

/// **GÁBOR MIKLÓS**

Toll és maszk

/// **DARIDA VERONIKA**

A SZÁZ ÉVE SZÜLETETT GÁBOR MIKLÓSRÓL, ÍRÁSAI TÜKRÉBEN.

Gábor Miklós (1919-1998) önélet-szerepet játszik korai kötődése a mozi világához. A mozi egyrészt úgy jelenik meg, mint valami ősi alapélmény, vagy mint az első konkrét élettapasztalat: „Én nagyon romantikus voltam. Apám mozis volt, a mozi nézőterén tanultam meg járni, és a hollywoodi filmek dramaturgiájából tanultam az életet.” (*Nyomozok magam után*, 2003) Másrészt a filmképek a gyermekkor iránti nosztalgia lényegi elemét alkotják: „Moziban nevelkedtem, soha nem gondolkodtam komolyan arról, hogy mi leszek, ha felnövök, csak ábrándjaim voltak: cowboyok, cirkuszi kislányok... de milyen jó is lenne, ha az ember kicsiben élhetne, nyolc-tíz évesen, mégis ő lenne a cowboy, ahogy elképzeltem.” (*A színész árnyéka*, 1972)

Később színészként szinte egész pályafutását végigforgatta, 1941-es első szerepétől (*Beáta és az ördög*) egészen az 1991-es, Felvidéki Judit rendezte *Pá, drágám* című tévéjátékig. Természetesen nem ezek a legmeghatározóbb filmjei, sokkal inkább említhetnénk olyan címeket, mint a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1949), *Állami Áruház* (Gertler Viktor, 1953), *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), *A 9-es kórterem* (Makk Károly, 1955), *Éjfélkor* (Révész György, 1957), *Apa* (Szabó István, 1966), *Falak* (Kovács András, 1968), *N.N. a halál angyala* (Herskó János, 1970). A játékfilmek mellett több tucatnyi tévéfilmben is játszott, mégis, egész életében vezetett feljegyzéseiben és naplójegyzeteiben a filmforgatásokról alig esik pár szó, a filmes alakítások színészi megformálását pedig szóra sem méltatja. Sőt, még

„mózisgyerek” mivoltát is gyakran negatív felhangokkal emlegeti, mint ami előidézte pályatársaitól való lényegi különválását: „a mozi és az olcsó regények, bestsellerek világából származó hepciáskodás, az állandó póz bizonyára sokak előtt ellenszenvenné tett. De ezt az utóbbi időkhöz alig sejtettem.” (*Nyomozok magam után*) Főként pedig megerősítette elszakadását attól a két közegetől, ahová a leginkább tartozott és tartozni vágyott: az igazi irodalomtól és a játékos színháztól (a kabaré, az irónia és a nosztalgia világától). Örök fájdalma az volt, hogy íróként nem ismerték el, ez pontosan látszik abból, ahogy gyerekesen felsóhajt: „Könyvnap. Esterházy. Szeretném, ha „felfedezne” mint író. (...) Egy mózisgyereknek hol van itt hely?” (*Nyomozok magam után*) Ekkor már a 80-as évek második felében járunk, amikor Gábor Miklós látszólag a „legtekintélyesebb” magyar színészek egyike, csak épp ő maga ezzel a látszatekintéllyel nem tud és nem akar semmit sem kezdeni. „Ebből a pesti színházi világból kimaradtam mégis, én, aki mózisgyerekként kezdtem! Hogy miért ridegült el úgy körülöttem a „szakma”? Miért lettem ilyen „tekintélyes”, én, aki soha semmiféle tekintélyt nem fogadtam el, és ha kellett, mindent felrúgtam, hogy a tekintély meg ne fullasszon? Miért lógok ki annyira?” (*Nyomozok magam után*)

A tekintély elleni lázadás az ő esetében sohasem volt üres póz, hiszen azon kevés színészek közé tartozott, akik mindig mertek kockáztatni és váltani. Így került a Madách Színházból a Nemzetibe, majd vissza a Madáchba, ahol huzamosan a legtöbb időt töltötte (1954 és 1975 között), majd 1991-ben így szerződött a Ruszt József vezette

