

NEMZETI SZÍNHÁZTÖRTÉNET

ELŐADÁS-REKONSTRUKCIÓK | 1948–1996



SZERKESZTETTE | JÁKFA LUI MAGDOLNA | KÉKESI KUN ÁRPÁD

NEMZETI SZÍNHÁZTÖRTÉNET

1948-1996

ELŐADÁS-REKONSTRUKCIÓK

SZERKESZTETTE

JÁKFA LUI MAGDOLNA
KÉKESI KUN ÁRPÁD

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia
támogatásával készült



A kötet szerkesztését támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési
és Innovációs Hivatal – NKFIH-OTKA, K 131764.

© Arktisz – TMA, 2022
Copyright © a szerzők

ISBN 978-963-8189-27-1

Arktisz Kiadó – TMA, Budapest, 2022
Felelős kiadó: a kiadó igazgatója
A szöveget gondozta: Borus Judit
A borító és könyvterv Czeizel Balázs munkája

A borítón: A Nemzeti Színház művészei
Kádár Jánost köszöntik, 1960. május 1. (magángyűjtemény)

Nyomta és kötötte: Séd Nyomda Kft., Szekszárd
Felelős vezető: Dránovits Anna

TARTALOM

JÁKFALVI MAGDOLNA – KÉKESI KUN ÁRPÁD Előadások rajzolta történetek: Előszó	9
LEPOSA BALÁZS A nemzetis Harpagon és a népfrontos Kárhozó Major Tamás: <i>A fősvény</i> , 1948	14
LEPOSA BALÁZS A páston Othello és Jago Nádasdy Kálmán: <i>Othello</i> , 1949, 1954	25
SCHANDL VERONIKA Csehov értő elemzésben Gellért Endre: <i>Ványa bácsi</i> , 1952	35
HERCZOG NOÉMI A hazaárulás drámája a Rákosi-korszakban Gellért Endre: <i>Fáklyaláng</i> , 1952	42
SCHANDL VERONIKA A személyi kultusz időszakának szatírája Marton Endre: <i>Uborkafa</i> , 1953	50
LEPOSA BALÁZS A szintézis akarása Gellért Endre, Major Tamás, Marton Endre: <i>Az ember tragédiája</i> , 1955 ...	56
KÁLI ANITA A forradalom előtt Gellért Endre: <i>Galilei</i> , 1956	72
KISS GABRIELLA Lakhatatlan világ Gellért Endre: <i>Jó embert keresünk</i> , 1957	80

JÁKFALVI MAGDOLNA – POROGI DORKA Elhallgatás, némaság, depresszió, halál Marton Endre: <i>Az ügynök halála</i> , 1959	86
KISS GABRIELLA Színészpedagógiai projekt à la Brecht Major Tamás: <i>Galilei élete</i> , 1962	99
KÉKESI KUN ÁRPÁD A régi Nemzeti utolsó előadása Marton Endre: <i>Lear király</i> , 1964	115
JÁKFALVI MAGDOLNA Tér- és hatalomváltás Major Tamás: <i>Szörnyeteg</i> , 1966	126
FEKETE NORBERT A mához szóló Vörösmarty Marton Endre: <i>Czillei és a Hunyadiak</i> , 1966	137
KÉKESI KUN ÁRPÁD A befejezettnak mondott befejezetlenség drámája Marton Endre: <i>Marat halála</i> , 1966	145
FEKETE NORBERT Legendás alakítás – dekoratív képzőművészeti köntösben Marton Endre: <i>Mózes</i> , 1967	162
KÉKESI KUN ÁRPÁD Bálvánnyá emelt bálványrombolás Marton Endre: <i>Fejezetek Leninről</i> , 1970	172
JÁKFALVI MAGDOLNA Zenés agitprop Major Tamás: <i>A luzitán szörny</i> , 1970	186
SCHANDL VERONIKA Shakespeare gumibotokkal Major Tamás: <i>Rómeó és Júlia</i> , 1971	193
JÁKFALVI MAGDOLNA A domesztikáció dramaturgiája Iglódi István: <i>Döglött aknák</i> , 1971	200
SCHANDL VERONIKA „Hitványságbörze” Major Tamás: <i>Szeget szeggel</i> , 1973	210
KÉKESI KUN ÁRPÁD A félelem és reszketés változó nézőpontja Georgij Tovsztonogov: <i>A revizor</i> , 1973	216

JÁKFALVI MAGDOLNA Örökény nemzetis formája Major Tamás: <i>Kulcskeresők</i> , 1977	234
SCHANDL VERONIKA Még egy fanyar happy end Major Tamás: <i>Téli rege</i> , 1978	246
MAJOR ÁGNES A forradalom bukása a Nemzetiben Székely Gábor: <i>Danton halála</i> , 1978	252
JÁKFALVI MAGDOLNA Szovjet emlékmű a Nemzetiben Ascher Tamás: <i>Szent György és a sárkány</i> , 1979	261
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN Az együttműködés kényszere Zsámbéki Gábor: <i>A konyha</i> , 1979	267
NÁNAY ISTVÁN Menni és maradni Székely Gábor: <i>Emigránsok</i> , 1979	273
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN Shakespeare-ensemble Zsámbéki Gábor: <i>IV. Henrik 1-2.</i> , 1980	282
NÁNAY ISTVÁN Perzsa parabola Ruszt József: <i>A szuzai menyegző</i> , 1981	289
BAGI ÁGNES – KISS GABRIELLA – KŐVÁRI GYÖNGYI KRISZTINA Az antikapitalizmus romantikájának vége Jurij Ljubimov: <i>Háromgarasos opera</i> , 1981	299
KÁLMÁN MÁRIA Krisztológiai képeskönyv – áthallásokkal Kerényi Imre: <i>Csíkсомlyói passió</i> , 1981	305
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN „Ne feledkezzenek el” Zsámbéki Gábor: <i>Mirandolina</i> , 1982	314
MUNTAG VINCE Molnár marxistán Gábor Miklós: <i>Olympia</i> , 1982	320
TIMÁR ANDRÁS Az újraértés tisztázatlansága Vámos László: <i>Az ember tragédiája</i> , 1983	325

KÉKESI KUN ÁRPÁD A politikai eszményvesztés keserű komédiája Kerényi Imre: <i>János király</i> , 1984	340
KÉKESI KUN ÁRPÁD A közösségi ügyé tett hazafiság Kerényi Imre: <i>István, a király</i> , 1985	353
JÁKFALVI MAGDOLNA A parabolikus fogalmazás emlékezete Sík Ferenc: <i>Advent a Hargitán</i> , 1986	365
TIMÁR ANDRÁS Retrográd történelmi arcképcsarnok Vámos László: <i>Bánk bán</i> , 1987	372
SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN Galgóczi Erzsébet múltja és jelene Ruszt József: <i>Vidravas</i> , 1989	387
KISS GABRIELLA A „vissza-arisztotelésziesített” Brecht Csizsár Imre: <i>A kaukázusi krétakör</i> , 1990	393
TIMÁR ANDRÁS Elhibázott „poétikus látványszínházi” kísérlet Csizsár Imre: <i>Csongor és Tünde</i> , 1990	401
KÁLMÁN MÁRIA Csehov újra, reteatralizálva Victor Ioan Frunză: <i>Cseresznyés kert</i> , 1991	415
JÁKFALVI MAGDOLNA A „múzsai lelkű, okos asszony” Gaál Erzsébet: <i>Médeia</i> , 1996	427

NÉVMUTATÓ	437

JÁKFA LUI MAGDOLNA – KÉKESI KUN ÁRPÁD

ELŐADÁSOK RAJZOLTA TÖRTÉNETEK: ELŐSZÓ

„A nemzet vitatkozó közösség, amelyben vita tárgya, hogy milyenek vagyunk és milyenek legyünk.”¹

A kötetünk címében jelzett időtartomány két rendszerváltást, a hatalmi és kulturális struktúrák két radikális átrendeződését foglalja magába. Az újjáépítés hatalmi és az államosítás kulturális struktúraváltásának megértése az 1989-es rendszerváltó politikai közösség cselekvő dinamikájának és gondolati téziseinek értelmezésében is segít. Az, hogy a tulajdonnevesült melléknév – *a Nemzeti* – alapértelmezésben a színházra utal, mutatja, hogy a Kárpát-medencében alighanem ez a legszélesebb és legtartósabb konszenzussal övezett kulturális intézmény, miközben változó helyeken felépülő és leomló falai között még változóbb ideológiák, hatalmi és művészi aspirációk töltik ki a teret. Az absztrakt állandóság és a zavarba ejtő változékonyság dinamikájának megírása rendkívül sokrétű feladat, így az eredmény sem könnyű olvasmány. Ezzel az intézménnyel mindnyájunknak összetett és személyes a viszonya: a nemzeti kánon magasztos szempontjai keverednek a múlandó sláger gyanútlan élvezetével és a levéltári kutatások révén megszerezhető ritka tudás a magától értetődő evidenciával. Kötetünkben ezeket a viszonyokat kerestük és formáztuk egységes kutatói kérdésekké, mert meg akartuk érteni, miként hatott az államosítás az állami Nemzetire, miként hatott a szovjetizálás direktívája a negyvenes évek legendás színészeire, hogyan működtek a Sztanyiszlavszkij-körök, miként alakult az akadémiai színészképzés és a Nemzeti viszonya, kik váltak háziszervezőkké és kik nem, miképpen lehet megélni a Nemzetihez tartozást vagy a kizárást. Több száz kutatói kérdés formálódott tézissé, ezek olvashatók az egyes elemzésekben.

