lehet benne végigvinni, idézetek, csapkodások, ez a lényege. Tudomásul kell venni, hogy ez is van. És ez a dramaturgia más, mint amire te utaltál. Már az is kérdés, hogy hol játszódik a darab. Az író táborban, az íróasztalnál, az író agyában?

Cs. J.: - Semmi készletetést nem érzek arra, hogy ezen eltöprengjek.

N. I.: - Ez beállítódás kérdése. Én meg azt gondolom, hogy a darab nem jól van megcsinálva, a saját rendszerén belül. Amit Mátéék csináltak, az más. Az eredeti darab, ugye, nem az író táborban játszódik, és nincs benne a Platonov-párhuzam. Tehát én is azt mondom, hogy ez a darab nem jó, de még mindig jobban érdekel, hogy Máté Gábor és néhány színész ebből a nem létező anyagból csinál egy előadást, mint az, hogy egy szerintem szintén nem létező anyagból - ami teli van közhellyel - látok egy kellemesen szórakoztató valamit, amelyben semmi meglepetés nem ér, élvezem a három ember profizmusát. Haumannról egyébként én is azt gondolom, hogy nagyon messze jutott hajdani madáchos önmagától - emlékezzetek arra a halálra, amelyet a *Ma este improvizálunkban* eljátszott. Én a régi Haumannt láttam itt, a pécsit, a Szókratészt.

[...]

Színház, 1997. június

Gáspár Máté: Körurgund
 Gombrowicz – Yvonne, burgundi hercegnő
 (Részlet)

[...]

Az [...] elemelten realiztikus játékfelfogás mindig is erőssége volt a Katona társulatának. Ennek köszönhetően mintaszerű Benedek Miklós Kamarása, színes Haumann Péter Ignác királya, akiből a színész még azt a rabelais-i ízt sem felejtí ki, amelyre szintén Jan Kott hívta fel a figyelmet; grimaszai, mutogató ujjai, szellentést utánzó trombitálása pontosan utalnak obszcén szándékaira. Jó Bodnár Erika Margit királyné szerepében, még ha az - egyébként rettentően nehéz - gyilkosságra készülő jelenetben nem mindig sikerül is magával ragadnia a nézőt; a gyertyalánggal és gramofonszóval aláfestett Shakespeare-paródia és a biztonságát csak eltorzított álarc mögött meglelő asszony szívszorító átváltozása inkább kioltja, mintsem erősítené egymást.

[...]

Witold Gombrowicz: *Yvonne, burgundi hercegnő* (Katona József Színház) Fordította: Pályi András. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Díszlet Khell Csörsz m. v. Zene: Sály László. Mozcás: Horgas Ádám m. v. Asszisztens: Tiwald György. Rendező: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Tóth Anita f. h./Kiss Eszter, Haumann Péter, Bodnár Erika, Fekete Ernő, Benedek Miklós, Ónodi Eszter f. h., Stohl András, Szirtes Balázs f. h., Illés Györgyi, Fullajtár Andrea f. h., Rába Roland f. h., Lukáts Andor, Garay József m. v., Kun Vilmos, Árva László m. v., Andai Kati m. v., Bálint Márta m. v., Németh Kriszta m. v., Lengyel Ferenc, Takátsy Péter, Samu Nagy Ádám f. h.

Színház, 1998. március

Kovács Dezső: Üresség, unalom, vér
 Tankred Dorst – Paul úr
 (Részlet)

[...]

Haumann Péter kövérkésre fazonírozott Paul ura mentes minden nosztalgiától és romantikától, mondhatni, praktikus semmittevő. Az ő „semmittevése” persze roppant aprólékos elemekből áll össze végtelen kiterjedésű mozgásfolyamattá: maga az emberi teljesség. Megvan a maga ökonómiája, benső ritmusa, ívelése, horizontális és vertikális kiterjedése. Leggyakoribb alakzata a kanapén vagy a fotelon való keresztfekvés. De ne tessenek ám valami önfelédtt henyélésre vagy összegömbölyödött heverészésre gondolni, amikor is az ember csak úgy lazán eldől, a nyaka alá gyúri a kispárnát, elengedi és átadja magát a lustálkodás gyönyörűségeinek. Nem. Paul úr úgy dől végig a fotelon, mint egy masszív zsák, kábé negyvenöt fokos szögben, kezeit, lábait szétdobálja, úgy, hogy azok tulajdonképpen függetlenednek a testétől. Intenzíven fekszik, önfelédtt meditációjában is figyelemmel a testtartására. Elterülése nem fiziológiai, sokkal inkább világnézeti fogantatású: tesz a világra, hisz kívül van rajta - ezt játssza el Haumann a testével is. Másik jellegzetes gesztusa a teázás: hátrairamlik a rezsóhoz, a bögrét két kezébe fogja, és amint nyammog, mintha szüntelenül rágsálna valamit, nem kortyolgat, hanem eszeget a bögre tartalmából, apró szájmozgásában összefolyik a beszéd, a mammogás, a motyogás a rágsalással. Lassan odébb kúszik, és szeszélyesen cikázik, tesz-vesz, fészkelődik, tollászkodik, rendezkedik, néha nekiiramodik, felveti a fejét, mintha veszélyt szimatolna, vagy hirtelen megvilágosodna előtte valami, végül némán magába roskad. Haumann különösen Helm cserfes és empatikus barátnőjével folytatott évődései közepette mutatja meg briliánsan, hogy a tohonya hájpacni szellemileg milyen friss és ütőképes: míg Helm a szerződésről papol, barátnője pedig illegeti magát, Paul úr látszólag a teácskájával és az ágyacskájával van elfoglalva, ám közben minden porcikájával a lánnyal beszélget. Szenilisnek és habókosnak álcázza öreges rigolyáit, holott frissebb észjárású a céltudatos fiataloknál. A naiv és gyöngének bizonyuló Helm alig győz csodálkozni ennyi megrögzött maradiságon és elhájasult vitalitáson.

