

TIMÁR ANDRÁS

A megőrzés és újraírás játéka

Ruszt József: *Bánk bán* '96, 1996¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Ruszt az 1990-es évek első felének kiemelkedően jelentős független színházi előadásai után újabb (életművének utolsó) társulatszervező kísérletébe kezdett, amikor előbb a Budapesti Kamaraszínház tagjaként, majd 1995-től művészeti vezetőjeként folytatta több évtizedes „misszióját”, klasszikus magyar és külföldi drámákat radikálisan újraértelmező előadássorozatát.²

Életműve utolsó nagy magyar klasszikusértelmezése – a másfél évtizedes visszatérő tervezést követően, a millicentenáriumi évében bemutatott *Bánk bán* '96 – különösen izgalmas abban a tekintetben, hogy a Magyarországon az 1990-es években egyre pontosabban definiálódó gondolatstruktúrát változás sok ekkor induló, nála akár generációkkal fiatalabb rendezőt (pl. Mohácsi Jánost, Novák Esztert, Csányi Jánost, Telihay Pétert, Bagossy Lászlót, Hargitai Ivánt) szintén klasszikus műveken keresztül történő világot- és színház-definícióra sarkallt.

Ruszt folyamatosan megújulni képes színházszemlélete és gondolati nyitottsága alapján *Bánk bán* '96 előadásának tétje nem az volt, hogy a magyarországi diktatúra kettősbeszéd-szükségességének megszűntével hogyan tud érvényes maradni az új kulturális helyzetek értelmezési számára, hanem hogy a klasszikus szöveg újragondolásában milyen interpretációs játékmódokat választ.

Dramatikusság, dramaturgia

Ruszt dramaturgiai átszerkesztésében több évtizedes gyakorlatát követi, amikor Illyés Gyula átiratának felhasználásával és Forgách András dramaturg segítségével „újrafordítja” Katona klasszikus szövegét, hogy a színészek számára játszható, a nézőknek pedig érthető, értelmezhető, jelen való színházat mutathasson.³

Mindenekelőtt radikálisan irtják – Ruszt kifejezésével élve – a „barokkiadakat”, mindenféle túlbeszélést (jelentősen megrövidül pl. Bánk és Tiborc

1. találkozása, Bánk „két fátyolt szakasztok el”-monológja, a békétlenek nyitó jelenete Bánk érkezéséig, Tiborc és Bánk régi ismeretségének vagy Mikhál bán 4. szakaszbeli, a spanyol múltból és családjáról való elbeszélése), illetve avitt, nehezen vagy egyáltalán nem érthető kifejezéseket, mondatszerkezeteket egyfajta „szófejtő, értelemfejtő” céllal alakítanak követhetővé.⁴ Csak hogy a dramatikusság feltűnően sem nem egységesen „modernizálta”, sem nem egységesen rövidítette Katona szövegét: az átdolgozás sok archaikus megszólalást és monológot (pl. Tiborc 3. szakaszbeli, a nemzet nyomoráról szóló vagy Bánk Ottóról és a merániakról mondott átokmonológját) érintetlenül hagyta.

Mind az archaizmusok és neologizmusok, mind a sorharcokká tömörített párbeszéd és tempó-váltó monológok folyamatos feszültséget tartanak fenn a szövegben, csak úgy, mint az idegen nyelvű betétek (a bojóthiak spanyol, a merániak német nyelvű megszólalásai) vagy Erkel *Bánk bán*-operájának szövegszintjén megjelenő megidézőse („Melinda helyett köszönni kell!” helyett „Melindáért köszönni tartozom” mondja az előadásban Bánk Gertrudisnak).

Bár a Katona-mű szüzséje tisztán nyomon követhető maradt, tehát nem történt meg a cselekmény menet linearitásának felfüggesztése, maga az átirás ténye a szöveg hagyományos érthetlenségkonvencióját támadta meg. Ezért is érthető, hogy Ruszt minden nyilatkozatában brechti lépté-

kü szövegátírásról, új műfordításról beszélt,⁵ hiszen a *Bánk bán* a szövegközpontú színházi hagyomány kiemelten terhelt műve, s az átirással a történelmi-kulturális tradícióvá kövült, frazémákká vált *Bánk bán*-i mondatokat kísérelték meg kiszabadítani a historizáló szavazás és a nézői elvárások konvencióiból.⁶

A dramatikusság szöveg módosításai, a többféle nyelvi regiszter egymásba játszatása lehetőséget adott nemcsak a szerepértelmezések, illetve a dramatikusság helyzetek kimenetelének és modalitásának átalakítására, hanem a színházi narratíva egységességének kibillentését is megcélozták.⁷

A rendezés

Ruszt, ahogyan a címváltozat időpont-megjelölése is mutatja (*Bánk bán* '96), a jelenből olvasva újra a reformkorból újraolvasott 13. századi történetet. Rendezése nem csupán, sőt, nem elsősorban szembesíti a különböző történelmi korokat (a hősi múltat és az értékvesztett jelent), hanem a magyar Bánk bán-mítoszt olyan intertextuális játékok részévé teszi, amelynek idézetei, stílusrétegei egymást értelmezik, és folyamatosan fenntartják az ideológiai-politikai és esztétikai-színházi reprezentáció felőli olvasás szükségességét.

