

Szovjetizált Tragédia?

LEPOSA BALÁZS

Azt követően, hogy *Az ember tragédiája* 1947-es bemutatóját 1948-ban levették a műsorról, a Nemzeti Színház csak hét év múlva, 1955. január 7-én vitte színre Madách darabját. Az előadás az államszocializmus színháztörténetének első olyan bemutatója volt, amely nem vette teljes mértékben figyelembe a legfelsőbb hatalom akaratát, s bár létét a politikai eseményhorizont sajátosságai határozták meg, első volt abban is, hogy betiltás helyett ritkítás lett a sorsa. Ugyan a politikai események láncolata köztudott, színházi szempontból az alábbiakban látom célszerűnek összegezni.

Sztálin 1953 márciusi halála után, moszkvai utasítás alapján júniusban Rákosi Mátyás kénytelen Nagy Imrének átadni a hatalmat. Az új kormány regnálásának másfél évében, az „új szakasz” jegyében kultúrpolitikai liberalizálás is zajlik, amely a sztálinizmus éveihöz képest plurális szemléletével több, akár egymásnak ellentmondó véleményt és hangot is képes egyszerre elfogadni. Kultúrpolitikai, azon belül színházi szempontból sorsfordítónak tekinthető az a – szintén Moszkvából érkező – utasítás, amely a személyi kultusz és a túlkapások kötelező kritikájának folyományaként a „haladó hagyományok” (újra)felfedezésére szólít fel. A *Szabad Nép* 1953. augusztusi 7-i számának második oldalán – hangsúlyos helyen, hiszen színházi hírek az ötödik-hatodik oldalon kaphattak csak helyet – Horvai István *Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon* című cikkében talán elsőként fogalmazza meg programként, hogy a hagyományokat nem lett volna szabad elvetni. „A párt figyelmeztetett bennünket a Sztanyiszlavszkij-rendszer terjesztésénél elkövetett fő hibákra. Elsősorban arra a veszélyre, hogy elszakítjuk a Sztanyiszlavszkij-rendszert saját munkánktól, saját eredményeinktől, holott ellenkezőleg, azt kellene

megmutatnunk, mi az a közös, ami régi és mai nagyjaink munkájával összeköti.”¹ A hagyományok felújítása tehát engedélyezve lett, sőt kifejezetten a párt felől érkező felszólításnak tűnt – minden bizonnyal ez volt a *Tragédia* bemutatásának is az előfeltétele.

Az 1953. nyarán kezdődő „enyhülést” azonban másfél évvel később visszarendeződés követi. 1955. január 8-án (a *Tragédia* budapesti bemutatóját követő napon) Moszkvában Nagy Imrét és az új szakasz jobboldali elhajlással vádolják meg, Rákosi – bár miniszterelnök soha többet nem lehet – megerősödve hazatér, véleménye mérvadó lesz, politikája és bizalmasai veszik át a hatalmat.²

A *Tragédiát* Rákosi 1955. február 21-én tekinti meg, s ahogy arról több forrás is beszámol, először csak Major Tamással üvöltözik, később a másik két rendezőt, Marton Endrét és Gellért Endrét is bekéri a páholyába.³ A színházi legendárium szerint itt hangzik el Major combját ütögetve Rákosi részéről az ominózus mondat: „Ugye, mi nem szerettünk színészt a börtönben látni...”⁴ A *Tragédiát* betiltani azonban már nem

¹ HORVAI István, „Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon”, *Szabad Nép*, 1953. aug. 7., 2.

² PÜNKÖSTI Árpád, *Rákosi bukása, száműzetése és halála, 1953–1971* (Budapest: Európa, 2001), 282.

³ MOLNÁR GÁL Péter, *Rendezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi, 1972), 166–174; KOLTAI Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon* ([Budapest]: Kelenföld Kiadó, 1986), 91–93; BÁNOS Tibor, *A Csárdáskirálynő vendégei* (Budapest: Cserépfalvi, 1996), 111–118; SZIGETHY Gábor, „Ki ül a páholyban?”, *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 14.

⁴ KŐ András, „A betiltott *Tragédia*”, *Magyar Nemzet*, 2002. márc. 16., 24.

4 LEPOSA BALÁZS

lehet, az egyetlen megoldás, hogy az előadások számát lényegesen lecsökkentik: 1955. januárjában tizenötször, februárban tizenötször, márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer, júniusban kétszer játsszák. Ezután csak 1956 áprilisában került ismét műsorra kétszer, hogy májusban egyszer, júniusban háromszor és júliusban megint egyszer adják elő. Az egyik 1956. áprilisi bemutatót Rákosi ismét megtekinti, de szemtanúk szerint a falanszter szín idején (már) nem tartózkodik a nézőtérén.⁵

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Nemzeti helyzetét az 1954-55-ös évadban legplasztikusabban talán Kende Istvánnak, a Népművelési Minisztérium színházi ügyekért felelős főosztályvezetőjének, Major Tamás személyes ellenségének az 1955. májusában Rákosinak írt feljegyzése-feljelentése alapján lehet rekonstruálni: „jelentős problémák vannak, mind műsorpolitika és művészi munka, mind a színházi légkör szempontjából.”⁶ Kende szerint a hazai színházi kínálatban nem kielégítő a korszerű magyar darabok aránya, „sok a hiányosság a műsorpolitika szempontjából is – elszaporodott a múlttal foglalkozó művek száma (különösen sok a „békebeli” operett), kevés a szovjet dráma és ezekből sem a legjobbakat tűzzük műsorra”. A Nemzetiben is kevés a kortárs darab, ráadásul azok is szatírák, mint például az *Uborkafa*. Szovjet bemutató 1954-ben egy sem volt, 1955-re egy van tervben. Ezzel szemben

„bemutatták [...] Az ember tragédiáját,
Molière: *Képzelt betegjét* és a spanyol

⁵ SZIGETHY, „Ki ül a páholyban?”, 14.

⁶ KENDE István, „Feljegyzés Rákosi elvtársnak színházi életünk, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről”, in PRAKFALVI Endre, „Színházpolitika 1955-ben, különös tekintettel a Nemzeti Színház helyzetére (Forrásközlés)”, *Új Forrás* 28, 8. sz. (1996): 15–33., 19.

Garcia Lorca: *Bernarda háza* c. művét. Eredeti, a Népművelési Minisztérium Kollégiuma által jóváhagyott műsorgetervükben szerepelt Illyés Gyula *Dózsája*, Nazim Hikmet darabja és a haladó amerikai Miller egy éles, harcoss darabja. [...] a Nemzeti Színház műsorgetve általában a múlt borongós hangulatú, gyászos, sötétenlátó darabjaihoz nyúl. Az utóbbi esztendőben egyáltalán nem adtak elő pl. romantikus hősi drámát – valamennyi klasszikus darabjuk a feltétlen bukást hirdeti.”⁷

Kende szerint emellett az általános jobboldali nyomás is jellemző, valamint „nem kevésbé jellegzetes elhajlások tapasztalhatók a színház művészeti munkájában.”⁸

„A Nemzeti Színházra – művészi eredményei mellett – legjellemzőbb különleges légköre. Ez a légkör alapjaiban, véleményem szerint pártellenes, erősen polgári, sok szempontból anarchikus légkör. Legfőbb melegágya a pletykáknak, a színházi területen amúgy sem ritka cinizmusnak. Emellett ezt a színházat olyan különleges belső gőg tölti el, ami minden kívülről jövő véleményt, intézkedést, kritikát durva beavatkozásnak tekint és eleve szembefordul minden bíráló szóval és személlyel. [...] Akik komolyan exponálják magukat a párt mellett, vagy kezdenek rendessé fejlődni, benyálazták, megrágalmazzák, összetörik hitüket saját képességeikben, és tehetségtelennek kiáltják ki, amíg vagy kisebb értékűnek kezdik tekinteni őket a szakmában, vagy behódolnak és elhallgatnak, megszűnnek politizálni. [...] így járt Ruttkai Ottó, Gyarmati Anikó, Horváth Ferenc, Gábor Miklós [...] A Nemzetiből származik az az álta-

⁷ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 19–20.

