

Forgách András

## Az állhatatos Ruszt<sup>1</sup>



Most évszámokkal nem fogok bajlódni. Azokat bármelyik kronológiából – a kötet végén található-ból is – rekonstruálni lehet. *II. Edward, Othello, Bánk bán, Az állhatatos herceg*. Ebből a legutóbbi igazi istenkísértés.

### Az állhatatos herceg

Már a darab kiválasztása sejteti, hogy Ruszt hirtelen úgy érzi, nem ismer lehetetlent. Úgy érzi, bármit megtehet. Azt hiszi, hogy egy majdnem kamaszkori vagy érzékeny fiatalember-kori színházi élményét egyik pillanatról a másikra, magyar, budapesti, kőszínházi próbaviszonyok között képes lesz rekonstruálni. Egy olyan rekonstrukciót kísérel meg élő színházi előadásá varázsolni, amely emlék, ugyanakkor, ami a színháztörténetben ritka, de létező konstelláció: példázat és szobor, vers és festmény, színházi filozófia. *Az állhatatos herceg* annak a rendkívül ritka esete, amikor egy színházi előadásból emlékmű, mítosz, sarokkő, más előadások sorát megszüülő koncept lesz. Már a díszlet önmagában – hogy felülről nézünk le a szereplőkre – hihetetlenül hatásos volt. Amikor felépült, a főpróbahétre, egy pillanatra még én is elhittem – aki végig nagyon szkeptikus voltam (de csupán magamban), hogy Grotowski nyomán lehetséges lesz valami felizzót alkotni –: ez az anyag, maga a látószög ki fogja kényszeríteni a színházi izgalmat.

Jól emlékszem, a szöveget úgy húztam meg – és ez sohasem jó szempont –, hogy minél egyszerűbb legyen. Nem egészen értettem, mit hagyok ki – és ez nem szerencsés. Volt egy barokkos furcsa forma, az eredeti mű, amelyből Grotowski is kiindult, és amelyet esetleg meg lehetett volna csinálni valamiképpen: ehelyett fogtuk magunkat, és rátettük, irtózatossá ballasztként, Grotowski színházának kozmikus világát, amelyet én csak könyvekből és videókból ismertem. Egyfajta hübrisz volt ez a *II. Edward* igazi sikere után. Persze, a parányi tér is kikényszerítette Jöskától az efféle radikális gondolkodásnak legalább az utáztatását. A parányi tér jót tett, mert így fölfele lehetett bővíteni, de igazándiból semmi más nem volt adott *Az állhatatos herceg*hez.

Ahogy egy nemrég, 2014 decemberében folytatott beszélgetésben Gálffi Laci is elmondta nekem:

– Az *Edward* és az *Othello* egyfajta comeback volt, visszatérés, tulajdonképpen nagy összegzés és szintézis egy négyzetméternyi területen.

– *Neki mindig a frissesség kellett, mindig valami új. A II. Edwardban megtalált engem, én megtaláltam őt, az Othellóban pedig megtalálta Kamarás Ivánt. Beleűgött, úgy értem, a mozgásába, a beszédébe. S akkor ezt a két embert, engem meg Ivánt, ő együtt látta. Nem véletlen, hogy ez a lendület később kipukkad.*

– Igen, az *Állhatatos* talán nem lett volna szabad megrendeznie.

– *Azt ki találta ki?*

<sup>1</sup> Az írás megjelenik a Ruszt életmű-sorozat zárókötetében is.

