

Tarján Tamás

A SZÍNÉSZKIRÁLYFI

*Kilencven éve született
Gábor Miklós*

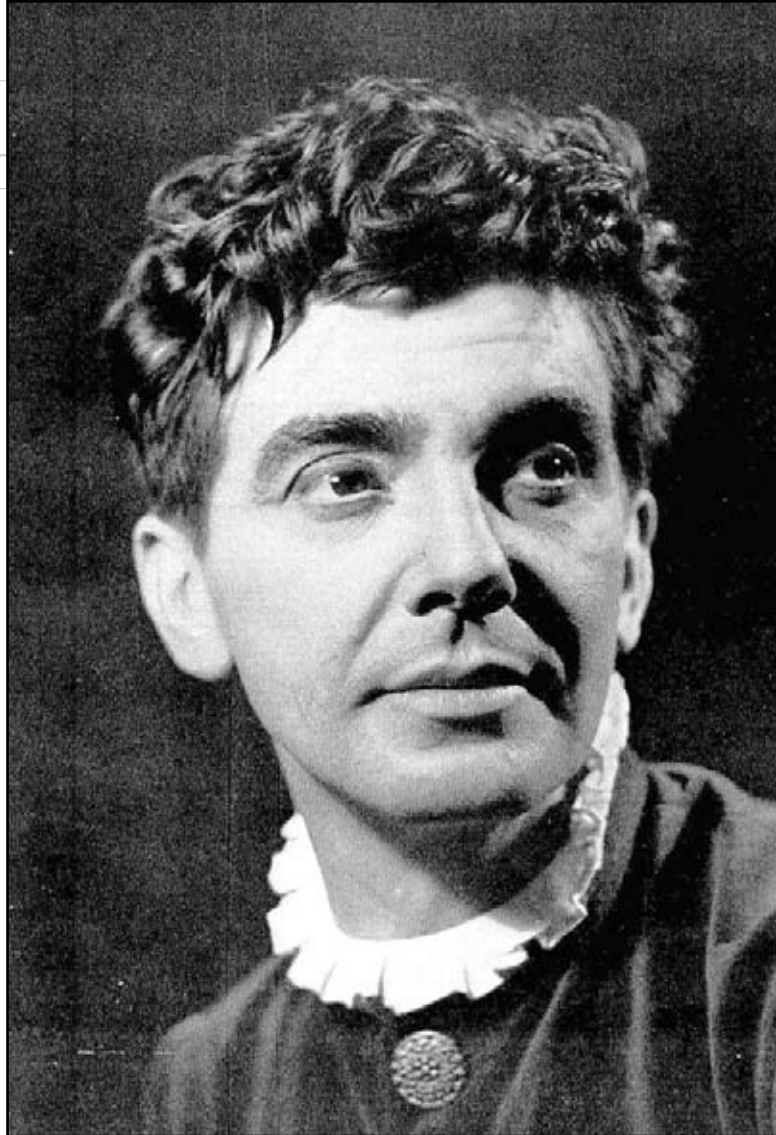
Hanyas vagy?

Szilágyi György híres monológjának, a groteszk fájdalmű történelmi számvetésnek az ismétlődő kérdésére 1928 a válasz. 1925-ös születésű színművész, Kálmán György adta elő: a Major Tamás rendezte *Az ember tragédiája* Lucifer-szerepe (Nemzeti Színház, 1964) óta a hűvös, felülemelkedő kívülállás, az önmagát sem kímélő rezignáció ikonikus színésze. A *színpadi* (tehát nem a mozgóképi) esztétikai hatást, népszerűséget tekintve az ezerkilencszázhatvanas évek elején-közepén Kálmán György az 1962 óta (Vámos László Madách színházi színrevitelében) Hamletet alakító, 1919-ben született Gábor Miklós udvarába lépett. Az 1956 utáni értelmiségi-művészi lesújtottság csak lassan oszló hiábavalóság-érzetének, fájdalmas spleenjének ők ketten váltak legismertebb, legtöbbet kifejező színész (színpadi) hordozóivá. A cselekvés – a bosszú, a megbocsátás, a hatalomváltás, a nemzeti és személyes függetlenséget őrző új típusú uralkodás – trónra sosem lépő kijelöltje, a reneszánszból fakadt újkori humanitás egyik legnagyobb szabású gondolkodó felkentje, Hamlet; és a hitevesztettségéből egy új – a látszat ellenére is Ádámért, Éváért, az emberért való – hitet létrehívni próbáló, fényhozó sötét démon, Lucifer. Két antropológiai mintakreatúra.