[...]

Tankred Dorst: *Paul úr* (Katona József Színház) A szerző munkatársa: Ursula Ehler. Fordította: Györfly Miklós. Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szakács Györgyi. Világítástervező: Gothár Péter. Zene: Márkos Albert. Dramaturg: Veress Anna. Asszisztens: Domsa Zsófia, Gulyás Réka. Rendező: Ascher Tamás Szereplők: Haumann Péter, Csákányi Eszter, Fekete Ernő, Pelsőczy Réka, Lukáts Andor, Jordán Adél.

Színház, 1999. április

Kovács Dezső: A ripacs gyönyöre Thomas Bernhard – A színházcsináló

Botrányos, felháborító, röhejes, olcsó, felemelő, fenséges, művészi és magasztos dolog úgy színházat csinálni, ahogy Thomas Bernhard ripacs színidirektora teszi egy lerobbant, vidéki kocsmában, valahol Ausztriában, egy Eggenbach nevű városkában. (Bruscon, az „államiszínész” sötét pillanataiban csak per „seggenbach”-nak aposztrofálja a helyet, ahol disznóól szomszédságában üzemelő csehóban kényszerül fellépni.) És egyáltalán: egyszerre magasztos és röhejes dolog színházat csinálni, szuggerálja Bernhard, az aktuális világállapottól, a szemforgató, náci Ausztriától, a fasizmus ezerformájú továbbélésétől, a bigott, csöpögő nyárspolgáriságtól zsigerileg undorodó osztrák drámaszerző. *A színházcsináló* című darabban komoly passzusok hangzanak el Bruscon szájából a színjátszás mibenlétéről, valódi természetéről, ám a bernhardi gyilkos szatíra éle elsősorban magára a mesterségre irányul, csak aztán a társadalmi környezetre, tehát a polgári színjátszás alpári ripacsériájára s arra a nyárspolgári világra, amelyben különféle színházi mutatóanyagok a maguk módján próbálnak istenülni és társadalom feletti helyet szorítani maguknak az amúgy elég lehangoló világból. Egy dolog persze, hogy Bruscon miről monologizál, és egy másik dolog, hogyan próbál valamiféle produkciót kicsikarni magából és alkalmi truppjából, családja tagjaiból.

Bejön Haumann Péter a Kamra előadásában lötyögős világos vászonnadrágban, virágmintás, kifakult farmeringjét hanyagul feltűrve, tűzött mintázatú, kunkorodó orrú, rettenetes cowboysizmában, „civilben”, hogy előkészítse a terepet, s előadja művészetét (s)Eggenbach kétszánnyolcvan lakosának. Úgy rémlik, láttam már ezt a figurát istenülni és ittasan randalírozni eldugott presszóknak és vidéki színházak szétázott színészbüféiben.

Haumann Brusconja igazi szörnyeteg. Szörnyeteg színész és szörnyeteg apa, aki állandóan terrorizálja családját, színésztársait. A szerencsétlenek nemcsak egy hisztérikus családfő szeszélyeit kényszerülnek eltűrni, hanem az agresszív rendező dühkitöréseit is. Haumann színésze leül a rendezői székbe, a színpaddal szemben, és azonmód terrorizálni kezdi beosztottjait. Az instrukciók mellé mindjárt pofon jár, ráncigálás, taszigálás, gyömöszkölés; Bruscon szüntelenül felront a színpadra, hogy néhány slamposan elhadart mondattöredék után azonmód megfenyítse ostoba és üdítően tehetségtelen csemetéit.

Haumann színidirektora gyakran kiereszti a hangját, felcsattan, tajtékszik, vadul előjátsszik. De nem csak környezetével nincs kibékülve, önmagával van a legtöbb baja. Tehetetlenül toporzékol. Sírással küszködik. Remeg az alsó szájszéle. Sírásba hajlóan nevet. Hebegve-remegve toporzékol, segítséget kutatva, pedig tudja, hogy nincs segítség. Szemeit az égre emeli, dacosan hátraveti a fejét: itt állok én, Bruscon, az állami színész, aki Goethével kelek, Spinozával fekszem, s a világ legnagyobb színjátékosaként egy ócska truppjal házalok, az alpári népség szórakoztatására nap mint nap megalázom magam, hogy eltartsam eménytelenül dilettáns színészcsaládomat.

Gothár Péter, *A színházcsináló* rendezője nemcsak a rutinos örömszínész, az abszolút professzionális szórakoztatóművész arcát mutatja föl a bernhardi ironia megcsillogtatására, hanem felragyogtatja Haumann pazar tehetségének eltakart dimenzióit is. A kamrabeli Bruscon ugyanakkor mértéktartóan komédiázik, és visszafogottan ordináré. Okos. Megfontolt. Számító. Kiszámított. Ravasz, mégis egyszerű.

Haumann csillogó komédiázása, mimikájának pazarló villódzása pillanatról pillanatra tudatosítja, hogy arca „megdolgozott” színész-arc. Vad és futó nevetései egy lezüllött, frusztrált szakmát és egy egész réműletes nyárspolgári világot ironizálnak. Felcsattan a hangja, de felcsattanásainak is íve van, lejtése, mélysége és magassága. Kiereszti a tenorját, csak úgy harsog a Kamra pici játéktere. De nemcsak a hangerejét adagolja, hanem hangszínének regiszterén is pazar módon játszik. A hangjával betöltött tartomány egészen széles: mély, lefojtott, öblös vagy éles tónusban zeng, ahogy a pillanat megkívánja. Az agresszíven randalírozó direktor arca kipirul, teste zihál az intenzív fizikai és pszichikai igénybevételtől.