Független Színházhoz Kecskemétre, végül így lett a Budapesti Kamaraszínház tagja. Mindig a műhelymunka érdekelt, a kísérletezés és a közönséggel való eleven kapcsolat. Színészi ars poétikája ezért csak a színházra vonatkozik. „A színpad az egyetlen hely, ahol jelen vagyok. A színpadon nem érzem jogtalannak, hogy megtapsolnak. Mindenben, ami élet, ítélkezéseimben, emberi kapcsolataimban is van valami bizonytalan. Csak a színházban vagyok biztos, mintha hívást követnék. Ez a hívás életemből szól, életemben mégse jó semmire. Csak a nézőtér hitelesíti, amit csinálok.” (*A színész árnyéka*) Örök játékosként főként az inspirálta, hogy a színházban mindig lehetséges, sőt szükségszerű a változtatás. Nagyon tanulságos, ahogy felidézi a *Mizantróp* egyik előadását, melyben egy szokatlan testi tünet hirtelen átírta az egész felvonást. „A harmadik vagy negyedik előadáson – mert nem találtam a helyem és mert egyik próbám emléke visszatért – dadogni kezdtem. Partneireim azt hitték, megőrültem. Magam is megijedtem: ha az első jelenetben dadogok, dadognom kell végig, az egész darabban, és fogalmam se volt, mi sül ki ebből a továbbiakban! Végig kellett csinálnom.” (*Kos a mérlegen*, 1990) Ezzel szemben a filmben ilyen váratlan fordulatok nincsenek, amit egyszer felvesznek, az már ugyanolyan marad. Vagyis a mások (főként a rendező) által jónak tartott jelenet lezárja a színész számára a keresés útját, ezért itt túl gyorsan születnek meg a figurák. Emiatt a filmkészítés folyamata gyakran úgy jelenik meg a naplókban, mint a színház világából való kitérő, mint egyfajta urizálás. „Nem is olyan kellemetlen ez a filmkészítés: hoznak, visznek, megmondják, mit csinálj, ha kell, falat törnek a számodra, leállítják az utcán a forgalmat, az emberek rabszolgaként engedelmeknek.” (*Egy csinos zseni*, 1995) A kiválás a tömegből azonban kellemetlen érzéseket is okozhat: „Forgatom a *Budapesti tavaszt*, és a filmgyári autó, rendszerint egy nagy, szürke, miniszteri kocsi. Zim, szovjet gyártmány, hajnalonta végigvisz a téli városon. És ilyenkor látom a hajnali várost, a járműveket, a nyüzsgő embereket, a megállóknál verekedő tömeget. Néha piros lámpát kapunk, ilyenkor le kell állnunk nekünk is, a villamosra várók benéznek a kocsi: megvetés

és gyűlölet a szemükben. Vezetőink, azokban az elfüggönyözött „népautókban”, nem érzik ezeket a tekinteteket? Szégyellem magam.” (Egy csinos zseni)

Hozzátehetjük, hogy a film esetében sokkal inkább érvényesül az, ami ellen Gábor Miklós folyton hadakozott, vagyis hogy a színészi alkat, és főleg a színész arca, determinálja a szereposztást. „Szereposztás: sorskérdés. Valójában egy-két figura különböző arcait mutatjuk meg, szerepeink egy életen keresztül rímelnék. Ez nyilván kívül az arcunkra – azt mondják: „Adjuk neki ezt a szerepet, mert olyan az arca”. Így kényszerítenek minket, hogy felismerjük arcunkat.” (A színész árnyéka) Ugyanakkor a színész teste is meghatározó: „Milyen jelentősége van egy szerep felfogásában, hogy a színész kövér-e vagy sovány! Reggel felhúrom az atlétatrikót, és azonnal berántom a

gyomrom. Berzenkedem saját testem ellen, mióta élek. (...) Színész és teste: párbeszéd.” (Kos a mérlegen) Nagyon érdekes, ahogy Gábor Miklós összehasonlítja a színész testét a civil és az artista testével, melyektől egyaránt különbözik (az utóbbitól főleg abban, hogy míg az artista teste idővel elromló eszköz, addig a színész saját testének romlását is használni tudja). „A színész a testétől a mondanivalójára vonatkozóan vár felvilágosítást: milyen új mutatványt kell bemutatnia? A tükörben megvizsgáljuk, mit fejez ki az arcunk, mire képes. Úgy találjuk arcunkat, mint Picasso az ócska biciklikormányt, rozsdás homokozóformát a szemétdombon, hogy bikafejet vagy napraforgót maceráljon ki belőle.” (Kos a mérlegen)

„Egy mozisgyerekek hol van itt hely?”

