

Urbán Balázs

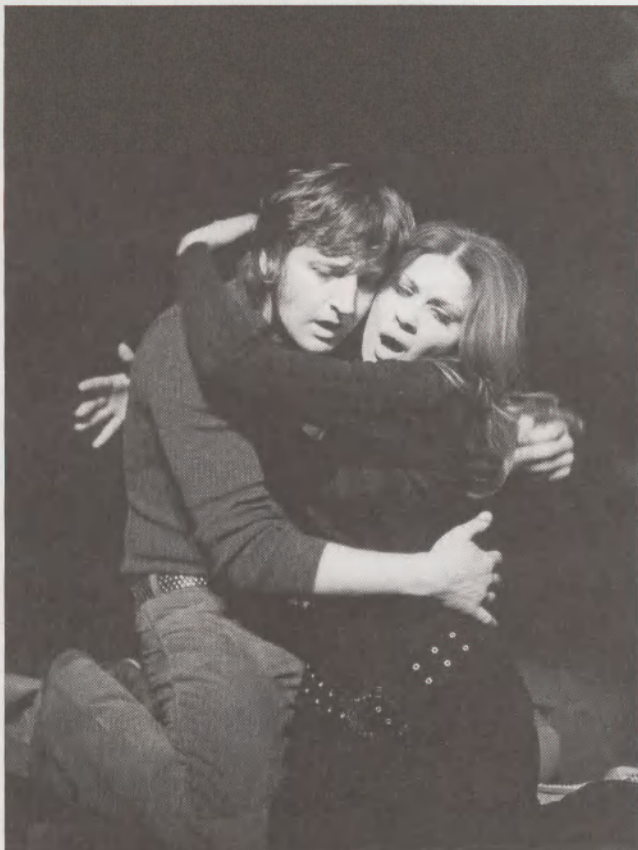
# Megáll az idő?

## RÉGI-ÚJ SIKEREK A VÍGSZINHÁZBAN

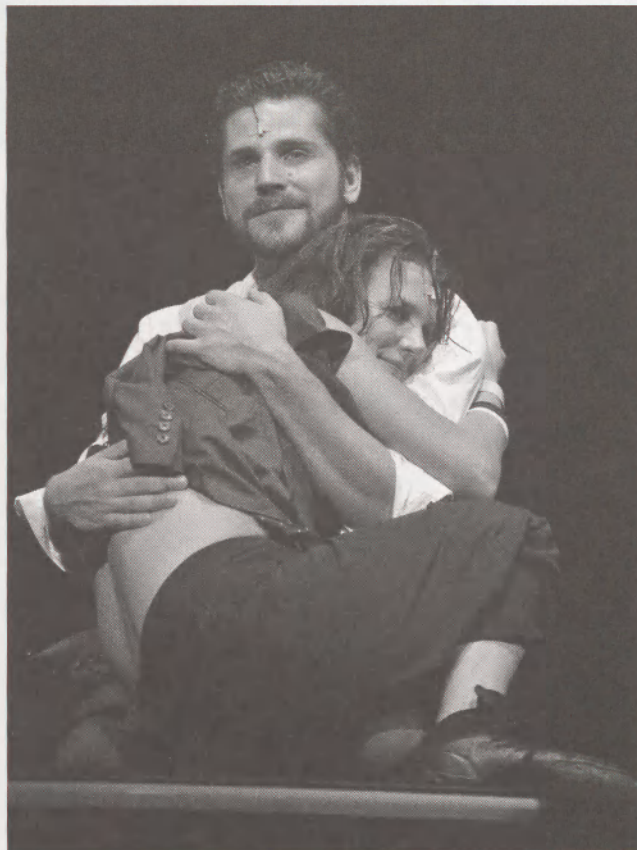
A tavalyelőtti évad első vígszínházi bemutatója, a *Popfesztivál 40* Presser Gábor legendás musical-jét értelmezte újra. Most a hetvenes évek másik vígszínházi sikerelőadásának új interpretációja is látható: Fejes Endre *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című – szintén Presser Gábor által megzenésített – drámáját Szász János rendezésében mutatta be a Pesti Színház. Ezt pedig a kilencvenes évek egyik kiugró, sok esztendőn át játszott sikerének, az *Össztáncnak* a felújítása követte. Noha a Vígszínház tradícióihoz hozzátartozik a hajdani fontos és népszerű előadások évtizedekkel későbbi újraértelmezése, Presser Gábor zenés darbjait pedig az utóbbi években, évtizedekben is játszották szerte az országban, az egykori nagy sikerek egymás utáni újrafogalmazása mégis feltűnő. Csupán a legendák megidézése a cél? A nosztalgiafaktorra építve a kasszasikert tartja szem előtt a színház? Vagy éppen ellenkezőleg: a mítoszrombolást is

kockáztatva kérdeznék rá a friss bemutatók alkotói arra, hogy mondanak-e még nekünk valamit e művek?

