

# Ittzés Mihály

## János a vérzivatarban

avagy egy *másik* Hány János a kecskeméti Katona József Színházban

Örkény István írja *Pisti a vérzivatarban* című groteszk játékának előszavában: „[...] azok[*nak*], akik *e darabtól nem voltak elragadtatva, [...] a 'vérzivatar'* már a torkukon akadt. *„Hát csupa vérzivatarból állt az életünk?”* – kérdezték fejcsóválva. *„Hát nem?”* – kérdeztem én. *„Mi mást mondhattam volna?”* Mint a 19. századi romantikából örökölt, de már elfelejtett kifejezést értelmezi a megütközést kiváltó szót, s Berzsenyit idézi *A magyarokhoz* című ódájából: *„Nyolc századoknak vérzivatarja közt [...]”*.

Ha nem is nyolcszáz év, de másfél évszázad történelmi eseményeit, vérzivatarainak némelyikét kapcsolta egybe rendezői látomásában *Juronicus Tamás* a legutóbbi színházi évad második felében több mint két tucat előadáson játszott Hány János-adaptációjában. Az eredetileg a napóleoni háborúk idején játszódó mese-történet – a rendező műsorfüzet-beli vallomása szerint – ezúttal *„[...] a bukott magyar forradalmakról is szól: '48-ról, '56-ról.”* A néző – a nyilvánvalóbb utalások miatt – elsősorban persze az 1950-es évek közepére *„ismer rá”*. De más – később részletezendő – *„áthallásokról”* is gondoskodtak a rendező és munkatársai.

Azt aligha lehet vitatni, hogy Kodály Zoltán népdalokon, zenetörténeti forrásokon és saját leleményén alapuló zenéje tette a 20. század első felében a magyar zenés színpad megkerülhetetlen alkotásává Paulini Béla és Harsányi Zsolt anekdotázó *„népszínművét”*. Ennek alapja, a két elem, szöveg és zene termékeny szimbiózisa, pontosabban a cselekmény és szöveg kínálta helyzetek kiteljesítő zenei kihasználása. Így a végső értelmet, a szavakkal alig vagy egyáltalán nem kifejezhető, s egy-egy esetben a programszerű és illusztratív tárgyiasságot is a muzsika fogalmazza meg, legyen akár szöveges dalról, akár hangszeres tételről szó. A szóban forgó előadás többértelműségére is ez az elem adott lehetőséget a rendező-koreográfus szerint: *„Miközben a zene halad előre, az instrumentális zenei részek alatt a táncosok más időben és más térben játszódó történetet adnak elő. [...] A zenéből indultam ki [...]”*

A zenei vonal erősítését szolgálta tulajdonképpen a megrostált, meghúzott szöveg, mely még néhány mellékszereplő (udvarhölgyek, egyik generális) elhagyásához is vezetett. Igaz, nem egy zeneszám is elmaradt, de csak olyanok, amelyek nem tartoznak feltétlenül a darab fő eszmei vonulatához. Vagy a helyi színeket festik (például a rutén lányok kara az I. kalandban), vagy a nem alapvető eseményeket illusztrálják (Hány lovag-lása a vad paripán, Luciferen, vagy az amúgy is csak az 1952-es felújításkor beillesztett induló; mindkettő a II. kalandban). (Ellenpéldaként gyarapodásról is beszámolhatunk: az igencsak ritkán hallható Nyitány – koncertelőadáskor *Színházi nyitány* a címe – a rendező

táncos koncepciójának teljesebb kifejtéséhez adott lehetőséget. Hogy miként, arra még visszatérünk.)

Még ha végig leköti is a figyelmét az előadás, okkal s joggal ötlük fel a nézőben a kérdés: szabad-e, kell-e az efféle korszerűsítés, a hajdanvolt, igazándiból meg sem történt eseményeket jelképes értelemmel színpadra vivő szűzsé összekapcsolása újabb történelmi eseményekre reflektáló, időszerű kerettel? S ezen új dramaturgia érvényesülése érdekében a zene eredeti, elsődleges jelentésének erőteljes átértelmezése. Ugyanilyen súlyos kérdéseket vet fel, hogy több zeneszám máshol hangzik el, más szövegekörnyezetben és dramaturgiai helyzetben, mint ahogy azt a zeneszerző beillesztette a darabba. Mindez itt és most természetesen nem a szerzői jog szempontjából vetődik fel (bár egyes kritikus hangok ezt a szempontot is megemlítették), hanem egyrészt esztétikai, másrészt dramaturgiai, harmadrészt pedig eszmei kérdésként. Ha logikus, az előadás koncepciója által megkívánt s így szervesen illeszkedő is az új helyén az adott tétel, tehát esztétikai és dramaturgiai szempontból igazolható, művészet-etikai kérdésként még mindig felvetődhet a módosítás jogossága.

