

BERETVÁS GÁBOR

A SZÍNHÁZ VILÁGÁNAK MEGJELENÍTÉSE A HÁBORÚ UTÁNI MAGYAR FILMMŰVÉSZETBEN

■ Már az első magyar némafilmek is mondhatni a színpadi produkciók egy másik matérián való megjelenítései voltak. A két háború közötti hangosfilm, bár nem feltétlenül folytatta ezt a hagyományt, mégis hagyott teret a színház (például mint téma) filmes értelmezésének. De most ezekkel nem kívánok különösebben foglalkozni. Mint ahogy az akkoriban oly divatos orfeumi szórakoztatás mozgóképi megjelenítéseit sem veszem górcső alá. Továbbá nem térek ki a cirkusz világának bemutatására törekvő filmes alkotásokra sem. Ezen témák mindegyike amúgy már önmagában is kitöltené egy ehhez hasonló dolgozat kereteit.

Amit vizsgálók: a II. világháború után újrainduló magyar filmművészet színházzal kapcsolatos alkotásai. Ne feledjük, a rendszerváltásig tartó több mint negyven év filmes termése a mindenkori kultúrpolitikával folytatott párbeszéd eredményeként is értelmezendő. Ez főleg jelen téma esetében látványos, hisz a regnáló kultúrpolitikai rendszerek nemcsak a filmes, hanem a színházi világ ütőerén is rajta tartották a kezüket. De csak azért, hogy alkalomadtán csavarjanak egyet ezen művészetek csuklóján, ha eltértek attól, ami politikailag belefér. Szóval az e tanulmányban közlendő megfigyeléseket nemcsak esztétikai szempontok szerint rendezem, hanem aszerint is, hogy mi lehetett ezen alkotások kultúrpolitikai üzenete.

A világéges után éledező magyar filmgyártás első olyan produkciója, melyben szerepel a szín-



„Folyton csak
átöltözünk” – hangzik
el A tizedes meg
a többiekben
a köpönyegforgató
politikára is érthető
utalás.

ház, a *Déryné* című, 1951-es Kalmár László-rendezés. Főszerepben a harmincas évek sztárkultuszából szinte egyedüliként átmentett díva, Tolnay Klári. Mások ugyanis, mint Karády, Muráti Lili, Szeleczy Zita, Perczel Zita ebben az időben külföldön éltek, hisz az új rendszer enyhén szólva sem tartott igényt a művészetükre. Emellett a magyar filmművészet útkeresése valami más irány felé ácsingózott, újnak és modernnek érezte magát, nem a harmincas-negyvenes évek örökösének.

Radványi 1947-ben készült *Valahol Európában*ja ugyanúgy egy művészi útírányt jelzett a bemutatóján, '48 elején, mint Szóts István *Emberek a havasonja* 1943. január 29-én. A Szóts által kiírt és meglebegtetett kiáltvány, a *Röpirat a magyar filmművészetért* (1945) viszont nem hozta be a hozzá fűzött reményeket, hiszen a Rákosi-kormány elítélte, majd saját hazájában ellehetetlenítette a rendezőt, az *Ének a búzamezőkről* című, '47-es filmjéért. (A film kezdő képsorain feltűnik egy egyházi személy, amit Rákosiék nyílt támadásnak értelmeztek, a klerikális hatalomnak a magyar filmvászonra történő újbóli betöréseként. Azonnali intézkedésként a filmet betiltották, és dobozba száműzték.) Ekkor indul meg szovjet mintára a termelési filmek gyártása. Ezek elsősorban nem művészetként értelmezik a filmet, hanem leginkább az állampropaganda közvetítőjeként tekintenek rá.

Ebben a zavaros időszakban jön ki a *Déryné* 1951-ben. A politikai hatalom üzenete ugyan egyértelmű ebben a műben is, de mégsem olyan szájbarágóan mutatkozik meg benne, mint a jelenben játszódó, a saját korukra reflektáló filmekben. A *Déryné*ben egyértelmű, hogy a Habsburg, azaz a német kultúrfölény és befolyás alóli szabadulás a téma. A nyugati presszió hangsúlyozásában kereendő itt az áthallás. Az Osztrák–Magyar Monarchia már a múlté ugyan, de egészen a második világháború lezárásáig mondhatni németes volt a kultúránk. Nem beszélve arról, hogy Magyarország a németek szövetségeseiként lépett fel mindkét világháborúban.

A film így a német kultúrfölény elleni szabadságharcra helyezi a hangsúlyt, azaz a magyar független nyelvhasználat, illetve a népi folklórból való merítkezés színházára. Erre fektetnek hangsúlyt a *Déryné*t mint 19. századi (kultúr)történeti személyiséget megidéző darabban. A mű persze elhallgatja, hogy a nagy névma-gyarosítás korában vagyunk, és a Széppataky Róza művésznév mögötti személy születési neve német hangzású: Schenbach Rozália. Bár a színésznő drámai szerepekben kezdte, lassan az opera felé fordult. A Pesten is sokat vendégszereplő kolozsvári magyar társulat *Déryné*re tett ígész hatásáról csak említés szintjén van szó a filmben, de az alkotás jobbára pontosan kíséri végig a művésznő sikertörténetét, mely a saját korában csak szuperlatívuszokkal volt érzékeltethető.