Ruszt értelmezése aporetikus feszültséget hordoz azért, hogy a dramatikusság szövegben és a teatrális reprezentációban is egymásnak ellentmondó

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Katon0a József: *Bánk bán* '96; A bemutató helyszíne: Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai Kisszínház, Bemutató dátuma: 1996. 10. 16.; Rendező: Ruszt József; Dramaturg: Forgách András; Dízlettervező: Kis-Kovács Gergely; Jelmeztervező: Schäffer Erzsébet; Színészek: II. Endre, magyarok királya: Haás Vander Péter, Gertrudis, királyné: Egri Kati, Ottó, Berchtoldnak, a merániai hercegnek fia, Gertrudis unokaöccse: Kamarás Iván, Bánk bán, Magyarország nagyura: Gálffi László m.v., Melinda, Bánk felesége: Egri Márta, Mikhál bán: Tyll Attila, Simon bán: Jakab Csaba, Petur bán, bihari főispán: Avar István m.v., Myska bán, a királyfiak nevelője: Holl János, Solom mester, Myska fia: Dózsa Zoltán, Izidóra, türingiai leány: Nagy Enikő, Biberach, egy lézengő ritter: Pindroch Csaba f.h., Tiborc, paraszt: Újvári Zoltán, Békétlenek/további szereplők: Horváth Illés, Vékony Zoltán, Galambos Attila

² 1993-ban Marlowe II. *Edwardját*, 1995-ben Calderón *Az állhatatos herceget* és az *Othellót*, 1996-ban a *Bánk bán* '96-ot, 1997-ben pedig a *Hamletet* és a III. *Richardot* mutatta be az Asbóth utcai Kisszínházon. /.../ száznyolcvanvalahány darabot rendeztem a harmincvalahány év alatt, és ezeknek körülbelül a fele klasszikus. /.../ Az ember elindul egy kis faluból, ahol született /.../ és sorra találkozik ezekkel a darabokkal. Aztán azt veszi észre, hogy kialakul valamifajta klasszikus mániája, klasszikus ideálja. Egyfajta mintakövetés ez. /.../ A színészi technika fejlesztéséhez pedig a klasszikusok adtak igazán jó alapot.” Az utolsó zsoldos (Ruszt Józseffel beszélget Zoltán Simon), *Ellenfény*, 1996/1. 38.

³ „Ez a mű a maga furcsa, egyedülálló nyelvűbe van bezárva. Azt tudom, hogyha ezt a nyelvet használom, abból előadás nem lesz. Készülhet egy történelmi emlékmű vagy megkoszorúzzhatjuk az ismeretlen katona sírját – de ez még nem színház. Legsajátabb értékétől kell megfosztani, hogy lényegéhez közel férközhessenek. /.../ ha nem tudjuk a darab textúráját ráhúzni a színpadon lélegző emberek lüktető idegrendszerére, akkor nem beszélhetünk színházról. /.../ Ugyanis ami játszható,

az érthető. Ma ez a szöveg nem érthető – tehát nem játszható. /.../ Ilyen radikális szövegkezelést, mint amivel a Bánk bán kapcsán próbálkozom, még soha nem csináltam.” B. L.[Bérczes László], „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 17–18.

⁴ Néhány példa az archaikus kifejezések modernizálására: „Lévnyalóvá lettél” helyett „tányérnyaló lettél”, „cinterembe” helyett „kriptába”, „dörömbözött” helyett „dörömbölt”, „de majd Melinda megbékéltetted” helyett „de később Melinda megvizsgáltta őt”, „tébultat” helyett „tébolyultat”, „kik a békétlenkedők” helyett „kik a hazaszabadítók”, „az ily rikoltót titokban szokták ám eloltani” helyett „az ily rikoltozót titokban szoktuk ám elnémitani”, „Két fátyolt szakasztok el: hazámról és becsületemről” helyett „Két fátyolt kell leszakítanom, egyet hazámról, egyet becsületemről”, „Csak szünyogok – csak szünyöget nekik” helyett „Csak szünyogok, hálót rakni nekik, hogy fennakadjanak” hangzik az előadásban.