Haumann Brusconja érzéki ember, egészen különlegesen viszonyul az érzékiséghez, a testi élvezetekhez. Habzsolva veszi birtokba a világot, sietősen és élvezkedve, közben valószínűleg kompenzál is, amiért megveti önmagát, de az öngyűlöletet gyorsan elhessenti magától. Mikor a decens fogadós pálinkát hoz be tálcán a művész úrnak, a második poharat is kikapja a kezéből és felhajtja. A két kupicát kétféle rituálé szerint hörpinti fel. Az elsőnél kitátja a száját egészen öblösre, s úgy dönti magába az italt, ahogy a feneketlen bendő nyel el mindent. Megáll, jelentőségteljesen forgatja a szájában, nyeldekkel, látszik, hogy átadta magát az alkohol gyönyörének, élvezi az ízt, az erejét, és élvezi a drámai hatást is, amit kivált vele. A második poharat egyszerűen kiragadja a fogadós kezéből, s csak úgy lazán, minden fakszni nélkül lelöki. A mozgalmas arcjáték finom koreográfiája azt tudatosítja, hogy az ásványvízről prédikáló Brusconnak napi betevője az ital, életpótlék, s bírja is rettenetesen, mint az idült alkoholisták, akik úgy vedelnek, hogy közben szemük se rebben. Máskor átlósan széttárt karokkal beáll valamilyen drámai pózba, s hosszú tirádába kezd, holmi lételméletit öprengéseket előjátszva. Ám figyelme hamar elkalandozik, s csapongó monológja végén a pikáns metéltéztaleves gyönyöreit ecseteli.

Haumann bravúros játéka - Gothár rendezői munkálkodásával összhangban - Thomas Bernhard világlátásának és sajátos, monologikus dramaturgiájának legnehezebben megragadható lényegét hozza felszínre: a világundorból és öngyűlöletből fakadó ziláltságot, úzottságot, az agresszivitással kompenzált frusztrációt, a már-már elviselhetetlen érzelmi hullámzásokat, a szüntelen készenlétet, az idegfeszültség vibrálását s a hisztérikus elme váratlan improvizációit. Mindezt persze hallatlan mulatságosan, virtuóz módon, a nyers és drabális komédiázásba kellő adag feketehumort vegyítve. Bruscon ripacs színésze a nyárspolgáriságtól viszolyog legjobban, közben minden mozdulatával leleplezi az érzékeny művészelke mélyén dédelgetett, hisztériával takargatni próbált nyárspolgárt, akiben művészi becsvágy tombol, s akit majd szétvet a habzó, szenvedélyes, erőszakos, agresszív és mégis frusztrált élet. Pompás alakítás.

Haumann gyöngyöző ripacsériája élteti a Kamra előadását, ám a rendező Gothár erős kézzel tartja egybe a stábot, s precízen ügyel arra, hogy a mellékszereplők játéka harmonikusan illeszkedjék a Bruscon teremtette bornírt univerzumba. Vonatkozik ez mindenekelőtt Szirtes Ági dacosan néma, köhögőrohamokkal áriázó Brusconnéjára: egy lestrapált, sokszor megalázott, megkeményedett szívű asszony vonul be a közös ebédhez asztmától és migréntől elgyötört, sértett grófnőként, vaskos köntösét palástként hurcolva. Vádlón köhécsel, a fuldokló nagyasszony szerepkörének összes lehetséges és begyakorolt színészi fortélyával tiltakozik férje zsarnoksága, tehetetlensége, pitiáner szerepe, az anyai robot, az asszonyi kiszolgáltatottság, a színészi alávetettség, a ricsajos-kicsinyes életforma, s egyáltalán, az egész milió ellen, amelynek ő is alkotórésze és mozgatója. Feszesen hátrafésült haj, nyomott mintás bársonyslafrok alól elővillogó fekete harisnyás lábak, leszegett, merev tekintet: egy kuliszerepbe kényszerített dali-társulati primadonna lépked itt a világot jelentő deszkák felé, s anélkül játszik el egy teljes, ijesztően kiúttalan asszonyi világot, hogy egyetlen árva szót is szólna.

A gyerekek szerepük szerint csak asszisztálnak apjuk agresszív produkciójához, ám külön-külön s együtt is finom iróniával kommentálják és ellenpontozzák a sokszor látott, elunt, kidekázott színészi hisztériát. Kocsis Gergely finoman negédes mosolyokkal játssza el, hogy Feruccio alapjában véve egészséges lelkületű, ám a metafizikai szférától valóban érintetlen, érzékeny és megfélemlített kamasz, s korántsem csak az a buta és dilettáns színészpálánta, akinek látszik. Megvetést és részvétet érez tehetetlenül vergődő atyja iránt, megadóan tűri és szolgálja Bruscon rigolyáit, elnézően groteszk grimaszai kívülállásról, unalomról és benső feszültségről tanúskodnak.

Pelsőczy Réka szende színészlánykáj anyelvet öltöget papájára, üresen és bambán tűri, hogy ide-oda rakosgassák, mint valami berendezési tárgyat. Bruscon nagyravágyó nyárspolgári színészete, anyjuk frusztrált rabszolgasorsa kataton tompasággá érik a gyerekekben: nem kétséges, hogy derék, mindenre használható nyárspolgár válik majd belőlük. Olyanok lesznek, mint Lengyel Ferenc akkurátus, mackós fogadása: ha kedd, akkor véres hurkát esznek, zsigerileg irtóznak mindennemű művészkedéstől, és lelkük mélyén termékeny talajra hullnak a neonáci szölamok.