- Nem én. Az én bűnöm az, hogy nem beszéltem le róla.
- *Az egy örület volt... Elmagyarázta, hogy az milyen volt Wrocławban...*
- Azért sem volt értelme, mert Cieślakkal te soha nem tudnál megívni. Az teljesen más kultúra. Cieślakon jött rá Grotowski a saját igazságaira.
- *De Cieślak nem játszott egyszerre nyolc darabot.*
- Persze, te is mondhattad volna, hogy Jóska, ne. Meg én is.
- *De amikor azt gondolja, hogy ha én beálllok, abból valami lesz... Nem tudod elképzelni, mit gyöttrődtem, de ezt nem lehet két hónap alatt megcsinálni. Éreztem, hogy nem megy, közben próbáltam hagyományos eszközökkel dolgozni. De mindig jött a testtel, és mondtam neki, hogy én nem tudok ilyesmiket. Ettől zavarba jöttem, és akkor ott volt az a rendkívül bonyolult szöveg. Láttam a többiek kétségbeesését is. Jóska hangutánzó szavakkal próbált mindenféle hangulatokat meg ritmust teremteni a kórusban.*
- Látott fiatalokorában egy előadást, és abból a benyomásból próbálta felépíteni a maga előadását, de ezt nem lehet, mert rekonstrukciója volt egy másik világnak. Imitáció volt, nem valódi. A *II. Edward*, majd az *Othello* viszont kegyelmi állapotban született, minden működött bennük, ami a Jóska tudásával kezdetektől fogva megszületett, az egész forma, ugyanakkor egy rendkívül bonyolult mű volt könnyeden előadva.

## II. Edward

A *II. Edward* fordítása Tordy Gézának készült, de végül Ruszt rendezte meg. Ezt szerencsésnek tartom. Erről már máshol írtam: Tordy arra kért, hogy a szöveg kifejezetten durva legyen, mai, ami nekem tulajdonképpen nem áll jól. Jóska ráncolta is a homlokát, aztán nekiállt javíthatni, és a kezében kezdett átalakulni a szöveg, visszafordulni egy klasszikusabb, veretesebb nyelvezetbe, anélkül, hogy elvesztette volna a már megszületett, modernebb hangulatú áramvonalasságát. A másik szerencse: ekkorra már lett valamelyes tekintélyem Ruszt előtt – a nyugat-berlini ösztöndíjaim, a sok izgalmas európai előadás, amit a nyolcvanas években láthattam, megtette hatását. Már nem az a kis dramaturg voltam, aki korábban, és hallgatott rám: azért is, mert abban a pillanatban találkoztunk, amikor egy válságos szakasz után újra el tudta hinni, hogy képes jelentős előadást csinálni.

Ami az *Edwardot* illeti, még a példány elkészítésének szakaszában Ruszt, aki mesterien tudott húzni, csontra rövidítette Marlowe darabját, és kihúzott belőle minden *félrét*, minden olyan szöveget, amelyben a színész kommentálja önmagát, elmondja szándékait, ezt az Erzsébet-kori színházban legalább olyan elánnal alkalmazott formai eszközt, *trouville-t*, *kütyüt*, mint amilyen például a kórus volt a görögöknél. Viszont a *félre* is, meg a *kórus* is igazi formai fejtörést szokott okozni a mai rendezőknek – bár mostanában talán nem annyira, mint a hetvenes-nyolcvanas években, mert közben kialakult egy sokkal lazább, frontálisabb, hidegebb színházi nyelv, amelyben a színész könnyedén beszél kifelé, anélkül, hogy egyszer is a partnerére nézne.

Amikor ezt a mesterien túlhúzott példányt megkaptam, egyből éreztem, hogy zeneileg, dramaturgiailag egy nagyon fontos elemét kioperálta belőle, amellyel ugyan egyszerűbbé válhat a lebonyolítása, használhatja ugyanazt a tér- és díszlet-metaforát (ehhez találta ki azt a bizonyos mézárszéket az eszközeivel, a bárdokkal, vödrökkel, fémcsővel, bádoggal), de megfosztja magát egy nagyon fontos önkifejezési eszköztől. Az, amikor leáll az úgynevezett cselekmény, és egy-egy szereplő, kilépve a történetből, különös dolgokat mond el önmagáról, hozzátartozik a darab muzikalitásához. Ekkor, hogy úgy mondjam, a partitúrát visszaszófoltam olyanná, amelyben az a fajta passiójáték-forma, amelyet Ruszt olyan magas hőfokon tudott tetszőlegesen anyagban meglátni és létrehozni, sokkal bonyolultabb és modernebb keretet kapott: a ritmusok gazdagodtak ezzel a tárgyilagosabb, hűvösebb, ironikusabb jelrendszerrel, és ilyenképpen talán mégsem volt akkora baj, hogy először Tordy Gézának készítettem el a fordítást, mert ily módon Ruszt auráján kívül olyasféle tudás is hozzátapadt, keletkezett a fordításon belül, amellyel azután Ruszt, akarva-akaratlanul dolgozni tudott. Emlékeim szerint mindig olyankor születtek érdekes dolgok Ruszt keze alatt, ha

