

TIMÁR ANDRÁS

Ruszt József: Csongor és Tünde, 1991¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Független Színpad társulata 1991 februárjában a *Csongor és Tünde* bemutatójával nyitotta meg a VIII. kerületi Vörösmarty Művelődési Házban kialakított színháztermét, amelyet Ruszt egykori mesteréről, Nádasdy Kálmánról neveztek el. A külső-józsefvárosi Golgota úton, a Ganz-MÁVAG Rt. kolóniájának területén működő művelődési ház pinceklubja sokak számára ismert volt már ekkor, hiszen itt működött az 1980–1990-es évek egyik, ha nem legismertebb underground zenei központja, a Fekete Lyuk. Az 1989 decemberében, tehát színházi évad közben a Szegedi Nemzeti Színháztól botránys körülmények között függetlenedő, majd a korabeli sajtóvisszhangból pontosan nyomon követhető ellenszenv és ellenségeskedés miatt² a városból is távozni kényszerülő alkotócsoport számára „valóságos csodának számított, hogy van egy hely, ahol lehet próbálni, létezni, és majd előadásokat tartani”.³

Bár a Golgota úti talált térről gyorsan kiderült, nem képes a főváros színházjáró közönségét vonzani, s így az állandó játszóhely és a finanszírozás kiszámíthatatlansága és szűkössége miatt⁴ folyamatosan létbizonytalanságban dolgozó, továbbra is játszóhelyről játszóhelyre vándorló⁵ (iskolákban, vidéki művelődési házakban és határon túli magyar városokban fellépő) színtársulat néhány évad alatt felmorzsolódott, vállalkozásuk behatóbb ismerete példaértékűen mutatja a rendszerváltozás időszakának (kulturál)politikai rigiditását és anomáliáit.⁶ A Független Színpad – előadásaikkal egyenértékű – kiemelkedő jelentősége, hogy a társulatalapítasukkor ötvenkét éves Ruszt vezetésével voltak bátrak kilépni egy kötött és biztonságot jelentő (kő)színházi struktúrából, hogy megkíséreljenek az 1990-es évek elején formálódó alternatív színházi körülmények között létezni.⁷ Nánay István megfogalmazásában a „szükségből formáltak erényt”,⁸ amikor pénz híján, minimális színházi infrastruktúrával létrehozták (leginkább Brook és Grotowski-hatását mutató) szegény- és szertartásszínházi előadásaikat, evidenciaként tekintve a drámaszövegek újraolvasásának legitimitását, illetve az előadások formanyelvi rendszerének színháztörténeti tradíciókat részben felhasználó, részben felülíró szabadságát.⁹

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ruszt hasonlóan Hont Ferenc 1937-ben szintén Szegedről induló Független Színpadának ars poetikájához, amelynek egyik alappillére a klasszikus magyar művek korszerű értelmezése és bemutatása volt – a *Rómeó és Júlia* 1990-es sikerét követően – alig egy évad alatt, gyors egymásutánban színre vitte sokadszorra *Az ember tragédiáját*, az Universitas együttesben már nagy sikerrel játszott, a csíksomlyói passiójátékok szövegeiből összeállított *Passió magyar versekben* előadását, Csokonai *Az özvegy Karmyonéját*, Gábor Miklóssal és Avar Istvánnal a *Dybukot*, illetve az első ismert magyar énekes játékot, a *Pikko herceg és Jutka Perzsit*.

Ruszt nemcsak játszható és igencsak igényes repertoárt hozott létre társulatának, de választott bemutatóival mindvégig elősegítette fiatal, főképp pályakezdőkből álló csapata társulatépítő és színész-képzési alapelveinek megvalósulását is.¹⁰

Ruszt évtizedek óta foglalkozott a *Csongor és Tündével* – bizonyosság erre több korai naplófeljegyzése is –, 1976-ban beavató színházi előadást rendezett belőle Kecskeméten, 1979-ben az MTV-nek készített „Cimbora matinét”, majd 1987-ben, a 150 éves Nemzeti Színház jubileumi évében tervezte bemutatni Vörösmarty művét, amely részben betegsége, részben a Malonyay Dezső-Vámos László-féle vezetést felváltó, s Ruszt munkájára igényt nem tartó Csizsár Imre miatt maradt el.¹¹