Kiindulásunk az a közös felismerés, hogy a Nemzeti Színház ideája mindezekelőtt a tradíciót hordozza, s ez egyszerre jelenti a közösség múltjának újrajátszását, az újraértés progresszív folyamatának működését, ugyanakkor a

¹ Kis János, *Szabadságra ítélve* (Budapest: Kalligram, 2021), 572.

közös múltból megképzett, merev magyarságképek múzeumi tárlatba rendezését. A kötet írásai ezeket a folyamatokat elemzésekkel (és némelykor hiányával) jelzik, hiszen a kötet metodikáját alkotó Philther-módszer² hangsúlyosan a kontextuális és a hatástörténeti jelenlétre fókuszál. A válogatás repertoárpreferenciákat megvilágítva, rendezői életműveket követve, színészi alakításokat kiemelve közel fél évszázad negyvenhárom előadását tárja az olvasó elé, de nem törekszik reprezentatív összegzésre. A nemzeti múlt összetettségét kívánja megmutatni, amelybe belenézni csak felkészülten érdemes, s a felkészültség történeti tudásból, párbeszédképességből, előítéletmentességből és szakmai kíváncsiságból adódhat össze.

Az írások közös értelmezői platformja láthatóvá teszi, hogy a Nemzeti Színház eszméje jellegzetesen 19. századi, a polgárosodás gyakorlatához illeszkedő kulturális jelenség, amely kapcsolódhat többségi vagy kisebbségi nyelvhez, társadalmi közösséghez, politikai ideológiához. Ugyanakkor rámutat a nemzeti színházi gyakorlat sajátosságára, amely létrejöttének pillanatában észrevétlenül leválasztja magát a nemzet egészéről, hiszen az identitásképző karakterek közül vagy a nyelvet, vagy az osztályt, vagy az ideológiát választja művészi hitvallásának alapjául. A reformkori Nemzeti-eszme Schlegel elképzeléseit hordozza, miszerint „nem szabad elfeledkeznünk, hogy itt mindent a hallgatóság képességei és hajlamai szerint kell megszabni, tehát feltétlen alkalmazkodni kell az egyes nemzetekhez, valamint a művészetben való jártasság mindenkori fokához”.³ Ne feledjük, hogy minden, így a magyar nemzetiszínház-eszme is a kezdetektől szűkített nemzetfogalommal dolgozik, mert nemzetet a felvilágosodás nemzetállamainak választójogi közösségét érti. A későbbi évtizedek, Hevesi Sándor, Németh Antal igazgatói koncepciójából érthető, miként lesz a nemzetiszínház-eszme Schlegelből következően militáns, programja pedig gyakran a társadalmi változások megfogalmazója, sőt olykor egyik elindítója.

A nemzetiszínház-eszme megírt történeteire – mint ezt a kötet tanulmányai is láthatóvá teszik – jórészt kétfajta történeteszmélet jellemző: egyrészt a hegelianus szellemtörténet, másrészt a marxista történelmi materializmus. Ez a kétfajta historiográfiai modell a 20. század második felében is uralja a közép-európai gyakorlatot, sokszor reflektálatlanul, a szempontokat is keverve. A magyar nemzeti színház történetét összegző könyvek⁴ gyakran egy 19. századi, a nemzeti önkifejezés kiteljesedése felé tartó nagy elbeszélés ré-

² Vö. www.theatron.hu/philther

³ August Wilhelm SCHLEGEL, „A drámai művészetéről és irodalomról”, in August Wilhelm SCHLEGEL, Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia, 603–633 (Budapest: Gondolat, 1980), 612.

⁴ KERÉNYI Ferenc, szerk., *A Nemzeti Színház 150 éve* (Budapest: Gondolat, 1987); MAGYAR Bálint, *A Nemzeti Színház története a két világháború között* (Budapest: Szépirodalmi, 1977).

szeként fogalmazzák meg a saját, 20. századi tapasztalatukat is. A kontinuitás kiterjesztése kétségtelenül érthető eljárás, hiszen ha történelmi időben visszafelé haladva sikerül mind távolabbi jelzőcölöpöket levernünk, az a jelen és a jövő felé erősíti meg a legitimitást. Tény, hogy a színház mai gyakorlatának megfelelő formája 1769-ben, Sopronban jött létre, de az is tény, hogy német nyelven játszott a német polgárosodó közösségeknek.⁵ Tény, hogy Kolozsvárott már 1792-től működött magyar színtársulat, de a Pesti Magyar Játékszín (Széchenyi kezdeményezése nyomán) csak 1837-ben indult, és csak három évvel később, az országgyűlés döntése után vehette fel a Nemzeti Színház nevet.⁶ Ha felfüggesztjük az egységes narratívaképzés igényét, akkor az is láthatóvá válik, hogy a nemesi vármegye által működtetett polgári nyilvánosság mind a nyelvi, mind a művészi-gondolati, mind a helyhez köthető építészeti állandóság tekintetében kezdettől „ein ungarisches Nationaltheater”⁷ szabadságlehetőségének kereteiben gondolkodott.

A Nemzeti Színházat létrehozó reformkori társadalomszerkezet a nyelvi közösség megteremtésében érdekelt, ebben látja a politikai szabadság eszközt. De ennek a *poétikus* és *teátrális*⁸ emancipált magyarsággépnek az elemei továbbra is csak a rendi országgyűlés beszéd- és gondolatmintáit követhetik, ez a látens kötődés az elemzett 20. századi előadások hátterében is észlelhető. Kötetünk a Nemzeti Színház 185 éves történetének alig több mint negyedével foglalkozik, de a regionális politika és a lokális kultúra viszonyát elemezve mégis rálátunk a hatalomgyakorlás és a művészi szabadság folyamatos játékaira. Az 1948 utáni évtizedek az emlékező közösségekben még elevenen élnek, és bár a kötet szerzői közül a legendás 1955-ös hármas *Tragédiát* csak egyikünk láthatta, a nyolcvanas évek eseményeiről már többünknek saját élménye van. E saját élmények perspektívájából jól megfigyelhető, ahogy egy-egy előadás történetté, anekdotává, majd legendává válik, s belesimul a nemzetiszínház-eszme államilag dotált kereteibe, hogy azután az állam történeteként jelenjék meg a nemzeti történelemkönyvek lapjain. A saját mindenkori színház-élményre alapozó előadáselemzés ily módon emancipatorikus fókuszot ad a történelemírásnak. Nem folyamatokat, nem intézményeket, nem életműveket

⁵ „Franciaországban 1680-ban, Dániában 1746-ban, Svédországban 1765-ben, Lengyelországban 1765-ben, német nyelvterületen (Hamburg) 1767-ban, az Osztrák Birodalomban 1776-ban, Mannheimban 1778-ban, Oroszországban 1812-ben, magyar nyelvterületen 1837-ben, Belgiumban 1853-ban, Horvátországban 1860-ban, Romániában 1875-ben, Norvégiában 1876-ban és Szerbiában 1884-ben hoztak létre Nemzeti Színházat.” IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai* (Budapest: Ráció, 2013), 2.

⁶ KERÉNYI, *A Nemzeti Színház 150 éve*, 6–8.

⁷ Az első röpirat 1779-ből az *Entwurf zu einem ungarischen Nationaltheater* címet viseli.

⁸ SCHLEGEL, *A drámai művészetéről...*, 610.

kutatunk, hanem *előadásokat*: így a színháztudomány tárgya, maga az előadás rajzolja fel a történeteket.