A színházcsinálót Györffy Miklós fordította, lendületes és jól mondható textusa híven közvetíti és plasztikusan megformálhatóvá teszi a színész csapongó tudatfolyamatainak lélektani

dimenzióit. (A puritán játékteret és díszletet a rendező, az ironikus játékokat szolgáló jelmezeket Kovács Andrea tervezte.) A Kamra erőteljes kortársdráma-vonulatában s az utóbbi évadok mezőnyében is pompás mulatságot kínál Gothár újabb remeklése és a címszereplő játéka. Haumann lubickol a testhez álló szerepben, s briliáns gegjeit, érett színészetét nézve nem tudok szabadulni a gondolattól: ha az angolszász világba születik, világsztár lenne, Hollywood vagy a Broadway tombolna derűs, fegyelmezett és sziporkázó professzionalizmusa láttán. Mit tegyünk, be kell érünk egy magyar világsztárral.

Thomas Bernhard: *A színházcsináló* (Kamra) Fordította: Györffy Miklós. Jelmez: Kovács Andrea m. v. Zene: Orbán György m. v. Dramaturg: Morcsányi Géza m. v. Asszisztens: Tóth Judit. Rendezés-díszlet: Gothár Péter. Szereplők: Haumann Péter, Szirtes Ági, Kocsis Gergely, Pelsőczy Réka, Lengyel Ferenc, Gref Rita m. v., Virág Eszter m. v.

Színház, 2001. január

Szántó Judit: *Bolondok gondolája*
 Ben Jonson - Volpone
 (Részlet)

[...]

A többiek - elvégzik feladatukat; ez nem kevés, de nem is elegendő. Haumann Péter a címszerepben kapzsi és (nem elég) ravasz, ahogyan kell; hatalmas komikusi rutinjából fél kézzel oldja meg az így is megoldható figurát. Kár, hogy a rendezés túl sokszor kényszeríti egyforma jelenetekre; betegségének imitált tünetei - kapkodó lélegzet, remegő kéz - variálhatók volnának (teszem azt teljes mozdulatlansággal), mint ahogy az sem ártana, ha Mosca sminkmesteri tevékenysége láthatóbb eredménnyel járna. A közönség valószínűleg olyankor is figyeli, legalábbis időnként, amikor felhúzott ágya magasából lesi és hangtalanul kommentálja az alatt zajló bolondok farsangját; ilyenkor is elkelne Haumann játékában nagyobb változatosság; mint ahogy Achilles-sarkának: Moscába vetett vak bizalmának motivációja is színészi megfejtésre várna. Alakításának csúcspontja Colomba elcsábítási kísérlete: ahogy mammogó nagybetegből vérbő kujonba csap át, valóban jeles vígjátéki pillanat.

[...]

Ben Jonson: Volpone (Thália Színház-Radnóti Miklós Színház) Fordította: Vas István. Zene: Melis László. Mozgás: Bodor Johanna, Gyöngyösi Tamás. Jelmez: Szakács Györgyi. Dramaturg: Morcsányi Géza. Fény: Móra Ernő. A rendező munkatársa: Őri Rózsa. Rendezés-játéktér: Valló Péter. Szereplők: Haumann Péter, Kulka János, Szombathy Gyula, Jordán Tamás, Cserhalmi György, Széles Tamás, Végvári Tamás, Csankó Zoltán, Kováts Adél, Szávai Viktória, Kocsó Gábor, Kardos Róbert, Árva László.

Színház, 2001. április

Jákfalvi Magdolna: Kunst és Haus
 A Katona
 (Részlet)

[...]

A Katona karakterisztikus múzeumrepertoárja a színházi nyelv összetevőinek öregedési sorrendjét állítja elénk. Akár a balett- vagy az operafelújításoknál, itt is látható, miként hullik ki a játékkultúra konvencionális eszköztárából először egy-egy gesztus (hogyan felejt el Rajkai Zoltán Ferdinándja szerelmét két kitárt karjával bizonygatni), miként jelent mást a közönséghez kiforduló félre (Haumann játszik legszabadabban és legönkényesebben a kibeszélés dramaturgiájával), miként szelidül a mimika az összetettebb akarat közvetítésekor (miként veti el Kocsis Gergely Csikos Williamként a nyersnek szánt mozdulatlan, kegyetlen arcjáték kliséit).

A műhelyé váló színházak legnagyobb szocializációs kihívásának éppen a csapatban ismertté vált színészek megtartása és elengedése tekinthető. Máté Gábor a csapat összetartó erejeként egyértelműen a morált jelölte meg felvállalandó kritériumnak az évad végén megjelent interjújában. Ez a csapat elsődlegesen ide tartozó embereket igényel, s ez nem a színészi status alapértelmezését, vagyis a játéklehetőséget szűkíti (a színész játszhat más színházban, filmben, rádióban, szinkronban), hanem a játéksituáción kívüli nyilvános szerepvállalást rekeszti ki, legyen akár tévés vagy politikai bohóckodás. Az évad végi előadások, főként a tudhatóan kifutó szériák és színészek esetében, az együttes játéksztílus megerősített megfogalmazására tesznek kísérletet.

Paradigmatikus értékű volt az utolsó *Fösvény*-előadás. Ezzel a darabbal szerződött Haumann Péter a színházhoz, a korabeli kritikák (1994 decemberétől) mindkét fél professzionális élettörténetének fontos állomásaként értékelték a találkozást, hiszen Zsámbéki nyert egy színház történeti legenda statussal talán éppen küzdeni akaró színészt, és Haumann Péter kapott egy gondolkodni, beszélni és játszani közösen tudó tlrslutatot. Ez az előadás a hetedik évadjában (többszöri szerepváltások után) még képes tartani a megrögzötten keresett hierarchiakerülő játéksrendet; míg a verbalitás szintjén Harpagon ugyan fölényben van, addig Zsámbéki átrendezésében Csákányi-Elise és Takatsy-Valere párosa nyitó ágyjelenetet kap, Bodnár Erika-Frosine flaszterfilozófus-karaktert (Csáki Judittól), Elek Ferenc-Cleante a fodros ruha mellé szem előtt lévő, rivaldás rohangálést játszik magának.