találkozott valami olyasmivel, amit nem tudott egészen érzéki hatalma alá gyűrti.

A Budapesti Kamaraszínházban – és ez a sokadik comeback-je volt Rusztnak, ő volt az igazi Comeback Kid, a kölyök, aki minden kudarc után vissza tud térni, egyszerűen azért, mert, mint minden igazi művész, ő is gyerekkora óta fogalmazta magában a világot újra és újra; azokból az elementáris gyerekkori élményekből táplálkozott, amelyek művésszé tették – ideálisak voltak a feltételek Ruszt számára, még akkor is, ha ilyen szűk térben voltaképp nehéz volt dolgozni. A szűk tér leleményessé tette az embert, kockázatvállalóbbá: a Shure és az Ericsson Stúdió egyszerre volt félreeső kis zug, ugyanakkor a belváros közepén egy sokak által látogatott, lassanként egyre divatosabbá váló és nehezen besorolható színházi alakzat, amelyet Szűcs Miklós dinamikusan és felvállalt eklekticizmussal vezetett. Ez az eklekticizmus tulajdonképpen kifejezetten korszerű volt, mert akkoriban széthullott vagy széthullóban volt minden rendszer és minden séma, s a színházművészet is éppen sokadszorra rakta össze önmagát. A szűk tér, a szabadon formálható műsorterv, a kint is-bent is dinamikája kézre állt Rusztnak.

Emlékszem, ahogyan a színészeiről beszélt. A *II. Edward*ban játszott például Kránitz Lajos, és ahogyan róla beszélt, abban benne volt az ex-színházigazgató és ex-főrendező pillantása, aki egy színésztípusban sokkal többet lát, mint pusztán egy alkatot: színházi évadokat lát benne, ugyanakkor gyermeknek látja, akit meg kell tanítani járni, és ennek a harcedzett, a Dallas-sorozat Jockey-jának szinkronhangjaként híressé vált színésznek olyan instrukciókat tudott adni, hogy ebben a kis térben hirtelen olyan jelentőssé vált, mintha a Nemzeti Színház színpadán játszana. Mindig csodáltam, hogy olyan emberekhez is voltak kulcsai, akikkel én képtelen lettem volna bármiről beszélgetni, és nem láttam meg egyszerű, kissé kisiparosi adottságaikban a nagy formát.

De ehhez a *II. Edward* kellett, az a problematikus darab, amelyet többnyire – a legutóbbi időkig, legalábbis amíg Derek Jarman filmje ki nem szabadította ebből a pozíciójából – csupán Shakespeare-hez viszonyítva lehetett játszani. Jarman megmutatta a Marlowe-i dramaturgia modern karakterét. Rusztnak ebben a kamaraszínházi változatban – és emlékeire is támaszkodhatott, hiszen az Egyetemi Színpadon egyszer már megrendezte ezt a művet, a maga tiszteletlen és szemtelen módján – sikerült, nem utolsósorban azért, mert Gálffiban odaadó partnerre talált, aki pályájának szintén éppen egy kritikus pontján tartózkodott, mondhatni két kritikus pillanatban lévő művész szerencsés találkozása volt ez, tehát sikerült egy elfogulatlan, egyszerű, igazán brutális előadást létrehozni, amelyik a közvetlenségével is hatott, és éppen abban a korban, amelyikben már a tárgyiasabb, egyszerűbb, kevésbé mitologizáló, inkább moziszerű színházi stílus kezdett érvényre jutni.