Az előadásaiiban követett nemzetiszínház-történet pedig meglepően progresszív. A művészi formaadás erejéről beszélve értjük meg a hatalomgyakorlás politikáját, a beszédlehetőségek bonyolult szabadságát, végül a magyar nyelvet. Kötetünk az államszocializmus tág időkereteiben mutatja meg a Nemzetit, s a tizenöt szerző írásait végigolvasva láthatjuk, hogy a Nemzeti mennyiben járul hozzá a magyar társadalom modernizálásához. Ezek azok az évek, amikor a második háborúból felállva urbanizálódik és szekularizálódik az ország, a Nemzeti pedig a nemzeti edukációban vállalt szerepéből adódóan láthatóvá teszi, elsősorban saját értő közönsége előtt, „a szabadság kis térségeit”.⁹ Mindannyian tudjuk, hogy a szabadság érzete a második háború napjaiban az életet jelenti, a felszabadulás pillanatának ereje évtizedekig átírja az egyéni, a döntési, a politikai és a mentális-kognitív szabadságyakorlás kereteit¹⁰ – ezt a folyamatot is őrzik a Nemzeti előadásai. De a kezdetekkor a döntés szabadságába vetett hitet erősítette az a tudat is, hogy a Nemzetit, történetében először és utoljára, olyan igazgató vezette, akit nem a fennálló hatalmi rend nevezett ki. Major Tamás az elpusztított városban felálló ötös bizottság¹¹ támogatásával jelölte ki saját magát a munkára, s ugyan csak időszakosan volt igazgató, harminchét év múlva pedig el is hagyta tanítványaival a színházat, státusza, tekintélye és imposztori képességei mintha a Nemzeti mindenkori vezetőjévé tették volna. A kötetben elemzett előadások is a Majoréra dominanciáját mutatják, pedig igazgatóként 1962-ig és főrendezőként csak 1979-ig volt felelős a színház mindennapi ügyeiért. A kötet az előadásokból élénk táruló tapasztalatokat összegezve láthatóvá tesz egy olyan korszakolást, amely elsődlegesen az alkotói döntéseket, az esztétikai szövetet és az értelmezés köreit követi. Ennek első íve a Gellért Endre, Major Tamás, Marton Endre alkotta rendező-triász együttműködése, amely Gellért halálával 1960-ban ért véget. A második szakasz Major és Marton majd húszéves kohabitációja, amely eltérő művészetpolitikai célokkal, különböző színházesztétikai koncepcióval, két egymás mellett párhuzamosan működő Nemzetit eredményezett. A harmadik korszak Székely Gábor és Zsámbéki Gábor három és fél évada 1979–1982 között, amely még egységes kulturális jelenségként

⁹ RAJK László, *A tér tágassága* (Budapest: Magvető, 2019), 487.

¹⁰ Vö. JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, KISS Gabriella, RING Orsolya, szerk., *Újjáépítés és államosítás. Tanulmánykötet a kultúra államosításának kezdeti éveiről* (Budapest: Arktisz, 2020).

¹¹ Az ötös bizottság: Várkonyi Zoltán, Major Tamás, Gobbi Hilda, Both Béla, Oláh Gusztáv. Vö. GAJDÓ Tamás, „A színházi élet újjászervezése 1945-ben: Várkonyi Zoltán az ötös bizottságban”, *Színház* 45, 5. sz. (2012): 16–19.

elemezhető. A negyedik korszak előadásai látványosan vezetnek át a demokratikus Magyarország nemzeti identitását újraépítő évtizedekbe. Óhatatlan, hogy a legtöbb elemzést Major munkáiról készítettük, utána Gellért és Marton Endre következik, majd Zsámbéki, Kerényi, Székely, Ruszt, Csiszár, s rajtuk kívül még tíz alkotó jelzi ennek a fél évszázadnyi Nemzetinek a stabilitását, útkeresését, történetét.

Látjuk, hogy a Nemzeti szabadságlehetősége státuszából, történetéből és méretéből adódóan egyszerre szabályozott és szabályozhatatlan, mert a színházi esemény folyamatában – legalábbis Magyarországon – gyakorlatig a repterelő az egyetlen, amit a kulturális hatalomgyakorlók előzetesen szabályozhatnak. A díszlet metaforizációja (Ascher Tamás: *Szent György és a sárkány*, 1979), a rendezés formanyelve (Székely Gábor: *Danton*, 1979) áthallásokat kezdeményezhet, s mindezekon felül a színészi játék a szabadság kiteljesedett művészetévé válhat (Marton Endre: *Az ügynök halála*, 1959). Ne feledjük, az államosítás folyamata a Nemzetit szakmai versenyre készíti, hiszen a Madách, a Víg, a vidéki nemzetik mind élhetnek a stabil fenntartásból adódó lehetőségekkel. A finanszírozás időt és lehetőséget ad a társulatépítésre, a színésznevelésre, a saját dramaturgia kialakítására, s mindez ugyan központi kontrollal jár, de a kontroll kicselezése *poétikus* és *teátrális* feladattá válik. A kötet elemzései ezt az alkotói játékot, a kettős beszéd formájában rejlő közösgételemzést is meglátják. Ennek artisztikus árnyalatát Gellért Endre festette a nézők elé (*Jó embert keresünk*, 1957), szimbólummá egyszerűsített változatát pedig Sík Ferenc (*Advent a Hargitán*, 1986).

Közel tíz évet dolgoztunk a köteten, s kíváncsi és fegyelmezett csapattal ilyen hosszú kutatási időszakban, ilyen léptékű projektben a közös kérdések mentén tudtuk tartani a kutatást. Itt is szeretnénk megköszönni minden kutató szakmai és kollegiális jelenlétét – ismét beláttuk, hogy a közösen vitt tervek könnyebben megvalósíthatók.

Köszönettel tartozunk a Nemzeti Színház jogörökösének, a Pesti Magyar Színház és az új Nemzeti Színház igazgatóinak, Zalán Jánosnak, hogy támogatja a kutatást, Alföldi Róbertnek, hogy megnyitotta a társulat előttünk. A Malonyai Dezső igazgatói asztalának fiókjában fellelt apróságok árnyalták a vezetői felelősségről alkotott nézeteinket.

Sokadszor és mindig köszönjük a 2021 végén a Színház- és Filmművészeti Alapítványhoz kerülő Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet munkatársainak, Gajdó Tamásnak, Csiszár Mirellának, Sipőcz Mariannak, Berze Nórának, Huber Beátának fáradhatatlan, innovatív segítségét. Történelmi tudásuk számos pontatlanságtól, helytelen következtetéstől megóvott minket.

A kötet elemzései megtalálhatók a www.theatron.hu/philter oldalon.

LEPOSA BALÁZS

A NEMZETIS HARPAGON ÉS A NÉPFRONTOS KÁRHOZÓ

MAJOR TAMÁS: A FÖSVÉNY, 1948

A Nemzeti Színházban 1948 októberében bemutatott A fősvény Major Tamás Molière-ciklusának ikonikus rendezése, egyben a magyar színházi szovjetizáció paradigmateremtő előadása volt. A főszereplő, Rátkai Márton személye a háború előtti színházat idézte, a rendezés és a politikai üzenet azonban már a szovjetizált színház pártos és kizárólagos szemléletét képviselte. A Fősvény kommunista olvasatában Harpagon csakis az elmúlt világ metaforája lehetett. A Nemzeti előadásából a premiert követő hatodik hónapra elkészült a választási kortes változat, Kárhozó Péter, a szőrösszívű kulák címmel. A darab táj-előadások formájában járta be a vidéki városokat az 1949. május 15-én tartandó választást megelőző két hétben, hogy fő üzenetét az agitprop egyszerűségével fogalmazza meg. Az előadást követő taps közben Major Tamás a színpadon előrelépett, majd így szólt: „Mi, akik előadtuk ezt a komédiát, valamennyien a Népfontra szavazunk!”

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Bár társadalom- és politikatörténeti horizontból kevés olyan határozott cezúrát találni a hazai színháztörténetben, mint a színházak államosításának időpontja, a változás kultúrtörténeti aspektusai és színháztörténeti jelentősége lényegesen árnyaltabb elemzést érdemel, mint ahogy a (szak)politikai változás által kijelölt korszakhatár sejtetné.¹ 1949 szeptemberében az új évad

¹ A korszak kutatásának legújabb eredményeit éppen ellentmondásaiban fogalmazta meg többek közt a Magyar Tudományos Akadémián megtartott *Újjáépítés és államosítás* konfe-

a már állami kézben levő színházakkal indult, új elvárásokkal és kihívásokkal, direktívákkal, direktorokkal.² Ugyan a háború után többször is felmerült a színházak államosításának kérdése,³ Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter ellenállása miatt mindez csak 1949 nyarán valósulhatott meg.⁴ Korossy Zsuzsa összegzése szerint az államosítás folyamatosan ment végbe az 1945-öt követő négy évben.⁵ Az államosítás törvénye alapján 1949. augusztus 31. után színházi koncessziót magánvállalkozó részére nem lehetett kiadni.⁶

A társulatok gazdasági működését és szervezeti felépítését országosan külön költségvetési melléklet szabályozta; míg a társulatok műsortervének kidolgozását a minisztériumra, illetve a Magyar Színészek Szabad Szakszervezetére bízta,⁷ azzal az iránymutatással, hogy a „haladó szellemű prózai darabok”, a zenés vígjátékok, illetve a klasszikus operettek egyenlő arányban képviseltessenek minden hazai színház repertoárjában. Egyúttal rendezte a színházak és dolgozók gazdasági stabilitását is, továbbá iránymutatást adott a „színházi üzemi” munkarendről is. Átfogó intézkedéseivel stabilitást, biztos megélhetést, kiszámítható színházi működést adott, de cserébe a műsorpolitika és a személyi kérdések fölötti kontrollt kérte.