Tolnay helyett a filmben az ötvenes évek filmművészetében gyakran foglalkoztatott Gyurkovits Mária operaénekes hangján dalol *Déryné*. Nyilván Gyurkovits messze képzetesebb volt, és Tolnayt simán lekörözte hangterjedelemben. Kettősükben azonban összeér a főszereplő ikonikus karaktere. A filmben szereplő dalok is régiesek, de hazafiasak is egyben. Nem csoda. A kultúrpolitika próbált kontinuitást találni a Rákóczi-szabadságharcra és az 1848-as forradalommal is egyben. A *Déryné* után egy évvel jön ki a szintén hasonló témákat felvonultató *Erkel*. (Szintén Gyurkovits Máriával.) Majd 1953-ban készítik a *Rákóczi hadnagya* című filmet. Nem véletlen, elvégre akkor volt a Rákóczi-féle szabadságharc 250 éves évfordulójának megünneplése. Ennek apropóján születik meg többek között a Rákóczi képmását őrző papír 50 forintos is. Ez is csak azt bizonyítja, hogy a Rákosi-éra nemcsak a Tanácsköztársaság jogutódjának, hanem egyben majd' minden forradalmi megmozdulás örökösének próbálta láttatni ma-

gát. (Az 1953-as *Föltámadott a tengerben* például Avram Iancu szabadcsapatai a magyarok mellett harcolnak. Így folyik a történelemhamisítás ebben az időben. Többek között így hallgatják el az oroszok 49-es támadását is Illyés Gyula forgatókönyvében, illetve az abból készült filmben.)

A *Déryné* a kulturális elnyomáson kívül bemutatja a korabeli vándorszínészi létet. Bemutatja az osztrák hatalom és a magyar politikai lobbik között tátongó szakadékot. Bemutatja a német színházi kereteket. Majd a kőszínházak hiányának folyományait, a játszóhelyek silányságát és a nélkülözések által kísért szakmai nehézségeket. Nincs ugyan nagyon kidomborítva, de a filmben mégis érzékelhetően megmutatkozik az úgynevezett magaskultúra és a népi kultúrából kölcsönző szórakoztatás közötti különbség. *Déryné* a szimpatikus, megalkuvásra képtelen népi hősként van jelen. A kulturális harc (bár balsorsát elkerülő) Jeanne d’Arcjaként. Tolnay Klári önmagára szabja a szerepet, és a rá jellemző természetességgel jeleníti meg a címszereplőt.

A társulat többi tagját játszókké kevéssé árnyaltan mutatnak be sztereotíp megfogalmazásokat, igazándiból statiszta sorfalat állítván a bálványozott, Tolnay-féle *Déryné*nek. Itt mégis a harmincas-negyvenes évek színészeit bízzák meg a múlt megtettesítésével. Érződik is a játékon. Rajnay Gábor lenne felelős a társulatért, Benke szerepében. Apáskodó, ugyanakkor parancsoló attitűddel bír. Bilicsi Tivadar és Turay Ida színészházaspárt alakít: Bilicsi hozza a bonvivánszerű vezető színészt. Básti Lajos kellő és kíméletlen kimértséggel játssza a bécsi érdekeket védő gróf Altenberget. Aztán látunk sértettségében brutális mellékszereplőt, és olyan kóristát, aki nagyon sokszor hisztériás. Ezek a szerepkörök visszaköszönnek majd azon filmekben is, melyek elemzése után következik. Nem árt megjegyezni, hogy a film forgatókönyvét Békeffi István, a negyvenes évek kiemelt szerzője vette a kezébe, de már felbukkan mellette az új fiatal tehetség, Bacsó Péter neve.

Ebben a sok énekkel bíró moziban láttatniuk kellett a játéktereket. Így bepillantást nyerünk a korabeli főúri, udvari szórakoztatás miliójébe. Látjuk egy osztrák operaénekesnő pesti magánszereplését. De látjuk a Pesten újonnan felépült színház barokkosan túldíszített színpadát és nézőterét is egyben. Mint ahogy a miskolci kocsiszín körülményeit is. Vagy a két évre kiharcolt, először az osztrák művészetnek otthont adó Rondellát mint újjáépítendő színpadi helyet. Fontos, hogy háttérszemélyzet még nem jelenik meg ebben a korban, illetve filmben. A színészek maguk bútoroznak, maguk öltöznek, maguk kellékeznek. Mert hát a történet mégiscsak a magyar színjátszás kezdeteit mutatja. Lesz ez a világ a későbbiekben emelkedettebb.

Hasonló időkre kalauzol el bennünket a Szigligeti-műből készült feldolgozás, Makk Károly *Liliomfi*ja. A film 1955-ben lett bemutatva. Ebben a korszakban már érződik, hogy elkezdődött a politikai térképen némi átalakulás. Sztálin halálával, 1953-tól ugyanis már eleve megkezdődik az ideológiai devalválódás. Magyarországon is megindul egyfajta olvadás, Rákosi kezéből lassan kezd kicsúszni a hatalmi irányítás. Így Nagy Imre követőinek létszáma egyre nő a hruscsovi politika megszilárdulásával. A magyar játékfilmek is kezdenek lassan kikerülni a totalitarista művészetpolitika szorításából. A Rákosi nevével fémjelzett korszak erőskező kultúrpolitikusa, Révai József befolyása is meggyengül. Megkezdődik a kivárási korszaka. A magyar filmművészet kezdi levetni magáról a szovjet sablonok alapján készülő műveket. A filmek érdeklődése így a jelen problémáiról egyre inkább a múlt irodalmi műveinek adaptálásához menekül, sokszor pedig a könnyed szó-

rakoztatást választja. Ez a táptalaja annak a kornak, melyben filmként is megszületik a *Liliomfi*. A *Liliomfi*, mely szórakoztat, és nem politizál kíméletlenül.