⁵ Ld. B. L.[Bérczes László], „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 16–19., *Linka Ágnes beszélget Ruszt Józseffel és Egri Mártával*, Petőfi Rádió, Péntektől péntekig, 1996. október 11. OSZMI Információs Osztály, Ruszt József *Bánk bán* '96-dosszié

⁶ Ruszt jól sejtette, hogy az átirat botrányt fog kiváltani, akárcsak Hevesi Sándor 1928-as, Németh Antal 1936-os, Illyés Gyula 1976-ban készült prózai vagy Nádasdy Kálmán 1939-es operaszöveg-átdolgozása. A szövegváltoztatások 1996-ban is a kritika – különböző intenzitású – ellenérzését váltotta ki. Még Szántó Judit és Koltai Tamás is, akik a leginkább nyitottan viszonyultak Ruszt rendezéséhez, egységesen tiltakoztak például az egyik szövegmódosítás ellen: „Az előadás második megtekintésekor már kimaradt a kapitális csacskság: «Ottó s Melinda egyaránt örültek»- mondta volt kezdetben Bánk, de lám, a színháziai szerencsére olykor hallgatnak a kritikára” – írja Szántó Judit, s Koltai mintegy folytatja a megkezdett gondolatmenetet: „aminek nincs értelme sem Bánk szájából, sem senkiéből”. Ld. Szántó Judit, Bánk, a bálanya, *Színház*, 1997/1. 20., Koltai Tamás, Hátha mégis, *Élet és Irodalom*, 1996. november 8. 17.

⁷ Ruszt előadása ebben a tekintetben (is) összekapcsolódik a *Bánk bán*-játás hagyományának első radikális újraértelmezésével, Mohácsi János kaposvári 1984-es *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* című előadásával.

értelmezések sokaságát veti fel, amelyekre nincs átfogó, önmagát törésmentesen elfogadtató koncepció.⁸ Az előadás kerete Gertrudis temetése: a nyitó-jelenetben erre készülődnek, a zárlatban pedig ezt hajtják végre, mintegy a nagy nemzeti megbékélés-kísérletek felmutatásaként – Bánk és Endre kézfogásával –, kandeláberekkel, a szimbolikus földhányás ásóútéseinek hangjára, miközben az összes szereplő, élők és halottak egyaránt megjelennek, hogy drótszárú szegfűket dobáljanak a királyné sírjára.⁹

Mindaz, ami az évszázadokon átívelő temetések és újratemetések politikai rítusai közben történik, mintha csak politikai színjáték lenne, „véres tragédiának látszó történelmi bohózat”.¹⁰ Ruszt nemzetidráma-olvasatának politikussága olyan ritust mutat, amelyben a nemzeti tragédiák változó külsőségek között is változatlan természetűek maradnak: a diktatúrákat szabadságharcok, forradalmak és ellenforradalmak, látszatkiegyezések, temetések és újratemetések követik, miközben állandóságot kizárólag a belviszályok, árulások és a békétlenkedés jelentik.¹¹

Bánk királynégyilkosságának és a nádori címről való lemondásának nincs megoldása, „a forradalmi negyedik szakaszokat elkent, összemazsolt ötödik szakaszok kísérik. / ... / Egy eseménnyel ki lehet egyezni, de egy egész történelemmel lehetetlen” – mondja Ruszt.¹²

A szűzsé politikai-ideológia újraolvasásának katasztrofikus-tragikus történelemszemléletéhez Ruszt – mintegy azt felülírva – előadása meghatározó teatralis kódrendszerűl a reprezentáció játékba hozatalát választotta. A prózai és operai *Bánk bán*-játás színháztörténeti panoptikuma, különböző korok előadás-hagyományainak, játéktípusainak és gesztusrendszereinek megidézése Ruszt előadásának egyik legizgalmasabb, újfajta szövegértésre felhívó mozzanata.¹³

Az eltérő stílus elemeket keverő, s így folyamatosan stílustöréseket hordozó mise-en-scene a múlt értelmezési konvencióit felmutatva alakítja ki eklektikus, stílárius egység nélküli színházi kódrendszerét.

⁸ Huber Beáta kiváló Ruszt-életmű összefoglalásában Dominick LaCapra *A gondolkodástörténet újraértelmezése és a szöveg-olvasás* című tanulmánya alapján felhívja a figyelmet arra, hogy „Bár a hatástörténeti szempont [értsd: Grotowski hatása] érvényesítésével koherens kép alakítható ki Ruszt rendezői formanyelvéről, mindez azzal jár, hogy elvész az egyes előadásokat jellemző változatosságot, a zárt«kompozícióba»nem illő apró részleteket, s az ezekben rejlő különbségeket feltáró aspektus. /.../ az életművek, különbözőségüknel fogva, egymástól eltérően bontják meg a szabályos mintát; ehelyett annak belátását hangsúlyozza, hogy a szövegek nem zárulnak hermetikusan magukba, ugyanis a montázs és az idézet révén összekapcsolódnak más írott szövegekkel, valamint a társadalmi diskurzus egyes elemeivel.” Huber Beáta, Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása, in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Imre Zoltán (szerk.), Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 176.