Juronics Tamás rendező-koreográfus, Almási-Tóth András dramaturg és Selmeczi György zenei vezető nyilvánvalóan nem azon törte a fejét, hogy miként tudnák a legfeljebb szöveg-húzásokkal, s esetleg a fent említett zenei részletek mellőzésével „karcsúsított”, de lényegében mégis az eredeti formában színpadra állítani a Hány Jánost. Nem tudtak volna mit kezdeni az egyébként kínálkozó hagyományosabb-népszerűbb formavilággal, s ezért „előre menekültek”? A koncepció keresésben-választásban gyanítható valamilyen kritikai alapállás az eredetivel szemben: meseszerűségét, naiv báját, az itt-ott túlírt, többek szerint „göregáboros” szöveget ma elfogadhatatlannak érezték? Buktatóitól akarták távortartani magukat? Nem tartották jónak a zene dramaturgiai elrendezését, mi miért éppen ott szól Kodály koncepciója szerint, ahova ő illesztette? Mindezekre a kérdésekre persze csak az előadás gondozói tudnának válaszolni egyértelműen. A nézőnek, a kritikusnak az előadás valóságából kell kiindulnia, abból kell megértenie a művészi szándékot, vagy legalább a megértést megkísérelnie. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy a műsorfüzet tanúsága, az ott olvasható idézetek szerint elvben és alapjában nem akartak az újraalkotók más eszmei mondanivalót érvényre juttatni előadásukkal, mint amit Kodály és a mű korábbi elemzői, Szabolcsi Bence és Mátyás János, láttak a darabban. Mégis szükségét érezték, hogy a ma divatos megoldást, a „belemagyarázást”, átértelmezést, modernizálást válasszák. Ezzel nemcsak tágtították, hanem szűkítették is a darab szellemi-történelmi világát: egy irányba terelték a néző gondolatait, érzéseit. Nem hagyták rá, hogy általánosítva levonja a tanulságot a stilizált meséből és a zenéből. Gondolkodnivalót azonban mégis hagy bőven...

A Hány János parabolaként és enigmaként való értelmezése egyébként nem újkeletű. Nádasy Kálmán egy épp harminc éve tartott Kodály-szemináriumi előadásában-tanulmányában hangsúlyozta, hogy Kodályék darabja többretegű alkotás, „akárcsak névadó hőse – *fortélyos mű*”. A darab egyik fontos sajátosságát így jelölte meg: „*alkalmazkodó tünetegyüttes*”, amelynek minden megvalósítás új meg új variációját adja a zene, a szöveg, a kép egységében. Példákat említ arra, amikor oly nagymértékű az elhajlás az eredetitől, hogy „[...] már nem variánsról, hanem *mutációról* kellene beszélünk, mivel ez a Hány-daljáték eredeti „génjeit” is megváltoztathatja. S ez már komoly veszély.” A Katona József Színház produkciójára, azt hiszem, nagyon is ráillenek Nádasy szavai: veszélyeket rejtő mutáció.

Nádasy Kálmán szerteágazó és a mű mélyére világító fejtegetése a Hány János 1926-os időszerecséjére, ugyanakkor a darab életerejére, hosszú távú fennmaradására is rámutatott. Kodály itt is hű volt önmagához, ahogy azt évtizedekkel később Kisfaludyval szólva énekelte a *Mohács* című vgyeskarri darabjában: „A múlt csak példa legyen [...]”.

Nádasdy szerint: Örzse belépője – „*Sej, verd meg Isten, aki eztet csinálta, / De még jobban, aki ezt kitalálta!*” – nem Ferenc császár és Napóleon koráról szól. Zenei anakronizmus tulajdonképpen e népdal „visszadatálása”, hisz a 19. század elején még nem is voltak efféle új stílusú népdalok. Nádasdy figyelmeztet rá: első világháborús katonanótát adott a zeneszerző a női főszereplő szájába. Nem volt más e népdal, mint „átok az első világháború földidézőire, bűnöseire, hiénáira”. (Ezt a közelmúltra utalást próbálta jó néhány éve Selmeczi György rendezése – számomra kevésbé meggyőzően – „tárgyasítani” a Millenáris Park színháztermében bemutatott Hány-produkcióban: a csatajelenetet a színpad fölé vetített világháborús filmhíradórészletek illusztrálták.) Nádasdy elemzése kiter arra is, hogy a kétféjű sas kigúnyolása is utalás volt a még élő Habsburg-pártiságra, a legitimistákra. Úgy látszik tehát, hogy a Hárnyak is – mint oly sok művészi alkotásnak – valóban sajátja ez a többrétegű mondanivaló.