Nem tudhatom, hogy az alkotókban mennyire tudatosan fogalmazódtak meg ezek a kérdések. És azt sem, hogy mennyit meditáltak a közelmúlthoz való viszonyunk ellentmondásosságán. Amin nemcsak azt értem, hogy a mai ötvenes vagy annál idősebb nemzedéket nyilvánvalóan ambivalens érzések kötik az „átkos” évtizedeihez, hanem azt is, hogy a harmincasok vagy annál fiatalabbak már csak hírből ismerhetik ezeket az éveket. (A negyvenesek nemzedéke határesetnek tekinthető.) Vagyis ha a friss előadás elsősorban a kor megidézésére vállalkozik, még a szoktnál is polarizáltabb befogadói reflexiókkal találkozhat. Meglehet, könnyebb és hálásabb feladat a történelem helyett magához az egykori előadáshoz kapcsolódni. Ez esetben viszont kérdés, hogy a régi elő-



Tahí Tóth László és Almási Éva a *Képzelt riport* egy amerikai popfesztiválról című előadásban 1973-ban



Telekes Péter és Balázsovits Edit a *Popfesztivál 40*-ben 2013-ban

Schiller Kata felvétele

adások megidézésén és újraértelmezésén keresztül lehet-e a mához és a máról beszélni. Hogy megérthető-e a jelenből a múlt vagy a múltból a jelen, s ha igen, megértethetőek-e az összefüggések azzal is, akinek koránál fogva nem lehetnek emlékei a múlt század hatvanas, hetvenes vagy akár kilencvenes éveiről.

A (relative) friss bemutatók megnézése után annyi bizonyosan állítható, hogy nincs mögöttük olyan egységes koncepció, amely a közelmúlthoz, illetve a régi előadásokhoz, azok mítoszához való viszonyukat befolyásolná. A három bemutató élesen eltérő módon reflektál a korabeli produkcióra. Az *Össztánc* gyakorlatilag remake. A *Popfesztivál 40* új interpretáció ugyan, de referenciapontja a hetvenes évekbeli bemutató, illetve az ahhoz tapadó nosztalgia. A *Jó estét nyár...* viszont úgy értelmezi újra Fejes Endre drámáját, hogy ehhez még csak ugródeszkeként sem használja a majd' negyven évvel ezelőtti bemutatót. Az eltérő viszony okát részint magukban a művekben, részint az eltérő rendezői attitűdökben kereshetjük.

Az *Össztánc* nem magyar ötlet, hanem a Théâtre Compagnol előadásának (illetve Ettore Scola ennek nyomán, 1983-ban forgatott filmjének) „magyarítása”. A szöveg nélküli, zenére, mozgásra, táncra, színészi gesztusokra építő előadás a (tánc)szalonból kiindulva mesélt a XX. századi francia történelem kataklizmáiról – miközben a történelem árnyékában sokféle emberi érzés kibontakozását mutatta meg. Az 1994-es vígszínházi bemutató forgatókönyvét Békés Pál készítette el: az alapötletet, a formát változatlanul hagyta, sőt a szerkezeten sem változtatott, ám a francia történelem eseményeit a magyaréra cserélte. A bemutató az újjáépítése után ismét megnyíló színház első premierje volt – és kirobbanó sikert aratott. Amibe éppúgy belejátszhatott a szokatlan (az akkori mainstream-től teljesen idegen), ezért újszerűnek ható forma, az alaposan kidolgozott forgatókönyv, a nosztalgiát ébresztő, jól ismert zeneszámok sora, Marton László precíz, jó ritmusú rendezése és főként a színészek szakmai professzionalizmussal párosuló elsöprő játék kedve. A produkció hosszú időn át volt műsoron, érkeztek új beállók is, így adódhat, hogy a mostani bemutató szereplőinek nem kis része részt vett az akkori előadásfolyamban. Mint ahogy a nézők között is bizonyára ott ülnek a hajdani előadás rajongói. A frissen készült bemutató legnagyobb változásait paradox módon mégis a színészeknek köszönhetjük. Nemcsak az új szereplőknek, hanem azoknak is, akik újrafogalmazhatják karaktereiket – szükségképpen némileg más eszközöket alkalmazva és más figurákat teremtve, mint bő húsz évvel ezelőtt. Az egykori előadás nézői pedig felidézhetik magukban az akkori gesztusokat, mozgássorokat, összehasonlíthatják az akkor teremtett figurákat a maiakkal, láthatják, mennyivel érettebb néhány művész, de azt is nyugtázhatják, hogy egyesek mintha nem is öregednének. Marton László rendezése szolidan játszik rá erre a nosztalgia-faktorra – nem azzal, amit tesz, inkább azzal, amit nem tesz. Mert a darabbeli szalonban mintha megállt volna az idő: az előadás ott fejeződik be, ahol – a közelmúlttal már akkor is csínján bánó – hajdani bemutató. Az elmúlt két-három évtized történetéből mit sem láthatunk. Nem kizárt, hogy ennek szerzői jogi okai is vannak, de a