⁹ „En lényegében behoztam azt a magyar félmúltat, amit Rajk-temetésnek lehet nevezni, Nagy Imre-temetésnek lehet nevezni, tehát tulajdonképpen mindazt, ami a Szózat után következett, hiszen a Bánk bánban minden benne van, előre minden benne van: az 1. világháború, a 2. világháború, szinte minden mint egy nagy prófécia benne van: ez a vég semisége. /.../ Megcsináltam a Szózatnak a folytatását, «Hol nemzet süllyed el», Rajkkal elsüllyedt egy nemzet, Nagy Imrével elsüllyedt egy nemzet, ha tetszik, Kádár Jánossal is elsüllyedt egy nemzet. /.../ Hát tán ez a katarzis, ami maradt.” *Érdi Sándor beszélget Ruszt Józseffel és Sándor Ivánnal*, Magyar Televízió, Stúdió '96, 1996. október 8. OSZMI Információs Osztály, Ruszt József *Bánk bán '96*-dosszié

¹⁰ Sándor L. István, *Árnyalakok, Színház*, 1998/1. 32.

¹¹ Ruszt értelmezésére különösen nagy hatással volt Sándor Iván 1993-ban megjelent *Bánk bán*-monográfiája (Sándor Iván, *Vég semmiség. A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.), amely „/.../ miközben»helyerakt»bennem a művet, újra bezárta azt hatvanezer lakattal, mondván: nyelvében van a mű lényege.” B. L. [Bérczes László], „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 17.

¹² B. L. [Bérczes László], „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 18.

¹³ „Az új teatralitás célja a dramatikus és színházi tradíció átsajátítása, illetve a reprezentáció alapjainak a játékmód szempontjából történő megkérdőjelezése. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus színdarabok szövegeire ráakódott liberál-humanista eszmeiséget rendre átértelmezik újfajta dekonstruktív expresszivitás által. Mohácsi János Ármány és szerelem, Csányi János Sentivánéji álom, Novák Eszter Údjak, valamint Ruszt József *Bánk bán '96* című rendezése például folyamatosan feszültség tárgyává teszi a dramatikus szövegek alteritása és a narratív zártság felnyitásából következő kortárs szemléletmódok közötti feloldhatatlan ellentétet.” Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest-Pécs, JAK-Kijárat Kiadó, 1998. 94–95.

Színészi játékok

A szereplők tehát egyszerre identitás- és színház-történeti szövegek hordozói, akik hol a historizáló-deklamáló, hol a pszichologizáló illúziószínház játéktudományait (pontosabban azok csődjét) mutatják meg, s teszik műviségükkel olykor komikum forrásává.¹⁴

Ruszt előadásában a stílusesség hitelességdekonstruálása gyakran a tragikus-patetikus és komikus-ironikus-szatirikus elemek keveredésében jelenik meg. Évtizedes lélektani realista szerepábrázolás hagyományát játszatja újra Petur meghódolatásának, Melinda megtévelyedésének, Bánk és Gertrudis viszonyának vagy a királynégyilkosságnak a jelenete, miközben a nemzeti tragédia játéktudományjától korábban szinte teljesen idegen *Bánk bán*-i komikum olvasáslehetőségét is megmutatja. Ottó hasban szúrja Biberachot, mire a lézenegő ritter közli Miska bánnal: „Ottó döfött le – hátulról”, Ottó Melinda elcsábítását követően vörösesszólke parókat vesz fel, s így bujkál nővére és Bánk elől. Az illúziószínházi játékmód kliséinek megidézésével ugyanígy válik nevetségessé az álomkóros és/vagy részeg Mikhál bán (Tyll Attila), a hordószonokként hóbörgő, olykor toporzékoló Petur (Avar István) és a békétlenek mindent érzélem nélkül, hangosan szajkózó csapata.¹⁵

A megidézett játékhagyományok anakronisztikus, olykor stílusparódiának ható hamis hangjai és régvolt *Bánk bán*-előadások fotódokumentumait idéző jelenetbeállításai szinte bábszerűvé teszik a figurákat: Gertrudis a hatalom és nőiség hisztérikus megszállottjaként mintegy hozzátapad trónjához és uralkodói palástjához, Bánk kardjához, Melinda

örületét fejének ingatásával és távolba tekintéssel jelzi, Petur dühében toppant, Biberach (Pindroch Csaba) az intrikus szerepkör játékkészletét használja („félre”-megszólalásokban beszél, grimaszol, gúnykacajt hallat, mozdulataiban is ármánykodik).¹⁶

Ruszt a *Bánk bán*-értelmezések sokszoros felülírását hajtja végre újfajta szerepolvasási stratégiáival. A hidegvérrel mosolygó, minden mondatában hamis Ottó (Kamarás Iván) és Gertrudis (Egri Kati) között sejtethető incesztuózus kapcsolat van: Ottó, akit a Katona-szöveg is „fajtanal véru nek” nevez, folyamatosan néjje lába közéhez nyúl kál. Melinda pedig, akit a játékhagyományhoz képest idősebb színésznő, Egri Márta játszik, egyáltalán nem utasítja el, sőt, láthatóan élvezi a jóképű Ottó közeledését („Ó, én csak sírhatok” – mondja, miközben beszédére rácafolva nevet, s mintegy nyilvánosság előtti szexuális előjátékként az ifjú herceghez tapadva keringőzik tovább). Gertrudis és Melinda alakja – a majdnem egykorú Egri-nővérek együtt játszatásán túl is – izgalmasan kapcsolódik össze: akár riválisokként, akár hasonló női sorsok megtestesüléseiként is olvashatóak, hiszen mindkettejüket hosszú időre magára hagyta férje, s férjeik híján mindketten Ottó nemcsak szexuális, hanem életükkel is fizető áldozataivá válnak.