A Nemzeti Színházban, amely történetileg mindig is a magyar színjátszás zászlóshajójának tekintette önmagát, az államosítás nem jelent(het)ett akkora változást, hiszen az Operával egyetemben korábban is állami fenntartású és irányítású intézmény volt. Major Tamás 1945-ben kezdődő igazgatói pályafutása ugyanakkor a játékmód, darabválasztás, színészvezetés, rendezés tekintetében sokkal inkább kontinuitást biztosított az 1945–1949-es átmeneti években, sőt azután is, semmint a politika- avagy társadalomtörténeti kontextusból következő cezúrárt. Más megközelítésben úgy is fogalmazhatnánk, hogy az 1949-es politikai (elsősorban magánszínházakat érintő) változásokat a Nemzeti gyakorlatilag megelőzte; állami fenntartása és vezetése tekintetében (bár az állami kontroll 1949-től erősödött), művészi koncepciója tekintetében pedig

rencia. Az előadások kötetben olvashatók: JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, KISS Gabriella és RING Orsolya, szerk., *Újjáépítés és államosítás* (Budapest: Arktisz-TMA, 2020).

² MIKITA Gábor, „Átdiszlevezések. A magyar színházak államosítása”, in *A Herman Ottó Múzeum évkönyve LIV*, szerk. CSENGERI Piroska és TÓTH Arnold, 471–481 (Miskolc: Herman Ottó Múzeum, 2015), 471.

³ Uo., 473.

⁴ Uo., 475.

⁵ Vö. KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–139 (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007), különösen 50–65.

⁶ MIKITA, „Átdiszlevezések...”, 475.

⁷ Uo.

1945-től. A Major által vezetett Nemzeti Színház azért is sajátos helyzetben volt az átmenet négy évében, mivel a direktort mindvégig támogatta a kommunista párt, az „öt retyezár” (Horvai István és Gellért Endre mellett) egyik legfajsúlyosabb képviselőjeként nemcsak végrehajtója, hanem alakítója is volt a szovjetizációnak.⁸ Major maga is felismerte, hogy az államosítással minden színház nemzetivé vált, mely végső soron éppen azt jelenti, hogy nem a Nemzeti változott meg az államosítás során, hanem a többi, korábban nem állami fenntartású színház lett a Nemzetihez hasonlatos.

A színjátszási elveket azonban nem sikerült (sem 1948-ban, de később sem) kanonizálni, bár Major saját utat, Jákfalvi Magdolna által találóan pragmatikus realizmusnak nevezett,⁹ saját játéktípust teremtett, amely kétségtelenül óriási hatással és mintaértékkel rendelkezett a társulatban, a városban és az egész ország színházaiban, és ilyen módon a színházára kiterjesztve követendő példaként, iránymutató elvként fogatosítódott.¹⁰ „A Nemzeti Színház a nemzet színháza lesz!” – fogalmazta meg Major Tamás 1945. április 15-én a *Szabad Népből* a Nemzetire vonatkozó víziójának első emlékeként.¹¹ Az interjúból kiderül, hogy mindezt úgy kellett érteni, hogy a színháznak egyrészt a „haladó politikai pártok” nézeteit propagálva politizálnia kellett, aszerint, hogy a reakció által eddig színházból kiszorított magyar dolgozó osztálynak tetszen.¹² Major Tamás színházvezető tevékenysége ekkor még semmilyen formában nem kérdőjeleződött meg, az általa képviselt elvek mentén próbálta színházát az új, szovjetizált formára hangolni, amely sok szempontból esetlegesnek bizonyult ugyan, de talán az egyik legfontosabb kísérlet volt. Az 1948. október 15-én bemutatott *A fősvenyt* az 1949-től minden hazai színházra érvényes színházi kódot megelőlegező előadásnak tekintem, mivel Major és a Nemzeti hatalmi helyzete ekkor megkérdőjelezhetetlen volt. Az előadás elemzését azonban csak a fennmaradt fotók és a sajtóban megjelent (párt)kritikák alapján készíthetjük el.

Az előadás színháztörténeti jelentőségét több tényező is erősíti, egyrészt az Harpagonjt játszó Rátkai Márton ezzel a szereppel tért vissza a Nemzeti Színházba, másrészt Illyés Gyula fordítása is ebben az előadásban debütált. Nem utolsósorban ez az az előadás, melyből 1949-ben, még a választásokat

⁸ KOROSSY, „Színházirányítás...”, 52.

⁹ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*, Akadémiai doktori értekezés, 2021, 173–223, <http://real-d.mtak.hu/1243/>.

¹⁰ SZÉKELY György, „A Felszabadulás után. A Nemzeti Színház intézménytörténete”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 131–187 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 133.

¹¹ H. S., „Major Tamás – A Nemzeti Színház a nemzet színháza lesz!”, *Szabad Nép*, 1945. ápr. 15., 7.

¹² Uo.

megelőzően készült egy átirat *Kárhozó Péter; a szőrösszívű kulák*¹³ címmel, mely részben a nemzetis szereplőgárdával, de a főszerepben Major Tamással korteskedett budapesti üzemekben¹⁴ és vidéken¹⁵ a Magyar Népfront mellett.¹⁶ Mindemellett 1952. május 14-én újabb felújítással mutatták be a darabot szintén Major Tamás rendezésében, kettős szereposztással, főszerepben Bartos Gyulával és Juhász Józseffel a Nemzeti kamaraszínházaként működő Katorna József Színházban.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A fősvénység és zsgoriság figurája (a mizantrópiával egyetemben) antik eredetű.¹⁷ Ez az alak jól illeszkedik a marxista gondolkodásmód társadalomkritikai attitűdjébe, amennyiben a fősvénységet (az embergyűlölettel együtt) a reakciós társadalmi berendezkedés, a burzsoázia kényszerű betegségének tartja. Lukács György Diderot-t idézve a (17. századi) új dráma elsődleges feladatáról így ír: „...koruk emberének művészi ábrázolásában túl akarnak menni a pusztá egyénin” és a jellemben az általánosat tudják felmutatni.¹⁸ Konkrétabban fogalmaz Franz Mehring, aki a magyarul 1950-ben megjelent elemzésében így ír a molière-i jellemábrázolásról: ellentétben a korábbi farce-okkal, „nagyobb művei középpontjába már a jellemet állította, mint lélektani problémát, és ez a jellem a darab során azután úgy alakult ki, hogy minden esemény reá vonatkozzék, és a helyzetek inkább csak arra szolgáljanak, hogy lényét leleplezzék, nem pedig, hogy őt magát mozgásba hozzák”.¹⁹ Lukács ideológiai iránymutatásával Major Tamás emelte ki Molière-t a drámatörténetből, illetve marxista szempontból az oeuvre-ből *A fősvényt*, hogy társadalomkritikai nézőpontja és agitációs potenciálja alapján a kommunista fejlődés mentén progresszív darabnak minősítse, majd előfeltevéseinek, valamint céljainak megfelelően használja.

A marxista episztémén át olvasott *A fősvény* tehát fontos szerepet kapott az osztályharcban, a szovjet színházi hagyományon át olvasott *A fősvény* elő-

¹³ MAJOR Tamás, „»Kárhozó« a békéscsabai főtéren”, *Szabad Nép*, 1949. máj. 22., 12.

¹⁴ L. J., „Kárhozó, a szőrösszívű a csepeli munkások között”, *Szabad Nép*, 1949. máj. 7., 6.

¹⁵ [n. n.], „Kárhozó, a szőrösszívű útnak indul”, *Szabad Nép*, 1949. ápr. 23., 6.

¹⁶ L. J., „Kárhozó...”, 6.

¹⁷ TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, „Az új Menandros”, *Magyar Tudomány* 4, 7–8. sz. (1959): 361–378, 376.

¹⁸ LUKÁCS György, „A különös esztétikai problémája a felvilágosodásban és Goethénél”, *Magyar Tudomány* 1, 4–6. sz. (1956): 145–164, 148–149.

