

KOVÁCS VIKTOR

Az intrikusábrázolás technikai vonatkozásai Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tünde* rendezésében

Bevezetés, a Csongor és Tünde színpadi útjának rövid összefoglalása

„Úgy látszik: megtört a színházi pletyka. Vörösmarty *Csongor és Tündéje* nem eljátszhatatlan színdarab. Dús költői remek. A magyar dráma kivételes erőfeszítése. Nagy magyar világszínház. A reformkor nagy költőjének ajánlata” – a 20. századi magyar színikritika híres-hírheft vezéralakja, Molnár Gál Péter írja ezeket a sorokat 2004 márciusában, Zsótér Sándor kamrabeli *Csongor és Tünde* rendezésének bemutatóját követően.¹ Az előadást elemző színikritikusok szinte valamennyien egy személyként üdvözik a *Csongor és Tünde* színpadra állításának hagyományát elsősorban a térstruktúra átértelmezésével és a különböző technikai hatáselemek (fény, hang) intenzív bevonásával megbontó rendezői koncepciót. Koltai Tamás az „irreális vágyakba feledkező, a kézzelfogható valóságot elszalasztó »magyar tragédia« költői leképezéseként” értelmezi Zsótér Sándor *Csongor és Tündéjét*. A kozmikus céltalanság és a belső céltalanság ellentétére épülő feldolgozás a vizuális és a hangeffektek mellett a szerepköri sajátosságok vegyítésével is letér a hagyományos, tündérajátéki megvalósítás útjáról. A Mirigyet alakító Elek Ferenc például semmit sem idéz fel a szereplőhöz tartozó transzcendens mágiából, Tóth Anita mint az éj gyászasszonya inkább egy sötét vízióktól rettegő, magányos lélek, semmint a földöntúli erők uralkodóasszonya.²

A Katona József Színház bemutatójának talán legemlékezetesebb vonása a Tündénélküliség. Ahelyett, hogy fizikai valójában látnánk az eszményi világból származó nőalakot, Hegyi Barnabás hangját halljuk csak, aki kontratenor hangfekvésben, a szereplő megszólalásait Tallér Zsófia zenei interpretációjában közölve androgün identitást ad a figurának. Jelen tanulmányom középpontjában a Zsótér Sándor rendezte *Csongor és Tünde* intrikusábrázolása áll. A kétezres évek elején meglehetősen újszerűnek számító rendezői koncepcióban Elek Ferenc alakításán keresztül transz nemű dizőzként jelenik meg Mirigy figurája. Ez az alkotói elgondolás azt a korábbi kutatásaim során megfogalmazott hipotézist támasztja alá, miszerint a *Csongor és Tünde* ösgonosztevője nem rendelhető egyértelműen az intrikus női figurák archetipikus toposzaihoz. Karakterológiája tartalmaz motívumokat a maskulin alakhagyományból is. Az androgünitás mellett a dráma világterében elfoglalt státuszát is ingatagság jellemzi. Olyan figuraként tartom számon, aki a dráma szereplői közül egyedülállóan

¹ MOLNÁR GÁL Péter, *Csongor és a hang*, Népszabadság, 2004. március 29., 10.

² KOLTAI Tamás, *Mindenkinek a maga asztala*, Élet és irodalom, 2004. április 02., 4.

ötvozi magában a „három ellenző világ”: a fény (Üdlak), a sötétség (az ördögök birodalma) és a neutrális emberközeg miliójének sajátosságait. A feltevésem szerint az aktuálisan elemzett előadás a vizualításában két teret hoz létre a három szférából, Mirigy átmenetisége azonban továbbra is megmarad. Az Elek Ferenc játszott figura magabiztosan építi hozzá, és vonja ki az identitásából a fény és a sötétség erejét, ezáltal pedig megmarad az a dramaturgiai összetartó erő, ami a korábbi, klasszikus jellegű *Csongor és Tündék*ben is meghatározta az intrikus pozícióját. Ugyanakkor az átmenetiség nemcsak az előnyeiben, hanem a traumatikus jellegén keresztül is megmutatkozik az előadásban. Voltaképpen egy olyan folyamatnak, olyan küzdelemnek lehetünk tanúi, amelyet Kis Attila foglал össze: „A test összetettsége ellenáll a rendszerbe foglalásnak, a szimbolikus rögzítettségnek, ezért a társadalmi-ideológiai parancs szerint meg kell feledkezni róla, ki kell iktatni a társadalmi beszédmódokból és a szubjektum önazonosságát megteremtő absztrakcióból.”³