Hanyas vagy?

Ha valaki – nyilván nem különösebben fiatal ember – színháztörténeti közelítésben kívánná meghatározni magát (szellemi életterét, életidejét), fogalmazhatna úgy (amennyiben emlékei, tapasztalatai engedik): abba a korosztályba tartozom, amely frissiben megnézhettem, vagy legalább később színről színre látta a Madáchban, a Nemzetiben Gábor Miklós Hamletjét, Kálmán György Luciferjét. Természetesen e két nagyszerű név kiemelése nem jelentheti, hogy az említett előadásokat egyszemélyes produkcióknak tekintsük. Greguss Zoltán pökhendin terpeszkedő, nagyhangú despota Claudiusa, Sinkovits Imre minden változás, előrelépés nesztét sejtve történelmi ugrásra kész Ádámja (továbbá a női főszereplők) nélkül Gábor és Kálmán színháztörténetet író kivételessége sem érvényesülhetett volna.

Gábor Miklós jellegzetesen 1956 utáni Hamletet formált Vámos rendezésében. Ereiben, izmaiban a hat évvel korábbi történések vibráltak, a fiatal



hős ragyogó értelme mindig – közvetetten, jelképesen – a bukott forradalom eseményeihez visszakanyarodva tekintette át Claudius Dániájának zsarnokságát. A dús rendezői és színészi koncepció persze ennél külsőbb, lekötetlenebb gondolati tartományokat is becserkészt: 1956-ból – az eleven emlékezésből kiindulva analizálta és modellálta az elnyomatást, mellyel szemben még a hamleti kaliber is csupán a költőien magas rendű igazságot, nem az eredményes tettet mutathatja fel. A Madách *Hamlet*-előadása e körvonalait az 1968 utáni visszapillantás révén rajzolta ki még egyértelműbben. Akkor már azt érezkelhette a néző, hogy az ezerkilencszázhatvannyolcasság mint fejlemény nem „jósódott” – valószínűleg nem is jósódhatott – meg Gábor Hamletjének ezerkilencszázötvenhatosságában. A Madách színházi Hamlet a helsingőri önkényuralom alávettette volt, nem pedig a megrengő Európa helyét hiába kereső vándordíákja.

A kétprodukció (*a Hamlet és Az ember tragédiája*) olykor részben vagy egészben sugárzott televíziós felvételei, az előadásokról és az alkotókról írott számos tanulmány és néhány könyv valamelyest a fiatalabbakat is beavathatta, beavathatja ebbe a sajtóságos időkjelölő, *krónikázó* élménybe. Hamlet és Lucifer viszont mintha

túlzottan is rátapadt volna Gábor Miklós, illetve Kálmán György művészegénységére. Teljes hátralevő – még hosszú és gazdag – pályájukon viszonyítási alap maradt akkor is, amikor az összehasonlítás épp nem kedvezett színészek, szerepnek; vagy nem volt rá épp semmi szükség.