Hegedűs D. Géza és Bánsági Ildikó a *Jó estét nyár*, jó estét szerelemben 1977-ben

provokációt és az ideológiai-politikai állásfoglalást következetesen kerülő produkció egészétől amúgy is távol áll a közelmúlt társadalmi-politikai folyamatainak értelmezése. Új perspektíva nincs tehát, sőt, új csúcspontok, új ötletek sincsenek – érezhetően éppen ott honol néma csend a nézőtéren, ahol bő húsz évvel ezelőtt (például a sárga csillagot viselő, elkülönített szereplők fehérneműre vetkőzésekor), és ott a legtöbb a móka, kacagás, nyílt színi taps, ahol akkor (például a Coca-Cola felfedezésének jelenetében). Most is egészen remek pillanatokot köszönhetünk a színészeknek: Eszenyi Enikő mozgáskultúrája, eleganciája egészen magával ragadó, Pápai Erika, Majsai-Nyilas Tünde, Balázsovits Edit, Fesztbaum Béla, Kerekes József koncentráltan, sok apró részletből dolgozzák ki szerepeiket, míg Hevér Gábor szinte egyetlen játékötletből épít egész estét betöltő alakot – de megmarad az emlékezetben Péter Kata ide-oda csapódó figurájának fájdalmas elesettsége vagy az a lehengerlő vitalitás, amellyel Orosz Ákos formálja valamennyi szerepét. És a kiemelések szükségképpen igazságtalanok, hiszen nemigen van színész, akinek ne lennének említésre méltó momentumai az este folyamán. Csak az az átütő lendület hiányzik a produkcióból, ami az eredetit jellemezte. No meg az újdonság ereje, a reveláció – amit talán éppen a változtatások, az újragondolt szituációk jelenthetnének.

A *Popfesztivál 40*-ben Eszenyi Enikő sokkal direkterebb eszközökkel dolgozott – már ami a nosztalgiához fűződő viszonyt illeti. Igaz, a nosztalgia Presser Gábor esetében meglehetősen ellentmondásos fogalom: a szerző szerencsére köztünk él (mondhatni, alkotóereje teljében van), és a színház bizonyosan legalább olyan szívesen mutatna be új Presser-musicalt, amennyire szívesen nézné azt a budapesti közönség. Ám ő jó ideje nem komponál új színpadi műveket; az utolsót, a korábbiaknál haloványabb és némiképp feledésbe merült *Szent István körút 14*-et 1998-ban mutatták be, ám az azt megelőző, 1988-ban színre vitt *Padlás* a mai napig a színház repertoárján van. Ha pedig nincs új mű, törvényszerű, hogy előbb-utóbb elő kell