És ami számomra különösen izgalmas volt: ebben a brutalitásban rengeteg humor rejtett. Nyugat-Berlinből visszatérve Ruszt színházrendezői víziója kicsit porosnak tetszett (de így voltam akkoriban az egész magyar színházzal), viszont elemzőkészsége, ahogyan a próbán, az éppen aktuális, világban zajló eseményeket folyamatosan értelmezte egy klasszikus szövegen keresztül, páratlan élmény volt. A próbákon felszabadult, úgy használta a próbát, mint más a pszichoanalitikus kanapét: képzelete szabadon szökölt, és nyilvánvaló volt, hogy a korlátok és az akadályok csak inspirációt jelentenek számára.

## Othello

Az *Othello* a *II. Edward*ből nőtt ki, abból a lendületből, a szabálytalankodás élvezetéből. Itt is hadd idézek a Gálffival folytatott hosszú párbeszédéből egy részletet:

- *Az Othelloban is nagyon jó energiák mozdultak meg, az is szerencsés előadás volt. Úgy emlékszem, hogy Ivánt én mutattam be, mert a növendékem volt...*
- Emlékszem, igen.
- *És akkor kitalálta azt a fiatal Othellót. Kitalálta például, hogy hajpántja legyen... Aztán egyszer feljött*

hozzám, hogy mi legyen, mert leblokkolt. Mondtam neki, hogy Iván imádja a nyakláncokat, a fülcsüngőket, a gyűrűket, tetoválásokat, talán ebből kéne kiindulni. Ez megtetszett neki. Az egyik próbán találtak rá az eltorzított beszédre, amelyre Iván azonnal ráharapott. Jóska behívta Ságodi Gabi beszédtanárt, mert tudta, hogy egy ilyen szerepben a beszéd milyen fontos egy fiatalnak. És Iván minden nap ment Ságodihoz, és minden nap végigmondta az egész szöveget. Nem véletlenül lett jó. Aztán kitalálták az akcentust. Öröm volt nézni, amit csinál.

Én meg, a gonosz – hát, én nem vagyok gonosz, ugye, vagy nem úgy vagyok gonosz, mert nyilván minden emberben van gonosz, nincsenek jó emberek, valahol mindenki a jóságával is gyilkol –, nem tudtam, mit kell csinálnom. Jóska akkor kitalálta, hogy gondolkodjál, tehát, hogy Jágó egy agyi ember, egy intellektuális lény, és akkor valahogy majd jelezzük csak a gonoszt, hozzárakunk egy kis farkincát, hogy ha-ha-ha-há! Tehát lett benne egy nagyon jó játék. Testközelben voltam a nézőkhöz, szagoltak engem és én is szagoltam őket, s csikorgott az agyam. Ettől hihetetlenül élveztem Jágót játszani.

Csak volt ebben egy nagy buktató, amit soha nem felejték el, már többször elmondtam: ezt én eljátszottam, megcsináltam technikailag, de azt éreztem, hogy Jóska nem szól hozzám. Nem vagyok követelődző színész, hogy foglalkozzon veled a rendező, különben is Rusztnál neked kell a dolgokra rájönnöd. Ő lever a cölöpöket, te meg lépkedjél rajta. Ha nem tudsz, akkor süllyedj el. A legtöbb Ruszt-színész azért utálja meg Jóska-t, mert úgy érzi, cserbenhagyta őt, pedig Jóska megmutatta az utat, csak ők nem tudtak a cölöpön menni.

– Persze, de az is igaz, hogy Ruszt nehezen tudott nagyformátumú színészekkel dolgozni. Inkább szeretett kisebb színészekkel. Igazság szerint ez volt az ő egyik problémája. Meg kellett találnia azt a színészt, elsősorban Gábor Miklóst és téged, aki szavak nélkül is hoz valamit, azzal ő dolgozik, mert olyan formát teremt köré, ami érvényes.