⁸ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 21.

lános »elv«, hogy valaki vagy jó kommunista, vagy jó színész.”⁹

A balos színészeket bedarálja a színház, a jobbosokat túlfoglalkoztatja – véli Kende.¹⁰

„[...] a Nemzeti Színház állam az államban. Vezetést lényegében nem kap, az állami szerveket egyszerűen semmibe veszi, azok funkcionáriusait rágalmazza és minden eszközzel lejáratja, szigeteli; ugyanakkor a színház magának különleges, kiemelkedő jogokat vindikál. [...] A márciusi határozat után a színház lényegében passzivitásba vonult. Olyan hangulat uralkodik, hogy most már nem szabad bírálni, de amúgy is jobb lesz hallgatni, mert ki tudja mikor jön megint újabb politikai fordulat.”¹¹

Mindez Kende szerint Major Tamás felelőssége. A minisztériumi alkalmazott személyes sérelmei és a szakmai munkáról tett megállapításai rendre rímelnek a Moszkvából érkező jobbos elhajlás vádjára, ugyanakkor olyan színházi működést mutatnak, amely egy saját szakmai koncepcióval, erős akarattal rendelkező vezető irányította, amennyire lehet független színi társulatra jellemző. Major a február 2-i társulati ülésen szinte kérkedik az alábbi állítással: „Mi tudjuk, hogy a *Tragédia* nem volt engedélyezve, engedély nélkül kezdtük el a munkát.”¹² Ez az állítás azonban nem igaz, tekintve, hogy az engedélyezést közelről és saját hatáskörben vezénylő Kende az alábbi írja minderről:

⁹ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 22.

¹⁰ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 22–23.

¹¹ PRAKFALVI, „Színházpolitika...”, 23.

¹² Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház 1955. február 2-i társulati üléséről, Budapest, 1955. február 2., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Nemzeti Színház dosszié, idézi IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 171.

„A színház műsorpolitikájának egyik problémája a leállított *Ember tragédiája* és a *Galilei*. Az elsónél, bár hosszas viták és elemző megbeszélések után, a Minisztérium hozzájárult az előadáshoz.”¹³ Bár Kende állításait bizonyára hiba volna fenntartások nélkül elfogadni, sokszor túloz és vádaskodik, a Nemzeti függetlenségét illetően mégis hihetők tűnnek állításai, hiszen ellenérdekel volt, és a legkevésbé sem mentegette vagy védte volna ellenfelét, hiszen ő is tagja volt a Majort 1953-ban eltávolítani kívánók táborának.¹⁴

A Nemzeti Színház 1954-55-ös évadja esetében tehát egy olyan intézményről beszélhetünk, amelynek szakmai tekintélye kiemelkedően volt, rendezői, színészei az ország legjobbjai között voltak. Kihasznlva az „új szakasz” enyhülését, saját akaratát még úgy is képes volt keresztülvinni, hogy közben ellenlábasai olyan nagyhatalmú autoritások voltak, mint Rákosi, Lukács és Révai. Ugyan volt engedélye a bemutatóra, Major több legitimációs trükköt is bevetett az előadás védelmében; a rendezői hármast és a kettős szereposztást a színpadi szerzőség felelősségét relativizálta. A drámából mindössze 800 sort húztak, vagyis minden korábbi bemutatóhoz képest az „eredeti”, és „igazi Madách” szöveget vitték színre, pontosabban az eredetiség toposzával, az arra való hivatkozással szintén a saját értelmezés felelőssége alól bújtak ki. A hatalmi véleménnyel való szembe helyezkedést ilyenformán explicite „csak” Oláh Gusztáv díszlete jelentette az előadásban, amely nagyrészt egy az egyben ismételte a Horthy-korszak *Tragédia* előadásait; saját korábbi tervei továbbgondolásával és megidézésével tehát kontinuitást és vizuális, közös emlékezési teret hozott létre.

¹³ KENDE, „Feljegyzés...”, 22.

¹⁴ BÁNOS Tibor, „Amikor Majort is majdnem menesztették”, *Magyar Nemzet*, 1993. szept. 11., 20.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az ember tragédiája írott formában is több szempontból problémás műnek minősült a szovjet mintára épülő magyar irodalmi és színházi életben. Lukács György értelmezése szerint Madách drámája nem felel meg a szocialista realista elvárásoknak, így mind írásban történő közlése, mind színházban történő bemutatása „időszerűtlen” és kerülendő.¹⁵ A művel kapcsolatban Lukács az alábbi gondolatkörök mentén alakítja ki álláspontját: a dráma istenhite és vallásossága nem lehet korszerű, pesszimiztikus világgépével a szocialista realizmus fejlődészményét figurázza ki, ember és tömeg viszonyát ábrázolva a nép statikus és öntudat nélküli, vezetői önkénynek kiszolgáltatott. Továbbá történelmileg sem hiteles, a falanszter szín pedig a szocializmus szatírája.¹⁶ A Lukács-tanítvány Hermann István úgy fogalmaz 1952-es tanulmányában, hogy a *Tragédia* „pesszimiztikus, antihumanisztikus mondanivalóját aláhúzza, megerősíti az, hogy a végén csak isten szava ad perspektívát számára.”¹⁷ Mindezen túl, ahogy arra Imre V. Zoltán rámutat, a dráma előadásainak Horthy-korszakbeli politikai beágyazottsága bizonyult talán a legerősebb érvnek a *Tragédia* reakcióssá

¹⁵ LUKÁCS György, „Madách tragédiája”, in LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra* (Budapest: Gondolat, 1970), 550–575.

¹⁶ Érdekes körülmény, hogy a falanszter-szín miatt a *Tragédia* 1939-es, Németh Antal által rendezett hamburgi bemutatóját csak akkor engedélyezték a birodalmi cenzorok, ha a szín vizualitásában a Szovjetuniót idézte meg. Ld. PODMANICZKY Katalin, „Az ember tragédiájának fogadtatása a német nyelvterületen (1862–2003)”, in *XVII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán és MATE Zsuzsanna, 155–167. (Szeged – Kecskemét: Madách Irodalmi Társaság, 2010).