Schiller Káta felvétele

Jelenet a Jó estét nyár, jó estét szerelem 2015-ös előadásából

venni a régieket. Azokat, amelyeket amúgy az ország más színházaiban azóta is játszanak; az OSZMI adattára 25 *Képzelt riport*- és 15 *Jó estét nyár...*-bemutatóról informál. Am értelemszerűen mást jelent ezeket a darabokat egy vidéki színházban elővenni, mint a Vígszínházban újrafogalmazni. A Vígben a létrejövő előadás még akkor is viszonyul valahogyan a régi bemutatókhoz, ha a nézőtéren sokkal kevesebben ülnek az egykori nézők közül, mint az *Össztánc* esetében. (És persze az is viszonyulás, ha a repríz rendezője kicsit sem idézi meg az egykori előadást.) Ennek csak egyik oka az, hogy ezek a darabok (és a harmadik, hetvenes években született Presser-mű, a *Harmincéves vagyok*) a színház akkori fiatal színészcsapatának látványos beütését jelentették, szükségképpen generációs élménynyé transzponálva az alkotásokat. A másik ok a bemutatott művek korba ágyazottsága. Mindhárom színpadi mű – bár teljesen másképpen – erősen kötődik a korhoz, amelyben született (illetve amelyet ábrázol). Ha az új bemutató ez utóbbiakat is meg kívánja idézni, a rendezői attitűd alapvetően nosztalgikus vagy kritikus lehet. A kritikai attitűd érvényesítését azonban hátráltathatja az is, hogy a korához erősen kötődő mű nem szükségképpen árul el sokat magáról a korról. E tekintetben igen jelentős a különbség a *Képzelt riport...* és a *Jó estét nyár...* között.

A bevezetőben a *Popfesztivált* Presser-musicalnek, a *Jó estét nyár...*-t Fejes-darabnak neveztem – elvonatkoztatva attól, hogy előbbi is egy jelentős író, Déry Tibor műve alapján készült. Ami nem véletlen. És oka nem pusztán az, hogy Déry regényét a szerzők (Pós Sándor, Adamis Anna és persze Presser) transzponál-

ták zenés drámává. Hanem az is, hogy a *Képzelt riport...* a nagy író „időskori zsenéjeként” ment volna régen feledésbe, ha nem születik meg a musical. Az amerikai popkultúráról ködös és sablonos ismeretekkel bíró szerző nem egy pontján már-már rosszszíjú alkotásába a zene lehelte életet. Az átütő erejű, többféle zenei stílusból építkező, mégis egységesnek ható, átgondolt dramaturgiájú muzsika azóta is garanciája az egymást érő reprízok sikerének. Am a *Képzelt riport...*-ből igen keveset tudunk meg a hetvenes évek magyar társadalmáról (és persze az amerikaiáról sem sokat). Amit mégis, az a sajátos Móricka-perspektíva, amelyből egy gyökeresen más mentalitású generáció tekintett a felfoghatatlan népszerűségű popkultúrára. Ez azonban legfeljebb irodalom- és mentalitástörténeti szempontból érdekes. És mivel a cselekményt nemigen lehet komolyan venni, az az előadás lehet sikeres, amely a főszereplők – kortól, kultúrától teljesen független – érzelmi viszonyait minél teljesebben és hatásosabban bontja ki, a történetet pedig minél ügyesebben burkolja misztikus ködbe (elsősorban annak külsőségeire helyezve a hangsúlyt). Így aztán egy frissen létrehozott előadásnak történelmi-társadalmi értelemben nincs mihez kötődnie. A *Popfesztiválon* keresztül nem lehet viszonyulni a hetvenes évekhez, de hasonlóképpen nem lehetséges a történetet XXI. századi perspektívából újrafogalmazni.

Marad hát a nosztalgiára építő rendezői attitűd. És a nosztalgia természetesen magához a '74-es előadáshoz kapcsolódik. Eszenyi Enikő pedig nem felidézi, hanem megidézi a Marton László rendezte ősbemutatót. Miközben pereg a tisztos szakmai színvonalon, de különösebb invenció nélkül megvalósított előadás, bejátszásokat láthatunk a régi produkcióból. Pontosabban nemcsak a produkcióból, hanem a kullisszák mögül is. (Werkfilmnek is mondhatnánk, ha a kifejezés nem lenne ismeretlen a hetvenes évek fogalomtárában.) De mivel film és színház találkozásánál a színpadon mindig fontosabb és élményszerűbb az, ami két ember közt történik, létrejönnek a szép és fontos emberi találkozások is. Színpadra lép az ősbemutató Eszterje és Józsefje, Almási Éva és Tahi Tóth László – „civilben”, figyelve egymásra, a többiekre, a játékra, a nézőkre is. És létrejön a generációs találkozás is, a két Eszter, Almási Éva és Balázsovits Edit közt. A szülők generációjának örökségét tehát a Vígszínházban zökkenőmentesen viszi tovább gyermekeik nemzedéke. És a nézőtéren nemegyszer hallatszik szipogás; a közönség nem is kis része emlékszik megindultan ifjúsága meghatározó élményére. Más kérdés, hogy az ifjabb generációk mit kezdenek az előadással, hiszen a *Popfesztivál 40* jóval kevesebbet ad annak, aki nem láthatta az eredeti bemutatót. Annak pedig, aki az ősbemutató legendáját sem ismeri, a látottak értelmezésével is meggyűlhet a baja.