Persze itt is megtaláljuk a német világgal szembeni ellenszenvet. Az ifjú Snapszot Garas Dezső alakítja – karikázza a figurát. De alapjában véve itt a kedves szerelmi történet(ek)en van a hangsúly. A főhősök itt is vándorszínészek, akárcsak a *Dérynében*. De itt nincs szó a független magyar teátrum megteremtéséről vagy hasonló nemzeti feladatról. Igaz, a *Liliomfi* története mintha belügy lenne, azaz pár tíz évvel mintha később lennének a *Dérynében* megrajzolt korszaknál. Leginkább az érzékelhető Makk Károly alkotásában, hogy eltávolítaná a magyar filmet a kortárs valóságot célzó reflexióktól, és megtartván ezt a distanciát, sokkal inkább a valóság terhei alól szabadítaná fel a közönséget. Nem politikai nyomásgyakorlásra, hanem ellenkezőleg, a politikai és életbeli problémák feledtetésére használja a filmet.

A *Liliomfi*ban, akárcsak a *Dérynében*, a színészmesterség korabeli lenézett mivoltával szembesülünk, miközben látjuk, hogyan él meg a szabad életet és a művészetet Thália ezen szerzetesei. A vándorszínész vagy komédiás nem tagja a társadalomnak. Nem ölelik körül még kőszínházi paloták, mint a társadalomban kiemelt szereppel bíró alkotót. Most még vándor, aki nincs megtelepedve, földönfutó, csepűrágó, aki nincs különösebben elismerve. Mindkét filmben elhangzanak ezek a sértő kifejezések. A teatristának nincs hajléka, nincs vagyona, nincs, mi az anyagiak szerint rendeződő társadalomban a helyét kijelölje. Cigányélet ez, mondják a filmben. Mi több, a társulattal együtt jelenik meg roma gyerekszereplő, majd ezt követően egy egész cigányzenekar is a filmben. Tegyük hozzá, habár a teatristák itt is egy szekéren zötykölődnek, és tudnak játszani hangszereken, mint a *Dérynében*, ebben a filmben már egy jelentősebb zenekar is kíséri őket.

A *Liliomfi* érdekessége, hogy belülről is megmutatja a színészek világát. Be-pillantást enged a kulisszák mögé. Elhangzanak benne színházi kifejezések, mint például a „lekésél” vagy a „ne takarjon”. Itt nem is annyira a zeneiségen van a hangsúly, bár a film a Rákóczi-indulóval kezdődik, és Csokonai *Tartózkodó kérelem* című versének rímelésére reflektál. De a *Liliomfi*, amellett, hogy zeneileg beidéz egy korszakot és hangulatot, sokkal inkább a szövegre koncentrálna. Shakespeare *Rómeó és Júliája* az etalon, a Shakespeare-színjátszást pedig a Szellemfit alakító Pécsi Sándor hozza be leginkább, több jelmezben is emlékeztetve erre a nézőt – közben nem marad ki a repertoárból az sem, hogy ő játszik majd egy shakespeare-i női szerepet. Míg a *Déryné* fekete-fehérben egy letűnt korszakot idéz, melyben majd’ mindenki tette kész, addig a *Liliomfi* színesben egy új világot fogalmaz meg, ahol a játék maga a szenvedély. Liliomfi színészként aposztrofálja magát, megnevezi tevékenységét. Lényegileg ez különbözteti meg őt más mesehősöktől, például Ludas Matyitól, akitől szintén nem áll távol az elváltoztatott külső vagy az átöltözés. Csak hogy megidéződjön az első teljes hosszában is színes magyar film. Nádasdy Kálmán és Ranódy László 1950-ben bemutatott hőse csak első ránézésre tűnt parasztnak, Soós Imre játéka azonban hamar felzárkóztatta átváltozóművésszé.

Az 1956-os forradalomra reflektál az 1957-ben készült Révész György-film, az *Éjfélkor*. Ebben az alkotásban figyelhető meg, hogy mennyire szétválak a színpad verbális és nonverbális nyelve: a mozgás és a szöveg. A film egy döntéshelyzet tisztázása miatt utazik vissza a háborús múltba, majd az újjáépítés időszakába is. A lassan egymásra találó szerelmespárnak, Dékány Viktória táncosnőnek

(Ruttkai Éva) és Károlyi János színésznek (Gábor Miklós) a forradalom kitörésével, mivel a határok megnyílnak, és nem hisznek abban, hogy a művészet bármikor is szabad lesz ismét Magyarországon, dönteniük kell: maradnak itthon, vagy megpróbálják Párizsban. A tánc nyelvi eszközeit jól ismerő Viki végül egy cigánytáncot bemutató show női tagjaként kiutazik, míg a Gábor Miklós által alakított János itthon marad, hiszen számára nélkülözhetetlen az anyanyelv, ő csak magyarul tudja utánozhatatlan módon előadni Shakespeare-t. A film érdekessége, hogy a két főszereplő ekkor a magánéletben is házas volt, és hogy Gábor Miklós Hamletjét még a brit kritika is úgy emlegette, hogy a második legjobb Európában – az első nyilván a Laurence Olivier-é.

A „lenni vagy nem lenni” ebben a filmben nemcsak művészi, hanem egyben egzisztenciális kérdés. Ennek a történetnek azért, meg kell hagyni, létezik előképe a magyar filmben. Radványi Géza 1941-es alkotása, az *Egy asszony visszanéz* tulajdonképpen hasonló problémát vesz alapul. Szintén két művész szerelméről van benne szó. A háborús állapot mint háttér ott is érzékelhető lehetett a nézőnek, ha a film nem is utal erre: de a néző a filmet összeköthette éppen a korabeli hírekkel. Bár ott a sorsfordító nap nem szilveszter éje, mint az *Éjfélkorban*, hanem a karácsony, a szenteste. Székely Ágnes (Tasnády-Fekete Mária) akkor jelenti be, hogy elhagyja férjét, gyerekét, otthonát és hazáját, és szerencsét próbál szerelmével, a színész Miklóssal (Jávor Pál) Franciaországban, majd az Egyesült Államokban. A Jávor által alakított férfi itt a kintlélet választja, és természetesen a szerelmét, de vállalását nem koronázza siker, mint Ágnesét. Erős jelenet, amint láthatjuk, hogy a legnépszerűbb magyar férfiszínész mint próbálja bebiztosítani az angol szöveget. Gábor Miklós színésze nem merészkedik eddig. Megelégedne az európai második, de „a letehetségesebb magyar” hellyel. Nyelvének határai kijelölik gondolkodásának határait is, és mérlegelése után ezek az ország határait is jelenti egyben. (Vagy legalábbis maradna azon a területen, ahol vannak színházkedvelő nézők, akiknek az anyanyelve magyar, akik tehát értik őt.)