Ruszt felhasználva az 1979-es tévéváltozat beavató színházi forgatókönyvét, a független színházi előadáshoz maga vezette el a Vörösmarty-szöveg dramaturgiai átszerkesztését. A cselekményen lineáritásán nem változtatott, de – Ruszt feljegyzéseit idézve – „[...] a meglehetősen kusza cselekményvezetésű, bár tiszta szerkezetű darabból”¹² főképp a romantikus szöveg monologikus bőbeszédűségét megszüntetve a „tempó-ritmus és arányok tekintetében a színészeknek játszható, a nézőnek pedig figyelmesen befogadható”¹³ szöveget hozott létre. Az eredeti szöveg több mint harmadának elhagyásával a szünettel játszott, alig kétórás előadásban egyrészt a cselekmény ruszti olvasatának fordulópontjaira és meghatározó szereplőire helyezte a hangsúlyt, másrészt (akárcsak a *Rómeó és Júlia* esetében) itt is felerősítette a játékos-komi-

kus és filozofikus-tragikus megnyilvánulások egymás mellettiségét.¹⁴

A dramatikusság tehát nem szüntette meg a címszereplők mesei utazását (elválásuk és egymásra találásuk nyomon követhető voltát), de még akkor sem ez vált a mű középponti szervezőelvévé, ha az előadás folyamatosan reflektált is a szöveg mesejátékkénti olvasásának tradíciójára.

A rendezés¹⁵

Ruszt darabválasztásával tehát ismét visszatért egy olyan naiv és rituális, keleti, „a pogány kúnok idejéből”¹⁶ elképzelt magyar kulturális ősforráshoz, amelyben megjelenik a transzcendencia- és mítoszkeresés, a szerelemvágy eszmei-idealisztikus komolysága csakúgy, mint a vásári játékoság.

Olvasási stratégiájának kiindulópontja a *Csongor és Tünde*-értelmezések hagyományos olvasásmódelként olyan újraértése, amelyben megmutatható Csongor elcsábításának kanosszája (ezt nevezi Ruszt „tisztá és szép artaud-i gondolatnak”¹⁷), s ahol az előadás vígjátéki-mesei fordulatai között is láthatóvá válik Csongor szenvedéstörténete („egyfajta grotovskijada”¹⁸). Ruszt rendezése tehát egy tündérmese játékosága, komikus-ironikus elemeinek keveredése és egy passiótörténet megrázó drámaiságának átélhetősége és közvetíthetősége között kísérel meg egyensúlyt teremteni.

Ebben a transzcendentális történetben nem Csongor és Tünde szerelmi egymásra találása a tét („Csongor »együgyűsége« egyben költői minősége is, hisz Tündén kívül *nincs más ügye!*”¹⁹), hanem a fiatalember beavatása „a Szerelem és az Élet viszonyának misztériumá”-ba.²⁰ Pontosabban abba, hogy a nagyon is „földi” eszközökkel harcoló, „alvilági »ellen-istenasszony«”²¹ Mirigy, aki megkettőzött alakjában a világot teremtő, „minden dolgok okságát és eredetét jelentő”²² Éj szerepét is felveszi, illetve a mennyei Tünde közül ki szerzi meg Csongor földi vágyát.²³

Értelmezésében az Éj, Mirigy és Tünde együtt, egy személyben alkotják a „női princípiumot” (elgondolása szerint ezért is kellene a három nőalakot azonos színésznek játszania), s bár Csongor közvetlenül sem az Éjjel, sem pedig a nőiség egy ismét másfajta képét megformáló Ledérral nem találkozik, e találkozások az előadást értelmező néző tekintetében mégis létrejöhetnek.²⁴

Az ön maga tehetetlenségébe zárt Csongor szemlélődése, pontosabban sodródása (meg)érthető, hiszen nem ő küzd, hanem érte küzdenek. Maga szabadítja a világmindenségre Mirigyét, ő az, aki a nyitójelenetben Mirigy faőrző helyére fekszik, hogy találkozhatson Tündével. Szünetes története Tünde távozását követően kezdődik, folyamatos keresése

(bár „bejárt minden tartományt”) egyfajta eidosz, örök és változatlan, eszmei létező. Misztérium-játékká alakult világotazása, az „égi szép” megtalálása akár álomként is értelmezhető az előadásban, amely a (vágyott) csodafa tövében kezdődik, s ott is ér mindent feloldó, boldog véget.²⁵

Az előadás zárópillanatai, a Mirigy indításával, majd a címszereplők kivételével közösen, mintegy kórusként elmondott utolsó néhány sor („Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlík az égi ború: / Jój, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem.”²⁶) a mítoszok rendteremtő zárata, az újravágyott, gyerekkori fantázia megnyilvánulása vagy akár az evilágban létrejövő, vágyott megbékélés, kiegyezés felől is értelmezhető.