¹⁹ FRANZ MEHRING, „Molière Fősvénye”, ford. BIRKI Ágnes, in FRANZ MEHRING, *Irodalmi tanulmányok*, 192–195 (Budapest: Atheneum, 1950), 192

adásmódja pedig kizárólag a jellem(re) építő Sztanyiszlavszkij-féle realizmus lehetett. A frankofón Major szerette Molière-t, az 1945-től 1952-ig tartó időszakban hét Molière-bemutatót tartott, a folyamatos felújítások, új betanulások, illetve a műsorrend²⁰ bizonyosága szerint nemigen telt el hét Molière-előadás nélkül. Mindemellett tudható, hogy Major már 1942-től tudatosan kampányolt Molière-rel. A Georges Dandin-átiratból született Duda Gyuri vásári komédiáját²¹ ugyan betiltotta a hatóság 1942-ben, de 1945 után a *Karnyónéval* együtt az egyik legfontosabb kortes előadásként utaztatták számtalan alkalommal, számtalan helyszínre, pesti és vidéki gyárüzemek udvaraiba, szerelőcsarnokaiba. Egy, az 1948-as előadást méltató kritika végén arról számol be a cikk szerzője, hogy a cikk írásához képest korábbi, 1942-es vonatúton történt véletlen találkozásnak köszönhetően együtt utazott a „Major-kompaniával”: nevezettek a Diósgyőr, Ózd munkásaival történt találkozó után Salgótarjánba utaztak, hogy ott is Molière-rel lázítsák a dolgozókat. „Molière volt a jelszó, a realista színháztörténet vezérmotívuma.”²²

A RENDEZÉS

A rendezésről a korabeli sajtó többnyire szuperlatívuszokban beszélt, bár néhány kevésbé vonalas szerző a kevésbé vonalas újságokban nemtetszésének is hangot adott. Előbbiek „igazi Molière-t kaptak” a színházban, frisset, amely a ma nyelvén szól (szinte kivétel nélkül megemlíti Illyés Gyula új fordítását), amely a mai ember tegnapi és mai problémáit hozta színre.²³ Volt szó „legmolière-ibb szellemidézésről, amit valaha magyar színpadról kaptunk”,²⁴ „a polgári forradalom századának »félkész« embereiről”,²⁵ „Marshall-tervet mozgó modern Harpagonokról”.²⁶

Az előadás negatív kritikái többnyire a darab aktualizálást rótták fel: „a világirodalom egyik legkitűnőbb mesterművének szüksége van-e az örök időszerűsége túl levő közelebbi időszerűség műtyürekére”;²⁷ „fölsleges min-

²⁰ Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Színházi Adattára alapján, hozzáférés: 2021. 10. 29., <https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1>.

²¹ JÁKFAI, „A valóság...”, 254.

²² VASS László, „Molière diadala a Nemzetiben”, *Független Magyarország*, 1948. okt. 18., 5.

²³ Uo.

²⁴ R. P., „A fősvény”, *Világ*, 1948. okt. 17., 4.

²⁵ MOLNÁR Miklós, „A fősvény. Molière vígjátékának felújítása a Nemzeti Színházban”, *Szabad Nép*, 1948. okt. 17., 13.

²⁶ BODÓ Béla, „Ki az a Harpagon Molière játékában a Nemzetiben?”, *Magyar Nap*, 1948. okt. 20., 7.

²⁷ BARÁTH Ferenc, „A fősvény”, *Esti Szó*, 1948. okt. 17., 7

denfajta »közelbe-hozási« kísérlet”;²⁸ „a Nemzeti Színház előadása [...] igyekezett megalkudni a darab korhűsége és örökérvényűsége között. [...] A kettőt azonban nem tudta összeforrasztani, s ennek eredménye felemás játék lett”.²⁹ A példákat még hosszasan sorolhatnám. A klasszikus művek aktualizálása, aktualizálhatósága fogalmazódott meg a sajtóbeszámolók alapján, mely kritikai toposz egyidős a színházzal. Nyilvánvalónak tűnt, hogy a „pártos” sajtó képviselői az aktualizálás mellett foglaltak állást, ez volt egyrészt a feladatuk, másrészt a szovjet episztémébe illeszkedő fejlődésbe vetett megkérdőjelezhetetlen hitük diktálta. Ugyanakkor érdekes pillanat ez: 1948 októberében még megjelenhettek olyan kritikák, amelyek burkoltan ugyan, de a kommunista pártpolitikát (is) bírálták. Vélhetőleg az előadás aktualizálásának bírálataiból a mindent maga alá temetni készülő szovjetizálódó színházi gondolkodás- és játékmód kritikusaik véleményét olvashatjuk. Alátámasztja az állítást az a sajtóháború, melyben az aktualizálást bírálókat hordták le a párt szimpatizánsai. Zelk Zoltán egyenesen így fogalmazott:

Nem vagyok hajlandó holmi ízléskülönbséggel magyarázni némelyek fanyalgását, s a magam tetszését. A fanyalgók egyrésze árulkodóan sokat emlegeti a molière-i „hagyományokat”, s az „örök emberit”. S nyilván tíz-húsz év előtti előadásokra emlékezve. Mintha bizony e régebbi előadásokat kellene a molière-i hagyományokhoz hűeknek elfogadnunk!³⁰

Mindez elsőre ártatlan sajtópolémianak tűnik, de utólagosan olvasva, a következő, 1949-es események ismeretének tükrében fenyegető és vádaskodó hangnemével a Rákosi-kor leszámolási gyakorlatát vetítette előre; vagyis végső soron éppen a Major-féle rendezést és színházfelfogást legitimálta kizárólagosként.

A rendezés mozzanatából a sajtó munkatársai kizárólag az aktualizálást emelték ki, magát a rendezést ezen felül (vagy belül) nem látták. Ebben a dialektikus beszédmódban (és polémiában) egyértelműen politikai meggyőződés rajzolódott ki: a kommunista tábor az aktualizálást pozitívnak, sőt kizárólagosnak tartotta, míg a kevésbé meggyőződésesek szerint mindez fölösleges volt, és a darabot félreértelmezte a rendezői önkény.

²⁸ KUNSZERY Gyula, „A fősvény (Nemzeti Színház)”, *Magyar Nemzet*, 1948. okt. 17., 2.

²⁹ K. J., „A fősvény: felújítás a Nemzetiben”, *Szabad Szó*, 1948. okt. 17., 14.

³⁰ ZELK Zoltán, „Az igazi molière-i hagyományokról”, *Színház-Mozi* 1, 43. sz. (1948): 8.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadásról készült beszámolók és kritikák legnagyobb terjedelemben Rátkai Márton játékaival foglalkoztak. Mindez egyrészt érthető egy olyan darabban, amely központi szereplő köré építette cselekményét és dikcióját, másrészt – és talán ez a fontosabb – a korabeli kritika Rátkai játékmódjában szerette volna fellelni azt a sztanyiszlavszkiji realizmust, melyet korábban nem találtak; mély jellembrázolást,³¹ valódi embert³² láttak, és így Harapagon nem „elvonat, valami exotikus csodabogár vagy patológikus, klinikai kórkép”.³³ Több szempontból is tanulságos, hogy Rátkai Márton vált a sztanyiszlavszkiji realizmus ünnepelet sztárjává 1948-ban Budapesten. Egyrészt Rátkai a háború alatti és előtti színjátszás sztárjának számított, másrészt Gellért Endréhez hasonlóan Major Tamás is példaképének tekintette, éppen ezért 1948-as szerepeltetése a színészlegenda rehabilitációját jelentette. Ilyen módon az előadás főszereplője vitte el a sajtó figyelmét.

A játék további szereplői változatos méltatást kaptak, de érezhető, hogy a sajtó értékelni akart, hol pozitív, hol negatív értelemben; rámutatott arra a kettősségre, amely a főszerep kiforrott és típusú képviselő emberségét a mellékszereplők farce-szerűen elnagyolt zsánereivel állította szembe.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

A Varga Mátyás tervezte díszlet legtöbbet emlegetett újdonsága a megnövelt, s így a nézők közé előhozott proscénium, melyet oldalról is nézői székek vettek körül a színpad felé elhelyezve. A díszlet mindezt leszámítva „festőinek” minősült a kritikák beszámolóí szerint, a háttér statikus, melyben a 17. századot idéző díszletelemek domináltak.³⁴ A cselekmény, a dialógusok a nézők közé „tolt” proscéniumon valósultak meg, amely egyrészt az előadás intimítása miatt válhatott a 17. század szerint korhűvé, másrészt közelebb került a nézőtérhez, s így – a kritikák beszámolóí szerint is – közvetlenebbül, eleve nebbül hatott.³⁵ Az előretolt színpadnak köszönhetően ugyanakkor több síkban játszódhatott a cselekmény, s így a Molière-nél megszokott hátra- és fél-

³¹ BERENDI Ilona, „Molière szelleme Rátkai Márton 6 arcán” *Képes Figyelő* 4, 43. sz. (1948): 17.