A kilencven esztendeje született Gábor Miklós – aki felé 2009 áprilisában kitüntetető emlékező figyelemmel fordult szülővárosa, Zalaegerszeg (s ott egykori művészközösségeinek egyike, a Hevesi Sándor Színház), valamint az egész kultúraszerető ország – nem vívta ki magának a *színészkirály* jelzőt. Az ezerkilencszázötvenes évek színészi és filmszínészi regnálása (a Bessenyei Ferenc, Soós Imre és mások körében megélt, *megalkotott* fiatal színészi-filmszínészi ragyogás) után Gábor lassan a viszonylag kevesebbet foglalkoztatott filmszereplők egyike lett (bár még ez is nem kevés feladatot, értékes filmeket jelentett). Hamletjének óriási sikere, nimbusza ellenére a Madáchban kezdetét vette a konfliktussorozat, a művészi elégedetlenségnek az az állapota, mely a színművész nevezetes színházcseréihez (és emlékező, gyónó, elemző irodalmi munkásságának felerősödéséhez) vezetett.

A hatvanas évek elejétől a hetvenes évek közepéig tartó időszak színészkirálya Latinovits Zoltán volt – ha a politikával átszőtt művészi küldetéséből, a magáról mindig intenzív-agresszív jeleket adó kétségtelen zsenialitásból, valamint (s tán legfőképp) a filmszalagon megörökített alkotói tevékenység sokszínűségéből indulunk ki. Latinovits az 1960-as évtized során mintegy harminc filmben szerepelt. 1974-ig újabb tizenegy filmes munka következett, majd 1976-ban bekövetkezett haláláig még három jelentős figurát formált meg a vásznon. Összesen negyvennégyet. A politikai-szakmai száműzetését követően a filméletbe 1965-ben visszatért Mensáros László – aki a jelzett korszak Latinovitsnál hűvösebb, valamelyest szűkebb regiszterű filmfőszereplő-idolja lett – ugyanebben az időbontásban hozzávetőlegesen tizenhét plusz tizenhárom plusz kettő, azaz összesen harminckét filmalakot vett birtokba. Vele, Mensárossal közelítően azonos számú filmgyári díszpót kapott ekkoriban – főleg főszerepekre – a férfi színészek gárdájából Avar István, Kállai Ferenc, Molnár Tibor, Sinkovits Imre, Szirtes Ádám, Tomanek Nándor. Epizódfeladatokra még többet is a „felbukkanó arcként” szinte nélkülözhetetlen Farkas Antal, Gyenge Árpád, Siménfalvy Sándor. Ebben a körben Gábor, akinek 1960 és 1964 között még hemzsegtek filmszerepei, már nem számított az egyértelműen preferált filmhősök közé, bár – ha ez lenne a feladatunk – olyan klasszikus alakításairól lehetne itt szólnunk, mint Szabó István kamerája előtt az *Apa* címszerepe (1966), vagy Kovács Andrásnál a *Falak* (1967) vívódó vezető kádere.

Midőn Latinovits Zoltán 1976 nyarán elhunyt, Juhász Ferenc néhány héttel később megjelent monumentális költeménye, a *Latinovits Zoltán koporsója kívül-belül teleírva, mint az egyiptomi múmia-bábok* a gyászban hitelesítette a színművész teremtő tehetségének kivételességét, monumentalitását. Nem sokkal utóbb napvilágot látott Nagy László ugyancsak nagyszabású siratóverse is, a *Gyászom a Színészkirályért*, mely végképp bevészte a köztudatba az *epitheton ornanst*. Kérdések, önmarcangolások, múltfaggatások burjánján át haladt előre a búcsúztató rapszódia: „Eb voltál, vagy nagyranőtt Krisztus? / Csak jó ripacs, vagy színészkirály?” A kulcsszót, a *király* szót a versbeli költő-beszélő alattvalói elköteleződése, elszegődése, valamint a fejedelmi alak néven nevező, felnövesztő, ellentétező jellegű, ismétlésekkel tudatosító létbe-emelése nyomatékosította: „Latinovits Zoltán, gyere el hozzám / nyári ruhádban, a gyöngyfehérben, / hozzám, vagy értem, hozzám, vagy értem, / te kísértetnek is örült király!”; „Csönd vagy te, csönd vagy te, Színészkirály, / te jajtalan immár, de bennem baj van...”; Légy forgószél, örült Színészkirály, / az legalább, ki a nagyranőtt sírból / szél-Krisztusként ragyogva kiszáll – / bömböly magadra, hogy vivát, vivát, / hahotázd meg a gyászbaborúlat – / a mazonkerék-nagy koszorúkat / gurigáld a versemen át!”