A többféle szerepbe lépés nyílt mozzanata (Mirigy és az Éj, illetve az ördögfiak és a vándorok azonos színészekkel játszatása) főképp a néző- és játéktér elkülönítésének, átjárhatatlan viszonyának megszüntetésével (hiszen a színészek a nézők között ülnek, onnan lépnek be és oda ülnek vissza jeleneikből) egyrészt a nézői és színészi átélés megakadályozását, a színházi szituáltságban felfüggesztődő színlelést, másrészt a színházi reprezentáció olyanfajta játékát eredményezik, amelyben kiemelkedően hangsúlyossá válik a szerepek közötti viszonyok értelmezhetősége.²⁷

Színészi játék:

A *Csongor és Tünde* bemutatásakor a Független Színpad közösségi munkaformájú munkamódszere,²⁸ illetve előadásaik meghatározó formanyelvi elemei már kialakultak: a megszokott színházi elemek hiányával dolgoztak, ahol nem volt klasszikus értelemben vett díszlet, jelmez és illúzióteremtő világítás, csak a nézői fantázia, s a nézőhöz intim közelgésben folyó játék. Mindez megidézheti az angol reneszánsz színház játékmódját, a Rusztra néhány évtizeddel korábban, közismerten nagy hatású birminghami egyetemisták csupasz padlón játszott *II. Edwardját* vagy az 1970-es évek magyar amatőr-színházi mozgalmát, ahol „a játékok utcai ruhája, sminkje, frizurája válik színházi jellé, nincs vagy minimális az anyagiságában is díszletet jelölő díszlet, illetve realista-naturalista jelhasználatban megszokott rekvizitum”.²⁹

A korabeli recenziók közül több is e formanyelv ismétlődő elemeit egyfajta tartalmát veszített formalizmusnak minősítette,³⁰ holott – például a *Csongor és Tünde* esetében – a szüzsé poétikussága éppen a megjelenítés puritánsága által hozott létre izgalmas feszültséget, s szabadította ki a művet a patetikus-historizáló szaválás, a mesejátéki játéktradíció és/vagy a szofisztikált népszínműjátszás konvencióiból.³¹

Ruszt alapvetően írta át színészeivel az előadás-hagyományban megszokott nonverbális (elsősorban proxemikus, mimikus és gesztikus) jelek használatának konvencióit: legfeltűnőbbben akkor, amikor az elhangzó szöveget stilizált vagy azt éppen ellenpontozó, ironikusan reflektáló mozdulatok kísérték, amelyek olykor pantomimszerű (már-már mozgásszínházi) mozdulatsorokká egységesültek.

A vígjátéki helyzetek sokszor jóval kevésbé válnak harsányakká és mozgalmassákká, mint a műjáték-hagyomány szerinti statikusabb egységei. A Kaszás Géza, Németh Gábor és Kálcsay Miklós (aki a bemutató idején, 41 évesen a társulat legidősebb tagja) játszott a Ördögfiak (Ruszt értelmezésében inkább „manók”) például első megjelenésükkor szinte mozdulatlanok, s korántsem a megszokottan mozgáskényeseres, gonosz, kergetőző krampuszok, akik „zsebrevágott kézzel, szősziporkákkal nyelvelnek-fölényeskednek egymással”,³² majd egyetlen hátrahökölő ugrással jelezve alakulnak át akrobatikus-dinamikus mozgású, hol játékos, hol nyugodt, agresszív, három felkínált életpélda kudarcat megmutató Kalmárrá, Fejedelemmé és Tudóssá.

A Független Színpad előadásainak (így a *Csongor és Tünde* fogadtatásának is) egyik leggyakrabban visszatérő problémája éppen a színészi játék minőségéhez, illetve a társulat játékszínvonalának egységességéhez kapcsolódott,³³ szinte figyelmen kívül hagyva a csoportmunka jelentőségét, egy tanulási folyamat fázisait csakúgy, mint azt, hogy Ruszt előadása nem elsősorban a szöveget kísérő gesztusok hihetőségére épített, hanem a megformált képek, mozdulatsorok hangulati, érzéki megvalósítására. Ebben a szinte eszköztelen létezésben minden színészi megnyilvánulás különösen hangsúlyossá válik, a legkisebb gesztus vagy tekintet is képes megmutatni a mese fiatalok játszott mulatságos és érzékeny naivitását, illetve rákérdezni a nem egységes, testi-lelki folyamatok összefüggéseiből konstruálódó személyiség nézői hatásmechanizmusának és értelmezhetőségének problematikusságára.

Ruszt előadásában a világrend átmeneti megbomlásának okozója Tünde, aki földi szerelemre vágyik, és Csongor, aki a Mennyet akarja magának abban a hierarchiában, amelyet az égi szféra (az Éj) és az alvilág (Mirigy és a manók) képviselnek.