(Révész György: Éjféلكor – Rozsos István és Gábor Miklós)

A színész pontosan tudatában van annak, hogy mindezekelőtt maszkká kell formálnia az arcát, vagyis igazgató és

változatlaná kell tennie. „Nem, nem a „csupasz arc” az igazság, hanem a „maszk”: az idegen isten a lelkünk mélyén. Nem a vallomás, csak a maszk képes valóban nevén nevezni a dolgokat. Nem érzelem, nem intelligencia, csak a mimikri, az „úgy teszek, mintha”: ez teszi a színjátszást filozófiává, igazsággá.” (Egy csinos zseni). Ebből nyilvánvaló, hogy az a teatralitás, melyet Gábor Miklós a színházban keresett, vagy egyáltalán nem, vagy csak ritkán jelenik meg a filmben. Nem véletlen, hogy egyik nagy példaképe Laurence Olivier, akiben pont azt csodálja, hogy egy-két jellegzetes vonással képes megteremteti egy figurát, úgy, hogy közben ő maga távoli és megfoghatatlan marad. „Láttam mostanában Olivier egy igénytelen kis vígjátékát – de ebben éppoly félelmetes volt, mint Shakespeareben. Igen, játékában mindig van valami ijesztő, kígyószerűen vonzó és taszító hidegség.” (Tollal, 1963)



SZOMSZÉD ANDRÁS FELVÉTELE

BARTAL FERENC FELVÉTELE



Ez a példa azt mutatja, hogy habár Gábor Miklós saját filmszínészi alakításainak műhelymunkájáról egyáltalán nem beszél (szemben színházi próbanaplóival, melyeket Shakespeare, Molière, Füst vagy Sarkadi szereplőinek megformálásai ihletnek), de érzékeny marad mások filmszínészi alakításainak finomságaira és sajátosságaira. Különösen megragadó az, ahogy egy Dayka Margitról írt esszéjében (melynek címe: „Tanulok”), felfigyel az elismert és már mindent tudó színészben az örök kezdőre. „Dayka Margitot én mint filmsztárt ismertem meg. Mintha a címlapok világából űzték volna vissza – inkább: mintha onnan húzódtott volna vissza, önként, míg olyanná vált ismét, mint egy kezdő.” (*Kos a mérlegen*) A mindent visszavonó és újrakezdő játék pedig elvezet a színházi- és filmszínészet egyik végső, nagy titkához: a hallgatni tudáshoz. „Mindig

azt hittem, hogy a színészet titka a fölény, a felszabadoaltság. Ezt kerestem egy életen át. És most Dayka mintha az ellenkezőjére tanítana: hogy a színészet legvégső titka a gátlás. A félelem, hogy nevetségessé válunk, hogy nem is tudunk megszólalni, vagy ha igen, nem azt mondjuk, amit akartunk: mintha az nyögne fel rajtunk keresztül, ami közös bennünk, színészen, nézőben: a kukaság.” (*Kos a mérlegen*)

Érdeemes ugyanakkor hangsúlyoznunk, hogy egyes filmjeire és azok értékelésére röviden mégis kitér, különösen a *Sánta szabadság* című könyvében, mely egyben az 1956-os év hiteles és felkavaró krónikája. Itt a *Budapesti tavasz* kapcsán barátai véleményét idézi: „Hazugság! Jól megcsinált hazugság elejétől a végéig, önkényesen kiszakítja

„A tekintély meg ne fullasszon”

(Hamlet – Gábor Miklós, Greguss Zoltán, Simor Erzsi – Madách Színház, 1962)

az eseményeket a történelmi folyamatból, nem mutatja meg, mi volt a film kezdete előtt, és főleg azt nem, hogy mi jött a „felszabadoaltság” utáni tíz évben, ezzel azt mondja: látjátok, volt rosszabb is,

hát szeressétek, ami most van!” Saját álláspontja nem ilyen radikálisan elutasító, ő csak arról a nehézségről beszél, amit a film befejezése jelentett, melyben arra törekedtek, hogy elkerüljék a „híradó-montázs és az ostoba optimizmus közhelyeit”, és ahol az utolsó kép végül annak a kifejezése lett, hogy a szerelmét elveszítő, a megújuló világban körülnéző főhős úgy érzi: „íme, van még élet, vannak még lányok, valami indul... történt is valami, meg nem is...”