Az *Egy asszony visszanéz* szintén egy szembenézés-történet, de nem áll meg a döntés véglegességének helyzeténél. Az egykori világsztár színésznő háttérbe szorul: már nem díva, hanem anya szerepkörben eszmél magára. Elszállt felette az idő. Eközben a külföldön, korábban sikertelen párja épp a vonzó férfikort éli, és elhalmozzák szerepekkel. Az *Éjfélkor* lezárása, illetve épphogy nyitva hagyottsága reflektál '57-re, a saját korára. Egy vérbefojtott forradalom utáni tanácstalanságra. Egy ilyen fajsúlyú döntésre ugyanis akkor éjfélkor volt utoljára lehetőség. Visszajönni bajos, ugyanúgy, ahogy kimenni már lehetetlen. Mi több, történelmi távlatból nézve a történet emlékeztet mindazon pályatársakra, akik akkor a forradalom szószólói voltak, és később egy időre a rendszer áldozataivá váltak. (Gondoljunk itt Bessenyei Ferencre, Sinkovits Imrére, Darvas Ivánra vagy Mensáros Lászlóra.)

A forradalom utáni kiegyezés, a hatalom és a társadalom első „kézfogása” lehetne Fehér Imre filmje, a *Gyalog a mennyországba*. Bacsó Péter egyedül jegyzi immáron ezt a forgatókönyvet, és a film érdekessége még az is, hogy ez az '59-es alkotás Latinovits Zoltán filmes debütálása. Partnere Töröcsik Mari, aki már főiskolás kora óta, mint az tudvalevő, a magyar film és színház kivételes módon megbecsült leánya.

Ez a történet is egy házasság kapcsán megfogalmazott melodráma. Itt a férj viszont nem művész, hanem vegyészmérnök. A sztori inkább ököre épül, az ő kálváriája. A fiatal Töröcsiket nem sokat látjuk a színpadon. Így csak néhány snittben bukkan fel, méghozzá egyedül a *Rómeó és Júlia* erkélyjelenetében. Egyébiránt komolyzenei aláfestéssel a vendégjátékok buszútjait látjuk, miköz-

ben plakátok pörögnek a képen. Az *Egy asszony visszanéz* hírnevet szerző hősét láthattuk hasonlóképpen, az *Éjjélkor* női sztárja már mutatott pár tánclépést, mind előadás, mind próba közben.

A *Gyalog a mennyországba* színésznője persze nem párizsi sikerek után ácsingózik, de még csak nem is kerül a szakmai megbecsülés melegágyába, Budapestre. Vidáman beéri egy Déryné-féle társulattal, és azzal, hogy a *Rómeó és Júliát* kétszázötvenszer fogadja a tiszatásnádi kultúrotthon állami faluszínháza. Magyarán nem a kőszínházi hagyományok felelevenítését látjuk, hanem afféle kocsmaszínházat, ahol nemcsak a benti tonettszékeken ülők, hanem az udvarról az ablakon bebáméskodók is élvezhetik ezt a fajta népszínházat. A filmben elhangzik egy mondat, melyet el lehet fogadni a forradalom utáni világ korlenyomatának: „Szerencséd van, most egy olyan világban élsz, hogy másodszor is nekivághatsz.”

Keleti Márton 1965-ös filmjében, a *Butaságom történetében* végre egy igazi színészházaspár élete kap hangsúlyt. Mérey László, az ünnepelt színész (Básti Lajos) és az örökösen mellékszerepben meghúzódó Kabók Kati (Ruttkai Éva) nemcsak a színház hierarchikus világában, hanem a társadalmi életben is ilyen szerepeket töltenek be. Igen. Egy megszilárdult társadalmi berendezkedésben fontos helyen állnak a hatalommal is jó viszonyt ápoló művészek. Mint azt láttuk, a *Déryné* és az *Éjjélkort* kivéve, ezek nem politizáló filmek. Majd a Szabó István-féle 1980-as *Mephisto* lesz az, ami művészet és hatalom viszonyát ábrázolja.

A *Butaságom történetének* erénye, hogy szélesebbre tárja a függönyt, így a néző rendesebben bepillantást nyerhet a színház intézményének működésébe. A főhősnő maga beszéli el a történetet, egyszerű színház-, illetve férfisztárrajongó korától. Zsarolással férkőzik közel az imádott férfihez. Nem a szokásos öngyilkosságot lebegteti. Hanem a színész hiúságát fenyegetve, azzal rémiszti meg, hogy bosszúálló módon színikritikusnak megy, ha a férfi nem veszi komolyan színésznői ambícióit.

Emlékeket kapunk a háború utáni színház repertoárjáról, mely a klasszikus darabokon kívül műsorára tűzött az akkori kor szerinti moderneket. Értem itt ezalatt a szovjet színpadi műveket, amelyekben a népnevelő jellegű munkás- és ellenségábrázolás méltó párja volt a Rákosi-Révai-korszak filmes leképeződéseinek. Ez már csak azért is érdekes, mert Keleti Márton, a *Butaságom történetének* levezenylője volt a sematikus filmek korszakának egyik legfoglalkoztatottabb rendezője. Így némileg humorizálva visszaülhetett régi, propagandisztikus hangvételű munkáira is egyben.