Újvári Zoltán Tiborca sem az elnyomott parasztság megszemélyesítője, hanem a túlélni akaró és mindenkor éhes kisember: hol agresszíven lejmoló kolodus, hol háborús túlélő, bakaruhában, aki a báli maradékot tömi magába, miközben méltatlankodva öklendezi fel a mustáros kolbászt és panaszradatát.

Gálffi László Bánkja az egyetlen szereplő, akit nem a manipuláció és az ámitás irányít. Ruszt több előadásának is visszatérő színésze,¹⁷ s most is Ruszt

¹⁴ „Így a színpadon zajló cselekmény folyamatosan idézőjelek közé kerül, felfüggesztődik a színlelés, és lehetetlenné válik a nézői beleélés. Az új teatralitás tehát a játék kiterjesztésével viszonylagosítja a színpadi helyzeteket, és így újfajta metateatralis dimenzióhoz, a«színház a színházról»aspektusához jut el. /.../ a reprezentációból sem a színházban, sem az életben nem lehet kilépni, vagyis az autentikusság az iterabilitás okán folyamatosan differál (magyarán: a valódi pillanat a sohasem önazonos ismétlés miatt elhalasztódik).” Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest-Pécs, JAK-Kijárat Kiadó, 1998. 102–103.

¹⁵ Nánay István szerint az előadás voltaképpen a shakespeare-i dramaturgia egyik jellegzetességét hozta játékba, amikor a komikus és tragikus szálak egymásmellettsége és összefonódása segítségével kibontotta a cselekmény ironikus-önironikus rétegeit. Nánay István, *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 121–136.

¹⁶ Érthető, hogy több kritikus is azokat a szerepformálásokat dicsérte, amelyek egyféle (főképp a komikus-ironikus) játékmódot képviseltek. Pl. „Ebben a nehezen magyarázható eklektikában Kamarás Iván alakítása a legrappansabb. Ottója megmarad az első, báli kép keretei között, s végig azt játssza, hogy játszik.” Stuber Andrea, *A homály hosszú órái, Nép-szava*, 1996. október 19. 11.

¹⁷ Érdemes megjegyezni, hogy Bánk szerepét eredetileg Bagó Bertalan játszotta volna. (Nánay István szóbeli közlése, 2013. április 26. Budapest) Különösen izgalmas információ ez abban a tekintetben is, hogy Bagó 2011-ben a Kecskeméti Katona

életművének emblematikus figuráját játssza: a világ, az emberiség, a haza bűneit magára vállaló, hősi pátozzal és szenvedéllyel küzdő, de rákényszerített szerepeiben voltaképpen sodródó áldozatát, akinek „profán passiója” ironikus beavatási szertartással torzul az Endrével való előadászáró kézfogásban.¹⁸ Bánk kívülállása, mássága és naivitása ebben a politikai, társadalmi közegben integrálhatatlan, választása nincs, legalább külsejében hasonulnia kell a környezetéhez.¹⁹

Az előadás zárójelenetében érkező II. Endre rezzenéstelen arcú, professzionális és roppant fiatal álami vezető (Haás Vander Péter), akinek talán egyértelmű, talán mindegy is Gertrudis bűnössége vagy büntelensége („Ő a hibás, hiszen másképp nem ölte volna meg magyar” – mondja mindenféle önsajnálattal és hezitálás nélkül). Lopva az órájára néz, majd a fekete napszemüveges, testőr kinézetű Solom (Dózsa Zoltán) zsebéből hozzá kerülő, tehát előre megírt papírlapról olvassa fel diplomatikusan az előadászáró békítő mondatát („Előbb mintsem magyar hazánk – Előbb esett el méltán a királyné!”). Egyetlen könnyet ejt feleségéért, s könnye letörülésének mozdulatában ugyanaz a gesztus ismétlődik meg, amelyet Bánk Mikhálért használt korábban. A két feleségét vesztett férfi ebben a mozdulatban azonosítódik egymással, s immár azonos viseletben, azonosan kideríthetetlen motivációval fogják egymás kezét.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás vizuális és akusztikai rendszere is a megidézett teatrális hagyomány fragmentumaival, inter- és intratextuális utalásaival, mintegy önértelmező-ironikus keretként hoz létre feszültsé-

get a történeti kontextus és a játék aktualitása között.