Az utolsó *Fösvényen* Haumann Péter monológja az elásott kincs értékéről ritka, nagyon ritka pillanatot eredményez: Harpagon zsigeri félelmét Haumann az ujjszopás infantilis gesztusával mutatja. A testi kiszolgáltatottság e kapcsolt képe ugyan évek óta nézhető, most, az évek múltával mégis hangsúlyosabbnak tűnik, hogy az idegi gyengeség miatt, a rettegett külvilág elől a védett, gyermeki korporalításba menekülő s ezért annyira esendő és védelemre szoruló Harpagon áll a színpad közepén. Nem a buta, nem a becsapott, nem a zsugori, hanem a beteg pszichéjű Harpagon. Haumann gesztusrendjében egyértelműen felerősödött ez a mozzanat: keze a szájában, az ujjakra ráharapnak a fogak, a monomániásan bezárult világban egyedül létező ember magányát mutatja.

[...]

Színház, 2001. október

Tompa Andrea: Evilág
 Weöres Sándor - Szent György és a sárkány
 (Részlet)

[...]

Számos stilizált jelenetben [...] a hangsúly nem a technikai kivitelezésre és illúziókeltésre kerül, hanem a hangulat pontos képi vagy akusztikus megfogalmazására: ilyen, amikor az udvarhölgyek szépen visszhangzó fürdőjében, a kék selyembe öltözött lányok lassú mozgásával párhuzamosan valaki egy kancsóból kiönti a színpad kék homokját, miközben a spirállépcsőn halad felfelé; vagy a Sárkánynak feláldozandó Isbel és Miron főpap (Bertalan Ágnes és Haumann Péter) nagyszerű kettőse, mialatt négy fehérbe öltözött lány halk, éteri hangokat csal ki valamiféle fémrudakból - visszhangos csarnokban lennének? vagy egy nem valódi világ küszöbén?

[...]

Az előadás minden jelenete, amely zsarnokokról és zsarnokönjelöltekről szól - a kijózanodni egyetlen percre sem képes Cannidas király (Lengyel Ferenc), az alkalmi zsarnokjelölt, Drinus (Lukáts Andor) és végül a zsebszarnok Bardanes (Rába Roland) -, rendezőileg jól fogalmazott példázat, alaposan kidolgozott figurákkal. (Egyedül Mironról, a Sárkány főpapjáról - Haumann Péter - nehéz eldönteni, hogy miféle álarcot visel: a „Dögben” való hite oly erős, hogy ártatlan ostobának tűnik; csak a szűz feláldozása, testi közelsége tölti el Erósz és Thanatosz szenvedélyével.)

[...]

Weöres Sándor: Szent György és a sárkány (Katona József Színház) Dramaturg: Fodor Géza, Ungár Júlia. Díszlet: Khell Csörsz. Jelmez: Szakács Györgyi. Maszk: Szabó C. Mária. Koreográfus: Horváth Csaba. Rendezte: Zsámbéki Gábor. Szereplők: Fullajtár Andrea, Lukáts Andor, Bodnár Erika, Kocsis Gergely, Szabó Győző, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Rezes Judit, Törőcsik Mari, Pelsőczy Réka, Ónodi Eszter, Kiss Eszter, Bertalan Ágnes, Csákányi Eszter, Fekete Ernő, Kun Vilmos, Bán János, Varga Zoltán, Haumann Péter, Rába Roland, Dévai Balázs, Tóth Zoltán.

Színház, 2002. február

Perényi Balázs: Fél kegyelem
 Dosztojevszkij – Az idióta
 (Részlet)

[...]

Unalomba fullad a professzionálisan kidolgozott „csehovi” nagyjelenetek többsége, melyekben leheletfinom, gondosan kiadagolt jelekkel közvetítik a szereplők belső történéseit. Sokkal érdekesebbek a pasztellből kiharsogó rikító színek: Dosztojevszkij nyugtalanító ripacsai. Bezerédi Zoltán túlhajtott Lebegyev-alakításában fröcsögve harsogja el tébolyult apokalipszis-magyarázatát. Részeg. Az eszement okfejtés mögött drámai erővel sejlik fel a sokkoló igazság: a szerzeteseket és csecsemőket faló kannibál középkori tettében, hogy feladja magát, felismerhető a vezéreszme, ami bűnbocsánatra készítette. Hasonlóan erős törvényt hiába keresnénk a jelenben. A betegesen hazudozó Ivogin tábornokot Haumann Péter formálja meg hasonlóan karakteres, bár kevésbé hangos modorban. A valószínűtlen ábrándozásba menekülő szerencsétlen igazi bolygó lélek, s a színész a nyugodni képtelen modern ember alaptípusát állítja elénk szemléletesen. Egész nyomorult életével szembesül a szenilis öregúr, amikor visszatérő hazugsága - hogyan dajkálta ifjú beszélgetőtársait - igaznak bizonyul.

[...]