A korszak megjelenítése csak kicsiben mulatságos, hiszen láthatunk olyan konferenciát is az említett filmben, ahol a vezető színész a szocialista realizmus mellett érvel egy kultúrpolitikai szónoklat közben. Ne feledjük, Major Tamás, Gobbi Hilda és Várkonyi Zoltán is komoly szerepet vállalt a háború utáni kultúrpolitika arculatának megszabása körül. A filmbeli történések érintik ugyan '56-ot, de ügyesen elkenve azt, nehogy a regnáló kádári hatalom zokon vegye. Már utaltam arra, hogy számos vezető színész a forradalom arca lett, és arra is, hogy sokakat ezek közül a szovjet beavatkozás után indexre tettek vagy börtönbe zártak. A Básti játszotta színészt is elkapja a forradalmi hev, de szerencséjére felesége beveti színészi eszközeit, és ájulást színlelve meggátolja, hogy a színész bajba sodorja magát.

A film javára válik még az is, hogy a felszínen bugyuta történet megmutatja a színházi írók számkivetettségét. Ők ugyanis tagjai is a produkcióknak, meg nem is. Sokszor munkájuk a darab megírásakor véget ér. Sokszor végig jelen

vannak a próbafolyamat során. Számos ízben próbálják irányítani a rendezőt. Máskor pedig csak magukba fordulva, a premieren csodálkoznak rá, hogy alakították felismerhetetlenné az eredeti művet. Itt a házi szerző (Mensáros László) a színésznőre írt színdarab címét a film címének inverzeként fogalmazza meg. Vagy fordítva. Mindenesetre a filmbéli előadás címe *A világ legokosabb asszonya*.

A színpadi felvételek közben Hegyi Barnabás operatőr szokatlan módon monitorozza a jeleneteket. Kamerája gyorsan mozog, közel merészkedik az arcokhoz. Nem a szokásos egy szögből vett színházi felvételtípust zúdíttja ránk. Külön vágóképeket kapunk a páholyban ülő férjről, az első sorban ülő rivális színésznőről, az íróról, a szülőkről, a gyerekről és a közönségről. Utalás történik arra, hogy európai szintű a magyar színjátszás. Már nem innen mennek el a művészek, hanem ide érkeznek, többek között Franciaországból is. Az előadás és a film is sikerrel végződik persze, hiszen a színésznő élete, aggodalmai, félelmei és kitörése volt az, ami az író megihlette, és a színésznőt a premieren a vágyott elismerésig röpitette. Tanulságos, önreflexióra intő történet és egyben népszerű példázat is a film.

„Folyton csak átöltözünk” – hangzik el *A tizedes meg a többiekben* a köpönyegforgató politikára is érhető utalás. A korban számos olyan film készül, mely nem színészek, hanem a történet szereplőinek színjátékán, a megtevesztésen alapul. Ezeket nem sorolom a színházi történetek közé, holott a vándorszínészi világtól nem áll távol a *Ludas Matyi*ban fellelhető szerepjátszás. Sőt már az 1949-es *Janika* is ehhez áll közel. Mi több, Turay Ida ott színésznőt alakít, aki kisfiúnak adja ki magát, hogy visszaszerezze valóni akaró író férjét. Elvégre a *Légy jó mindhalálig* Nyilas Misijét is sokszor játszotta színésznő a darab színpadi változataiban. De számos átöltözésen alapuló filmet találhatnánk még ebben az időszakban. Ezeket külön nem vizsgálom, mint ahogy Bácskai Lauró István filmje, a *Gyula vitéz télen-nyáron* is kimarad most ebből a kánonból. Pedig a film fókusz, vagyis az amatőr, a hétköznapi ember szerepeltetése egy filmben (ez esetben filmsorozatban) szintén hasznos, akár idevágó téma lenne. De vegyük tovább a magyar filmtörténetet. Milyen is a színház ábrázolása a hetvenes és nyolcvanas években?

A Déryné hol van? Maár Gyula 1975-ös rendezése, Déryné naplójának Pilinszky-féle feldolgozása. A balladisztikus filmkölteményben az idősödő színésznő három napját látjuk. Déryné ekkor bár színészi tudásának csúcán van, öregedése miatt egyre inkább kezd elveszteni színpadi vonzerejét, másrészt egy újfajta színjátszási mód mondhatni avíttá varázsolja a színpadi jelenlétét. Déryné megpróbál visszatérni férjéhez, és megértetni vele, ki is ő. De igazából csak a magányos önfelismerés jut osztályrészéül. Az idősödő színésznő mellőzöttségének és helykeresésének története ez. Törőcsik Mari a rá jellemző szenvtelenséggel teszi elérhetővé Déryné, akinek tulajdonképpen a gondolatvilágába nyerünk betekintést.

A Boldog születésnapot, Marilyn! szintén egy színésznő vívódásait önti formába. Talán a legmeglepőbb az, hogy a film a híres amerikai rendező, John Huston meginterjúvolásával kezdődik. El tudja-e képzelni, hogy egy olyan országból, mint Magyarország, egy színésznő olyan világhírnévre tegyen szert, mint az egykori Marilyn Monroe? Hangzik el a kérdés. A válasz pedig elég tömör. Sokan akarnak a világon Monroe-ra hajazni, de a lényegi különbség: Monroe önmaga akart lenni, nem akart senkit utánozni. Persze nem feltétlenül kell elfogadni Huston gondolatait. De a film egy vidéki színésznő sorsán keresztül igyekszik feltérképezni, hogy mit is hozhat egy ilyen helyzet. Szabó Mari (Esz-