A szárával a nézők közé benyúló T-alakú dobogórendszer játéktere, a hátsó és az előrenyúló színpadrész találkozásában oszloppal Ruszt Asbóth utcai stúdió-előadásainak visszatérő térformája.²⁰ Az alig hatvan férőhelyes kis színházterület értelmezési keretét is adott előadásainak: biztosította a játék- és a nézőtér frontális elválasztásának megszüntetését, az intim közelséget nézők és játszóik között, és felerősítette a színészek minden gesztusát, Nánay István megfogalmazásában „akárcsak Artaud elképzelt és Grotowski megvalósított színházában”.²¹

Kis-Kovács Gergely díszlettervező mintha Oláh Gusztáv 1940-es történelmi realista, középkort idéző operadísztetének román oszlopait és boltíveit idézné meg törmelékeiben a játéktér oldalfalain. Gertrudis puritán trónszéke, Petur vendégtermének faasztala és támlátlan kis székei mint a *Bánk bán*-játás konvencionális térelemei keverednek az előadás referencialitást viszonylagosító, rituális-szimbolikus vizuális jeleivel és rekvizitumaival. Melinda bűnvallásjelenetében pl. egy vörös színű leplen térdel (amely Ruszt több előadásának is visszatérő szimbóluma), s a leplen ott a teljes előadást szinte végigkísérő, Ottótól kapott sárga gerbera, majd a Bánktól vezeklésként kapott fekete fátyol.²²

Az előadás során minden szereplő történelmi korokon átívelő jelmezt cserél, mintha Bánk „nem gonoszságért gyűlöl, hanem azért, mivel más más köntöst visel” mondatát látnánk megvalósulni. Ottó szmokingban mulat, majd középkori jelmezben és parókában menekül. Tiborc koldusjelmezét váltja rongyos bakaruhájára. Melinda a *Bánk bán*-játás operai hagyományát megidéző fehér alsóruhára cseréli béli jelmezt, míg Gertrudis béli nagyesztélyijét

váltja Tőkés Anna és Gobbi Hilda szerepkettőzéssel játszott nemzeti színházi, Major Tamás és Vámos László rendezte 1951-es előadásának viseletére.

Biberach rosszul számítja ki, hogy mikor kell lézengő ritterként udvaroncjelmezbe öltöznie, mikor pedig szmokingos úrnak, ugyanis így jelenik meg a békétlenek között. Csakhogy a nyitó béli jelenetben szmokingos, csokornyakkendős, pezsgőző magyar és spanyol urak éppen a békétlenkedéshez öltöztek át sujtások, historizáló díszmagyarba. Bánk is tradicionális, historikus díszmagyarban jelenik meg, oldalán karddal, s jelmezét csak a zárlatban cseréli a mindenki által viselt fekete gyászruhára.

A nyitójelenetben, Gertrudis temetésének előkészületei alatt Beethoven *Egmont*-nyitánya szól (egyértelmű utalással az 1956-os magyarországi forradalomra),²³ s ennek harcias hősiességét szakítja meg a mulatópalota béli jelenetében Johann Strauss keringője. Az előadás zárlatában, a felesége temetésére érkező és várakozó Endre megjelenése alatt Erkel *Hunyadi László*-operájának gyászindulója hallható, majd szintén Erkel *Bánk bán*-jának „Hazám, hazám”-áriája. Mindegyik megidézett zenemű a nemzeti szent ügy, a hazafiság és a melankolikus gyász olyan allegóriája, amelyek trivialisukkal – az előadás egész felől tekintve ironiájukkal – nemcsak a mítoszok deheroizálódását, a patetikus *Bánk bán*-előadások idejét múlt képtelenségét hangsítják meg, hanem azok tragikus, megrázó hiányát is.

S a zenei kompozíció – akárcsak az egész előadás – különös szépsége, hogy Ruszt egykori mesterét, Nádasy Kálmánt is többszörösen megidézi, aki évtizedekkel korábban szintén hasonlóan radikálisan dolgozta át mind Erkel *Hunyadi László*-ját, mind *Bánk bán*-operáját.²⁴

Az előadás hatástörténete

Jellemzően a kritikai reflexió korabeli (1996-os) állapota és elvárásrendszerére, szinte totális tanácstalanság, dühödtség, bosszankodó értetlenség és dialógusképtelenség fogadta az előadást.²⁵ Még a néhány – Szántó Judit és Koltai Tamás – kivételnek tekinthető, elsősorban nem értékelő, hanem értelmező elemzés sem tudott mit kezdeni a misen-scene performatív sokszínűségével, a játékmódok egymást átíró, mellérendelő pluralizmusával.²⁶

Holott a Ruszt-előadás feltétlen érdeme, hogy a különféle dramatikusan és teatrális hagyomány egy-másra írásával mindenekelőtt a dráma színpadi intertextuális kapcsolódó elvárásainak kezdte ki. A harmonikus kompozíciót folyamatosan megtörő teatrális stilizációval, az eltérő színházi kódok és konvenciók újramezítésével (a megőrzés és újírás játékaival) történeti konvencióink létrejöttének és hitelmentesítésének mechanizmusával szembeállított, miközben a klasszikus szöveg újraértelmezésére alkalmas nyitottságát is megmutatta.²⁷

József Színház Ruszt József Kamaratermében rendezte meg – pl. a nyelvi, dramaturgiai átalakítások, a szerepek újraolvasásai vagy a zenei keretezés felől Ruszt előadásával párbeszédbe léptethető – *Bánk bán*-értelmezését.