³² MOLNÁR, „A fősvény...”, 13.

³³ VASS, „Molière...”, 5.

³⁴ „[A díszlet] nem annyira keretül, mint inkább csak háttérül szolgál.” KUNSZERY, „A fősvény”, 2.

³⁵ Lásd például BARÁTH, „A fősvény”, 7

rebeszélések is a realista elvárásoknak tudtak megfelelni, amennyiben kevésbé rontották a színpadi jelenlét illúzióját.³⁶

Laczkovich³⁷ Piroška jelmezei Molière korabeliek, parókákkal, díszes kalapokkal, ilyen formán inkább a háború előtti színjátszási scenika hagyományait követte. Az előadás látványában sokkal inkább a háború előtti magyar játékhagyományhoz kötődött.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadásra épített *Kárhozó* című korteselőadás 1949 tavaszára készült el Szendrő József segítségével. Az Harpagonból immáron *Kárhozó* Péter nevű főszerepet Major Tamás vette át Rátkaitól. A májusi választásokra készülődve számos vidéki és budapesti gyárban eljátszott előadásról számolt be a korabeli sajtó.³⁸ Az 1942-ben előadott és nyomtatásban 1947-ben megjelent, *Duda Gyurihoz*³⁹ hasonló magyarításban a fősvény immáron szőrösszívű kulák, aki nem aranyládikáját rejtegeti, hanem az éjjel feketén vágott két disznaját, bődön zsírját. Nem a fiataloktól félti vagyonát, hanem „ellene van mindannak, ami a mát jelenti”.⁴⁰ A kerítőnő atombombától óvó gyertyát árul, a végkifejletben pedig Défosz-legény leplezi le az ármányt, *Kárhozó* disszidálással fenyegetőzik, és „kincseit” nem kapja vissza. Az ilyen módon aktualizált, vélhetőleg több tízezer nézőt számláló⁴¹ darab hatástörténete így messze túlmutatott a színházi hagyományban szokásos mértéknél. Az előadást követő (a kritikák szerint több mint tízperces) vastaps után Major szót kért, és a következőt mondta: „Mi, akik előadtuk ezt a komédiát, valamennyien a Népfontra szavazunk!”⁴² Mindez akkor is erőteljes korteskedés, ha tudjuk jól, az 1949. májusi szavazáson nem is lehetett másra szavazni. A *Kárhozó* tehát a *Duda Gyuri* továbbfejlesztett változatának tekinthető, amelyben már nem az utalások finom rendszere működteti a közönség és játéktér közötti kap-

³⁶ (SA-DOR), „A fősvény. Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Új Világ* 1, 24. sz. (1948): 8.

³⁷ Neve több forrásban is (véltetőleg) hibásan Jankovich Piroškaként szerepel, például SZÉKELY, „A Felszabadulás...”, 300. Az OSZMI archívumában is így találjuk meg.

³⁸ L. J., „Kárhozó...”, 6.

³⁹ MOLIÈRE, *Duda Gyuri*, ford. HONT Ferenc és MAJOR Tamás, Szabad színpad – Dolgozó színjátszók könyvtára (Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézete, [1947]).

⁴⁰ L. J., „Kárhozó...”, 6.

⁴¹ Egy, a *Világosság*ban közölt cikk tízezer nézőt említ a békéscsabai főtéri előadás kapcsán, kétezer-ötszázat a csepeli Martinban, míg egy másik beszámoló háromezer nézőt az első, szegedi előadáson. Lásd DEMETER Imre, „Elkísértük Kárhozó Mihályt Szegedre és részt vettünk a gyorsvonaton a »robogó próbán«”, *Világosság*, 1949. máj. 5., 4.

⁴² Uo.

csolatot, hanem a nyílt és egyértelmű, didaktikus megnyilatkozások. Mindkettő erős társadalmi kritikát megfogalmazó színházi előadás, de nagyon más volt az a közeg, amelyben születtek. *Duda Gyuri* 1942-ben a betiltott, zsidó művészek menekülési lehetősége volt a népligeti bódében előadva. 1949-ben az állam által busásan támogatva, buszokkal és teherautókkal szállított díszlettel turnézott a Nemzeti gárdája, hogy az államnak tetsző üzenetet juttassa el minél szélesebb körbe. A május 15-i választást megelőző két hétben Szeged, Békéscsaba,⁴³ Pécs, Csepel, Dorog, Debrecen,⁴⁴ Sárospatak,⁴⁵ Szombathely egészen biztosan szerepelt a játszóhelyek között, a szegedi premier két előadást jelentett. A *Duda Gyurit* öt előadás után betiltották, a *Kárhozó* esetén felmerül a gyanú, hogy magát a nemzetis *A fősvény*-bemutatót már azért tűzte műsorra Major, hogy később, a kampány idejére készen legyen a *Kárhozó*.

A *Kárhozó* szöveggönyve nem maradt fenn, az előadás kampányjellege miatt alapos elemzést nem kapott. A sajtóvisszhangban a rendezésről és a színészi játékról nem igazán esik szó. A társulatban pár szerepcsere történt: Major átvette Rátkai főszerepét, Gábor Miklós (Cleánt) helyére Ungvári László lépett Jóskaként, Ilosvay Katalin (Eliz) helyén Szemes Mária (Erzsike), Ruttkai Éva (Marianna) helyén Mészáros Ági (Mariska) játszott. Ladomerszky Margit maradt, bár szerepének neve Fruzsínáról Klotildra változott, a szöveggönyt jegyző Szendrő József teherautó-sofőrként lépett a játékba.

A tájelőadások vélhetőleg nagyban különböztek egymástól is, Szegeden a Nemzeti Színházban játszottak, Békéscsabán a főtéren hangosítással, Debrecenben az Aranybika Szállóban. Major utólagos beszámolója szerint igyekeztek helyi történeteket, „rémhíreket” gyűjteni az előadást megelőző pár órában, amelyet aztán Ladomerszky, „a színdarab furfangos házapostola”, beépített az aktuális előadásba, többnyire óriási sikerrel.⁴⁶ Az előadásról tudható mozaikok olyan harsány, vérbő vásári komédiát rajzolnak elénk, amelyben minden mozzanat a szórakoztatásnak és nem melleleg a politikai propagandának rendelődött alá. Major életművében ez volt az egyetlen par excellence agitprop darab, kolhozpropaganda, agitka.⁴⁷ Bár a *Kárhozónak* voltak később vidéki előadásai, már nem keltettek különösebb feltűnést, s nem kaptak különösebb méltatást. Az előadás nyilvánvalóan csak abban a pillanatban, s talán csak azzal a kompániával működhett.

⁴³ Uo.

⁴⁴ [n. n.], „A »Kárhozó« hatalmas sikere Debrecenben”, *Tiszántúli Néplap*, 1949. máj. 15., 4.

⁴⁵ [n. n.], „Ma Dorogra utazik Kárhozó Mihály...”, *Világosság*, 1949. máj. 13., 4.

⁴⁶ MAJOR Tamás, „Választási Utinapló [sic!]. *Kárhozó* a békéscsabai főtéren”, *Szabad Nép*, 1949. máj. 22., 12.

1952 májusában ismét felújította Major *A fősvényt*, ezúttal a Katona József Színházban, kettős szereposztásban; az időközben elhunyt Rátkai Márton szerepét az idős Bartos Gyula és Juhász József játszotta; előbbi diabolikus, utóbbi „csömört okozó”⁴⁸ zsupori kisember. Az 1952-es előadásról szóló kritikai beszámolók szerint az 1948-as előadáshoz mérhető alkotás született, mind rendezésben, mind pedig Bartos színészi játékában.⁴⁹ Az utóbb megvalósult előadás méltatása érezhetően visszafogottabb, ennek bizonyára magyarázata a korábbi előadás revelatív volta; utólagos konstrukciónk szerint az 1948-as bemutató teremtette meg azt a kánont, amelyre az 1952-es „már csak” rezonál. Ekkorra végeztek a főiskolán már a népköztársasági államformában felvett hallgatók is, a fiatal generációt (Sinkovits Imre, Kállai Ferenc, Olty Magda) színpadra állítva még hangsúlyosabban jelenhetett volna meg a polgári (értsd: idősek) és a szovjetizált (értsd: fiatalok) színészi játékmódbeli különbség. Úgy tűnik, hogy mindez valójában nem volt mérhető; a kritikusok közül mindezt legezszaktabban Hubai Miklós fogalmazta meg, amikor Bartost dicsérve a polgári színjátszást „élő, drága és elevenen fejlődő hagyománynak”⁵⁰ nevezte, és az előadás egyik fő érvének a fiatal (és szovjet), illetve az idős (és polgári) generáció játékának szintézisét tartotta.