A mostani kecskeméti „mutáció” tehát „csak” újabb történelmi párhuzamokat, jelentést illesztett a darabba. Sajátos megoldás a mindvégig megkettőzött Hány-figura: felváltva vagy éppen egyszerre van színen az ágrólszakadt öreg (a próza szereplő, a történelmi valóság) és a huszáruhásh fiatal (az énekes, az ábránd), amilyenek amaz szerette volna tudni hajdanvolt magát. (Az alakítottaknak is van apró előzménye: finom utalásra emlékszem Szinetár Miklós 1965-ös Hány János-filmjéből. Egy-egy pillanatra a kocsmában mesélő öreg Hány alakja villan be egy későbbi jelenet képsorába, mintegy utalva arra, hogy mindez csak Hány meseteremtő képzetében történik.)

Kodály Zoltán sokszínű zenéje tette, hogy Hárnyt Ady Mesebeli Jánosával rokoníthatjuk, magában a népszínműre hajazó szövegben még nem volt benne. Juronics adaptációja talán még inkább ezt a halállal gyürkőző Jánost állítja középpontba. De nem magában, hanem mellé emeli a táncosai által megtestesített, a színlapon szereplőként nevesített *szegény magyar népet*. A bevezető jelenetben őt (őket) látjuk. A rendező nyilatkozatában hivatkozott forradalmak szimbólumaként, summázataként négyfokozatú a „történet”: szenvedés – eszmélés – küzdelem – elbukás. A zene, ha nem is kínálja, de megbírja ezt az értelmezést belső dramaturgiájával, változó karaktereivel. Első látásra azonban nem könnyű ezt a folyamatot felismerni. A megvalósítás leköti a figyelmünket, ugyanakkor előre vetíti a koreográfia sajátos „zeneellenességét”. Ugyanis véletlenül sincsenek benne már a Nyitányban is megjelenő verbunkoskarakterre utaló lépések, gesztusok. A stilizált történelmi hivatkozás helyett – ha lehet ezt tánra alkalmazni – a szabad asszociáció módszerével él. A koreográfus más műveiben megismert hajlongó-tekerő, szabad (tehát a klasszikus balettre sem emlékeztető) mozdulatvilág uralja a táncos jeleneteket. Hiányzik a mozgásból az a nemes tartás, mely ezeknek a magyar táncoknak alapvető karaktere. A maga koncepciója szempontjából a koreográfus persze helyesen is járt el: hagyományos néptánclépések aligha lettek volna szervesen beilleszthetők. A mozgás kifejezőerejét azonban – a zene eredeti jellegétől való „elrugaszkodás” ellenére – aligha vonhatjuk kétségbe.

A másik veszteség: elsikkad a zene szelíd és gyilkos humora, ironiája. Az első bécsi Burg-jelenetben (Második kaland) szó sincs bájos harangjáték-figurákról. Helyette a felső színpadon rohanó lábak látszanak, majd röplapszóró, szabadságot hirdető plakátokat ragasztó alakok jelennek meg – szóval forradalmi jelenet tanúi vagyunk. Közben kontrasztunk némajátékot is látunk: (öreg) Hány traktálja tovább a gyíkfenőcs receptjével a Császárnét. Előbbre került Örzse csúfondáros tyúketető nótája, amelyet – az eredeti szerint – a kétféjű sasnak énekel. Itt fegyveres forradalmárok láthatók a színen, s a lány közvetlenebbül fejezi ki megvetését a császári népség iránt: leszedi képeiket a falról s elégeti.

Inkább tragikus, mint groteszk-gúnyoros értelmet kap a csatazene és Napóleon gyászindulója is. Az ifjú Hány kicsit sokat vagdalkozik, vív a fantomellenséggel, s nem egyegy „varázsütéssel” vágja le a támadókat, amint pedig azt a zene egyértelműen jelzi. Az

elesett franciák pedig átalakulnak forradalmár-áldozatokká, akiket öreg-Háry harsány „győztünk!”-kiáltásokkal támogat életre a gyászinduló hangjai alatt. A Császári udvar bevonulásának zenéjéhez pedig erőszakjelenetet asszociált a rendező.

Vegyük sorra még néhány fontos áthelyezett zenei tétel jelentésváltozását. Örzse már említett belépője nem az Első kalandban, a Monarchia és Muszkaország határán játszódó jelenetben hangzik el, átkot szórva a magyar katonát idegenbe vivő akaratra általában, hanem a bécsi Burg-jelenetben, a háború hírére reagál. Nem vitatható: jó helyen van itt is, de megint csak szűkíti az „üzenetet”. Ugyancsak ide került, de nem hátrahelyezve, hanem előbbre hozva az eredetileg a győzelmet ünneplő Toborzó, „A jó lovas katonának, de jól vagyon dolga.” S mi a látvány hozza? A Szegény magyar nép (tánckar) áll forradalmi seregként fegyverbe, közben a statikusan beállított kórus les ki a két színpadszint közötti résen, mintegy lőállásból. Még egy puskás kölyök is feltűnik a színen, hogy az '56-os utalás egyértelműbb legyen... A hangszeres közjáték némi komikus játékra ad alkalmat a rendezőnek: a két Háry lovazása tölti ki jórészt ezeket a zenei frázisokat.