– A premieren, ahogy megbeszéltük, álltam a takarásban. Odajött mögém. Már ment a zene, és nekem be kellett volna lépnem a térbe, amikor odasúgta: „Te, ez az Iván olyan jó, hogy ne hadonássz a kezeddal, csak mondd el a szöveget, és ne csinálj semmit.” És eltűnt. Beléptem a színpadra, majd felrobbantam a dühtől. Iván nem értette, hogy mi történt. Fél óra múlva jöttem rá a színpadon, hogy miért tette ezt Jóska. Én ugyanis Jágóként nem utáltam Ivánt, mint Othellót, hanem pedagógusként adtam alá a lapot, azaz nem volt köztünk konfliktus.

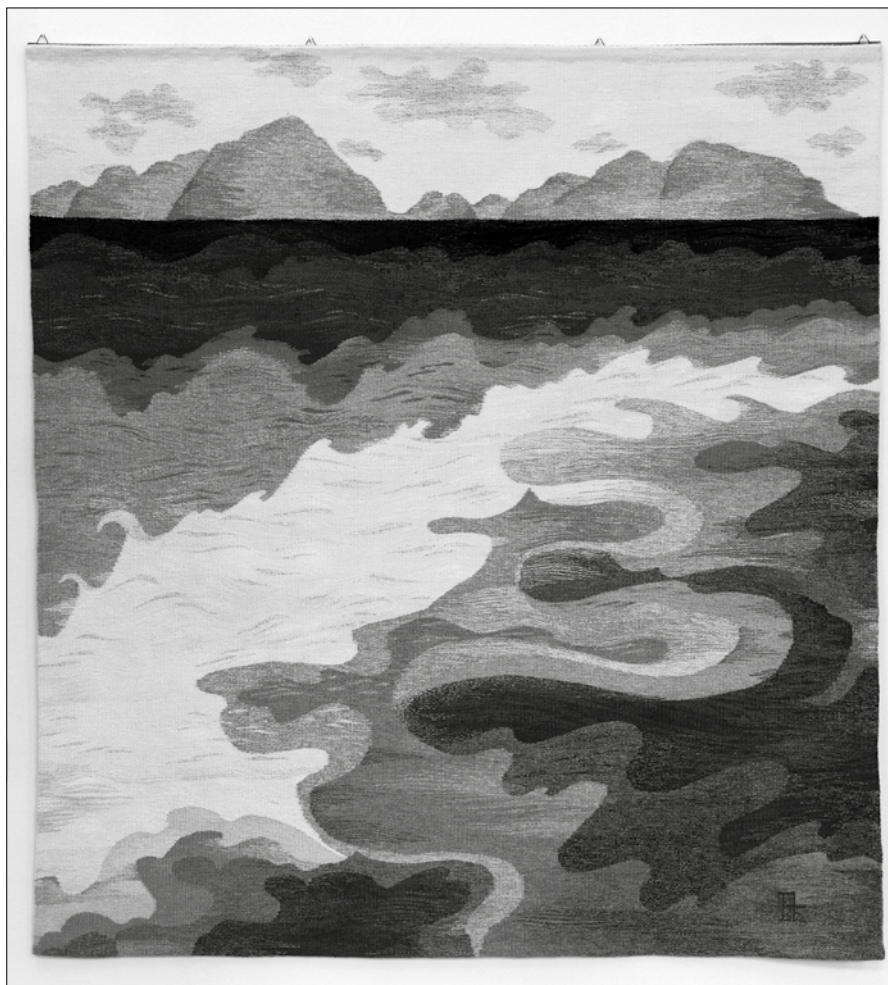
## Bánk bán

A *Bánk bán* már abból született, hogy folytatni kell a sorozatot. Persze, Jóska alig titkolt vágyából is fakadt, hogy (esetleg főrendezőként) az új Nemzeti Színházba jusson. Ezt az ambícióját nem igazán értettem, mert már két évtizeden keresztül láttam, hogy számára a súlyos, reprezentatív státusz csak lelki teher, hogy ő mindig a perifériáról tud izgalmasat és érdekeset mondani, hogy mindig a hatalom és a hatalomtalanság közötti billegésben találja meg legérdekesebb formai eszközeit: egyfajta kiszolgáltatottság a színházi gényeibe volt ivódva, a korai kudarcok – amelyek olykor sikernek tünnek – megtanították azt a valamit, azt az alkatot, ami ő volt, hogy neki nem szabad hatalomra törni, mert akkor az a tudás, amit a hatalomból való kiszorítottságnak, sebezhetőségnek élt meg, elvesz. Ezért borított fel, ciklikusan, hét-nyolc évenként mindig mindent. Még ha katasztrófának is élte meg. A zene átsegítette ezeken a kríziseken, az előadásait is gyakran, de ha egy nyíltan ideologikus célzatú előadást akart megrendezni, akkor – anélkül, hogy tudta volna – mégis zavarba jött.

Én, mint dramaturg, akkor olvastam először a *Bánk bán*t, mert valahogy soha nem fűlt a fogam hozzá, eredetileg bölcsész voltam, nem kellett tehát vizsgáznom a *Bánk bán*ból, és csak egy vagy két előadását láttam addig. A kritikus (MGP) joggal jegyezte meg az előadásról írt könyörtelen bírálatában, hogy modernizálásaim nem éppen színpadszerűek. Szimptomatikusnak érzem, és nagyon jellemzőnek Gálffi László egyik mondatát (a nádort játszotta), hogy Ruszt a *Bánk bán*nál már túl kicsinek érezte a teret. A nagy tér iránti vágy elsősorban abból fakadt, hogy Katona József archaikus