tergályos Cecília) megmutatja a vidéki színészről álmaid, azok fokozatos megsemmisülését, mintegy addig a pontig, míg kiderül, hogy a próbára hívó rendező bár nem őt választja a filmfőszerepre, mégis esélyt ad neki, hogy önmagából építhessen fel egy másik filmbeli főszereplőt. Esztergályos sokszor ledér színben tünteti fel Szabó Marit, aki a budapesti forgatás alatt végigrohan eddigi életén. Majd az ámokfutó kalandok után próbál szembenézni önmagával, és lehet, hogy újra felépítheti az életét, karrierjét. Megkapó, ahogy Szabó Mari a férfiakhoz viszonyul. Volt főnökét, a vidéki színház igazgatóját szexuálisan zaklatja némi elismerésért. Volt férjeinél szintén beveti nőiességét, némi kölcsönért. Így, hogy lassan lecsupaszodik, már alig különbözteti meg a néző a nőt a színésznőtől. Szabó Mari egyfolytában játszik, de szinte mindig túlzásba viszi. A történet nyitva marad, és mi morfondírozhatunk azon, hogy egy ilyen színészről vajon fel tud-e állni ebből a helyzetből, és felhasználva eddigi élettapasztalatait, lesz-e belőle elismert színész. Mindenestre Esztergályos játékát a magyar filmkritikusok kívül San Remóban is díjazták.

Mint ahogy az Oscaron kívül is komoly díjeső hullott a *Mephisto* alkotóira is. Az 1981-ben készült Szabó István-film egyrészt egy Klaus Mann-adaptáció, másrészt pedig a Szabó-trilógia (*Mephisto*, *Redl ezredes*, *Hanussen*) legismertebb darabja, nem mellesleg pedig egy színész áll a középpontjában, amint az a Goethe *Faustjából* vett karakter, a „Mephisto” is sugallhatja: e figurához kapcsolódik az említett színész emblematisz alakítása – ugyanakkor a címnek metaforikus jelentése is van persze. (Szabó István később is kitér színpad és film kapcsolatára, például a *Találkozás Vénusszal* című, 1991-es filmjében. Bár abban Udvaros Dorottya is játszik, de azt már végképp nehéz magyar filmnek tekintenem, hiszen angol–amerikai–japán filmvígjátékként futott, ezért ebben az írásban talán nem érdemes elemezni.)

A magyar–német–osztrák koprodukcióban készült *Mephisto* esetében a művészet és a hatalom viszonya csak egyik vetülete a filmnek. Emellett árnyalt ábrázolást kapunk benne arról, hogy egy tehetséges vidéki színész milyen vágy hajt, hogy a fővárosban eljátszhassa a tökéletesen neki való szerepe(ke)t, és ünnepelt sztárrá váljon. Ám ebben a filmben mutatkozik meg leginkább, hogy a színházcsinálás nemcsak művészet, hanem politikai állásfoglalás is egyben. A kőszínházak korában egy társulat megítélése, az ott dolgozók egzisztenciája, életminősége a mindenkor politikai hatalom jóindulatának függvénye. Mondhatni nincs meg tartósan a művész szabadsága, üres, csalóka közhely az egész. Hendrik Höfgen (Klaus-Maria Brandauer) mindenben keresztülmegy. Vitathatatlanul tehetséges színész, szakmájának mániákus művelője, aki elfojtja erkölcsi aggályait, és mindent megtesz a felemelkedésért. Mígnem a totalitarista hatalom bábjaként eszmél magára, arra, ami egész életében is volt, identitás nélküli szerzet, „azaz” színész. A figura ördögisége egyrészt abban rejlik, hogy olyan, mintha lecsupaszított vázra építené fel egész szereprendszerét, azaz Hendrik Höfgen színészt, rendezőt, intendánsát és a tündöklő Mephistofelesét – meg a férjét, a szeretőt, a vőét... Másrészt pedig a figura úgy is felfogható, mint aki (ahogy mondja is) abban akar hinni, hogy a kőszínházi falak megvédik őt és a művészetét, a politikai csatározások és egyéb mocsokságok ezen falakon kívül esnek, nem érik el sem őt, sem a bennlévőket. Izolálja a színház a színészeket és velük együtt a közönséget. Későn szembesül vele, hogy ez tévedés.

A *Mephisto* szinte minden témát összefoglalva feszeget, amikről az eddigi filmek óvatosan tették meg, egyenként, a maguk állásfoglalását. A nyelv szere-

pe a színész életében. A tehetséges művész helyének kérdése. Morális felelősségvállalás. A színház szerepe, minősége és építő vagy propagandisztikus jellege. És még folytathatnám. A „Mephisto” nem egysíkú, hanem összetett szerepvállalás. Ezt belátja és elismeri a hatalom nagyembere is a színházi előadás látán. Bár a *Mephisto* német környezetben játszódik, és a főszereplő az osztrák színjátszás eszközeivel operál, mégis Szabó örökérvényűvé teszi a történetet, így a film akár a 20. századi magyarországi viszonyokra is reflektálhat.

A *Ripacsok* című Sándor Pál-mű, bár szorosan nem tartozik ehhez a témához, de azért annyit meg kell említeni, hogy akárcsak a *Mephistóban*, itt is megjelenik a színházi személyzet. Hiszen a színházi munka fontos része, hogy be legyenek készítve a kellékek, vagy hogy flottul menjenek az átöltözések. Ez sokszor személyes és közeli kapcsolatba hozza a színészt a kiszolgáló személyzettel. Az 1981-es *Ripacsok* mottója, az „Egyedül nem megy”, akár egy ilyen kontextusban is felfogható. Mert lényegileg a színház csapatmunka. Habár, miközben a színház kapcsán sokszor szóba kerül a szabadság fogalma, azért be kell látnunk, hogy a kőszínházi struktúrában a szintekre tagozódás a jellemző. A tegeződés itt nem feltétlenül jelenti azt, hogy nincs hierarchia.