Nem lehet célunk a teljes rendezői készletár lajstromozása, de néhány momentumot még meg kell említenünk. Előbb csak a felső szinten, később lent is megjelenik két, egyenruhája és rohamsisakja szerint szovjetként azonosítható, általánosságban a zsarnokságot megtestesítő katona. Ők rugdalják be fentről öreg Háryt – a nézők számára megszerezve az első, abban a pillanatban alig-alig értelmezhető sokkot – a kocsma helyett börtönként azonosítható alsó szintre. Kétségtelen, Háry nyomorúságot megszépítő meséje, ábrándozása így még kontrasztosabban indul, mintha a jelenet eredeti funkciója szerint a falusi élet mindennapi gondjai közül röppentené az ábrándok világába az elbeszélőt és hallgatót. „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van” – juthat eszünkbe Illyés verse, amikor Mária Lujza érzelmes rokokó menüettdalát (Kukuskám) a háttérben vonuló csizmák „festik alá”. (A katonacsizma többször visszatérő motívum.) Az Ábécédé nóta eléneklésekora a fogdmegek taszigálják be s ki a gyermekkart is: kényszerből vállalt produkció a hatalom szórakoztatására? De a zsarnokságasszociáció másként, látványban summázottan is feltűnik a színpadon: Napóleon öltözeke Sztálin generalisszimusz ünnepi fehér egyenruháját formázza, miközben Hitler-bajuszt visel és a hagyományos Napóleon-kalap alatt Rákosi kopasz feje búvik meg.

Az előadásról ezúttal csak annyit, hogy előnyére vált a prózai szövegeknek, hogy színészek játszották a kisebb, de fontos szerepeket (Marcsi bácsi, Napóleon, Ebelasztin báró), vállalva egy-egy énekszám előadását. Az ő szájukból a prózai szövegek hitelesebben szóltak, a figurák megformálása plasztikusabb, mint sokszor az operaszínpadon, amikor énekesek alakítják ezeket a szerepeket is. Többet nyert a darab prózai-színészi vonulata, mint amennyit veszített a néhány dal zeneileg kevésbé tökéletes megvalósításával.

Összegezve benyomásainkat elmondhatjuk, hogy Juronics Tamás rendező-koreográfus munkatársaival és „csapataival” – színészek, énekes szólisták, táncosok, s persze a kórusok és a zenekar – szuggesztív előadást hozott létre. Azonosulhatunk is koncepciójával. Mégis azzal az érzéssel hagyja el a néző a színházat: nem a Háry János című Kodály–Paulini–Harsányi darabot látta, hanem egy *másik* Háryt, melyhez amaz csak mintegy nyersanyagot szolgáltatott szövegben, zenében. Ebből az előadásból a Háry Jánost nem ismerhetjük meg. Az előadás sok hívet szerzett, de talán épp az itt említett szempont miatt sok ellenérzést is kiváltott. Végső soron a mű mondanivalója hazaszeretetről, történelmi áldozatvállalásról, keserű, terhes egyéni és közösségi sorsot megszépítő költői ábrándokról, mesék igazáról, nem csorbult. „Csak” más formában, más hangsúlyokkal, s mint mondtuk, történelmi és emberi perspektíváit egyszerre tágítva és szűkítve jelent meg a színpadon.

Ha Örkeny-idézettel kezdtük, fejezzük is be eszme-futtatásunkat az ő soraival. A bevezetőben említett darab mottója talán kifejezi, mit is véltünk felismerni a kecskeméti Katona József Színház 2006. évi, elsősorban az éppen csak magunk mögött hagyott 20. századra reflektáló Hány János-produkciójában:

*„E kor nekünk szülők és megölők.  
Tőle kaptuk, mint útravalót,  
hogy lehessünk hősök és gyilkosok,  
megbélyegzők és megbélyegzettek,  
keveset tevők, nagyot álmodók,  
másokat mentők, magunkat pusztítók,  
egy időben, egy helyütt és egy személyben:  
ki merre fordul, aszerint.”*

Folyóiratunk megjelentetését a  
Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,  
a Nemzeti Kulturális Alap



**nka**  
Nemzeti Kulturális Alap

és a

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány  
támogatja.