A *Jó estét nyár...* egészen más eset. Mind a kor, mind az irodalom szempontjából. Jelentős dráma (még ha szintén egy kisregény átirata is), melyet Presserék nem alakítottak át, csupán dalokat írtak bele. Olyan dalokat, amelyek tökéletesen illeszkedtek a tragédia feszült, baljós hangulatához. Míg a *Képzelt riport...* esetében voltaképpen a zene teremti meg az előadást, itt a dalok „csupán” szolgálják a drámát és a színpadi pro-



Össztánc 1994-ben

dukciót. Fejes Endre műve pedig örök érvényű, az ábrázolt kortól teljesen független érzéseket, dilemmákat, félelmeket fogalmaz meg roppant erőteljesen – ám ezeket az elválaszthatatlanul a megjelenített korhoz (vagyis a hatvanas évekhez) kötődő történeten keresztül fejt ki. A rendezői dilemma itt az, hogy megérezhető-e a tragédia húsba vágó aktualitása a letűnt kor és társadalom megjelenítése nélkül. Ha nem, akkor viszont az a kérdés, hogyan ábrázolható hitelesen az a világ, amely a többség számára kilencvenháromezer négyzetkilométerre redukálódott, ahol a „Nyugat” valami távoli, alig-alig elérhető ködképnek, miközben maga a rendszer megváltoztathatatlanak tűnt. Hogyan lehet a fiatal (vagy akár a középkorú) nézőkkel megértetni annak a generációnak a reménytelenségét, talajvesztettségét, amelynek esélye sem lehetett a kitörésre. A nosztalgia itt nyilvánvalóan nem játszhat szerepet, a rendszer kegyetlenségének direkt megjelenítése pedig a sematizmus veszélyével járna. Ám ha a kor nem vagy csak külsőségeiben jelenik meg a színen, kérdés, hogy a történet mibe tud beágyazódni. (Ez a probléma gyakorlatilag Fejes Endre egész drámai életművére érvényes, pedig a sikerültebb darabok fölött dramaturgiai értelemben nem járt el az idő: a *Cserepes Margit házassága* például egészen izgalmas, eredeti rendezői megközelítéseket is megengedne – ha története nem tapadna reménytelenül a hetvenes évek társadalmi valóságához.)

A Pesti Színház előadásának rendezője, Szász János határozottan legfeljebb külsőségeiben idézi meg a hatvanas éveket. Ezeket is inkább csak néhány díszlet-elem, párka és főként a Vereckei Rita díszletének kopár tapétával fedett falain futó videók segítségével – ezeken látszanak a szocializmus rekvizitumai is, túl sokszor és többnyire elrajzoltan; a játékosan ironikus

ábrázolás paradox módon inkább távolítja a korától a történetet. Szász János rendezése egyébként is stilizál, általánosít. A történet feszültségét, a szereplők motívációit és indulatait nem a hatvanas évek reménytelen bezártsága indukálja, hanem annak a kornak a kilátástalanságát a mai kilátástalanságával helyettesíti, másrészt hangsúlyossá teszi a krimi-, illetve thriller-elemeket. A behelyettesítés azonban csak helyi-közzel működik. Hiába válnak hangsúlyossá a manapság is átélte anyagi kiszolgáltatottságot hangsúlyozó dalszövegek („Ó, mondd, mit ér egy ember, ki napi negyvenből él”), ám ez mégis másfajta kiszolgáltatottság, mint amit a rendszer megváltoztathatatlansága okoz. Nem mindegy, hogy valaki azért nem tud külföldre eljutni, mert nincs rá pénze, vagy azért, mert az országhatárt vasfüggöny zárja le. Előbbi esetben adódhat halovány remény, az utóbbiban azonban az egyetlen esély a politikai rendszer megváltozása lehetne – ami a hatvanas években lehetetlennek tűnt. A diplomata-státus ezért annyira különleges és szimbolikus jelentőségű, ezért érezheti külföldiként a „kicsi görög” valakinek magát, és ezért veszti el realitásérzéküket a józan és többnyire konszolidáltak mondható anyagi viszonyok között élő lányok. Az empatikus néző természetesen így is megértheti Viktor tettének motivációját, de nem élheti át a szereplők érzéseit, és így nem kerülhet közel a gyilkossá váló fiúhoz.