A nemzedéki különbségek dialektikus szembeállítását erősítette Major szereplőválogatása is, mindkét előadás főszereplője olyan idős színész volt, aki a háború előtti színjátszást képviselte ikonikusan, aki a Nemzeti Paulay-korszakának meghatározó alakja volt. Ugyan a sajtó minden esetben kiemelte, hogy az új betanulás, új fordítás során mennyire új módon szólaltak meg és játszottak az idős színészek is, mégis egyértelműnek tűnik: a polgári színjátszás hagyományai erőteljesebbnek bizonyultak a szovjetizálás akaratánál.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A fősvény*; a bemutató dátuma: 1948. október 15.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Major Tamás; szerző: Molière; fordító: Illyés Gyula; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Laczkovich Piroska; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Rátkai Márton (Harpagon), Gábor Miklós (Kléant, a fia), Ilosvay Katalin (Eliz, a leánya), Árva János (Valér), Ruttkai Éva (Mari-

⁴⁷ MOLNÁR GÁL Péter, „Csokonai jegyében. Száz éve született Major Tamás”, *Critikai Lapok* 19, 2. sz. (2010): 1–4, 2.

⁴⁸ MARON Ferenc, „Az egyik fősvény, a másik zsupori”, *Független Magyarország*, 1952. máj. 26., 4.

⁴⁹ HEGEDŰS Zoltán, „Harpagon. Bartos Gyula színészi alakítása Molière vígjátékában”, *Szabad Nép*, 1952. jún. 3., 8.

⁵⁰ HUBAI Miklós, „A »Fősvény«. Molière vígjátéka a Katona József Színházban”, *Szabad Nép*, 1952. jún. 6., 4.

anna), Ujlaki László (Anzelm), Ladomerszky Margit (Fruzsina), Mányai Lajos (Simon), Maklár Zoltán (Jakab), Bozóki István (Fecske), Garai József (Zab-szár), Maklár János (Keszeg), Mádi Szabó Gábor (Csendbiztos).

•

LEPOSA BALÁZS

A PÁSTON OTHELLO ÉS JAGO

NÁDASDY KÁLMÁN: OTHELLO, 1949, 1954

A vélhetően Sztanyiszlavszkijnak az Othellohoz készített rendezőpéldányát szem előtt tartó produkció Mészöly Dezső új fordításában és Nádasdy Kálmán operai külsőségekkel bíró (az 1954-es felújításkor Major Tamás által meg támogatott) rendezésében vitte színre Shakespeare darabját. A kritika bőven taglalta az ideológiailag helyesnek vélt darabértelmezést és sietett leszögezni: a tragédia korának angliai társadalmi feszültségeit tematizálja, a Nemzeti előadása pedig „teljes és hiteles Othelloval” szolgál. A szocialista realizmus elvárásrendszere az 1949-es előadásban találkozott először az Othelloval, az 1954-es bemutató pedig az előző hibáit kijavítva teremtett paradigmaticus előadást, amellyel az akkor 35 éves Bessenyei Ferenc beírta magát a színházi közéletbe.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Társadalom- és politikatörténeti szempontból kevés olyan határozott cezúrát találni a hazai színháztörténetben, mint a színházak államosításának időpontja. 1949 szeptemberében az új évad már az állami kezelésbe vett színházakban indult, mondhatni új elvárásokkal és kihívásokkal, új direktívákkal, új direktorokkal. Ugyan a háború után többször is felmerült a színházak államosításának kérdése, Ortutay Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter ellenállása miatt ez csak 1949 nyarán valósulhatott meg. Ennek megfelelően 1949. augusztus 31. után színházi koncessziót magánvállalkozó részére nem lehetett kiadni.

A társulatok gazdasági működését és szervezeti felépítését országosan külön költségvetési melléklet szabályozta, a társulatok műsortervének kidolgozását pedig a minisztérium és a Magyar Színészek Szabad Szakszervezete végezte, azzal az iránymutatással, hogy a „haladó szellemű prózai darabok”, a zenés vígjátékok, illetve a klasszikus operettek egyenlő arányban képviseltesenek minden hazai színház repertoárjában. Egyúttal rendezték a színházak

és dolgozók gazdasági stabilitását, és iránymutatást adtak a „színházi üzemi munkarendről” is. Az átfogó intézkedések stabilitást, biztos megélhetést, kiszámítható színházi működést kínáltak, cserébe viszont a műsorpolitika és a személyi kérdések fölötti kontrollt „kérték”.

A Nemzeti Színházban, amely mindig is a magyar színjátszás zászlóshajójának tekintette magát, az államosítás és a fent említett cezúra nem jelent(het)ett akkora változást, hiszen az Operával egyetemben korábban is állami fenntartású és irányítású intézmény volt. Major Tamás 1945-ben kezdődő igazgatói pályafutása a játékmód, a darabválasztás, a színészvezetés és a rendezés tekintetében sokkal inkább kontinuitást biztosított az 1945–1949-es átmeneti években, semmint a politika- vagy társadalomtörténeti kontextus sejtette cezúráját. Más megközelítésben úgy is fogalmazhatnánk, hogy az 1949-es politikai (elsősorban a magánszínházakat érintő) változásokat a Nemzeti gyakorlatilag megelőzte; állami fenntartása és vezetése tekintetében születésétől fogva – bár a színház minden funkciójára kiterjedő állami irányítás 1949-től erősödött –, művészi koncepciója tekintetében pedig 1945-től kezdve. A Major által vezetett Nemzeti Színház azért is sajátos helyzetben volt az átmenet négy évében, mert a direktort mindvégig támogatta a kommunista párt, így az 1949-ben kanonizált színjátszási elveket (nyilván szovjet mintákat követve) részben ő maga találta és próbálta ki saját társulatában, hogy később a város és az ország összes színházára kiterjesztve, követendő példaként, iránymutató elvként foganatosítsa. Mindezt alátámasztja az *Othello* 1949-es bemutatójának rekonstrukciója.

„A két magyar színpadi klasszikus: Molière és Shakespeare!” – hangzott és hangzik el máig színházi kritikánk keserű megjegyzése, sokszor kötelező toposza, ha a magyar darabok hiányát kell számon kérni színházainktól. Ennek a színházkritikai hagyománynak a gyökerei a reformkorból származtak, a magyar nyelvű hivatalos színjátszás kezdetei pedig többek között a „magyar színpadra magyar darabot” elvét is kanonizálták és átörökítették a Nemzeti Színház két *Othello*-előadásának időszakára is.

A második világháború után először 1949 februárjában, Nádasdy Kálmán vendégrendezésében mutatták be az *Othellót*, majd ezen előadás díszleteit megtartva, szereplőit részben kicserélve, ismét műsorra került 1954 májusában. Feltételezésünk szerint a két előadás vizsgálata jobb megvilágításba helyezi egyrészt az 1949-es színháztörténeti cezúráját, másrészt annak kérdését, hogy változott-e színjátszásunk a szovjetizálás hatására, valóban létrejött-e a Gorkij által megfogalmazott szocialista realizmus,¹ és a Sztanyiszlavszkij által megkívánt pszichológiai realizmus kódja.

¹ Vö. N. N., „A Szovjet Írók Szövetségének I. Kongresszusa”, in *A szocialista realizmus II.*, szerk. KÖPECZI Béla, 149–154 (Budapest: Gondolat, 1970).

Köztudott, hogy 1949 májusában tartották azt a választást, amely a többpártrendszer likvidálása nyomán a Magyar Függetlenségi Népfront 95,6%-os győzelmével teljhatalmat adott Rákosinak a szovjet típusú rezsim kiépítésére.² A Major Tamás vezette Nemzeti Színház minden fronton kiállt a Népfront választási győzelme mellett; vélhetőleg politikai, sőt választást befolyásoló céllal vitte színre 1948 októberében a *Fösvényt*, amelyből 1949 májusára választási kortesátirat és előadás is született, *Kárhozó Péter, a szőrösszívű kulák* címmel. Ebben a felfokozott politikai hangulatban kérték fel Nádasdy Kálmánt, aki számos zenés előadás megrendezése után 1947-ben kezdte prózai színházi karrierjét a nagysikerű *III. Richárd* színre vitelével, hogy vendégként rendezze meg Shakespeare *Othellóját*. Nem tudjuk, hogy Major milyen szándékkal kérte fel és/vagy milyen instrukciókkal látta el Nádasdyt, de valószínűsíthetjük, hogy konkrét elképzelései voltak a megvalósulandó előadásról: nehezen elképzelhető, hogy a Nemzeti uraként, a kommunista párt biztos támogatásával ne próbálta volna saját és a Népfront céljainak megfelelően ezt az igen fontos pillanatban bemutatott, igen fontos előadást. Tény azonban, hogy Háry Gyula 1949 áprilisában megjelent, az *Othello*-bemutató kritikai reflexióit összegző cikkében már idézi Sztanyiszlavszkijnak a Shakespeare-tragédia díszletére vonatkozó instrukcióit,³ sőt számon is kéri azokat a megvalósult előadáson. Az *Othello* Sztanyiszlavszkij-féle rendezőpéldányát 1954-ben meg is jelentette a Magyar Színházi és Filmművészeti Szövetség, amelyben 1952-től 1957-ig Nádasdy Kálmán elnökölt.⁴ A kiadás időpontja ráadásul megegyezik a Nemzeti 1949-es előadásának felújításával.