¹⁷ HERMANN István, „Madách: Az ember tragédiája”, *Irodalomtörténet* 40, 3-4. sz. (1952): 337–353., 347.

minősítésében, mivel a korszak előadásai a kormányzó és köre polgári reprezentációs ünnepélyeinek adtak keretet. Ebből kifolyólag a dráma olyan „hagyományt, kultúrát és társadalmi berendezkedést idézett meg, amelytől a korszak ideológusai és politikusai minden áron és minden eszközzel szerettek volna elhatárolódni, illetve megszabadulni.”¹⁸

Ezzel szemben Waldapfel József (akadémikus, a Budapesti Egyetem I. sz. Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének vezetője) és köre a Révai-féle haladó hagyományok koncepciójával próbálta összeegyeztetni a *Tragédiát*. Az 1952-ben, az *Irodalomtörténetben* megjelent Madách-tanulmány¹⁹ és a megjelenést követő akadémiai vita során „Waldapfel éppen azt emelte ki a *Tragédiából*, ami a marxista-leninista világszemlélet számára elfogadható volt, illetve úgy volt értelmezhető, mintha egyenesen a szocializmus eszméit hirdetné.”²⁰ Ennek megfelelően Waldapfel a párizsi színre helyezte a hangsúlyt, úgy érvelve, hogy Madách teljes mértékben vállalta a forradalom eszmeiségét, hiszen ez az egyetlen szín, amelyben Ádám nem ábrándul ki az adott korszakból. A falanszter színnel kapcsolatban elismerte, hogy a szocialista társadalomról való torzképként is értelmezhető, mentő körülményként viszont azt hozta fel, hogy ez a torz társadalomkép a „fasiszta rendszert juttatja eszünkbe”. A vita végül a Madách-rehabilitáció híveinek győzelmével zárult: 1945 után első alkalommal 1954-ben megjelenhetett a dráma, Waldapfel előszavával.²¹ Az írás, ahogy arra – többek közt – Imre V. Zoltán is rámutat, legitímálja a *Tragédiát*: Waldapfel szerint a londoni szín kapitalizmus-bírálata a mű egyik legfontosabb eleme, a mennybéli keret és a val-

¹⁸ IMRE, *A nemzet...*, 169.

¹⁹ WALDAPFEL József, „Madách Imre”, *Irodalomtörténet* 40, 1. sz. (1952): 28–44.

²⁰ IMRE, *A nemzet...*, 170.

²¹ WALDAPFEL József, *Madách Imre: Az ember tragédiája* (Budapest: Szépirodalmi, 1954), 5–26.

lásosság pedig kevésbé fontos. A dráma pesszimiztikus világképével kapcsolatban arra jut, hogy a mű „minden kétely ellenére éppen a haladásért való küzdelemre bízta”.²²

Bár Waldapfel első, Madách legitimációjára irányuló cikke 1952-ben jelent meg, a Sztálin halálát követő politikai enyhülés, Rákosi (és köre) menesztése, a Nagy Imre kormány regnálásának másfél éve minden bizonnyal döntő volt abban, hogy a Lukács által képviselt ellenérvek dacára a dráma napvilágot látott nyomtatásban. Mindezzel kvázi utat nyitott a hazai szovjetizált színházaknak a bemutatás lehetőségére, így a Nemzeti Színház 1954 őszén megkezdhette a *Tragédia* próbáit.

A klasszikus ciklus ötvenes évekbeli, Nemzeti Színházi hagyományainak megfelelően a szöveg elsődlegességét ebben az előadásban is a húzások minimalizálásával igyekeztek fenntartani. A drámából mindössze 800 sort húztak, amely lényegesen kevesebb volt, mint a Paulay-, Hevesi- vagy Németh Antal-féle előadásokból kihagyott 1500-1600 sor. Nevesített dramaturg nem volt (a színlapon sem szerepel, és a rendezői nyilatkozatok, interjúk sem említenek ilyen munkatársat), de Marton beszámolója szerint Waldapfel sokat segített a szöveg helyes értelmezésében.²³ A drámának az irodalomtörténész által legitimált értelmezése lett tehát a tulajdonképpeni dramaturgiai munka, amelyről Marton így számolt be:

„Régebben csaknem mindig kihagyták, vagy legalább is nagyon megcsonkították a párizsi forradalmi kép után következő Kepler-jelenetet. Ennek az volt az oka, hogy Ádám lelkesedik ebben a színben a forradalom lenyűgöző eszméjéért. A mai elgondolás az eddigi-

ekkel szemben a párizsi forradalmi képben és a második Kepler-jelenetben látja a dráma eszmei kiteljesedését. [...] az előadásból sem képeket, de még jeleneteket sem hagyunk ki, legfeljebb nehézkes részleteket, amelyek egyrészt a cselekmény előrehaladását fékeznék, másrészt fellelhetőek a dráma más helyén egyszerűbb, és világosabb fogalmazásban. Azelőtt az »úr-jelenet«, a tizenharmadik színt teljesen kihagyták, vagy nagyon sokat húztak belőle. A felújításon teljes egészében előadjuk, már csak azért is, mert Ádám ebben a képben döbben rá az emberiség igaz hivatására a földön.”²⁴

Gyakorlatilag a legitimáció jegyében tartott Gellért is sajtótájékoztatót a premier előtt, ahol részletesen beszámolt a „dramaturgiai munkáról”.²⁵ Részben Oláh díszletétől inspirálva és a hagyományoktól eltérve, a második szín után tartottak szünetet, így Ádám álomba merülése a történelmi színekhez kapcsolódott. Mindezzel a történelmi színek álombeliségét hangsúlyozta az újszerű tagolás, amely materiális alapon tudta és akarta igazolni a történelmi színek példázatszerűségét, ha lehet még inkább idézőjelbe téve azok valóságra vonatkozathatóságát. A következő szünetet a konstantinápolyi kép utánra iktatták, amelyet a Prága, Párizs, Prága, London színekből álló egység követett. Az „utópikus” falanszter, az úr és az eszkimó-jelenet, illetve a befejező Paradicsomi szín képezték az utolsó egységet. Utóbbiak, különösen az inkriminált falanszter víziószerűségét a díszlet és a jelmez is hangsúlyozta, hogy ezzel is élet vegyék a jelentésalkotás lehetséges kényelmetlen referenciáinak.

²⁴ (GÁCH), „Marton Endre...”, 18.

²⁵ Gellért Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról, gépelt kézirat, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, az 1955-ös előadás dossziéja.

²² WALDAPFEL, *Madách Imre...*, 22.

²³ (GÁCH) [GÁCH Marianne], „Marton Endre Az ember tragédiája rendezéséről”, *Színház és Mozi*, 1954. december 3., 17–18.