Dosztojevszkij: *Az idióta* (Katona József Színház) Makai Imre fordítását színpadra alkalmazta: Ungár Júlia és Tiwald György. Díszlet: Zeke Edit m. v. Jelmez: Füzér Anni m. v. Zeneszerző: Horváth Károly m. v. Asszisztens: Bakos Éva. Rendező: Máté Gábor. Szereplők: Fekete Ernő, Fullajtár Andrea, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Bodnár Erika, Szamosi Zsófi m. v., Szantner Anna e. h., Rezes Judit, Tóth Zoltán, Bezerédi Zoltán, Kocsis Gergely, Haumann Péter, Kiss Eszter, Mészáros Béla e. h., Fenyő Iván e. h., Rajkai Zoltán, Szabó Gyözö.

Színház, 2003. április

Kovács Dezső: Tuba és szaxofon
 Bertolt Brecht – Puntila úr és a szolgája, Matti
 (Részlet)

[...]

Haumann Péter Puntilája elázottan hablatyolva hadar, dadogva bugyborékol, elharapja a szavakat, mammogva löki ki a mondatokat; nekilódul, megtorpan, aztán megint nekirugaszkodik, s kivág egy-egy hosszú tirádát. Alakításának szinte mindvégig jellemzője a gondosan fölépített ritmus, a gesztusok, a testnyelv visszafogottan takarékos, ám hatásos használata. Indulatosan fölcsattan a hangja, máskor joviálisan vigyorog, kedélyesen hadovál, nyájasan gurgulázik. Igen kényes feladványt kell ugyanis megoldania: a játék jelentős részében a részegség valamely fokozatát kell megjelenítenie.

Puntilája egyáltalán nem élvezkedik italozás közben, csak szakszerűen nyeli a piát, és vigyázón tartózkodik a ripacséria csábításától: józanul mámoros, néha alig észrevehetően pityókás, délcegen ittas; ritkán tántorog, inkább megiramlik, előreszalad beszédben és térben. Valójában Haumann szerepformálása értelmezi a drámát, a brechti gondolati építményt, s figurájának érzelemkitörései, hangulata, felcsattanó és félbehagyott indulatai rajzolják meg a jellem átalakulásának és kétarcúságának brechti módozatát. Amiben remekel: finom eszközökkel képes megjeleníteni, miként csúszik át egymásba a kétféle létállapot. Ami ingatagabbá teszi játékát: a darab - s ekként a figura - rendezői értelmezésének bizonytalansága, vázlatossága.

[...]

Bertolt Brecht: Puntila úr és a szolgája, Matti (Katona József Színház) Fordította: Kurdi Imre. Zene: Paul Dessau. Díszlet-jelmez: Zeke Edit m. v. Zenei vezető: Sáry László. Asszisztens: Őri Zsófi. Rendező: Máté Gábor. Szereplők: Haumann Péter, Pelsőczy Réka, Kocsis Gergely, Fenyő Iván, Bán János, Takátsy Péter, Mészáros Béla, Kiss Eszter, Rezes Judit, Szantner Anna, Tóth Anita, Keresztes Tamás, Tóth Zoltán, Szirtes Ági, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Bodnár Erika. Zenészek: Fenyő Iván, Keresztes Tamás, Mészáros Béla, Tóth Zoltán.

Színház, 2004. december

Urbán Balázs: Miből lesz a siker?
 Mel Brooks – Producerek
 (Részlet)

[...]

Haumann Peter Bialystockként részint szakmai mindentudásával kápráztat el, melybe a rendelkezésre álló hangkapacitás tökéletes felhasználása áppúgy beletartozik, mint a meglepően friss, táncos láb vagy az a tévedhetetlen ízlés, melynek segítségével pontosan tudja, mikor lehet kicsit soknak lenni, rátenni egy lapáttal, mikor lehet elővenni a manírokat, s hogyan kell azokat kicsit önironikusan kifordítani, idézőjelbe tenni, s érzi azt is, hogy mikor ér el éppen a visszafogottság komolyabb hatást. Ehhez járul a színészi személyiség recenzióban nehezen kifejezhető ereje, mely átüt figurán, darabon, s amire nező, recenzens egyaránt csak biccenthet magában: igen, nagyjából ezért érdemes művelni ezt a színházat. Haumann emellett távolról sem kívánja elvinni a show-t; pontosan, fegyelmezetten játszik együtt partnereivel, akik szintén élnek a kiváló szereplehetőségekkel.

[...]

Mel Brooks: Producerek (Madách Színház) Zene és dalszöveg: Mel Brooks. Szövegkönyv: Mel Brooks, Thomas Meehan. Fordította: Galambos Attila. Dramaturg: Springer Márta. Díszlet: Kentaur. Jelmez: Vágó Nelly. Koreográfus: Tihanyi Ákos. Sztepp: Bóbis László. Zenei vezető: Kocsák Tibor. Világítástervező: Bányai Tamás. Zenei munkatársak: Gillay András, Szegeczky Ágnes, Zadori László. Koreografus-asszisztens: Molnár Ferenc. A rendező munkatársa: Harangi Mária, Kutschera Éva. Rendező: Szirtes Tamás. Szereplők: Gálvögyi János/Haumann Péter/Szerednyei Béla, Nagy Sándor/Sándor Dávid/Szente Vajk, Alföldi Róbert/Galbenisz Tomasz/Weil Róbert, Gallusz Nikolett/Ladinek Judit/ Oroszlán Szonja, Barabás Kiss Zoltán/Barát Attila/Önböli Pál, Galbenisz Tomasz/Lippai László, Détár Enikő/Kökényessi Ági, Bajza Viktória, Arany Tamás/Serbán Attila, Bakó Szabolcs/Posta Victor, Balog János/Czakó Ádám, Várady Viktória/Belányi Zsuzsa, Wegner Judit/Balog Tímea, Klinga Péter/Bereczki G. Zoltán, Ruzicska Laszló/Miskovics Róbert, Dankó Zsolt/Bereczki G. Zoltán, Veszelinov András/Fellegi Lénárd, a Madách Színház tánckara és kórusa.