Az ősrössz, a szép és fiatal Mirigy (Kolti Helga) teljes fegyverzetben küzd meg Csongorért: hol rekedten káráló és átokmondó vasorrú boszorkány, hol testi gyönyört kínáló izgalmas és érett nő, „a darab erotikus princípiuma”,³⁴ aki Csongorral való első találkozásakor nyíltan és nem kevés sikerrel csábítja a fiatallembert (konkrétan ölelkeznek, majd

egymáson fekvé, hosszan hemperegnek). Mirigy alakváltó képessége birtokában – akár szinte mondatonként eltérő – hangszin- és testtartás-változtatásaival egyrészt próbálja Csongort hatalmába keríteni, másrészt az előadás metateátrális dimenziója szempontjából meghatározóan, szerepbe lépéseit folyamatosan leleplezi.

Mirigy erotikája Tündével helyezkedik szembe, amikor a kéj ígéretével manipulálja a Tündéhez képest mindenképpen felnőttebb Csongort. Tünde kislányként való megmutatása az előadás egyik legizgalmasabb invenciója. Fritz Katalin nagyszerű szereplőválasztás, hiszen nemcsak tudjuk, a játészó 17 éves, de kislányos lényével, megjelenésével és játéktechnikai gyakorlatlanságával, Ruszt megfogalmazásában „idegen, földöntúli státust fog betölteni a jószerével mégiscsak gyakorlott színészek között”.³⁵ Áhítata, ártatlansága és megszállottsága érezhető minden, szinte elstutogott mondatában, a Csongorral való első találkozásakor a fiú orrának megérintésében, vagy ahogyan lábát emelgetve mutatja meg, milyen lenne, ha tündérré játszana.³⁶ Az értelmezés izgalmas paradoxona, hogy csak ő, a szellemi és örök tündérvilágban élő, s onnan elvágó Tünde taníthatja meg Csongort a földi létezés véges boldogságára.

Bagó Bertalan Csongorja az „égi szépet” kereső vágyai tekintetében feltétlenül állhatatos, magányosságában és ábrándozó tehetetlenségében is szerethető fiatalember, akinek sorsát is meghatározó kiszolgáltatottsága éppen az, hogy a szellemi világba, így például az Éj létezésébe egyáltalán nincs beavatva.³⁷

Balga (Both András) és Ilma (Fehér Juli) feladata, hogy a földi emberpár korlátolt, bár élhető létehetőségét mutassák meg – szerepeik játék-hagyományát leginkább felhasználva – praktikus életbölcességükkel a címszereplőknek. Szerepük az evilág folyamatos jelenlétének biztosítása, tehát mintegy szolgáltságukban kiegészítői uraiknak, ahogyan a manók is, akik örökségük megsemmisülésével hagyhatják el az alvilágot, s Tünde szolgálóként, szintén földi halandókká válva képesek Mirigyét újból elrekeszteni a hársfalyukba.

Színházi látvány és hangzás

A Független Színpad korábbi előadásaiban kialakított térforma kisebb változtatással itt is megmaradt, a téglalap alakú, linóleummal borított üres játékteret négy oldalról ülték körbe nézők és játészók.³⁸ A díszletek hiányában egysíkúvá vált színpad a térbeli elhelyezkedés lehetőségeit is erősen meghatározta, hiszen a tér vertikális tagolása híján mindent a színészi testnek és szónak kellett megjelölnie.³⁹

A dísztelen és egységes totálfénnyel bevilágított térbe kizárólag a Ledér-jelenetben hoz be Balga egy karosszéket,⁴⁰ minden egyéb térelem (az éjféli kert és a csodafa, a hármas út vidéke, a Hajnal és az Éj palotája vagy Mirigy szobája) csak a nézői fantáziában képes létrejönni. A térszerkezetet így maguk a beállítások és mozdulatok hozzák létre a nézőktől való körülölelésben. Az üres térbe zárt alakok meghatározó mozgásformájává a különböző tempójú körkörösség válik, szinte nincs jelenet, amelyben ne jelennének meg a lassú körbefordulások, gyors körözeések különféle módozatai.

A Molnár Gál Péter által „próbatoprangy”-nak⁴¹ nevezett jelmeztelenséget alaposabban megfigyelve láthatjuk, hogy a játékosok nem vagy legalábbis nemcsak egyfajta „fiatalos”, kortárs öltözködési stílust idéznek meg viseletükkel (farmerekkel és szoknyákkal, pólókkal, ingekkel és pulóverekkel, sálakkal és kendőikkel), hanem Csongor a fekete öltözetű Mirigy/Éj és a hófehér Tünde között járja végig passióját (Ruszt szép megfogalmazásában) a „via Csongoron”.⁴²

A csak ritkán használt kellékek (például kendők, leplek) is hasonló átalakulásra képesek, s válnak színházi szempontból (mobilitásuk és polifunkcionalitásuk okán) jelentéssé: Mirigy Éjként fátyollal borítja le fejét, Tünde és Ilma fátyollal fejükön próbálnak meg átjutni a déli kerten, ahogyan szintén kendővel rejti el magát Csongor is, amikor meglojja a manókat, s marad a teljes jelenet során a színpad közepén, „láthatatlanul”.