A rendezés

1949-1955 között a Nemzetiben nagy hagyománya volt a többrendező előadásoknak,²⁶ amelynek okai vélhetőleg bemutatóként különböztek, de feltűnő, hogy Major neve majdnem mindegyik színlapján szerepel. Major híres-hírhedt omnipotenciája nyilván fontos oka e jelenségnek, különösen annak tudatában, hogy a felsorolt előadások többségében játszott is, ráadásul főbb szerepeket, miközben a Nemzeti a kezdeti évadokban 14-15, 1952 után évi 9-10 bemutatót prezentált, vagyis egész egyszerűen nem lehetett másképp havi 1-2 premiért próbálni, 15-20 esti előadást játszani és az igazgatással járó munkákat is végezni. Ugyanakkor e prózai okon túl a színlapon szereplő neve egyfajta védelmet is jelentett problémás előadások esetén, mivel hatalma, tekintélye sokszor erősebbnek bizonyult az őt felügyelő miniszteri főosztályvezetőknél, olykor a párt, illetve a kormány vezetőjénél is.²⁷

A *Tragédiát* is három rendező, a korszak három legnagyobb tekintélyű rendezője jegyzi, amely több kérdést is felvet. Egyrészt nyilvánvaló, hogy a problémás darab legitimitációja kapcsán jól jött a felelősség megosz-

²⁶ *Dohányon vett kapitány* 1949. 06. 09. Hont / Major / Kertész Gyula; *Ahogy tetszik* 1949. 06. 10. Gellért / Major; *Nyári zápor* 1950. 02. 17. Major / Marton; *Az élet hídja* 1951. 02. 13. Gellért / Várkonyi; *Bánk bán* 1951. 05. 30. Major / Vámos; *Warrenné mestersége*, 1951. 12. 01. Major / Vadász Ilona; *Hamlet*, 1952. 01. 27. Gellért / Major; *Feledhetetlen 1919*, 1952. 04. 04. Barta Zsuzsa / Major / Marton; *Az ozorai példa*, 1952. 05. 22. Gellért / Vadász Ilona; *Vihar (Osztrovszkij)*, 1954. 02. 03. Kazimir / Major; *Othello*, 1954. 05. 28. Major / Nádasdy; *A képzelt beteg*, 1954. 12. 10. Major / Várkonyi; *Versailles-i rögtönzés*, 1954. 12. 10. Major / Várkonyi; *Az ember tragédiája*, 1955. 01. 07. Gellért / Major / Marton; *A senki városa*, 1955. 04. 02. Major / Kazimir; *Az anya*, 1955. 06. 15. Gellért / Major

²⁷ BÁNOS, „Amikor Majort is...”, 20.

tása a várható támadások kivédése szempontjából, hiszen erőt és egységet demonstrált. Másrészt a kettős szereposztásban készülő, mind hosszában, mind technikai igényeit tekintve grandiózus előadás próbáin szükség volt munkamegosztásra; az „operatív” rendezői feladatokat vélhetőleg Martonra és Gelléltre bízta Major, legalábbis valami hasonló feladatmegosztásra következtethetünk Marton nyilatkozatából:

„A színpadon a rendelkező próbákon egyszerre vesznek részt a rendezők. Viszont az úgynevezett emléképróbatokat párhuzamosan, egy időben két helyen is tartjuk: a házi színpadon és a nagy színpadon, egy-egy rendező vezetésével. A tervszerűen előkészített munkában minden képet mindkét szereposztásban mindhárom rendező próbálja. A próbák előtt összeegyeztetjük elképzeléseinket és a próbák után kicseréljük aznapi tapasztalatainkat és élményeinket.”²⁸

Gellért Endre egyfajta biztosíték volt a „helyes” színészvezetésre, azon belül is a Sztanyiszlavszkij-rendszer megvalósulására, hiszen a Sztanyiszlavszkij-körökben övé volt a vezető ideológus szerepe,²⁹ és Ádám Ottó emlékei alapján is ő volt az, aki Sztanyiszlavszkijt a leginkább értette: „Gellért a Vígszínházból jött, magával hozta az ún. társalgási stílus minden eleganciáját, behozta a Nemzetibe mindazt, ami a Vígszínházban jó volt. Harminc éves, mikor Major meghívja és rábízta a társulatot. Soha jobbkor nem tehettem, mert mindaz, ami akkor - orosz hatásként - érkezett hozzánk, tökéletesen feködt Gellértnek. Ami onnan jött, az a Szta-

²⁸ (GÁCH), „Marton Endre...”, 17.

²⁹ „A kenyér mint bécsiszelet: vita Sztanyiszlavszkijről anno 1953”, *Színház* 24, 8. sz. (1991): 31–38., 38.

nyiszlavszkij módszer volt, a pszichologizáló realizmus iskolája.”³⁰

Gellért alapos sajtótájékoztatója a rendezést magyarázta már a premier előtt, amelynek tehát legitimációs okai voltak, ahogy magának az eseménynek is: normál színházi működésben a rendezői munkát az előadás megtekintése után szokás megítélni, nem pedig előtte, ergo a sajtótájékoztató is a gondosan felépített védelmi mechanizmus része volt. A dramaturgiai változtatásokon túl fontosnak tartották közölni, hogy „szocialista-realista előadást szeretnénk adni, noha a *Tragédia* nem szocialista-realista mű”.³¹ Ezt elsősorban a hangsúlyok áthelyezésével próbálták elérni, vagyis kimondva-kimondatlanul úgy, hogy a párizsi színben a „tézist”, vagyis a szabadság, egyenlőség, testvériség igazságát, a londoni színben pedig az „antitézist”, vagyis a kapitalizmus kritikáját a valóságra kell vonatkoztatni, míg a falansztert és az utópisztikus színeket nem, hanem egyfajta metaforákként kell felfogni, Madách 1859-60-as kedélyállapotának leképeződéseiként.

A rendezés ugyanakkor igyekezett olyan formán megragadni a szerepértelmezéseket, hogy Ádám, Lucifer és Éva (szigorúan ebben a sorrendben) valamiféle egységben, Madách személyiségének egységében kerüljenek megfogalmazásra a színpadon: „Értelmezésünk szerint Madách nem csak Ádám alakjában írta meg önmagát, hanem Luciferben, sőt az Úr alakjában és másokéban is. A *Tragédiában* vannak ellentmondások, de ezek Madách és kora ellentmondásaiban gyökereznek. Ezeket nem húzhatjuk ki, mert akkor meghamisítanánk a drámát.”³² Mindez a kritikások beszámolóí alapján sikerült is: Kárpáti Aurél szerint például „a rendezés nem any-

nyira az Úr és Lucifer harcára, mint inkább a feltörekvő ember elszánt küzdelmének kidomborítására veti a hangsúlyt, s az élet értelmének igazolását állítja előtérbe”,³³ bár kétségkívül nem is írhatott volna mást, különösen úgy, hogy a rendszer számára elfogadható magyarázatokat már előre tollba mondta a rendező.

A dráma materialista és kauzális elemeit előtérbe helyező értelmezésben fontos szerep jut annak az elképzelésnek is, hogy Ádám öregszik. A fejlődés lehetősége tehát adott: a Paradicsomban még gyermeki Ádám az utópisztikus színeken dühösen vonja kérdőre Lucifert, s „amilyen mértékben öregszik és testileg erőtlenedik Ádám, olyan mértékben egyre növekszik szellemileg, sőt nem csak arról van szó, hogy Ádám méltó versenytársa Lucifernek a szellemi csatában a drámai harc során, hanem kettejüknek drámai viszonya is megváltozik.”³⁴

Színészi játék

A kettős szereposztásban bemutatott előadásról csak rádiófelvétel készült, amely elérhetetlen. A színészi játékra így elsősorban az előadásról megjelent kritikák alapján tudunk következtetni. Básti Lajos és Bessenyei Ferenc játszotta Ádámot, Lukács Margit és Szörényi Éva Évát, Major Tamás és Ungvári László Lucifert.