Színház, 2006. augusztus

Tarján Tamás: Tényképészet
 Henrik Ibsen - A vadkacsa
 (Részlet)

[...]

A főbb szereplők általában nagy biztonsággal, cizelláló alapossággal mozognak, mindegyiküknek sajátja a kettős vegyérték. Leköti őket a rossz, és hívogatja őket a jó. Erről - tetteikről, gyarlóságairól, vívódásairól - meglehetősen pontos tudomásuk is van. Máté Gábor hűvösre temperált öreg Werléje - a fiát, valamint az egykori cégtársat, az idősebb Ekdalt illetően - nem ringatja magát a grállovagság illúziójában. Tudja, amit tud, amit elkövetett. Azt is, ami közelít. Hamarosan meg fog vakulni. Már gyakorolja a tapogatózó járást. Újra nőszül, hogy legyen támasza (Bodnár Erika mint Sörbyné céció nélkül kürtöli ki: ő igenis támasz lesz, s ettől igen is meggazdagszik). Fullajtár Andrea (Gina) a másfél évtizedes rejtőzés foglya: valószínűleg az idősebb Werle gyermekét csempészte a házasságába. Az ancilla-alázat és a szeretet-penitencia ezért kíséri az érdes asszonyt (be- és felismeréseinek tempóját még lehet precízebben időzíteni). Fekete Ernő nem a mai ködevőt, a szinte munka nélküli intellektuelt (a „feltalálót”) keresi, önmagával is nehezen elhíthető pózai mégis az aktuális antihősre lelnek rá. Hagyja irányítani magát Gregerstől, mert azt hiszi: ő, Hjalmar van nyeregben. Bezerédi kormosabb nevetheknéje és Haumann groteszket kereső mászkálása mellett Fekete ironiája simul bele leginkább a Keresztes diktálta tragikomédiai miliőbe. Az orvos Relling és a teológus Molvik Gregers rossz szellemei. Bizonyára vodkától hánynak, olyannyira oroszosak a Szakács Györgyi által rájuk adott kopott tollazatban. Az előbbit Bezerédi Zoltán az illúziótlan, cinikus éleslátás fejszecsapás-mondataival uszítja Gregers ellen, az utóbbi (Rajkai Zoltán) a díszlet dülöngve álló-mozgó része. (Khell Zsolt inkább garázst, mint padlást tervezett - elől szegényes fényképész-műteremmel, hodály lakással, hátul, a kettős tolóajtó mögött a fura, elképzeldő nyúl-vadászati tereppel.) Haumann Péter - még az első felvonás elegáns Werle-házának feszélyezően félhomályosra világított ünnepi vacsorajelenetében - nagy titkokat ígér az öreg Ekdalról, később mindezt a rendező kimérte járkálásokba öli. Simkó Katalin (Hedvig) nem infantilizálja az agyonlőtt sorsú kis Hedviget: jelkép - embergyerek vadkacsa - helyett igazi kislány.

[...]

Henrik Ibsen: *A vadkacsa* (Katona József Színház) Fordította: Kúnos László. Díszlet: Khell Zsolt m. v. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Világítás: Bányai Tamás m. v. Dramaturg: Fodor Géza. Rendező: Ascher Tamás. Szereplők: Fekete Ernő, Haumann Péter, Keresztes Tamás, Máté Gábor, Fullajtár Andrea, Simkó Katalin m. v., Bodnár Erika, Bezerédi Zoltán, Rajkai Zoltán, Szacsvey László, Dégi János m. v., Polgár Csaba e. h., Morvay Imre, Friedenthal Tamás e. h., Herczeg Tamás e. h.

Színház, 2007. március

Stuber Andrea: *Nő, nő*
 Lehár Ferenc - *A víg özvegy*
 (Részlet)

[...]

Végezetül szeretnék hódolni a Zéta Mirkóként tündöklő Haumann Péternek. A második szereposztásban felbukkanó Mikó István játéknak kedélytelenségét és alaktalanságát látva még feltűnőbb, hogy Haumann milyen elevenen, élvezettel, sikkal, bájjal, humorral énekel, táncol és komédiázik. (Egyszer még kacsázva is jár, mint egy Feleki Kamill.) Akkor pedig, amikor a *Nő, nő, nő*-oktettben két sor közé váratlanul, szólamban maradva betoldja, hogy „mittudomén”, az ember legszívesebben féktelen, kitörő, lelkes „Hinnye!” kiáltásra ragadtatná magát.

[...]

Lehár Ferenc: *A víg özvegy* (Budapesti Operettszínház) Szövegét írta: Viktor Léon és Leon Stein. Versek: Baranyi Ferenc, Eörsi István, Ari-Nagy Barbara. Mai színpadra alkalmazta: Ari-Nagy Barbara. Díszlet: Daróczi Sándor. Jelmez: Füzér Anni. Koreográfus: Bodor Johanna. Zenei vezető: Maklár László. Vezényel: Maklár László/Silló István. Karigazgató: Kéringer László. Játékmester: Aczél András. Rendező: Béres Attila. Szereplők: Kalocsai Zsuzsa/Sáfár Mónika/Balog Tímea, Dániel Gábor/Vadász Dániel, Haumann Péter/Mikó István, Lukács Anita/Bucsi Annamária, Vadász Zsolt/Cselóczki Tamás, Mészáros Árpád Zsolt/Szabó P. Szilveszter, Kerényi Miklós Máté/ Sánta László, Peller Károly/Szabó Dániel, Jantyik Csaba/Dézsy Szabó Gábor, Kékkovács Mara/Bódi Barbara, Marik Péter/Langer Soma, Peller Anna/ Nádasi Veronika, Oláh Tibor/Péter Richárd, Papa - dimitriu Athina.