Gyorsan hozzáteszem: ez utóbbi érezhetően nem is tartozik a rendező ambíciói közé. A friss premier szövege és zenéje is változott kicsit, s a változások a megírtnál hidegebb, keményebb, érzéketlenebb embernek láttatják a sötétruhás fiút. A dramaturgiai beavatkozások következetesek és indokolhatóak, ám a nézői



Schiller Kata felvétele

## Össztánc 2015-ben

empátia ellen dolgoznak. A dráma megtörtént események alapján született, a műalkotás azonban természeténél fogva csupán módjával másolta az életet; Fejes hőségét ábrándjai, megalázottsága, helyzetének tarthatatlansága kergeti a gyilkosságba. Kirajzolódik az ív, ahogyan a „hódításokért” fizetett ár egyre súlyosabbá válik, és egyre erősebben érződik a tragédia szele – ez az ív pedig szükségszerűen azt kívánja, hogy a szerző zárójelbe tegye a valódi tettes (Szöllösi György) által korábban elkövetett bűncselekményeket. Szász és Presser most ezeket a zárőjeleket felnyitotta. Az egyik új dal egy rendőrségi vallomás, amelyet az a Húvös Ilona tesz, akit Szöllösi (vagyis immár Viktor) szintén megpróbált meggyilkolni – ráadásul nem a pánik kiváltotta érzelmi reakcióból, hanem előre megfontolt szándékkal, méregettel.

És ehhez a rendezői törekvéshez jól illeszkedik az előadás következetesen kibontott krimi-vonala. A pengének már a játék elején fontos szerepe van, s ahogy sűrűsödik a levegő, mind többször kerül elő, hogy végül beteljesítse Viktor sorsát. Szász János nemcsak ezt a motívumot építi fel kitűnően, de a jó thrillerekre jellemző fojtogató feszültséget is hatásosan teremt meg. A gyilkosság szcenikai megoldása egészen remek: egy nem túl bonyolult technikai trükk segítségével válik dermesztően hitelessé. De még ennél is emlékezetesebb a szilvaárus lányok szerepének értelmezése: a lányok nem hús-vér emberként, hanem Viktor vágyainak, ambícióinak kivetüléseként, mintegy a *Macbeth*-beli boszorkák kedves, szelíd utódaiként jelennek meg a színen.

Ezt a koncepciót Wunderlich József szuggesztív alakítása hitelesen közvetíti. Eredendő sebzettség, kétségbeesett vágyakozás és húvös érzéketlenség egyaránt és szinte egyszerre van meg az általa játszott

Viktorban; ha néha közelebb éreznénk is magunkhoz, rögvést el is bizonytalanodunk, amikor látjuk, hogy a pengéhez erősebben vonzódik, mint az emberekhez. Körötte jól felépített, markáns és jórészt szerethetetlen karakterek sora: Bata Éva minimális empátiára is képtelen, vesztét szinte kiprovokáló Karácsony Nagy Zsuzsannája, Börcsök Enikő realistának tűnő, mégis öncsalásba menekülő Varga Veronikája, Járó Zsuzsa csak kapni akaró Húvös Ilonája, Tornyi Ildikó megkeseredett, az elviselhetetlen családi fészekből menekülni próbáló Juhász Katalinja – no meg az összes anya- és apafigurát megismerő Kútvolgyi Erzsébet és Papp Zoltán változatosan kisszerű, buta, fontoskodó kispolgár-alakjai. Az atmoszféra erejében természetesen fontos szerepe van az áthangszerelt zenének. A mindössze két zongorán eljátszott dalok előadásmódja minden teatralitást nélkülöz; a zene – még takaréklángon is – magától értetődő természetességgel simul a prózához. Ám az erős atmoszféra legfeljebb csak néha-néha fedelteti, hogy az előadásnak nem sikerül a dráma által leírt valóságon keresztül megfogalmaznia a jelen napról napra élő kisemberének kétségbeeső egzisztenciális kiszolgáltatottságát. És így minden szakmai erénye ellenére – antihőisével együtt – hidegen hagyja nézőjét.

A három friss előadás közelmúlthoz való viszonyának egyetlen közös pontja a kritikai attitűd hiánya – és e hiány okai is eltérőek. A sorozatos reprízek mögött eltérő rendezői szándékok tapinthatóak. Nézőként hol azt érezhetjük, hogy megállt az idő, hol azt, hogy durván tovarobogott, de jelen és (közel)múlt viszonyának bonyolultságáról és összetettségéről nem ezek az előadások gondolkodtatnak el.