A zenei kompozíció látszólagos hiánya még inkább felerősíti a dramatikus szöveg és a színészi beszéd jelentőségét, hiszen Ruszt megállapítása szerint: „[...] ezek lényegében, színházi értelemben zenei struktúrák. Annak a költészeti gondolatnak a zenei struktúrái, amelyből fel lehet építeni egy partitúrát”.⁴³

Az előadás hatástörténete

Ruszt és a Független Színpad társulata, akik rendhagyó megalakulásukkor hittek abban, hogy „[...] mi magunk is részesei vagyunk a forradalmi eseményeknek, amelyek végigsöpörtek akkor egész Kelet-Európán...”⁴⁴ rövid életű, fennmaradásukért

és jövőjükért folytatott küzdelmükben és kiemelkedő jelentőségű, egymással is párbeszédet folytató előadásokkal egy struktúra szétfeszítésének első eredményes és a következő évtizedek színházcsinálói számára példaértékű akcióját is végrehajtották. Példát mutattak a közönség és a színház közötti kapcsolat újradefiniálására, a régi magyar drámai hagyományok kortárs értelmezésére, illetve arra, hogy az elsősorban Grotowski-féle szegény színház eszméjét integráló magyar alternatív színházi mozgalom milyen jelentős szerepet játszhat a színházi nyelv interpretáló erejének bizonyításában.⁴⁵

Annak ellenére, hogy a korabeli, roppant kevés számú kritikából érzékelhető elismerés leginkább a Független Színpad létezésének⁴⁶ és nem magának a társulat 1994. december 31-i megszűntéig 69 alkalommal játszott *Csongor és Tünde*-előadásnak szült, jelenléte a magyar színház történeti kánon kiemelkedő előadásai között feltétlenül legitim.⁴⁷

Ruszt a Vörösmarty-mű izgalmas újraolvasásával olyan interpretációs játékot hozott létre, amelyben a tündérmesei-vígjátéki értelmezési sémák és játékmódjaik egyfajta „lírai abszurditással” íródtak felül, s mind a nonverbális jelrendszerek dominanciájának, mind a színházi reprezentáció játékba hozatalával az 1990-es évek magyar színházművészetében is egyre láthatóbban formálódó „új teatralitásnak”⁴⁸ és az „új képiség színházának”⁴⁹ olvasásmódja felül is értelmezhetővé tették az előadást.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Ruszt egész életműve – így a *Csongor és Tünde* is – az 1990-es évek második felétől megjelenő fiatal rendezőnemek klasszikusokat radikálisan újraértelmező előadásaira is nagy hatással volt. S ha nem is feltétlenül a Ruszt-féle értelmezés mentén, de szerepösszevonásai több előadásban is megjelentek: azonos színész játszotta Mirigyet és az Éjt Novák Eszter 1994-es új színházi, Molnár Piroska 2007-es Színház- és Filmművészeti Egyetemen rendezett és Szigethy Gábor 2010-es győri előadásában, míg az Ördögfiakat és a vándorokat – Rusztnál korábban – Kerényi Imre 1976-ban a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd Puskás Zoltán 2011-ben a Vígszínház Házi Színpadán bemutatott előadásában is.

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült. Köszönettel tartozom Nánay Istvánnak és Tucsni Andrásnak az előadás-elemzés elkészítéséhez nyújtott szíves segítségéért.

Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, A bemutató helyszíne: Vörösmarty Művelődési Ház, Nádasdy Kálmán Terem, A bemutató dátuma: 1991. február 26., Rendező: Ruszt József, Jelmeztervező: Papp János, Színészek: Bagó Bertalan (Csongor), Fritz Katalin (Tünde), Fehér Juli (Ilma), Both András (Balga), Olasz Ági (Ledér), Kolti Helga (Mirigy, Éj), Kaszás Géza (Kalmár, Kurrah), Kalocsay Miklós (Fejedelem, Berreh), Németh Gábor (Tudós, Duzzog).

² „...ennek a színháznak most Kós Károlyokra és nem Matuska Szilveszterekre van szüksége.” Gregor József szavait idézi: *Dráma a színházban, Délmagyarország*, 1989. november 9., in Ruszt József, *Zalaegerszeg, Független Színpad 1982–1993*, szerk. Nánay István – Tucsni András, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház és Tucsni András kiadása, é. n., 125.

³ Nánay-Tucsni, i. m., 134.