Mielőtt rátérnék az előadás részleteinek elemzésére, érdemesnek tartom röviden bemutatni a *Csongor és Tünde* előadástörténetét, különös tekintettel az intrikusábrázolásra. Ahogyan azt Paulay Ede cikkéből rekonstruálni tudjuk, a filozofikus mesedráma ősbemutatójának körülményeit is nagymértékben meghatározta a látványra való koncentráltág, ugyanúgy, mint Márkus Lászlóét, aki operarendezőként Hevesi Sándort követte a Nemzeti Színház igazgatói székében.⁴

A visszaemlékezések arról árulkodnak, hogy a korban kísérletezőnek számító, játékelemeit Craigtól, Appiától kölcsönző Németh Antal-i előadáskonceptió ugyancsak törekedett a technikai újdonságok felvezetésére, elég csak arra a szerepalkotási folyamatra gondolni, amelyről az emlékezetes Mirigy, Gobbi Hilda ír a *Közben* című emlékezésében.⁵

A mesei ábrázolásmód visszaszorulása elsőként Novák Eszter 1994-es *Üdlak* című rendezésében jelent meg az előadás történetében. Az Új Színházban bemutatott konceptió egy józsefvárosi nyomortelepre helyezi a dráma cselekményének fókuszát, ahol Mirigy kisnyugdíjas házmesternőként tevékenykedik. A filozofikus mesedráma realiztikus átköltése feltétlen újításnak számít a *Csongor és Tünde* előadástörténetében, ahogyan Nánay István írja: „Ugyanakkor ezt a Csongort aligha lehet könnyen elfelejteni.

³ Kiss Attila Atilla, *Vérszemiotika: A test kora – modern és posztmodern színháza*, Jelenkor, 48(2005), 6. sz., 621.

⁴ Ez az összegző jellegű szakasz szerves részét képezte a tavalyi kutatásomnak, így a jelen gondolatok az alábbi tanulmányomból származnak: Kovács Viktor, *Intrikusábrázolási hasonlóságok Vörösmarty Mihály Csongor és Tündéje és a népszínművek intrikusai között*, diplomamunka, ELTE Irodalom- és kultúratudomány mesterképzés, 2021, 15.

⁵ „1938-ban, huszonöt éves koromban beugrásszerűen játszottam el Szabó Margit kolléganőm helyett a *Csongor és Tünde* Mirigyét. [...] Kopasz parókát tettem, egy hatalmas gittből készült műorrot – félelmetes maszket csináltam. [...] A szerelmet, a fiataloságot sóvárgó öregasszonyt kerestem, akinek érzelmi kielégítetlensége gyűlöletbe csap át. Egy szánandó, gyűlöletes figurát” (Gobbi Hilda, *Közben...*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 41–42). (A bekezdés tartalma megtalálható a szakdolgozatomban korábban hivatkozott fejezetében.)

Lehet szeretni és elutasítani, de nem lehet közömbösen szemlélni. Biztos, hogy az irodalomtanároknak nehezebb a dolguk, ha ezen előadás alapján tárgyalják Vörösmarty drámaíró munkásságát, mert a rendező radikálisan, bár a hűtlen hűség elve alapján nyúlt a műhöz.”⁶

Zsótér Sándor tíz évvel későbbi kamrabeli produkciója már nemcsak abban számít újításnak, hogy felszámolja, átértelmezi az adaptálási hagyományt mindaddig meghatározó tündérajátéki ábrázolásmódot, hanem magát az újító szándékot is forradalmasítja. Nem a meglevő, a korban már-már klasszikussá váló realista tendenciák válnak az újragondolt *Csongor és Tünde* terepévé, hanem sokkal inkább a statikusabb formák: a posztdramatikus színház és a beszéddráma jegyei.

Az egyes jelenetek

Már a vizsgált adaptáció első jelenete is meglehetősen formabontónak számít. Ahelyett, hogy a közönség a boldogságát kereső, szülei udvarába hazatérő Csongor úrfit pillantaná meg először, a nézőknek háttal ülő Mirigy kezd el beszélni egy viszonylag hagyománykövető narratív pozícióból. Röviden összefoglalja a darab szüzséjét, meghatározza a szerepköröket és a hozzájuk rendelhető drámabeli motivációt. A helyszín egy alapvetően sötét tanterem, ahol a szereplők egymástól szeparáltan, kis asztaloknál foglalnak helyet.⁷ A fizikai közelségnek az emocionális-tudati távolsággal való összekapcsolódása a már említett beszéddramai struktúrát juttatja az eszünkbe. Bár az előadás esztétikáját és karakterológiáját nem határozza meg egy olyan fokú szókimondás és groteszkség, mint Werner Schwab elnöknőt, a Zsótér-féle színrevitel maguk elé meredő, sötétben ülő figuráit szemlélve az a pár sor jut eszünkbe, amellyel Kovács Dezső jellemzi az Ascher Tamás által rendezett Schwab-darab miliójét: „Talán csak egy pszichológus tudná felfejteni, miféle lelki mechanizmusok működnek az elfojtások, eltagadások és groteszk vágyakozások hősnőiben.”⁸ Hasonló karakterfelépítés figyelhető meg Elek Ferenc alakításában. Nincs nyoma a Gobbi Hilda-i indulatosságnak, szenvtelenség és visszafogottság jellemzi ezt az éppen aktuálisan narrátorként szereplő figurát.