A színészkirály szélsőséges jellemzése, Krisztus királlyal történő azonosítása, a király, színészkirály minősítés nemegyszer nagybetűvel történő írása szentesítette Latinovits Zoltán színészkirályságát, hozzájárult későbbi, részben szakrális kultuszához (mely a kultusz kutatásnak is ad még tennivalót). Szigethy Gábor rendező-színháztörténésszel, az életmű egyik legjobb ismerőjével és odaadó gondozójával az élen szakemberek is a köztudatban tartották, tartják a Latinovitsra – csak őreá – értett Színészkirály szót.

Gábor Miklós tehát napjaink, az emlékező jelen számára a színészkirályok *egyike* korából, de nem a színészkirály. Nem a *Színészkirály*.

Aminthogy nem is volt az. Nem az volt.

Ő a *színészkirályfi* volt.

Legnagyobb alakításai között a Shakespeare-szereptől megjelölve: Hamlet, dán királyfi. De – a dokumentumok ebben a korábbi, ezerkilencszázötvenes évekből is megerősítenek, a tapasztalatok, emlékek a múlt évszázad utolsó harmadából is ezt támasztják alá – Gábor Miklós nem az uralkodói beérkezettesség lelki és szellemi állapotában adta át magát szerepeinek. Nem a játszott figura létének, igazának végérvényességét, cáfolhatatlanságát emelte ki. Készülődő, érlelődő, tépelődő volt szerepeiben – nem kész, beérett és határozott. Királyfi, nem király. Királyi királyfi.

Színészegénységének, játékának egyik legemlékezetesebb adottsága a nyilván személyes alkotásával, sorsával (a háborús évekkal, a színházi-

társulati konfliktusokkal, magánéleti fordulatokkal) is magyarázható, alig palástolt sérülékenység. Gábor szeme villanása a legkeményebb, legvagányabb szerepeiben is a leselkedő veszélyeket kereste. Ha nem ott kívül – akkor itt belül a viaskodás, fenyegetettség magyarázatát. Gyönyörű hangja férfias zengésében is őrizte a fiúskamaszos intonációt. Mint akinek torka még nem érett be; mint akinek lelke mutál.

A sérülékenység – ha könyveit, naplóját olvassuk – fakadhatott abból is, hogy negyvenedik-negyvenötödik életéve táján egyértelműen felismerte, ifjan mennyi sérülést okozott ő maga pályatársainak, szeretteinek és magamagának is. Nemegyszer már túlzásba vitt önostorozás csap ki a szövegekből. Máskor az időskori zenitjére érkezett férfi sem látja át teljességükben sértés, sértődés, sérülékenység (súlyosabb kifejezésekkel is illelhető) viszonyait. A lelkiismeret-vizsgálat, az írásbeli penitencia (akár bocsánatkérés) igazát mi sem jelzi jobban, mint hogy az emlékező (múltbeli írásait kommentálva közreadó) Gáborban éppenséggel megmaradt a sértésre való hajlam. Nem pusztán múlt időben – mérlegkészítéskor a jelenben is tudott horzsolni.