Színház, 2008. február

Sz. Deme László: A gyűlölet arcai
A velencei kalmár két előadásáról
(Részlet)

[...]

Pompás megfigyelés, hogy a végletekig elgyötört Antonio, összetört állapotából megmenekülve, egyszer csak visszanyeri a hangját. Talpra állni még nem tud, de a gecizés már újra munkál benne, és sértett féltékenységében kiosztja Bassaniót, hogy adja csak oda féltett gyűrűjét a doktornak, ezzel direkte felbolygatva húzódozó szerelmének a kapcsolatát feleségével. Voltaképpen az összecsapás ürügyén az indulatok nem gyűlöletbeszédként, hanem tágabb kontextusban realizálódnak: minden szereplőben az általános emberi érzések alapvető részeként tárulnak fel - bravúrosan. Ezzel szemben a Centrál az elvi ellentétekre helyezi a hangsúlyt, és másképp értelmezi az összeütközést. Már a színészválasztás két generációt fordít szembe Shylock és Antonio alakjában. Haumann Péter totális jelenlét- és színészi arzenálja fordul szembe a fiatal Simon Kornél lényegretörőbb gesztusaival. Simon arisztokratikus Antoniója inkább herceg, mint üzletember, csak áll szilárdan, és valami belső sóvárgással, szplínelt tekintetekkel néz a világba. Még az összeomlást is főúri módon viseli, és valójában csak a végét játssza el, ahogyan a halálközeli állapotból kezdi újra visszanyerni a formáját, a gyűrű átadására pedig egyszerűen utasítja Bassaniót. Haumann a megnemesített kalmár ellentétéképpen dörzsölt és sértett kereskedőt dolgoz ki, mozgékony, ügyeskedő alakot, aki méricskél és latolgat, majd a csapások súlya alatt sürgés-forgása ledermed, eltűnnek a repkedő gesztusok. Pillanatok leforgása alatt megroppant és meggyalázott öregemberré változik, aki méltósága maradékát megőrizve, szótlanul, de az ég terhét hordozva vállán botorkál ki a színről, Janicsék Péter Bassaniójának és Mihályfi Balázs élettől duzzadó Gratianójának hangsúlyozottan gonosz cikizése közepette. Ez a tárgyalás inkább az ideológiai tényekre, két tábor ellentétére koncentrálnak, kevés gondot fordít a személyiségek közti viszonyok kidolgozására, s ettől valahogy szürkébbnek is mutatja be a jellemeket.

[...]

Mindkét előadás figyelmet fordít viszont Shylock összeomlására s a „győzelem” kétes értékére, ugyanakkor ezt nagyon különböző módon oldja meg. A Centrálban Haumann hosszan bemutatott kivonulásánál megfagy a levegő, sokáig nem szól senki, a nézőnek marad ideje a saját következtetések végiggondolására. Az utána következő rész, a gyűrűk története azonban már komédiába vált.

[...]

Shakespeare: *A velencei kalmár* (Centrál Színház) Fordította: Vas István. Zene: Harcsa Veronika Quartett. Díszlettervező: Horesnyi Balázs. Jelmeztervező: Rátkai Erzsébet. Dramaturg: Radnai Annamária. Rendezőasszisztens: Vándor Veronika. Rendező: Puskás Tamás. Szereplők: Haumann Péter, Simon Kornél, Janicsék Péter, Kovács Vanda, Haumann Petra, Mihályfi Balázs, Magyar Attila, Radnay Csilla, Schmied Zoltán, Vári-Kovács Péter, Balogh Anna, Kárász Zénó, Borbás Gabi, Papp János.

Színház, 2008. december

Szántó Judit: Családi szórakozás
Szántó Judit - A hős és a csokoládékatonna előadásáról
(Részlet)

[...]

Haumann Péter kedvvel játssza a balkáni Tschöll papát, Bodnár Erika a mamát gyéribb lelkesedéssel. Bán János száraz, számító Nikolája mint tiszteletbeli svájci polgár eltalált, partnernőjének, Luka szolgálónak meglepően komplex szerepében Pálmai Anna inkább instrukciókat igyekszik követni. Kocsis Gergelynek (Bluntschli) része van az első felvonás halványságában, a másodikban már magára talál, a harmadikban pedig, amikor a figuráról már kerek portré rajzolható, kellemesen kibontakozik. Néhány szót Cziegler Balázs díszletéről. Aranyos a hálószoba-doboz, andalítóan giccses a hegyvidéki táj, szellemes minden „bolgáros” elem és kellék. Csak az ízlésesen semleges krémszínű falaknak, fehér nyílászáróknak nincs felfedezhető mondanivalójuk; nemzetközi szállodába valók. Alkalomadtán a Katonának is szabad lazítani. Annál is inkább, mert a nézők is kiengednek, és szemlátomást boldogok. Ez egyszer miért ne lehetnének?

[...]

George Bernard Shaw: *A hős és a csokoládékatonna* (Katona József Színház) Fordította: Réz Ádám. Díszlet: Cziegler Balázs m. v. Jelmez: Füzér Anni m. v. Dalszövegek: Várady Szabolcs m. v. Zene: Monori András m. v. Tánc: Zsuráfszky Zoltán m. v. Dramaturg: Várady Zsuzsa. A rendező munkatársa: Tiwald György. Zenészek: Kerek István, Knipf Tamás, Pusztai Gábor, Rózsa István, Szalkai Dávid. Rendező: Máté Gábor. Szereplők: Bodnár Erika, Jordán Adél, Haumann Péter, Nagy Ervin, Kocsis Gergely, Pálmai Anna, Bán János, Dankó István.

Színház, 2009. június