¹⁸ „Mint az ország első emberének, jó apának és férjnek, a szegények és elnyomottak gyámolának s egy magasabb eszmény, a királyhűség és hazafiság megtestesítőjének kellene lennie, de mindenki becsapja, kihasználja, kismemizi.” Nánay István, *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 131.

¹⁹ „Hűz évig passiókat rendeztem, most pedig különös víróniákat». Ha klasszikusokat állítok színpadra, ma már mindig ott a mosoly, sőt: a vigyor. 1994-ben csináltam az elsőt, amikor elvesztettem bizalmamat a politikában, abban az elitben, amelyhez addig tartoztam.” Idézi: Nánay István, *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 127.

²⁰ Ez a térkonstrukció jelent meg Ruszt saját tervezésében Marlowe *II. Edward*-előadásában, majd az *Othello*-ban, a *Hamlet*-ben és a *III. Richárd*-ban is.

²¹ Nánay István, *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 117.

²² A Független Színpad *Rómeó és Júlia*-előadásában is megjelenő vörös lepelről és a rekvizitumok jelmobilizációs-polifunkcionális mechanizmusának ruszti megvalósulásáról részletesen ír Kiss Gabriella tanulmányában. Kiss Gabriella, A produktivitás vizsgálata a magyar másszínház példáján, in *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest-Veszprém, Orpheusz Kiadó-Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001. 193–203.

²³ Mivel a forradalomban megsérült a Magyar Rádió épülete, ezért a rádióadásokat sokáig az Országházból sugározták, s 1956. október 24-én – mintegy „szünetzeneként” – folyamatosan az *Egmont*-nyitányt, illetve Erkel *Bánk bán* operáját Bánk-Petur-Biberach jelenetének felvételét játszották.

²⁴ Nádasy (Oláh Gusztávval közösen) a *Hunyadi László* 1935-ben, a *Bánk bán* 1939-ben dolgozta át. Az előadás záróáriáját – mint Ruszt alkotótársi tisztelő gesztusát – Nádasy 1940-ben bemutatott előadásának címszereplőjétől, Palló Imrétől halljuk hangfelvételtől.

²⁵ „Mintha Ruszt hol a darabot rendezné, hol annak paródiáját, de az sincs egészen kizárva, hogy blöfföt.” Stuber Andrea, A homály hosszú órái, *Népszava*, 1996. október 19. 11., „Amikor a színházakat még igazgatták, a direktor azt mondta volna a Bánk rendezőjének: Édes úr, fölteszem, odahaza a padláson őrzik még gyermekkori bábszínházat. Ott rendezze meg elképzeléseit, ne a színészeit kínozza és a nézőket untassa, akik végül is pénzt adnak a jegyükért!” M. G. P. [Molnár Gál Péter], Ruszt Bánk bánja, *Népszabadság*, 1996. október 19. 10., „Ez az előadás nem a nagyközönségnek készült. Ez akár már baj is lehet. De vajon hány emberből kell álljon az a közönség, amelynek szánták? Egyből? Vagy netán sokkal többből? Mondjuk kettőből? Ez viszont – nagyon nagy baj.” – be, Tiborc mustárral, *Pesti Műsor*, 1996. október 24–30. 3.

²⁶ „Mert kétségkívül jól szórakoztam, egy-egy gagen szívből nevettem, az átfogó elgondolást érteni is véltem, mégsem éreztem úgy, hogy jelentős előadást látok, mi több: még magát a vállalkozást sem éreztem jelentősnek. / ... / az előadás minduntalan meg-megzökken egy-egy ilyen találós kérdésen, amelynek indoklottsága eléggé hézagos, és az ember óhatatlanul azt gondolja: ehelyett inkább az előadás átfogó, önmagát törésmentesen elfogadó koncepciójának kidolgozására kellett volna több időt s leleményt fordítani. / ... / Több keménységgel, kevesebb laza maszatolással, summa summa, jobb előadás is születethet volna.” Szántó Judit, Bánk, a bálánya, *Színház*, 1997/1. 18–20.

²⁷ „Az olvasandó szöveg és a megfejthető mise en scene többé nem a megtalálásra, interpretálásra, közvetítésre váró jelentés őrzői. / ... / A posztmodern színház az elméletet a játékos tevékenységek rangjára emeli; a múlt újalkotásának vagy bekebelezésének tettenes helyett újrajátszásának lehetőségét mutatja fel egyedüli örökségként.” Patrice Pavis, A posztmodern színház esete (A modern dráma klasszikus öröksége), ford. Jákfalvi Magdolna, *Színház*, 1998/3. 22.

A újragondolásban megformálódó interpretációs játékosság, a reprezentáció játékba hozatala, a közelség és a megmutatás gesztusa, amely distanciát teremt néző, történet és játékos között, mind olyan izgalmas kérdésfelvetések, amelyek Ruszt

Bánk bán '96-előadását nemcsak az 1990-es évek magyar színháztörténeti paradigmaváltása, hanem az ezredforduló nemzetközi színházi irányzatai felől is szemlélhetővé teszik.