⁴ A Független Színpad garantált költségvetési támogatásban nem részesült, a pályázati pénzek pedig évről-évre és produkciók létrehozására száltak. A Fővárosi Tanács színházi alapjától kapott 12 millió forintos támogatásból próbáltak meg a Ganz-telep régi kaszinójának faborítását, parkettás termében fekete körfüggönnyel és minimális világítástechnika beszerzésével minél inkább színházi körülményeket teremteni, ugyanis a termet eredetileg nem lehetett elsőtétíteni.

⁵ Előbb a szegedi egyetem, a JATE pinceklubjában dolgoztak (itt mutatták be első, legnagyobb sikerű előadásukat, a *Rómeó és Júliát* 1990 januárjában), majd Budapestén az Almássy téri Szabadidő Központban (itt tartották 1990 februárjában a *Rómeó és Júlia* budapesti bemutatóját), a Katona József Színházban (itt volt 2. bemutatójuk, *Az ember tragédiája*) és a Rezső téri templomban játszottak (ez utóbbit a *Passió magyar versekben*-t). A főváros kulturális központjától meglehetősen távoli, rossz hírű környéken lévő Golgota úti játszóhely leginkább próbaterekmént funkcionált a társulat életében, annak ellenére, hogy az országos ismertséget sokban segítette, amikor a Magyar Televízió a Nádasdy teremből közvetítette 1991. április 24-én *Rómeó és Júlia*-előadásukat, s az előadás kezdete előtt Ruszt maga mutatta be a nézőknek a Független Színpad otthonát.

⁶ „A bomlás okait nehéz elemezni, de gyorsította a folyamatot a sok-sok kényelmetlenség, az igazi otthon hiánya is. [...] Addig tervezni nem érdemes, amíg nincs meg a színház működtetéséhez szükséges anyagi háttér [...] A színészek saját ruhájukban játszanak. Egyszer csak monotonná válik a kényszer szülte sajátos játékmódjuk is, tehát szükség lenne a produkciók igényesebb képzőművészeti megjelenítésére. [...] Abszurd, hogy ma Magyarországon egy viszonylag jó nevű pasas képtelen pénzt szerezni ahhoz, hogy színházat csináljon.” Volt egyszer egy színház!, Ruszt Józseffel beszélget Szilágyi Ágnes, *Népszava*, 1993. március 29., 6.

⁷ A kezdeti robbanásszerű botránnyal és sikersorozat megkoptával, megfelelő reklám- és menedzsmentstratégia híján a Független Színpad iránti közönség- és szakmai érdeklődés is csökkent, bár a „három év alatt tíz bemutatót, illetve százhuszonhárom helyen négyszázötvenöt előadást tartottak, s összesen több mint hatvan ezer nézőjük volt. A Golgota utcában százkilenc előadásra került sor, a többi budapesti, vidéki és külföldi fellépés.” Nánay István, *Ruszt József*, Bp., Új Mandátum Könyvkiadó, 2002, 110.

⁸ Nánay, i. m., 109.

⁹ „Szegény színház, de nem úgy, ahogy Jerzy Grotowski gondolta. Szegény, földönfutó színészek, akik sérelmeik miatt ott hagyták Tisza-parti anyaszínházukat. Nincs állásuk, nincs pénzük, nincs fedél a fejük fölött. Nem esztétikai meggyőződésből, hanem kényszerből használják egyetlen munkaeszközként önmagukat, a testüket. Tiltakozásul a színházi és színházon kívüli hivatalnokok packázása ellen. A tiltakozás sajátos módját választották. Színházat csinálnak. Ellenszínházat. Csakazértis színházat. Dafke színházat.” Koltai Tamás, *Dacos reneszánsz, Élet és Irodalom*, 1990. március 9., 13.

¹⁰ „Azt tervezték, hogy az elkövetkező években közép-európai színházi hagyományokra – a magyar iskoladrámára, a cseh polgári s a lengyel báb- és vásári színházra – alapozott stílus kimunkálásán dolgoznak [...]” Nánay, i. m., 110., Ruszt színészszepe-dagógiai elképzeléseiről nagyszerű kötet jelent meg, lásd Ruszt József, *Színészdramaturgia, A Színitanoda*, szerk. Nánay István – Tucsni András, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, é. n.

¹¹ „Hangsúlyoznom kell, hogy művészként tökéletesen egyetérték az új vezetés döntésével. (Magam sem szerződtem meg magam, ha én lennék Csizsár Imre helyében.) Ötvenhárom éves vagyok, képtelen beilleszkedni más művészi koncepciójába. Sőt! Úgy érzem, depressziós és identitászavarom már a praktikus értelemben vett, egyszerű rendezői munkámat is zavarja.” részlet Ruszt József Glatz Ferenc kultuszminiszterhez írott leveléből, in Nánay–Tucsni, i. m., 150.

¹² Uo., 170.

¹³ Uo., 171.

