

LÁSZLÓ FERENC

BÓNIK, FRÉDIK, MUSZTAFÁK

*Operettkarakterek 1.:
Táncos-komikusok
régén és ma*



Latabár Kálmán és Somogyi Nusi Fényes Szabolcs és Török Rezső Csipetke című zenés játékában, Fővárosi Operettszínház, 1933. Fotó: Áldor Fotószalon

A színházi világból, így a színjátszás gyakorlatából csakúgy, mint a nézői (kritikusi) észlelésből mára jószerint kivesztek a szerepkörök és a színésztípusok. Nem beszélünk már többé drámai szendéről, sem tragikáról, ahogyan hős- és jellemapákról sem, ami persze annál is kevésbé meglepő, mivel apaszínészek sem egzisztálnak immár. Szinte csak egyetlen olyan szeglete van a jelenkori színháznak, ahol mindmáig eleven a szerepkörök és színpadi típusok hagyománya – és napi praxisa: az operettjátszás. Ott ugyanis a formalizmus és a típusosság nem egyszerűen elfogadott történeti jelensége a műfajnak és e műfaj színpadi létezésének, hanem voltaképpen lényegadó és már-már elhagyhatatlan alapjellegzetessége. Így tehát ebben a közegben váltig érvényes maradt a tekintélyes múltra visszatekintő tipológia, azon belül is mindenekelőtt a primadonna, a bonviván, a szubrett és a táncos-komikus kompakt négyese.

Ennél a sommás leírásnál persze valójában árnyaltabb, egyben korlátozottabb is az említett érvényesség köre, különösen a táncos-komikus szerepkör és megjelölés esetében. Hiszen a 19. század klasszikus operettjeiben nemigen lelhetjük a táncos-komikus helyét és funkcióját: *A denevér*, a *Mikádó* vagy éppen az *Orfeusz az alvilágban* előadási hagyománya ugyanis eredendően nem igényel táncos-komikust. Mi több, maga az elnevezés is csak alig valamivel több mint egy évszázados: első említései a békebeli béke utolsó esztendeihez kapcsolódnak. Idegen nyelveken nem is leljük igazán a mását: a buffo több is, kevesebb is, más is, mint amit mi a táncos-komikus megnevezés alatt értünk. Ez amúgy érthető is, mivel a táncos-komikus szerepkör minden jel szerint a hazai előadási gyakorlat felől indult el az intézményesülés (másként: a fogalmi elkülönülés) útján, hogy aztán az operett ezüstkorának magyar szerzői rövid úton

a műfaji alapszkéma részévé tegyék ezt a színpadi típust: kategorikusan a szubrett örök párjával rendelve Kaucsiánó Bónit, Galambos Frédit, Ibolya Edét, Zsupán Kálmánt, Musztafa bejt és társaikat.

A magyar táncos-komikusok történeti galériájában egészen változatos művészetiségekre lelhetünk, elvégre Rátkai Márton ugyanúgy tartósan betöltötte ezt a szerepkört, mint Kabos Gyula vagy az igencsak piknikus testalkatára rácsúfolóan mozgékony Dénes Oszkár. No meg természetesen a Latabárok, mindenekelőtt és -felett a színészdinasztia legjelentékenyebb tagja: Latabár Kálmán. Az említettek közül ma már szinte csak vele kapcsolatban beszélhetünk a történeti legendánál elevebb színházi emlékezetéről, ám fontos hangsúlyozni, hogy előadás-felvételeken megőrzött alakításai már nem az eredeti értelmében vett táncos-komikusi szerepkörben mutatják őt (ahogyan voltaképpen a másik máig rajongott operettóriást, Feleki Kamillt sem).

Rövid, de annál lényegretörőbb műfaji áttekintésében Gál György Sándor 1960-ban ekképpen körvonalazta a táncos-komikus színpadi funkcióját, jellegadó tulajdonságait: „Mintegy ellentéte a bonviván szerepének. Körülötte minden tréfává, felsüléssé, baklövessé, bolondos mókává változik. A szerelemben sem ő dirigál – őt dirigálják. Néha belegabalyodik a bonviván és a primadonna cselekményének szálaiba, de innen hamarosan kiebrudalják. Hanganyaga – meghatározhatatlan. Afféle könnyed bariton, amely elég hajlékony ahhoz, hogy mondanivalóját az egyszerű beszéd fölé emelje, de nem túlságosan mutatós ahhoz, hogy versenyre keljen a bonvivánnal.”¹ A leírás első számú korabeli megtestesülésének, ez aligha lehet kétséges, Rátónyi Róbert számított. A művész, aki utóbb historikusként is példás alaposággal beleásta magát az operett műfajába, imponáló tudatossággal és hatásfokkal igazította saját színpadi figuráját a táncos-komikusi szerepkörhöz – és viszont. Merthogy több évtizedes intenzív jelenléte révén, mondhatni, a saját képmására formálta operettbeli szerepkörét, s ez nemcsak a közönség másfél-két nemzedékének képzeletét és elvárásait határozta meg, de ezzel összefüggésben a fiatalabb falkollégák tájékozódását is. Szinte