Az előadás tehát a Nemzeti legnagyobb sztárjait vonultatja fel, ugyanakkor Demeter Imre szavaival szólva: „Két együttes, két előadás. Különböznek.”³⁵ Szerinte Básti a *Volpone*- és a *Viharbéli* mellékszerepéből „nagy és igazi művészé érett. [...] Belső tűz fűti, pátosza nemes és szép.” Ebben az előadásban Dantonként ér a csúcsra. Bessenyei

³⁰ Ádám Ottó Gellért Endréről, Nádasy Kálmánról – Mestereiről és példaképeiről, hozzáférés: 2019.04.20,

<http://www.madachszinhaz.hu/page1060.php>

³¹ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 8.

³² (GÁCH), „Marton Endre...”, 17.

³³ KÁRPÁTI Aurél, „Az ember tragédiája”, in KÁRPÁTI Aurél, *Színház* (Budapest: Gondolat, 1959), 265.

³⁴ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 16.

³⁵ DEMETER Imre, „Az ember tragédiája”, *Művelt Nép* 6, 4. sz. (1955): 7.

alakítását nem értékeli annyira: „túl sokat vártunk tőle, hiányzik belőle a küzdő Ádám. Fáradtnak tűnik, kiváló orgánuma nem zeng megszokott erejében. Vagy csak még nem áll készen, az Othello után, még nem Ádám, de majd lesz belőle Ádám.” Lukács Margitot kifejezetten dicséri, főleg 1948-as Éva-alakításához képest, Szörényi lágyabb, líraibb, madáchibb, gyönyörűen beszél, pátosza tiszta. Major: ő Madách ördöge, a számító értelem, a hideg tagadás, a finoman maró gúny. Ungvári László azonban még nem eléggé kifinomult, sokszor egysíkú.

Kárpáti Aurél szerint Básti őszinte átélése, „kitűnő alakításának magávalragadó csúcspontja mégis mindeneket »lemennydörgő« hatalmas Dantonja volt.”³⁶ Másik cikkében így ír a szereplőkről:

„Rendezői és színészi teljesítmény szempontjából egyaránt magasan kiemelkedik a *Tragédia* leghangsúlyosabb (s nyilván Madách számára is legfontosabb) képe, a párizsi Forradalmi jelenet, amely az egész mű központjába kerülve kapott most külön nyomatékot. Básti Lajos is, mint Danton, itt mutatja meg leginkább hajlékony emberábrázoló művészetének és nemes pátoszu dikciójának magávalragadó erejét. Lukács Margit sokszínű szerepében mélyen átélte, kifejező játékkal és tökéletes beszédkultúrájával a Nemzeti Színház hajdani nagy Éva-alakítóinak emlékét idézi. Major Tamás Lucifere hét év óta sokat fejlődött. Alakításából elmaradt minden külsőséges hatás keresés, s legfőbb igyekezetét – igen helyesen – a szöveg világos, tiszta értelmezésére fordítja. Szépen érzékelteti: mikor beszél Luciferből valóban a racionalista »fényhozó«, s mikor próbálja általánosítással, alakoskodással eltakarni Ádám elől az igazság egyik felét. Helyenként valamivel szárazabb, szenv-

telenebb a kelleténél. Itt-ott villan csak föl benne a »magasabb szellemvilág« lakójának démoni fölénye az emberrel szemben. Viszont egészében jóval egyszerűbb és elmélyültebb, mint régebben volt.”³⁷

Hegedűs Géának Demeterhez hasonlóan volt alkalmi mindkét szereposztásban látni az előadást, s a Lucifer-alakítások kapcsán rövid összehasonlító elemzést közölt Ungvári és Major felfogásáról.³⁸ Véleménye szerint

„Ungvári egy sértett, dühös ellen-istent formált ki, ennek a szellemnek a hidegsége is izzik, [...] és mivel sohasem emberi, a rokonszenv érzése egy perc-re sem kél fel iránta. Ungvári Lucifere – akárcsak a misztériumjátékok ördöge – az ábrázolt alak gyűlöletességével önmagát bélyegzi meg. Félelmetes, mint a középkor képzeletvilágának kísértője, de indulatossága lerontja ésszerűségének hitelét, anélkül, hogy indulatai a legkevésbé is emberivé tennék. Mint kiformált mű – érdekes művészi eredmény, de azt hiszem, hogy Ungvári félreértette a szerepet. Ördögi, démoni, de nem egészen Madách Lucifere.”

Ezzel szemben Major szerepformálása:

„éppen ezt a madáchit tudta megragadni. Hangja és mozdulata szerencsésen egyesítette az emberien közvetlent és a megtestestített elvont fogalmát. Bizalmasan személyes, mint egy bűnös csíny cinkosa, ugyanakkor személytelen, mint egy tudományos fikció. Egyszerre volt Ádám fölött és Ádám részese. Ennek a Lucifernek humora van! Logikája is vonzó, megnyerő tulajdon-

³⁶ KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 261.

³⁷ KÁRPÁTI Aurél, „Ember küzdj és bízva bíz-zál”, *Béke és Szabadság* 6, 2. sz. (1955): 6–7.

³⁸ HEGEDŰS Géza, „Két Lucifer”, *Színház és Mozi*, 1955. jan. 28., 4.

ságai teszik érthetővé, hogy Adám vonzódik is feléje. Ámde a nem egyszer rokonszenves felszín alatt szüntelenül érzi a néző a végtelen hidegséget és a hidegségen mindazt a rosszat, amely mint egyik lehetőség fenyegeti az emberiséget. Fel-fellobban az indulat is ebben a Luciferben, de csak akkor, amikor bosszankodik, tehát amikor nagyvonalúsága fölött átmenetileg úrrá lesz kicsinyessége. Ez a madáchibb, ez a luciferibb. (Csak szövegmondása nem mindig felel meg a szöveg interpunkciójának, nem egyszer elmossa a mondatok közötti határt, noha példaadóan tiszteletben tartja a szöveg versváltát.)³⁹

Jellemző, hogy az idézett cikkeken túl olyan részletekre is kiterjedő észrevételek megjelentetésére is volt hely és igény, mint amilyenben Hubay Miklós Bihari József a többi kritikus által kifogásolt Péter apostolmegformálását védi meg. Hubay szerint szerencsés a tévészé elnököt parodizáló karakterfelfogás, mert mindezzel a népi ellenpápat, a bibliai halászt idézi, nem pedig a bizáncit.⁴⁰

Színházi látvány és hangzás

Az előadás iránti felfokozott érdeklődést jelezte az a cikk is, amelyben pár héttel a premier előtt kérdezett rá az *Esti Budapest* tudósítója a díszlet elkészítésének költségére: „Körülbelül százezer forintba kerül, ami nálunk készül. Ebben a költségben nincs benne a mennyeországi, az édenkerti és a bizánci színházhoz készülő díszlet. Azokat az Operaház díszletműhelyében festik, mert nekünk nincs akkora helyünk...”⁴¹

³⁹ HEGEDŰS, „Két Lucifer”, 4.

⁴⁰ HUBAY Miklós, „Vita – »Te Péter vagy...«”, *Művelt Nép* 6, 5. sz. (1955): 7.