Az 1982-es *Hatásvadászokban* ez meg is mutatkozik. Mostanában persze már nem gyakori, de a nyolcvanas években egy rendező minden további nélkül megethette, hogy kinyitatta a színházat, és munkaidőn kívül, hajnalig próbáltatta a társulatot. A *Hatásvadászok* is a vidéki színház mindennapjainak felfordulását mutatja be. A haldokló író első darabjának bemutatóját indexre teszi, aztán mégis engedélyezi a politikai hatalom. A rendező (Szakácsi Sándor) egy éjszaka alatt zsigereli ki társulatából az ál-előadást. Láthatjuk, hogyan is működik a hatalmi mechanizmus egy rendezői színházban. Persze látjuk a vidéki társulat fátsultságát, a színészek összevissza kavarást. Valamint látunk olyan jelenetet is, amelyben a rendező a színésznővel igen vehemensen bánva erőszakolja ki, hogy annak gátlásai szublimáljanak, és a tőle telhető legjobbat nyújtsa. Ma ezt hívnák abúzusnak, és büntetőjogi következményei lehetnének. A színház zárt világa akkoriban még nem engedte be a külvilágot a kulisszák mögé. A produktumig minden a színpalán mögött maradt. A megfeddés vagy a büntetés a kultúrpolitikai hivatalnokok részéről érkezett, ha érkezett. Ebben a filmben ennek is láthatjuk a hatásmechanizmusát.

A nyolcvanas évek magyar filmművészete az ötvenes évek elemzésének is teret adott számos alkalommal. A kitelepítés időszakába kalauzol el bennünket a *Té rongyos élet* is, 1983-ban. Bacsó Péter a saját forgatókönyvét rendezte meg. A főszerepben Udvaros Dorottya egy gróf (volt) feleségeként csinos operettszínésznőt alakít, Sziráky Lucyt, akit tévesen, úgymond nemesi származása miatt internálnak. Megjegyzendő, hogy e fiktív Sziráky-karakterhez hasonló életutat futott be Udvaros színésznő édesanyja, Dévay Camilla. Dévay is indexre volt téve, sőt, börtönbe volt vetve hasonló körülmények között a Horthy-rendszer elitjével egyetemben. Ennek körülményeiről Almási Tamás *Ítéletlenül* című dokumentumfilmje szól igazán. Udvaros így némileg érintve volt, és komoly előképpel rendelkezhetett a filmbeli szerepéről. Van a műnek egy olyan olvasata, mely a *Mephistóból* is kikövetkeztethető, és pedig hogy a színésznek minden körülmények között meg kell találnia az utat ahhoz, hogy játszhasson. Akárcsak a *Mephisto* Höfgenjének, Sziráky Lucynak is fontos, hogy énekeljen, hogy folyton játsszon. Bár míg Höfgen kaméleon módjára udvarol a hatalmasságoknak, addig Sziráky egyfajta kaméliás hölgyként a szexusát dobja be, legalábbis ironi-

kus megjegyzés formájában, például a szabadulás eléréséért. „Kivel kell lefeküdnöm, hogy...?“, hangzik el. Nem tetszik neki különösebben a rendező (Kern András), sem pedig a rendszert kiszolgáló tisztt, mégis játszik velük. Mintha a rendező-színész nő kapcsolatnak természete lenne a szexuális aktus: mondhatni, ha a rendező (aki ebben a korszakban nyilván inkább férfi) szeretné, akkor némi ellenkezés után ez esetleg belefér. A nyolcvanas évek filmjei kendőzetlenül jelenítik meg a testiséget. Talán a *Te rongyos életben* látunk először férfi nemi szervet (Bezerédi Zoltán), aztán ez a *Turnéban* már feltűnő sem lesz. A test itt önmagában jelenik meg, nem szimbólumként, mint Jancsónál. A színész vagy színész nő mint korpusz is jelen van, a test ugyanolyan fontos, mint a lélek – mutatják meg a nyolcvanas évek filmjei. Míg az ötvenes évek erkölcsé ezt nem hirdeti. Ott a szellem, az eszmeiség, a lélek az, ami inkább ki van domborítva.

A rendszerváltás utáni magyar filmművészet útkeresésének fontos állomása a Koltai Róbert által rendezett *Sose halunk meg* (1993). Itt valami olyat sikerül bemutatni, ami el tud szakadni a nyolcvanas évek filmművészetének világától. Emlékezzünk, valami hasonló történt közvetlenül a II. világháborút követő időszakban. A Koltai által alakított főszereplő egy rendszeren kívüli, de nem rendszerellenes figura, egy életművész, aki menedzseri képességekkel is rendelkezik. Minden, amit az államszocializmus zsigerből elutasított az ötvenes években. Merthogy Koltai is az ötvenes évek Rákosi-éráját igyekszik összekötni a rendszerváltó idők utáni megnyugvással. Ő még mintha valamiféle visszarendező-dést vizionálna. A történet szerint az ötvenes években szárnyai alá vett unokaöccse (Szabados Mihály) amolyan színészpalánta, aki a kilencvenes évekre már elismert színész, de még elismertebb szerencsejátékos lesz. A felvételi előtt álló színésznek készülő fiatalember férfivé érése a sztori. A mentor, Gyuszi bácsi (Koltai Róbert) komoly élettapasztalatokat ígérő kalandokba sodorja a fiút, aki addig mintha az élettől elkülöníthető valamiként álmodozna a színészlétról. De a fiatalember Gyuszi bácsi mellett lassan ráébred, hogy a színészet nem elégzik meg a patetikus versmondással, az élet ismerete is kell mögé.