¹⁴ A Független Színpad előadásából kimarad például a boltos rác, a kútból kilépő alak és a Nemtők jelenete, a Csongor családja és Ledér élettörténetére való utalások, az Ördögfiak 1. megjelenése, s így Mirigy rókává változtatott lányának üzése és meggyilkolása.

¹⁵ Ruszt a *Csongor és Tünde*-játék hagyományát alapjaiban újraértelmező rendezői koncepciójának leírását lásd Nánay–Tucsni, i. m., 163–176.

¹⁶ Vörösmarty Mihály, Csongor és Tünde (1830), in *Uó, Összes Művei 9.*, s. a. r. Fehér Géza – Staud Géza – Taxner-Tóth Ernő, Bp., 1989, 6.

¹⁷ Nánay–Tucsni, i. m., 163.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo., 165.

²⁰ Uo., 164.

²¹ Uo., 167.

²² Uo.

²³ Az előadás-hagyományban újításnak tekinthető Éj és Mirigy szerepeinek összekapcsolása Rusztnak és a korabeli színházi szakírásnak is értelmezési problémákat vetett fel: [...] az más kérdés, hogy melyik figura a meghatározó, ugyanis Rusztnál Mirigy ölti fel az Éj alakját, hogy eltérítse szándékuktól a szerelmeseket, míg ontológialag s az egész cselekményre vonatkoztatva alighanem fordított lenne a szereposztás.” Nánay, i. m., 116., „Mirigy játssza az Éjt is. Ez némileg zavaró. Vagy ki tudja? Így reménytelenebb a példázat.” M. G. P. Nádasdy Kálmánról, *Népszabadság*, 1991. március 2., 7, Ruszt játéktechnikai szempontból (is) értelmezi a szerepek összekapcsolását: „Bár lehet, hogy így »irodalmi zavar« keletkezik az értelmezésben, de nem a játékban, ezért a színészek nagyobb játékegyetemesen és érzékletesen megvalósítható, akkor nemcsak egy történetet játszunk el, hanem egy mítoszt is, amelyben – bár meseelemekkel – elrendeződik és lelepleződik a világ rendje, ahogy az a Grotowski-előadásokban történni szokott. Ehhez persze – éppen a mese naivitása miatt – az is fontos, hogy minden figura leleplezze önmagát, ugyan csak Grotowski módszerének megfelelően.” Nánay–Tucsni, i. m., 176.

²⁴ Ruszt gyakran él a szerepösszevonás, illetve szerepkettőzés módszerével, *Az ember tragédiája* független színpadi előadásában az Úr vesz fel több alakot, a *Passió magyar versekben* Lucipert és Júdást játssza azonos színész.

²⁵ „Ha az előadásban ez következetesen és érzékletesen megvalósítható, akkor nemcsak egy történetet játszunk el, hanem egy mítoszt is, amelyben – bár meseelemekkel – elrendeződik és lelepleződik a világ rendje, ahogy az a Grotowski-előadásokban történni szokott. Ehhez persze – éppen a mese naivitása miatt – az is fontos, hogy minden figura leleplezze önmagát, ugyan csak Grotowski módszerének megfelelően.” Nánay–Tucsni, i. m., 165.

²⁶ VMÖM 9., 192.

²⁷ Kékesi Kun Árpád az 1990-es évek rendezői színháza és színházi paradigmaváltása egyik meghatározó momentumának tekinti a reprezentáció ilyenfajta felnyitását. Lásd Kékesi Kun Árpád, A reprezentáció játéka, A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in Uő, *Tükörképek lázadása*, Bp., József Attila Kör – Kijarat Kiadó, 1998, 85–104.

²⁸ „Színházat csak úgy lehet csinálni, ha az emberek nem mennek szerteszét.” Nánay, i. m., 111.

²⁹ Kiss Gabriella, A produktivitás vizsgálata a magyar másszínház példáján, in Uő, *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001, 194.

³⁰ „[...] a világirodalom összes drámáját el lehet játszani civilben, díszlet és jelmez nélkül, egy linóleumszönyegen, amit körülülnek a nézők. [...] Fritz Katalin Tündéjén kívül minden más volt már, sem a darab nem újult meg a meztelen tértől, sem a rendezői ihlet a darab mesei filozófiájától.” Koltai Tamás, Ruszt és Ruszt, *Élet és Irodalom*, 1991. március 22., 12., „Tehát újra »színész-színház«? Nem – úgymond – »rendezői színház«, amely olykor gögösen szájbarágja mondandóját a szószátyár látvánnyal, effektusokkal, esetleg képbe idomított színésszel?” Bogácsi Erzsébet, Kacagató világfájdalom, *Magyar Nemzet*, 1991. március 13., 11.