álarcszerűen merev, félelmes mosolya meg beszédmodorának negédes mellékíze éppúgy tartós hatást gyakorolt a táncos-komikusi praxisra, akárcsak játékmodorának a groteszkkal határos túlrájzoltága, fejlett hadarókészsége vagy operett-történeti gesztus- és poénleltárja. A még helyel-közzel, legalább az emlékek révén organikus hazai operettkultúra végpontján Rátónyi tanuló-összegző volt, némi stréber színezettel – és az ötvenes évek második felétől kicsattanóan eleven anakronizmus gyanánt.

A Rátónyi által a saját színészi bázisán szintetizált táncos-komikusi mintaalakot elsőként azután Németh Sándor próbálta meghaladni – több ponton érdemi sikerrel. Látványosan jelenkoribb színpadi kiállása, valamint kiemelkedő táncművészete és -tudása mindenestre markánsan megkülönböztette őt az idősebb pályatárustól, akinek a tánc úgy istenigazából sosem volt a legnagyobb erőssége. (Tán nem véletlen, hogy Gál fentebb idézett, 1960-as körülírása említetlenül hagyta a szerepkör eme alapkövetelményét.) Németh ráadásul nem egyszerűen felülmúlta Rátónyi táncstudását, de egyszersmind szakított a latabári komikus-parodisztikus egyéni koreográfiák iskolájával is: a hetvenes évekkel berobbanó zenés színházi művész, mondhatni, a musical (Kelly, Fosse, de legalábbis Bogár Richárd) stíljét *felől* táncolt az operettekben is. Amiben azonban ő is követte a Rátónyi-vonalat, az a táncos-komikusi jelenlét emeltes cukortartalma volt, s ebben az ő esetén alkalmasint közrejátszhatott a kétnyelvűvé váló színészi és esztrádműködés művészileg elkönyvitő hatása is.

A tánc mindazonáltal a következő nemzedék táncos-komikusai számára is alapvető, illetve egyenesen döntő fontosságúvá vált, méghozzá az erőelemekben gazdag, sőt már-már akrobatikus jellegű tánc. A nyolcvanas évek utolsó harmadától egyre szembeötlőbb és voltaképp máig tartó folyamat több szálon is levezethető az operett és az operettjátás korabeli helyzetéből, viszonyrendszeréből. A legnyilvánvalóbb oka az a műfaji válság volt, amely az operettet a nyolcvanas évekre drasztikusan leértékelte a magyarországi színházi közegen belül, részben még a saját közönsége és előadóművészei szemében is. Az ehhez kapcsolódó általános elbizonytalanodás a súlytalannak/csacskának ítélt szöveggel meg az egysíkúnak/vázlatszerűnek vélt szerepalakkal szemben logikus módon terelte a figyelmet a legalább mutatós

1 KAMPIS Antal – PÁSZTOR Gizella – STAUD Géza, szerk., *A kultúra világa*, 3. kötet (Budapest: Minerva, 1960), 774.



Rátónyi Róbert a Magyar Rádió szilveszteri műsorának felvételén 1966-ban. Fotó: Fortepan, Szalay Zoltán

mozgás irányába. Utóbb aztán a tánc becsét (és egyszersmind a szerepformálás jelzésszerűségét) csak tovább erősítette az Operettszínház sikeres üzletággá fejlesztett nemzetközi turnétevékenysége is, hiszen az idegen nyelvű előadásokon ez a vonulat nemcsak sikert garantált, de az esetleges megértési nehézségeket áthidaló tényezőnek is bizonyult.

Mindennek azonban létezik pozitív értéktartalmú leírása is, elvégre az említett periódus kezdetén Csere László személyében például és kiválólag olyan zenés színész lépett a pályaelődök örökébe, aki bravúros mozgáskultúrájával, univerzális alkalmazhatóságával és könnyed kiállásával egy új kor táncos-komikusi ideáltípusát teremtette meg. Igaz, mindeközben a szerepkör praktikus alakulástörténetében talán vele jelent meg először a hazai színpadokon a bonvivántól szinte megkülönböztethetetlen, sőt azt olykor akár le is árnyékoló vagy elhomályosító táncos-komikus típusa. (Nem mintha korábban nem akadtak volna olyan Bónik, akik köpcös Edvinek mellett játszottak, de ők azért közben váltig dolgozhattak a maguk alkati komikumából.)