⁴¹ K. E., „Ahol Az ember tragédiája díszletei készülnek: Látogatás a Színházak Központi

Vagyis a díszlet költségei lényegesen meghaladták a százezer forintot. Bár a 2020-as árszínvonallal történő összehasonlítás meglehetősen esetleges, hiszen a tervgazdaságban mind a bérek, mind a termékek ára hatóságilag megszabott volt, mégis álljon itt egy megközelítés: a Központi Statisztikai Hivatal 1988-as *Tények könyve* szerint 1955-ben a havi átlagbér az állami szektorban, s – mint tudjuk – ekkor nemigen létezett más szektor, 1141 Ft volt⁴², vagyis a díszlet ára majdnem százszorosa volt egyhavi fizetésnek. Ez 2020-as állapot szerint (bruttó 329.000 Ft havi átlagbérral számolva⁴³) 300 millió Ft feletti összegnek felel meg, amely igen tetemes, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a Nemzeti 2016-os, nyilvánosan elérhető adatai szerint a legdrágább díszletbeszerzés is csak mintegy 13 millió Ft-os volt,⁴⁴ vagyis az 1955-ös reálérték huszad-huszonötöde.

A nagyszabású díszlet készítéséről egy másik tudósítás is megjelent 1955 februárjában, amely feltárja az előadásban használt technikai trükkök tömegét. Mindezt nehéz lenne más érveléssel, mint a nézőközönség elkápráztatására tudatosan törekvő rendezéssel magyarázni. A *Színház és Mozi* február 4-én megjelent cikkéből az alábbi műhelytitkok derülnek ki a műszakkal folytatott beszélgetés alapján. (A cikk szinte teljes közlé-

Műhelyében”, *Esti Budapest*, 1954. december 16., 2.

⁴² *Tények könyve 1988*, Normál- és reálbér, reáljövedelem, hozzáférés: 2019.04.15., <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1988-2/magyarország-3C8C/gazdasag-3CD7/nominal-es-realber-realjovedelem-3CF4/>

⁴³ KSH Gyorstájékoztatók, hozzáférés: 2019.04.15., <http://www.ksh.hu/keresetek>

⁴⁴ Nemzeti Színház, Közbeszerzés, hozzáférés: 2019.04.15., <https://nemzetisinhaz.hu/kozbeszerzes/>

sét a benne foglaltakon túl élőnyelvi fordulatai miatt tartottam fontosnak.)

„A gyors változásokat úgy próbáltuk megoldani, hogy a nagyobb emelvény-komplexumokat erre a célra készült színpadkocsikra építettük – mondja Bakó József. – A színpadképek kialakításánál, az előadás gördülékenységét segítve, az a szempont vezetett, hogy egy-egy kép minél kevesebb díszletelemből álljon. Így az egyes képek fekete körfüggöny előtt játszódnak, kivételt képez a menny és a paradicsom, ahol 16x36 méteres körhorizontfüggöny zárja le a képet. A motorikus fasínpályába helyezett körhorizontot, vagyis égboltot, amely felhővonulásaival szinte beboltozza a színteret, egy hét és féllóerős [sic!] motor hozza mozgásba, húzza be az első felvonás előtt, viszi el a felvonás végén és hoz helyére egy fekete bársony körfüggönnyel.

A második felvonás első képében Lucifer idézi a föld szellemét. Tűz csap fel a mélyből és a föld megrázkódik. Hogyan történik ez?

– Zsolt István főügyelő intésére a süllyesztőből a világosítók licopódiumport fújnak fel, ami szúrólángot csap, ugyanakkor füstpatront gyújtanak meg. A sziklakocsit hátul a díszítők megrázzák, Csillag bácsi egy kosár követ beleönt a mennykő-csatornába, megindulnak a szélgépek... – és a föld »szelleme« megidézett.

A harmadik felvonás negyedik képében Londonban vagyunk. Éva a bástya falán elhelyezett szentképhez tűzi ibolyacsokrát, de az örökmécsesből láng csap fel, jelezve, hogy a gyöngysor, amit az előbb kapott – az ördög ajándéka volt. A megoldás: a kehelyben lángpatront helyeznek el, amely elektromos gyújtásra működik.

A temetőjelenetnél a színpad sötét, a tüllfüggönyön keresztül haláltáncot lá-

tunk. A sírgödör körül a zene ritmusára táncolnak és a halálfejes figurák ásnak. A sírba egymás után ugranak bele az emberek (...) Ez úgy történik, hogy a süllyesztő nyílása állandóan felemelkedik, s egy bizonyos pontig leereszkedik. A sír mindenkit elnyel, csupán Évát nem. Ő hófehér ruhában, diadalmasan emelkedik az ég felé – a süllyesztőmester jóvoltából.

A falanszter-jelenetben, a tudós üveg-lombikja, amelyben az életet akarja megoldani – a döntő pillanatban elpat-tan. Megoldás: – erre a célra egy két darabból álló plasztikgömböt készítettek, amelyekbe színes Villanykörtét helyeztek el. A tudós asztalában rejtőző világosító a végszóra lángot fúj a gömb előtt, ugyanakkor Gera bácsi két puskával egy hordóba lő, egy zsinórral lerántják a gömb felső részét... Kész a hatás.

A »Tragédia« egyik, technikai szempontból legérdekesebb képénél, az űrjelenetnél, a felhők megmozdulnak, a csillagok suhannak, a közönség lélekzetét [sic!] visszafojtva figyel, hogyan repül az űrben Ádám és Lucifer. Hogyan oldották meg ezt?

– Minden színpadi megoldás akkor nagyszerű – ha egyszerű. Így történik ez itt is. Tizennyolc méter magasságban, tizenhat méter szélességben, a rivaldával párhuzamosan két drótkötelet feszítünk ki, amelyen egy csigakocsi mozog. Erre a kocsira két fix függőcsigát szerelünk fel. A függő kocsi zsinórjára rögzítjük a színészt, aki valóban a levegőben repül. Kosztümje alatt ejtőernyős nadrágot visel és a csípőjénél elhelyezett vaslemezre erősített rugós szerkezetbe akasztják bele azt a zsinórt, amely súlypont: elhelyezésénél fogva szabad mozgást biztosít a színésznek, de az átbillenés veszélyét kizárja. Ezt a szerkezetet tíz ember kezeli...

*

Bácskai József színpad-felügyelő és Füstös Béla fővilágosító vezetésével a színház nagyszerű műszaki gárdája szinte csodát művel azért, hogy a nagy mű teljes szépségében kerüljön a közönség elé. Dicséret illeti őket a nagyszerű teljesítményért!”⁴⁵

Noha a hetente megjelenő *Színház és Mozi* mindenképpen könnyedebb műfajt képviselt a kor sajtójában, hiszen érdekességeket, pletykákat és sok fotót közölt, nem pedig mélyelemzéseket és kritikákat, feltűnő, hogy a „műszak” megnyilatkozásait szó szerint megtartva kifejezetten életszerű és vidám riporttal szolgál, eltérően a kor zsurnalizmusától, amennyiben meg sem próbálja legitimálni magát, sem a párt, sem a szocializmus eszménye nem szerepel benne, és nem tömjénezi sem a dolgozó népet, sem a fejlődés ideáját.