A szintén 1993-as *Turné az*, mely minden ízében a magyar színházi filmnek nevezhető. Bereményi Géza rendező, mint pályaképéből tudjuk, nem csupán a filmes vagy a színházi közegből táplálkozik, hanem író is egyben. Úgy vitt filmre egy színházról szóló történetet, hogy mindkét közeget jól ismeri, és még a forgatókönyv is az ő munkája. Bereményi a klasszikus színházi teret, a kőszínház színpadát és nézőterét teszi meg a cselekmény első helyszínéül, hogy aztán turnézni, hagnizni, tájelőadásokra vigye a pár hónapra összeverbuvált társulatát. Karakterei csupán annyira elrajzoltak, amennyire még hihetőnek bizonyulnak: igazi ripacsok, akik alázattal viszonyulnak a színházi szakmához. A kívülről jött emberek elsőre nem is tudják, hol a helyük a hierarchiában. A zenész, a producer által protezsált színész nő vagy az ifjonti lángolásban égő fiatal zseni nehezen ér össze a társulat elismert tagjaival, akik között egyszerre vibrál a szeretet, a féltékenység és olykor a gyűlölet. „Csak ha szeretjük egymást – tudjuk megcsinálni.” Ez a *Turné* jelmondata. Csak így lehet kibírni a feszített munkatempót és az állandó utazást. Egy nyár története ez, melynek során a színészek megfeszített tempóban keresik a pénzt, hiszen most már lehet, nem gátolja ezt a tevékenységet az állami berendezkedés.

Ez azért is fontos, mert időközben némileg megváltozott a színészethez való viszony, a szakma megbecsültsége. Piaci árucikké válik a művészet, a színész, az ember. Megváltozni látszik a közönség és a színház kapcsolata. Megváltozni

látszik a népszerűség fogalma. Megváltozni látszik a színházi ember társadalmi besorolása. Bereményi nem menekül a régi idők nosztalgiájába. Ujja a korszak ütőerén. Így egyedül ő az, aki naprakész korlenyomatot tud adni arról a magyar filmben, hogyan is változik meg az új idők szavára a színház, a színházi ember besorolása. Mit is jelent a nép könnyed szórakoztatása? Kik támasztanak igényt a magaskultúrára? Mit jelent a megvásárolható művészet, művész, ember? És még számos hasonló kérdést felvet ez a '93-as Bereményi-szerzemény. Mondhatni, ezzel a művel is zárul az átállás.

Persze akad a későbbiekben is bőven filmes próbálkozás arra, hogy a színházi világot megmutassa. A kérdés, hogy mikor lesz majd rá alkalom, hogy megint komolyan vehetően láttassák a színház sajátos jellegét. Ugyanis a kilencvenes évek közepétől mintha a színház a filmek backgroundja lenne, vagy esetleg csak valami mázas visszaemlékezés formájában jelenítődne meg.

Ott van rögtön Koltai Róbert második nekifutása a színész meghatározására, az 1996-ban bemutatott *Szamba*. Koltai szintén valamiféle menedzseri figurának állít emléket, most a hatvanas évekbe utaztatva el minket. A kultúrmenedzser Szamba Tibor sztorija szintén magán hordja a roadmovie-jelleget. Tájéltadások, művelődési házak, nem túlságosan elnagyolt karakterek. Alapjában a film nem is a művészetnek, sokkal inkább a korszaknak állít emléket. Itt is úgy, hogy becsatolja a jelenbe a hatvanas években történeteket. A művészi attitűddel rendelkező apa árnyékát elviselni szinte képtelen fiatal tehetség története ez, nem túl kidolgozott formában.

Ide tartozik a *Csak szex, és más semmi* című vígjáték is, mely, mint ahogy címe is jelzi, egy Jávor Pál és Tolnay Klári nevével fémjelzett film betétdalára emlékezteti a nézőt. Mellesleg a színházi környezet meglehetősen jól tesz ennek a romantikus komédiának. Sőt végre kidolgozottan látjuk a színház háttérbe szorult figuráját, a dramaturgot is.

Az Alföldi Róbert rendezte *Nyugalom* történetileg akár a folytatása is lehetne a *Te rongyos életnek*. Az otthonában, emlékei közt tipródó, kiégett színész nő szerepét legalább egy olyan színész nő tehetségére mérték, mint amilyen Udvaros Dorottya. Nem mintha nem láttam volna színházban olyat, ami eredetiben hozná Bartis Attila elképzelését. De ez már megint egy új kérdést vetne fel, mégpedig azt, hogy bizonyos írott műveknek melyik médiumra való alkalmazása tenne igazán jól. Nyilván ez örök kérdés marad. A 2008-as film legalábbis nem győz meg minket e kérdéskört illetően.

A *Hetedik alabárdos*, Vékes Csaba 2017-es vígjátéka szeretné megmutatni a színházi belső humort. De abba a hibába esik, mint mikor a színházban egykori színházások a régi időket megidézve beszélgetnek. Unalmas lesz és belterjes. Azaz csak a stúdióban lévőkhöz röhögnek vagy sírnak a történeteken, a készülékek előtt lévőkhöz ezek a poénok nem jönnek át semennyire sem. Korábban a *Turné* talán sikerült kiszakítania a színház belső humorának burkát, és azt a dimenziót a mozinéző számára is felvillantania. A *Hetedik alabárdos* megmarad ennek a hangulatnak a közlésében a protekciós statisztika szintjén. Vékes vígjátéka színházi közegben forog, színházi díszletben, de nem éri el a célját. Pedig a kellékes főszerepbe hozása nem lenne elhanyagolandó, ha buzogna a történetből a derű forrása. Nem buzog. De ne csüggedjünk. Egyre készülnek a témát érintő újabb és újabb filmek. Példának okáért említeném a 2018-as Sándor Pál-féle *Vándorszínészeket*. De az már egy másik elemzés tárgyát képezi majd.