Az Operettszínház Kero-korszakában azután hangsúlyosan két fiatal művész vált tartósan a szerepkör alapértelmezett birtokosává: Peller Károly és Kerényi Miklós Máté. A tánca mindig kész mozgékony, akárcsak a játék és a figurateremtés felfokozottan ugribugri jellege mindkettejükre jellemző (volt) e szerepekben, s ha szabad illet mondani, mindketten gyakran megsínylették, hogy az árnyalatokban gazdag humorérzék nem tartozott az egykori főigazgató és operettszínházi érája jellegadó ismertetőjegyei közé. Kettejük között fontos különbség azonban szinte a kezdetektől fogva, hogy amíg Kerényi Miklós Máté musicales rámenősséggel lépett be táncos-komikusi szerepkörébe, addig Peller történeti-műfaji tájékozódása a néhány nemzedékkel korábbi operettjátás gyakorlatát is felöleli – s ennek mind több hasznát látja immár rendezőként is.

A legutóbbi egy-két évad során azután Laki Péter személyében jelent meg új, a táncos-komikusi szerepkör morfológiájára hatást gyakorló színpadi alak a Nagymező utcában. Svádája és jelenléte lendületes, tánckészsége példás, s egyszersmind magasabb szintre emeli a Csere László-i problematikát, amennyiben Laki már-már életvitelszerűen hat bonvivánnak táncos-komikusi szerepkörében. (Jellemző adalék, hogy tavaly a bonviván kategóriában nyerte el a megosztott első helyet a Lehár Ferenc Nemzetközi Énekversenyen.) Vagyis működése voltaképpen a legfentebb emlegetett műfaji jellegzetességek, azaz az operett szigorú formalizmusa és típusossága ellenében hat, s ilyesformán egyszerre vélhető atipikus vagy éppenséggel határfeszegető, új irányt jelző jelenségnek.

Ha itt új irány ígéretét vagy legalábbis esélyét említettük, akkor indokolt szólni a táncos-komikusi egyedfejlődésnek egy mára, úgy tűnik, lezárulni látszó csapásirányáról is. Vagyis arról, hogy a jeles táncos-komikusok sokáig, ha nem is magától értetődő természetességgel, de gyakran igen eredményesen léptek tovább pályájukon a prózai komikusi vagy épp a drámai színészet terepére. Rátkai Mártontól Feleki Kamillig ez a rangemelkedés szinte kijárt egy-egy időződő nagy táncos-komikusnak, részben annak is bizonyosságául, hogy az operett világában alkalmasint épp ebben a szerepkörben nyílnak a legtöbb lehetőség az emberábrázolói tapasztalatszerzésre. Ez az út ugyancsak Ráttonyi Róbert működésével zárult le: egyéni ízlés és mérlegelés dolga, hogy az ő prózai pályafordulatát az utolsó beteljesült rangemelkedésnek vagy az első becsületlen kudarcnak tekintjük. Utána mindenesetre már nem ismerünk nevezetes példákat a táncos-komikusok ilyen irányú átlényegülésére. Habár könnyen meglehet, az operett és az operettjátás – a Nagymező utcától ma éppen független – csendes fölértékelődése talán még újra megnyithatja ezt az utat korunk táncos-komikusai előtt.

Folytatjuk.

E számunk szerzői

Adorjáni Panna (1990) színházcsináló, dramaturg, író, Kolozsváron él
 Berecz Zsuzsa (1980) dramaturg, fordító, művészeti és közösségi programok szervezője, Budapesten él
 Boros Kinga (1982) teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatója, Csíkszeredában él
 Csabai Máté (1993) újságíró, kritikus, Budapesten él
 Darida Veronika (1978) esztéta, Budapesten él
 Fritz Gergely (1991) PhD-hallgató, kritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Herczog Noémi (1986) kritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
 Hetényi Zsuzsa (1954) irodalomtörténész, műfordító, publicista, Budapesten él
 Jákfalvi Magdolna (1965) színháztörténész, egyetemi tanár, Budapesten él
 Kovács Bálint (1987) kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él
 Králl Csaba (1964) tánckritikus, a *Színház* folyóirat szerkesztője, Budapesten él
 László Ferenc (1976) történész, szerkesztő, kritikus, Budapesten él
 Martina Pecková-Černá (1976) színháztörténész, kulturális menedzser, Prágában él
 Megyeri Léna (1987) szabadúszó tánckritikus, Budapesten él
 Mélyi József (1967) művészettörténész, Szentendrén él
 Molnár Zsófia (1974) kritikus, műfordító, Budapesten él
 Nagy Klára (1997) szociológus hallgató, kritikus, Budapesten él
 Parászka Boróka (1976) újságíró, a Marosvásárhelyi Rádió munkatársa
 Rádai Andrea (1979) szerkesztő, kritikus, műfordító, Budapesten él
 Szabó-Székely Ármán (1987) dramaturg, Budapesten él
 Tompa Andrea (1971) író, kritikus, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem oktatója, Budapesten él
 Zuzana Uličianska (1962) kulturális újságíró, Pozsonyban él