A *Tragédia* vizuális megjelenése, díszlete és jelmezei szervesen kapcsolódnak a mű színpadi tradíciójához, amelynek oka a hagyománytiszteleten túl a dráma sajátos szerkezetének köszönhető, hiszen ennél „a műnél egyik díszlet sem ábrázol valami közömbös színteret – termet, szobát, teret, erdőt stb. –, hanem minden képe el kell, hogy mondja, ha még oly kevés eszközzel is, az emberiség egy-egy az író által kiragadott korszakáról mindazt, amit az író arról a korról, mint jellemzőt – Lucifer szemléletén keresztül – Ádám elé akar tárni.”⁴⁶ Kárpáti Aurél kimerítő dolgozata alapvetően két hagyomány – a Paulay-féle, 1883-as, meiningeni-historizáló, valamint a Hevesi-féle, 1908-as, misztériumjellegű hagyomány – mentén látatja a *Tragédia*-előadások díszletezésének

⁴⁵ HALMI Sári, „Érdekességek a *Tragédia* műhelytitkaiból”, *Színház és Mozi* 8, 5. sz. (1955): 8–9.

⁴⁶ OLÁH Gusztáv, „*Tragédia* színpadképeim egykor és ma”, *Színház és Filmművészet* 6, 1. sz. (1955): 8.

történetét.⁴⁷ Oláh terve mindkét hagyományból merített: a keretszínnek díszlete a Hevesi-rendezés Zichy-illusztrációit idézte, s „a paradicsomon kívüli jelenetből, ott, ahol az első emberpár a lugasban elalszik, a díszletnek a közönséghez legközelebb eső elemei – jobboldalt két pálmafa, baloldalt egy szikla, felül a pálmák lombja – mint keret, végig láthatóak az összes álomképek alatt, emlékként abból a valóságból, ahol Ádám és Éva elaludtak.”⁴⁸ Oláh saját korábbi, 1923-as tervéből a színekkel való játékot is átemelte, az egyes történelmi színekhez színeket rendelt: „Egyiptom jeleneténél az izzón vörös sárgakő színe dominál, Athénben a fehér márványé. Rómában újra az arany és bíbor uralkodik, mint annak idején. Bizánc ismét kék és aranymozaik és így tovább.”⁴⁹

Ahogy arra Imre V. Zoltán is rámutatott,

„az előadás vizuális kontextusa azonban nemcsak a korábbi színházi hagyományokra utalt, hanem a Zichy Mihály által illusztrált könyvkiadásokra is, ezzel is újabb területet vonva be a múlttal való folytonosság megidézésébe. Így az előadás vizualitása, természetesen a szöveg értelmezését erősítve, a (megtagadni kényszerített) múlttal való folytonosságot hangsúlyozta, megteremtve ezzel a lehetőséget, hogy a *Tragédia* előadása a vizuális és textuális referenciák alapján olyan emlékezhellyé váljon, ahol is az egyéni leg átélt emlékek közös emlékeztető formálódhattak.”⁵⁰

Állítását továbbgondolva kijelenthetjük, hogy a Nemzeti 1955-ös Madách-bemutatója a polgári színjátszás hagyományát rehabilitálja és

⁴⁷ KÁRPÁTI Aurél, „Néhány régebbi *Tragédia*-előadás”, *Színház és Filmművészet* 5, 12. sz. (1954): 562–568.

⁴⁸ OLÁH, „*Tragédia* színpadképeim...”, 10–11.

⁴⁹ OLÁH, „*Tragédia* színpadképeim...”, 11.

⁵⁰ IMRE, „A nemzet...”, 172.

építi be abba a közegbe, amely születésekor pontosan attól próbált meg megszabadulni.

Az előadás hatástörténete

A *Tragédia* közönségsikere a Fővárosi Operettszínház két hónappal korábbi *Csárdáskirálynő* bemutatójának sikeréhez volt fogható, így a színházi legendárium része lett, hogy a 12 órakor nyitó jegypénztár előtt reggel 7 órakor kezd sorban állni a tömeg, amely aztán a Nemzeti Színház körül két körben gyűrűzik.⁵¹

Kárpáti Aurél, aki számos írásában foglalkozott a *Tragédia* 1955-ös előadásával, így összegzett: „Befejezésül még csak ennyit. Ez a sikerült *Tragédia*-előadás természetesen a megelőző előadások eredményein alapult és épült fel. Így magában foglalja mindazt a művészi tapasztalatot, amivel azok szolgálnak. Nagy tanulság rejlik ebben. Minden elméletnél ékebben szóló konkrét bizonyág arra: mit jelent és milyen fontos szocialista színházi kultúránk továbbfejlődése szempontjából a haladó nemzeti hagyományok ébrentartása.”⁵²

Az előadás azonban nem csak az 1955-öt megelőző tradíciók tekintetében képezett kontinuitást, számos sajátossága jó előre meghatározta a *Tragédia*-játás szokásait. A Nemzeti későbbi, Major 1960-as rendezésében bemutatott *Tragédiájának* címszereplői (Básti, Lukács és Major) több mint 450 alkalommal léptek színre, amellyel az 1960-tól 1977-ig játszott előadás minden rekordot megdöntött.

Az előadás paradigmikus volta abban keresendő, hogy az államszocializmus első olyan bemutatója volt, amely a hatalmi igénnyel szemben, a színházi tekintélyeket bevonva erőt demonstrált, a vizualitást a cenzúra által kevésbé kontrollálható színpadi eszközként vetette be, s „trükköket alkal-

⁵¹ „Kovács Alice beszámolója”, *Béke és Szabadság* 6, 1. sz. (1955): 19.

⁵² KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 266.

mazva” keresztülvitte akaratát egy olyan rendszerben, amely ekkor még ehhez semmilyen szinten nem volt hozzászokva. Az előadás grandiozitása, a pazar díszlet, a nézőket elkápráztató technikai trükkök, a kettős szereposztás, a több, mint öt és fél óras előadáshossz és nem mellesleg a lenge öltözetben fellépő fiatal színészi testek láthatósága épp egy olyan darab színrevitelében valósult meg, amely a hatalomnak kínos volt. Az előadást betiltani – a gondos előkészítésnek köszönhetően – nem lehetett. Ennek az előkészítésnek része volt a rendezői hármastekintélye, a dráma irodalmi legitimációja Waldapfel által, a sajtó és a nyilvánosság ereje, tekintve, hogy a premiért megelőző hónapokban számos cikk jelent meg a készülő előadásról.

Az előadás paradigmát teremtett a kettős beszéd, az „áthallásos rendszer” tekintetében is: a beszámolók szerint a *III. Richárd* előadásaihoz hasonlóan tapintható volt a cinkos ellenzéki aktivitás.⁵³ De tekinthetünk a bemutatóra az 1970-es évek Aczél-féle „húzd meg, ereszd meg” kultúrpolitikájának kijátszására épülő színházi hagyomány előfutáraként is.