KÁLMÁN MÁRIA

Az emlékezés játéka és a ját-+ekonstruálása.

Telihay Péter: *A három hűg* (Három nővér), 1998¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Telihay rendezése részben a kortárs másszínházi törekvések,² részben a Csehov-játszás hagyománya (azon belül is elsősorban a 1970-es évektől az 1990-es évek közepéig tartó időszak) felől olvasható. A '70-es és '80-as évek hazai színházi Csehov-rencházából két irány(zat) emelhető ki: az egyiket Horvai István vígszínházi, a kor sztárjait felvonultató rendezései képviselik, a másikat a vidéki színházaknál kezdő fiatal rendezők (Székely Gábor, Zsám-béki Gábor, Ascher Tamás) *kisrealista* előadásai. Bár Horvai a lélektani realizmus, a Sztanyiszlavszkij-iskola követőjének vallotta magát, valójában a vígszín-

házi bulvárnaturalizmust próbálta beoltani (az olykor a Művész Színház Csehov-értelmezésével polemizáló) külföldi neoavantgárd törekvésekkel (például Ottomar Krejča, Anatolij Efrosz és Georgij Tovsztonogov rendezései és Josef Svoboda díszletei), valamint a Nyikita Mihalkov-filmek (például *Etűdők gépzongorára*, *Oblomov néhány napja*) atmoszférájával, impresszionista tablóival. Az ebből (azaz, hogy a különböző anyagok/hatások nem tudtak egységbe szerveződni) létrejövő disszonanciát érzékelhette Peterdi Nagy László, mikor a következőképpen írt Horvai 1972-es *Három nővér* rendezéséről: „A Vígszínház előadása [...] mindössze lelkiismeretes és szorgalmas összefoglalása mindannak, amit az európai színház

²⁸ „Mert nincs már tíz évem hátra, nincs időm arra, hogy kivájam ennek az egésznek a végét. Egyszer egy kollégád olyasmit írt rólam egy – amúgy engem méltató – cikkében, hogy a háború véget ért, én pedig az utolsó partizán vagyok, aki ma is robbantgat, a béke idejében. Evvel az eggyel nem értek egyet. Valami véget ért, de ugyanakkor egy másik valami újrakezdődött. Átrendeződtek a frontvonalak, máshol húzódnak a lövészárkok. De ez is egy háború, ez is rólunk szól – rólad és rólam –, nem maradhatok ki belőle. Évtizedekkel ezelőtt, lassan negyven éve, hogy elköteleztem magam: zsoldos vagyok, ez a dolgom.” Az utolsó zsoldos (Ruszt Józseffel beszélget Zoltán Simon), *Ellenfény*, 1996/1. 39.

¹ A tanulmány a Károli Gáspár Református Egyetemen megrendezett „PHILTHER. Színházi net-filológia” című konferencián 2013. április 26-án elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé.

Csehov: *Három nővér* (*A három hűg*); Szegedi Nemzeti Színház; Bemutató: 1998.03.20.; Rendező: Telihay Péter; Fordító: Kosztolányi Dezső; Dramaturg: Faragó Zsuzsa; Díszlet: Menczel Róbert; Jelmez: Tresz Zsuzsa; Színészek: Szerémi Zoltán (Andrej Prozorov), Létay Dóra (Natasa), Müller Júlia (Olga), Czifra Krisztina (Mása), Balogh Cecília (Irina), Andorai Péter (Kuligin), Derzsi János (Versinyin), Seress Zoltán (Tuzenbach), Quintus Konrad (Szojlonij), Király Levente (Csebutikin), Mészáros Tamás (Fedotyik), Kancsár József (Rode), Jakab Tamás (Ferapont), Timár Éva (Anfiszta), Janik László (Protopopov), Czeglédi Eszter (Kátya)

² A „másszínház” Bérczes László fogalma (erről részletesen: *Színház* 1996/3, 1996/4, 1996/5), mely '89 után már nem egyszerűsíthető a politikai ellenállásra, hanem a *valami ellenében létrejövő* színházként írható le, ahogy a szerző is zárta (e témában harmadik) tanulmányát: „Ez a »valami« a fogyasztói igényt tápláló és kiszolgáló színházi nagyüzem, ez a többékevésbé hibátlanul működő, kommerszet potyogató automata, ahol minden professzionális, csak éppen a színpadról is, a nézőtérrel is hiányzik a résztvevő, találkozársra vágyó ember. Ezzel szemben áll az igazi színház, amelyet nevezhetünk akár hagyományosnak, akár amatőrnek, alternatívának, ellenzékinek, vagy akár Eugenio Barba szavával harmadik színháznak – lényege egy olyan közeg létrehozása, amelyben kezét nyújthatja egymásnak alkotó és befogadó. Ebben látom én a *magyar (más) színház* feladatát 1989 után.” Bérczes László: *Másszínház Magyarországon 1945–89, Színház* 1996/5, 48.