És hogy egészen pontosan mi az a szöveganyag, amellyel a darab cselekményét felvezeti? Borbély Szilárd cikkéből tudhatjuk meg, hogy a Mirigy figura által mondott cselekmény-összefoglaló a *Csongor és Tünde* egyetlen épségben megmaradt kéziratából származik, az Országos Széchényi Könyvtárban megőrzött mű 90.

⁶ NÁNY István, *Holdvilágos Üdök – Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde*, Színház 27(1994), 12. sz., 24. (A Novák Eszter-rendezte előadásról lásd részletesebben: Kovács Viktor, *i. m.*, 19.)

⁷ VÖRÖSMARTY Mihály, *Csongor és Tünde*, rend. ZSÓTÉR Sándor, Katona Kamra, 2004. március 25. (Az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet katalógusának 2487-es jelzetű felvétele. Az előadás jeleneteinek idézésekor a továbbiakban erre a felvételre hivatkozom.)

⁸ KOVÁCS Dezső, *Bejön a lakásodba az élvezet: Werner Schwab: Elnöknők*, Színház, 29(1996), 8. sz., 3.

oldalán olvasható.⁹ Ez a textuális betoldás, a szereplői pozíció narratív jellegűvé tétele voltaképpen metareflexívvé teszi az előadást, akár egy sajátos *myse en abyme* jelenségként¹⁰ is értelmezhető, amelyet tulajdonképpen csak felerősít, hogy az elbeszélés pillanataiban a fény segítségével az Elek Ferenc alakította Mirígy kiemelkedik az árnyékos közegből. Ez óhatatlanul is bevonja az előadás esztétikai rendszerébe a napszimbolikát, egyfajta centrális pozíciót jelöl ki a Mirígy figura számára, az első szakaszban legalábbis mindenképp.

Természetesen ez a fénykivetülés nemcsak Mirígyre irányul, tulajdonképpen elmondható, hogy a darab teljes miliójét áthatja, az összes szereplőn végigvándorol. Azáltal, hogy Tünde nem jelenik meg a történetben, pontosabban egy eszményi hang által reprezentálódik, az összes látható figura egy szimbolikus szinthez rendelődik hozzá: beleértve az intrikus Mirígyet, az ördögfiakat, az ismert allegorikus karaktereket, illetve a dráma emblematis komikus párosát, Ilmát és Balgát. Mégsem az a benyomásunk támad őket látva, hogy uniformizálódnának, és ezáltal a kora romantikus filozofikus mesejáték elveszítené az eredeti színét. A fény vándorlása és a stúdiót az egész előadás alatt uraló sötétség dichotómiája szabályosan felnagyítja a jellemeket, amelyek szinte valamennyi esetben egy-egy identifikációs probléma megtestesítőivé válnak. Kricsfalusi Beatrix tanulmánya megerősíti azt a számtalan világirodalmi műben felismerhető analógiát, hogy a legmeghatározóbb nyugati bölcseleti hagyomány az embert test és lélek kettősségeként véli elgondolhatónak, miközben e fogalom pár két tagját hierarchikus struktúrába rendezi. A cikk Platón dualista szemléletére vezet vissza a mulandó test lebecsülését és az anyagtalan lélek elsődlegességét.¹¹ Tulajdonképpen ez az a feszültség, amely mind Vörösmarty Mihály filozofikus mesedramáját, mind pedig az erre ráépülő rendezői koncepciót meghatározza. A test mint közvetítő médium a lelki öröm beteljesedéséért küzd. A küzdelem kudarcai aztán éppen a test felületén köszönnek vissza. Csáki Judit szerint a Zsótér-rendezés Mirígye „nemtelen nagy machinátor”-ként veszi fel az intrikus pozícióját, a Bodnár Erika alakította Ledér pedig némiképp az előadástörténet archetipikus Mirígy-alakját viszi tovább. „Veled szemben egy gazdag múltú, tapasztalt Ledér ül, fáradt vonásait az idő és a tudás barázdálta az arcára: Bodnár Erika gúnyos rezignációval szemléli a fiatalok hiábavaló epelkedését, hiszen jól ismeri a játszma végét.”¹²

Jacques Lacan szerint a tükör voltaképpen a megismerésnek és az átváltozásnak a médiumaként funkcionál, a stádium pedig tulajdonképpen az átváltozás kora. A kezdeti fejlődési szakasz során az individuum empirikus alapú képeket hoz létre a tudatában,

⁹ BORBÉLY Szilárd, „És a sötétben túl van a világ” – Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában = Uő, Árkádiában, Történetek az irodalom történetéből, Debrecen, Csokonai, 2006, 160.