Az előadás adatai

Cím: *Az ember tragédiája*; Bemutató dátuma: 1955. január 7.; Színház és társulat: Nemzeti Színház, Budapest; Rendező: Major Tamás, Marton Endre, Gellért Endre; Szerző: Madách Imre; Díszlettervező: Oláh Gusztáv; Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; Karmester: Hidas Frigyes; Színészek: Básti Lajos, Besse nyei Ferenc (Ádám, szerepkettőzés), Lukács Margit, Szörényi Éva (Éva, szerepkettőzés), Major Tamás, Ungvári László (Lucifer, szerepkettőzés), Hindi Sándor (Az Úr hangja), Kutas József (Gábor főangyal, 2. tanuló), Sándor Géza (Rafael főangyal, 3. tanuló), Nagy Attila (Mihály főangyal, 1. tanuló), Iványi József (Cherub), Sinkovits Imre (A föld

⁵³ PÜNKÖSTI, „Rákosi bukása...”, 306.

szelleme, Rabszolga, Saint-Just, Elítélt), Ballassa Gábor (Kimon), Raksányi Gellért (1. népbeli, Sansculotte, 1. mesterlegény, Cassius), Bagó László (2. népbeli, 3. munkás), Baló Elemér (3. népbeli, 1. árus), Tompa Sándor (1. demagóg, Pátriárka, 1. gyáros, Luther), Pásztor János (2. demagóg), Sugár Lajos (1. polgár, Athén), Z. Molnár László (2. polgár, Athén, 2. koldus), Márkus Ferenc (Thersites, 1. polgár, Róma, Kocsmáros), Darvas Jenő (Crispos), Kárpáti Zoltán (Cattulus), Máthé Erzszi, Rohonczy Judit (Hippia, szerepkettőzés, Kéjhölgy, szerepkettőzés), Csernus Mariann, Kohut Magda (Cluvia, szerepkettőzés), Bihari József (Péter apostol, Michelangelo), Keresztesi Béla (2. polgár, Róma, 2. mesterlegény), Siménfalvi Sándor (3. polgár, Róma, 2. munkás, Az eszkimó), Baló Elemér (4. polgár, Róma), Szemethy Endre (Agg eretnek, Robespierre), Maklár János (A barát, 1. koldus, Aggastyán), Fónay Márta, Pártos Erzszi (Heléna, szerepkettőzés), Kenderesi Tibor (Csontváz, Katona), Róbert Mária (1. boszorkány), Pintér Zsuzsa (2. boszorkány), Haraszi Mici (3. boszorkány), Lendvai Lajos (1. udvaronc, 2. gyáros), Márki Géza (2. udvaronc, A zenész, Platon), Kárpáti Zoltán (3. udvaronc, Prága¹, Udvaronc, Prága²), Gosztonyi Géza (4. udvaronc), Mányai Lajos (Rudolf császár, Lovel), Kenderesi Tibor (Újjonc), Tarsoly Elemér (A tiszt, 1. munkás), Kálmán György (Márki, A nyegle), Sándor Géza (Tanítvány), Pásztor János (Bábjátékos), Berek Kati (Kislány), Majláth Mária, Róbert Mária (Egy Anya, szerepkettőzés), Kővári Vera (Egy leány), Darvas Ernő (2. árus), Sitkey Irén (Éva anyja), Gosztonyi János (Artúr), Majláth Mária, Orbán Viola, Pártos Erzszi (Cigányasszony, szerepkettőzés), Halász László (4. tanuló), Bodonyi Béla (Ékszeráros), Apor Noémi (1. polgárlány), Lakos Klári (2. polgárlány), Juhász József, Kálmán György (A tudós, szerepkettőzés)

Bibliográfia

- „A kenyér mint béccsiszelet: vita Sztanyiszlavszkijról anno 1953”. *Színház* 24, 8. sz. (1991): 31–38.
- BÁNOS Tibor. „Amikor Majort is majdnem menesztették”. *Magyar Nemzet*, 1993. szept. 11., 20.
- BÁNOS Tibor. *A Csárdáskirálynő vendégei*. Budapest: Cserépfalvi, 1996.
- DEMETER Imre. „Az ember tragédiája”. *Művelt Nép* 6, 4. sz. (1955): 7.
- (GÁCH) [GÁCH Marianne]. „Marton Endre Az ember tragédiája rendezéséről”. *Színház és Mozi*, 1954. december 3., 17–18.
- Gellért Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról. Gépelt kézirat. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, az 1955-ös előadás dossziéja.
- HALMI Sári. „Érdekességek a Tragédia műhelytitkaiból”. *Színház és Mozi* 8, 5. sz. (1955): 8–9.
- HEGEDŰS Géza. „Két Lucifer”. *Színház és Mozi*, 1955. jan. 28., 4.
- HERMANN István. „Madách: Az ember tragédiája”. *Irodalomtörténet* 40, 3-4. sz. (1952): 337–353.
- HORVAI István. „Sztanyiszlavszkij a magyar színpadon”. *Szabad Nép*, 1953. aug. 7., 2.
- HUBAY Miklós. „Vita – »Te Péter vagy...«”. *Művelt Nép* 6, 5. sz. (1955): 7.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állítása*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- KÁRPÁTI Aurél. „Néhány régebbi Tragédia-előadás”. *Színház és Filmművészet* 5, 12. sz. (1954): 562–568.
- KÁRPÁTI Aurél. „Ember küzdj és bízva bízzál”. *Béke és Szabadság* 6, 2. sz. (1955): 6–7.
- KÁRPÁTI Aurél. „Az ember tragédiája”. In KÁRPÁTI Aurél, *Színház*. Budapest: Gondolat, 1959.
- K. E. „Ahol Az ember tragédiája díszletei készülnek: Látogatás a Színházak Központi Műhelyében”. *Esti Budapest*, 1954. december 16., 2.
- KENDE István. „Feljegyzés Rákosi elvtársnak színházi életünk, elsősorban a Nemzeti Színház helyzetéről”. In

- PRAKFALVI Endre. „Színházpolitika 1955-ben, különös tekintettel a Nemzeti Színház helyzetére (Forrásközlés)”. *Új Forrás* 28, 8. sz. (1996): 15–33.
- KOLTAI Tamás. *Az ember tragédiája a színpadon*. [Budapest]: Kelenföld Kiadó, 1986. „Kovács Alice beszámolója”. *Béke és Szabadság* 6, 1. sz. (1955): 19.
- KŐ András. „A betiltott *Tragédia*”. *Magyar Nemzet*, 2002. márc. 16., 24.
- LUKÁCS György. „Madách tragédiája”. In LUKÁCS György. *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest: Gondolat, 1970. 550–575.
- MOLNÁR GÁL Péter. *Rendezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi, 1972.
- OLÁH Gusztáv. „*Tragédia* színpadképeim egykor és ma”. *Színház és Filmművészet* 6, 1. sz. (1955): 8.
- PODMANICZKY Katalin. „Az ember tragédiájának fogadtatása a német nyelvterületen (1862–2003)”. In *XVII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán és MÁTÉ Zsuzsanna 155–167. Szeged – Kecskemét: Madách Irodalmi Társaság, 2010.
- PÜNKÖSTI Árpád. *Rákosi bukása, száműzetése és halála, 1953–1971*. Budapest: Európa, 2001.
- SZIGETHY Gábor. „Ki ül a páholyban?” *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 14.
- WALDAPFEL József. „Madách Imre”. *Irodalomtörténet* 40, 1. sz. (1952): 28–44.
- WALDAPFEL József. *Madách Imre: Az ember tragédiája*. Budapest: Szépirodalmi, 1954.