Más filmjeivel kapcsolatban azonban ő is kritikusabb. Hol magát a filmet kritizálja: „Az *Egy pikoló világgal* mindig

baj volt. Darvas miniszter telefonált Félixnek, hogy őt nem lehet átejtetni, majd ő megmutatja, hogy „baszás pedig nem lesz a bokrban”. A bokor jelenet nélkül a film langyos limonádévé puhul.” Ahogy az is előfordul, hogy saját színészi játékával szemben is éles bírálatot fogalmaz meg: „Az *Éjfélikor* kellemes és semmitmondó film. Ezt kell csinálnunk eztán, ha a legjobbat csináljuk? És én, ott a vásznon! Ez a kinyalt, lisztes pofa, zacskós szemű csecsemő!”

A filmes reflexiók azonban csak véletlenszerű és esetleges megjegyzések, szemben a színház állandó jelenlétével. Gábor Miklós kései írásaiban azt láthatjuk, hogy – számos és megkérdőjelezhetetlen filmsikere ellenére – önmagát kizárólag színpadi színészként definiálja, még akkor is, amikor mély keserőséggel és kiábrándultsággal teljes színházi elszigeteltségéről, kivülről író. „Valahogy megsemmisült, megszűnt a színészeletem. Ez ijesztő. Máskor meg úgy érzem, hogy én vagyok az egyetlen színész ebben az országban, csak én tudom, mire képes egy ember a színpadon.” (*Nyomozok magam után*)

Ebben a pár sorban is megfigyelhető az a kettősség, mely szinte minden írá-

sát áthatja, vagyis a legnagyobb lelkesedésre és kétségbeesésre való képessége, bipoláris alkata, mely színész- és íróletéből egyaránt fakad. „Szünet nélkül írok és játszom. Csaknem szüntelenül a mesterséges felajzottság állapotában tartom magam, és amikor valamiért abba kell hagynom, akkor jön a zuhanás, a depresszió.” (*Egy csinos zseni*)

Mi marad egy színész életéből? Mi az, ami megőrződik belőle? A leglátványosabb emléknymok talán a filmek, melyek önmagukért beszélnek, és amelyek egy igazi átváltozóművész számtalan arcát mutatják. De bármilyen Gábor Miklós filmet nézünk – a *Valahol Európában* lázadó és gyermeklelkű vezérértől, az *Apa* legendaszerű alakjáig, a *Mágnás Miska* fergetesen komédiázó lovászfőújától a *Sértés* börtönből szabadult politikai foglyáig, a *Budapesti tavasz* traumát elszenvető fiatalemberétől az *N.N.* öregedő pszichológusáig – színészi alakítása egyformán és megkérdőjelezhetetlenül hiteles. Egyszerűen nem képes a „fals hangra”, hihetetlen arányérzéke és természetes jelenléte még

a legsematikusabb propagandafilmeket megmenti, miatta még a könnyed, romantikus filmek sem tűnnek olyan banálisnak vagy ostobának.

Gábor Miklós valóban egy „színészherceg” (a másik legjobb Hamlet, Laurence Olivier méltó pályatársaként, habár az ő karrierje egy jellegzetesen magyar – megszakításokkal és mellőzésekkel terhelt – színészsorsot mutat), akinek a filmezés csak mellékes tevékenységet jelentett, az egész életét betöltő és felemészítő játék, valamint a menedéket (vagy ahogy ő nevezte: „kuckót”) adó írás mellett. Filmes látásmódját azonban mindvégig megőrizte: írásaiban a jelenetvezések, a rövid bevégek, a hangulatképek, az érzelmi hangolások tanúskodnak arról, hogy egy „mozisgyerek” jegyezte fel őket, kameraként működő tekintetével. Megrendítően szép, hogy az *Egy csinos zseni*ben elképzelt, végső távozását úgy tárja elénk, mint egy feledhetetlen záróképet: „Egyszer úgymint rám fogtok kiálltani mind: „Menj!” És én elmosolyodom, aztán nem lesz segítség, csak a hátam lesz, a távolodó hátam, nem marad semmi belőlem.” •

„Szereposztás: sorskérdés.”

(Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* – Molnár Tibor és Gábor Miklós)



KRISTÓF ÉVA FELVÉTELE