nyelvezete – amelyet sokan próbáltak modernizálni (talán mostanában született használható változat, többek közt Bagó Bertalan rendezésében, amelyben az irónia működteti a nemzeti pátoszt, az egyik nincs a másik nélkül) –, és ez a kanonizált darab 1996-ban, hat évvel a rendszerváltás után, lötyögött a formáját kereső valóságon, és csak jóval később viselte el azt a fajta maró iróniát, amelyik felélesztéséhez szükséges lett volna. A darab látszatra kulcsot ad a magyar alkat és magyar fátum megértéséhez, minden kisiskolás tanul róla, számomra éppen ezért is volt problematikus mindig, ezért is kerültem: szeretem megtalálni a saját szerzőimet. Ruszt előadása, bár nem volt átütő, tele volt nagyszerű mozzanatokkal, már-már karikatursztikus elemekkel, amelyek bátran szembefordultak akármilyen tetszőleges hagyománnyal, de a darabnak még mindig kellett volna *a nagy tér*, a történelmi lépték: azt a fajta eluralkodó ürességet és értékhányt (vagy inkább az értékek vásári bazárját, amit a politika közvetlen színházzá válása, a parlamenti demokrácia helyi változata hozott magával) ilyen, majdhogynem bábszínházi formában nem tudta megjeleníteni.

A II. *Edward* mindenkít – aki már leírta Rusztot, azt is – zavarba ejtett: eleven, izgalmas, nyitott forma született, parányi térben, egy nagy formátumú alakítással. Számomra különösen fontos volt az újra találkozás egy életemet meghatározó személyiséggel, egyik első mesteremmel, akitől – leginkább a próbákon, a háta mögött ülve – rengeteget tanultam a színházról, életről és emberekről. Azt is, hogy önmagunkat is mindig abban a kíméletlenül éles fényben kell vizsgálnunk, mint másokat. Csak ebből, az önismeretből születhet meg az a fény, amely ahhoz kell, hogy a világ megvilágosodjon.



Bényi Eszter:  
Neptun tájain