¹⁰ Patricia M. LAWLOR, *Lautréamont, Modernism and the Function of Mise en Abyme*, *The French Review*, 58(2008), 6. sz., 829.

¹¹ KRICSFALUSI Beatrix, *Test = Média és kultúratudomány – Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR-SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2018, 197.

¹² CSÁKI Judit, *A sötét és a semmi*, *Magyar Narancs*, 16(2004), 17. sz., 14.

amelyek elvben a megismerést segítik, de másodsorban folyamatos csalódottságot okoznak a befogadóban: az idealizált őskép sosem jelenik meg újra, mert az emlékezet folyamatosan nagyobboknak és tökéletesebbnek ítéli a jelenvaló tapasztalatnál.¹³ Nem véletlen, hogy a negyedik felvonásbeli jóskutat egy kézitükör jelképezi. Az Elek Ferenc alakította Mirígy még a rókalány felfalásakor sem tanúsít ilyen mértékű őszinteséget: találkozáskor a saját arcképevel düh és elszántság lesz rajta úrrá. Mielőtt nekikezdené az ismert monológjának: „forrj, kút habja!”, ismét a kezdeti Vörösmarty-féle szinopsziszból idéz, de nem azokat a részleteket, amelyek aztán ténylegesen részévé válnak a cselekménynek, hanem voltaképpen az események alakulásának alternatíváiként állnak fenn.

A befejező szakasz talán legérdekesebb eleme az eredeti szöveggönyv nemtömegszólalásainak a további szereplőkhöz való hozzárendelődése. A Zsótér rendezte adaptációban nem az eszményi szféra alakja mondja, hogy „kedvesb illat a virágnál, s az illat én vagyok”, hanem a reformkori asztaltársaságot idéző ördögfiak egyike, a Lengyel Ferenc alakította Kurrah.¹⁴ Az eszményi szféra poétikus önmeghatározásai, a „mosolygó csók”, a „Gyönyör úrfi”, a „rózsafa”, a „méh-csoport” ezúttal nem tündéralakok szájából hangzanak el, hanem a saját identitásukkal elégedetlen földi alakok képzelik magukat egy eszményi, gondok nélküli világba.

Összefoglalás

Zsótér Sándor 2004. március 25-én bemutatott *Csongor és Tünde* rendezése több szempontból is újszerűnek számít a mű előadástörténeti sorában. Nemcsak azért, hogy kilépteti a darabot a hagyományos mesedramái keretből, hanem saját nyelvet talál hozzá: egy titokzatos, transzcendens-filozofikus világot mutat be, amelyben kétosztatúvá válik az alapvetően háromszintű drámatér. Az ördögfiak, Mirígy, Csongor és Balga egyaránt az embertársadalom szeparált, boldogság iránt vágyakozó alakjaivá válnak. A színen meg nem jelenő Tünde az eszményi örömet jelképezi, idea ő tulajdonképpen, nem pedig valós individuum.

Az Elek Ferenc alakította Mirígy ebben az átszervezett drámai térben is egy átmeneti pozíciót képvisel. A test és a kívánt identitás feszültsége mélyen traumatizálja a figurát, a rá irányuló fény és az őt körbevevő sötétség (illetve a viselt ríkítóan vörös nagyesztélyi) ellentétében ez az alapvetően megoldatlan indulat jelenik meg. Mirígy androgün identitása összefüggésben áll a kontratenor énekes hangján keresztül megjelenő Tünde figurával. Az úttörő koncepciójú előadás további vizsgálatot is igényel, továbblépési lehetőségként tartom számon a műnek a Zsótér-rendezések sorában történő komparatív elemzését, amely átfogó képet nyújthat a kétezres évek magyar színházának és a reformkori-romantikus klasszikusoknak a viszonyáról.

¹³ Jacques LACAN, *A tükör-stádium, mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó és FÜZESSÉRY Éva, *Thalassa folyóirat* 4(1993), 2. sz., 5.

¹⁴ Lásd KOLTAI, *i. m.*, 4.