Bár a Hamlet a legtöbbet felemlített remeklése, Gábor Miklós a *VII. Gergely* címszerepével az egyik legjobb Németh László-színész is lett (Timár József és Bessenyei Ferenc mellett). Ez esetben sem lenne indokolatlan sértés és sérülékenység említése a szerepértelmezés mozgatójaként (Németh és Gábor alkati rokonságára, sebző igazságaira és igaztalanságaira célozva). Ő volt az első autentikus színésze Sarkadi Imre utolsó darabjainak (*Elveszett paradicsom*; *Oszlopos Simeon* – színmű Sebők Zoltánja bizonyos fokig előképe, előiskolája lehetett a Hamletnek is). Füst Milán drámaírói (újra)felfedezésében szintén kiemelkedő az érdeme (*Negyedik Henrik király*; *Catullus*). Az említett Füst- és Sarkadi-darabok mind Pártos Géza rendezései a Madách Színházban, 1961 és 1968 között).

A pompás repertoárból nem feledhető, hogy kiváló George Barnard Shaw-szerepekkel ajándékozta meg közönségét Gábor Miklós. A ráhangolódó emóciónak s a mindkettejüket – íróit és színészt – kísértő többelkűségnek köszönhetően is. Méltatlanul árnyékban maradt – problematikus, mégis életmű- és gondolkodásmód-összefoglaló – szerepnek bizonyult 1990-ben, Babarczy László rendezésében (Játékszín) az

agg Lukács Györgyről mintázott figura (Eörsi István: *Az interjú*). Gábor Miklós, a színész-író haláláig, 1998-ig egyre inkább annak az elvi-erkölcsi probléma-újraélesnek áldozta idejét, amely – más tények, más sorsút folytán – az öreg Lukácsot is átjárta, újraértelmezések ösvényeire készítette őt.

Gábor Miklós az újabb kori magyar színház nagy újrakezdőjeként, törhetetlen bátorságával is mértékadó színészszemélyiség. A színészet és a rendezés közötti részleges váltás is önmaga alkotói újrafogalmazásába illeszkedett. Nembizonyos, hogy valamennyi társulatváltó, feladatkereső döntése helyes volt. De a Ruszt Józseffel kötött – a város színházának és közönségének máig sokat jelentő – kecskeméti szövetség, utóbb a Népszínház-beli együttműködés, az emlékezetes zalaegerszegi kitérő (a Lucifer-remekléssel Gábor is részese lett a színház-[be]avatásnak), a Tókés Anna által megjósolt visszakanyarodás a Nemzeti Színházba, vendégszereplés a Játékszínben, a Független Színpad felkarolása, végül tagság a Budapesti Kamaraszínházban: az értelmiségi, a művész vágója, amely helyett (vallomásai szerint) nem választhatott mást. Kereste önmagát és közösségét – s menekült is egy kissé önmaga és a közösségek elől. Ha a nagyszabású „előtörténetet” figyelmen kívül hagyjuk (1941-től: Madách Színház, 1945-től: Nemzeti Színház, 1954-től: ismét – de már egy másik – Madách Színház), Gábor Miklós 1975 és 1994 közötti szerződés-kötései (és szerződés-nem-kötései!) két-három színészetet próbátételül is elegendők lennének. Filozofikus hajlandósága, logikus életközéltétele, nagy műveltsége, sokszor udvariasan féken tartott szókimondása, állandó vitakészsége, a konvencióktól való idegenkedése, önmagát is a maximalizmusnak alárendelő tökélyvágya, domináns önkritikája, kései éveinek betegeskedése is átcsillámló fiatalossága, s mindenekelőtt hasonlíthatatlan talentuma valamennyi állandó és alkalmi társulatának nagy nyereségül szolgált.

Ő nem került azon művészek, színészek koszorújába, akiknek régen kapott első Kossuth-díját a rendszerváltozás utáni kulturális politika egy újabb Kossuth-díjjal legitimálta, erősítette meg. (Gábor 1953-ban nyerte el a legmagasabb kitüntetést.) Pedig pályájának mindvégig megőrzött dinamikája, katalizáló jellege folytán bizonyára megérdemelte volna.

Így maradt (életkortól függetlenül) a természettől való rangja: színészkirályfi.