³¹ „Különböző darabokból, más-más formát, stílust keresgélve, de mindig ugyanazt az előadást rendezem, akár a festők, akik egy életen át ugyanazt a képet festik.” Nánay, i. m., 119.

³² Koltai Tamás, Ruszt és Ruszt, *Élet és Irodalom*, 1991. március 22., 12.

³³ „Megtévesztő látszat, hogy nincs jelen más, mint a fölkészült színészi test és a gondolat szabadsága. Az ifjú aktorok egyelőre képzetlenek fizikumuk és szellemük használatára.” Koltai Tamás, Alternatívák, *Élet és Irodalom*, 1990. június 1. 12., „A személyiségek és sajátos megoldások nem elég erősek ahhoz, hogy átüssenek a csapatmagatartás burkán.” Mészáros Tamás, Ádám, a független, *Magyar Hírlap*, 1990. június 2., 4.

³⁴ Nánay–Tucsni, i. m., 175.

³⁵ Uo., 176.

³⁶ „Ha visszagondolok az utóbbi negyven év Csongor és Tünde előadásaira, először hiszem el, hogy Tünde szűz.” Koltai, 1991, i. m.

³⁷ „[...] egyszerre későn és korán jött, anakronisztikus magyar nemesi ifjú, s mint ilyen, a magyar 19. század hitelesen reprezentáns figurája már nemesi attitűd és még polgári öntudat nélkül.” Nánay–Tucsni, i. m., 169.

³⁸ Bár Ruszt eredeti elgondolása szerint pástszzerű, két oldalról nyitott teret képzelt el a *Csongor és Tündéhez*.

³⁹ Kiss, i. m., 201.

⁴⁰ Érdemes megjegyezni, hogy a független színpadi *Rómeó és Júlia*-előadásban is egyetlen szék szerepelt csak konkrét díszlet-elemként, amelyet Capulet né hozott be, hogy azon ülve mondja el lányának Paris házassági ajánlatát.

⁴¹ M. G. P, Nádasdy Kálmánról, *Népszabadság*, 1991. március 2., 7.

⁴² Nánay–Tucsni, i. m., 173.

⁴³ *Beszélgetés Ruszt Józseffel*, Kossuth Rádió, Láttuk, hallottuk, 1991. március 5., OSZMI Információs Osztály, Ruszt József: *Csongor és Tünde*-dosszié.

⁴⁴ Nánay, i. m., 107.

⁴⁵ Kiss, i. m., 203., Huber Beáta, Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása, in *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, Imre Zoltán szerk., Bp., Balassi Kiadó, 2008, 174–205.

⁴⁶ „Alighanem a rendszerváltás kellett ahhoz, hogy mi, »keletiek« is a meggyőződés erejével megértjük, hogy aranycirádás anyaszínház, bombabiztos támogatás, örökös tagok nélkül is létezhet profi együttes [...] És a minap volt olyan premierközönsége a Csongor és Tündének, Vörösmarty-színházunknak, mint amilyen a bulváron szokásos. Ha nem vonult fel több művész, több kritikus is, mint nagyszínházainkban. [...] Mindenesetre, a »függetlenek« – ott a külvárosban – boldognak tűnnek.” Bogácsi, i. m., „Függetlenek Az ember tragédiájával és most, a *Csongor és Tünde*vel sem érték el a *Rómeó és Júlia* első revelációját. Könnyű kijelenteni, hogy Madách és Vörösmarty mégsem Shakespeare (ami – fájdalom –, igaz), másrészt hogy törvényszerűen elmúlt a partizánkodásukat kísérő rokonszenv tüntető föllángolása. Immár vállalkozásuk esztétikai igazolásának kell következnie.” Koltai, 1991, i. m.

⁴⁷ Érdemes megjegyezni, hogy a *Csongor és Tünde*-előadás legnagyobb sikereit a határon túli magyar lakta területeken érte el, például 1991-ben a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, 1992-ben pedig Kárpátalján.

⁴⁸ Kékesi Kun Árpád, Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete, in Uő, *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 70–90.

⁴⁹ „Ellentétben a polgári illúziószínház kinezika-kódjával (ahol ezeknek a jeleknek elsősorban az volt a funkciójuk, hogy az alakok érzelmeit, a bennük lejátszódó lelki folyamatokat mutassák meg, illetve a nyelvi jelek által közvetített érzéseket illusztrálják [...] itt elsősorban a személyek között létesült – tehát az egyes helyzeteket, kapcsolatokat megvilágító – interakciós viszonyok kerülnek a középpontba. [...] Az »új képiség színházának« meghatározása tehát a tér és a kinezika jeleinek, illetve a színházi jelek szubjektum-szintjén történő alkalmazásának jelentőségét hangsúlyozzák.” Kiss, i. m., 193–194.