Bizonyíthatatlan, de a fentiek alapján nem elképzelhetetlen, hogy Major úgy kérte fel Nádasdyt az *Othello* megrendezésére, hogy iránymutatásul Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát adta a kezébe, saját magának pedig Jago szerepét kérte. Az sem kizárható, hogy azért volt szükség az 1954-es felújításra, amelyben Major Jago szerepéből rendezőtársá avanszált, mert az 1949-es előadásban még nem, vagy nem elég „akkurátusan” használták Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát, és e bemutató hibáit – a szocialista episztémé töretlen fejlődésbe vetett hitétől megtámogatva – „ki kellett javítani”. E feltevést igazolja a rendezőpéldány kiadásának évszáma, valamint az a tény is, hogy Háry Gyula említett cikkében a Sztanyiszlavszkij-idézet más fordításból származik. (Háry nem jelölt forrást, könnyen lehet, hogy saját, egy bekezdésnyi fordításáról van szó.⁵)

² Vö. ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris, 2010), 295.

³ HÁRY Gyula, „*Othello*: Nemzeti Színház”, *Forum* 4, 4. sz. (1949): 354–358., 355.

⁴ K. SZ. SZTANYISZLAVSZKIJ rendezőpéldánya Shakespeare *Othello* című tragédiájához ([Budapest]: Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség, [1954]).

⁵ Háry 1935–1945 között Moszkvában élt, Sztanyiszlavszkij rendezőpéldányát pedig 1945-ben adták ki oroszul.

A Nemzeti Színház háború előtti előadásaira visszaemlékezve Kárpáti Aurél már az 1929-es bemutató (rendezte: Ráday Dénes) kapcsán kiemelte, hogy Ódry Árpád nem a féltékeny férj vígjátéki zsánerét formálta Othellóként, hanem a „szertelen szerelme”,⁶ majd az ezt követő, 1934-es felújítás (rendezte: Siklóssy Pál) címszereplője, Kürti József Othello barbár, naiv ösztönösségére fektette a hangsúlyt,⁷ továbbépítve az Ódry által teremtett nemzetis hagyományt. Érdeemes megjegyezni, hogy az 1954-es cikk eltekintett a polgári színjátszás csökevényeinek ekézésétől; sőt Kárpáti a harmincas évek polgári színjátszásának előnyeit sorolta, amelyből kitűnik, hogy az 1953-as politikai változások után megengedőbbek lettek zsurnalisztáink és cenzoraik.

Megjelenik, pontosabban újjáéled a szóhasználatban egy kifejezés – és ha hihetünk a nyelvi megformáltság gondolkodásalkotó szerepében, egy régi/új szemlélet is –: a szintézis. Az Arcanum által digitalizált és kereshetővé tett korabeli sajtóanyagban a „Nemzeti Színház” és a „szintézis” keresőszavak együttes előfordulása az 1947-es és 1948-as húsz-húsz fölötti találat után így alakul: 1949-ben 5 találat, 1950-ben 2 találat, 1951-ben 4 találat, 1952-ben 5 találat, 1953-ban 5 találat, 1954-ben 13 (!) találat, 1955-ben 17 találat, 1956-ban 15 találat, 1957-ben 10 találat.⁸ Bár e statisztika mintavétele nem teljes, és az adatfelvétel esetlegessége is felróható, érdekes eredménynek tűnik, hogy előfeltevésünknek megfelelően a totalitarizmus kiépülésének idején kikopott a színházi szakzsargonból a szintetizálásra (különböző elvek, elgondolások egységesítésére) utaló kifejezés, hogy azután a Sztálin halálát követő enyhülés a színházról való beszédmódban is megengedje – sőt kvázi nyelvi divatot teremtve előtérbe emelje – azt a szót, amely ebben a megközelítésben a plurális gondolkodás metaforája, sőt magát a totalitarizmust dekonstruálja. Azaz 1953 után a polgári hagyomány és a pszichologizáló szocialista realizmus jobban megfér egymás mellett, nem feszítette szét a kritikai beszédmódot olyan mértékben a retrográd kontra progresszív bináris oppozíció, mint korábban.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Fösvény* 1948-as, illetve a *III. Richárd* 1947-es előadásához hasonlóan, 1949-ben az *Othello* is új fordításban került betanulásra a Nemzeti Színházban. Szász Károly 1886-os kiadású fordításával szemben Mészöly Dezső magyari-

⁶ KÁRPÁTI Aurél, „*Othello*”, *Színház és Filmművészet* 5, 6. sz. (1954): 286–288., 286.

⁷ KÁRPÁTI, „*Othello*”, 288.

⁸ Hozzáférés: 2020. 02. 08., <https://adtplus.arcanum.hu/hu/search/results/?list=eyJmaWx0ZXJzljogeyJFVil6lFsiUEFSVDA4l19LCAicXVlcnkiOiAibmVtemV0aSbZelx1MDBlZG5oX-HUwMGUxeiBzempludFx1MDBlOXppcyJ9>.

tása⁹ a „reális, természetes elemeket emeli ki Shakespeare barokk pompájú nyelvéből”;¹⁰ s ez a „korszerű fordulatokkal” tűzdelt szöveg lett az 1954-es felújítás alapja is. Alig húztak belőle, így mindkét előadás 5 óra körüli hosszúságú lett,¹¹ ám ezt „negatívumként” (a *Ludas Matyi* élcélődése mellett¹²) csak Vajda György Mihály említette az 1954-es előadás kapcsán,¹³ de ő is csupán arra hívta föl a figyelmet, hogy a nézőtéren beálló melegben – május végén volt a bemutató – félő, hogy dolgozó osztályunk figyelve nem tart ki éjfélig, a fél 7-kor kezdődő előadás végéig.

Az *Othello* – mint textus – marxista olvasatát Lukács György nyomán tanítványa, Heller Ágnes fogalmazta meg a legexplicitebben.¹⁴ E szerint Shakespeare drámája elsősorban korának angliai társadalmi feszültségeit tematizálja. A darab három főszereplője: Othello, Jago és Emilia a jelen, a múlt, illetve a jövő képviselői,¹⁵ amennyiben Othello a felvilágosult abszolút monarchia „embere”, Jago a letűnt feudalizmusé, Emilia pedig az elkövetkezendő polgári forradalomé. A kritikusok úgy ítélték meg, hogy az 1949-es bemutató húzta alá jobban a társadalomkritikai-társadalomtörténeti attitűdöt, ugyanakkor Heller szerint ez az előadás éppen a mór feketeségének hangsúlyozása miatt volt gyengébb.¹⁶

Legalább ilyen fontosnak tűnt annak eldöntése, hogy Shakespeare drámája pesszimista, azaz retrográd vagy optimista, tehát progresszív darab-e. Háy Gyula az 1949-es,¹⁷ Heller Ágnes az 1954-es bemutató¹⁸ kapcsán – természetesen – az utóbbi mellett érvelt. A dráma marxista értelmezéséről minden kritikus igyekezett beszámolni, ám írásaikból rekonstruálhatatlan, hogy az előadás mi módon közvetítette ezt az értelmezést. Valószínűleg ez inkább volt „kötelező kör”, olyan értelmezői lehetőség, amelyet a rendszernek tetsző módon kellett kidomborítani. Elvégre sehol, semmilyen konkrét színpadi akcióra, jelre vonatkoztatás nem található a beszámolókbán, többnyire az előadás méltatását megelőzően került kibontásra a (helyes) marxista drámaértelmezés.

⁹ Mészöly fordítása hamar népszerű lett, és a hazai *Othello*-előadásokban leggyakrabban felhangzó szöveggé vált, annak ellenére, hogy az 1955-ben magyarul kiadott Shakespeare-összesbe, komoly viták után, Kardos László korábbi fordítását vették be a szerkesztők. Az 1989-es, kaposvári bemutaton debütált Eörsi István újabb fordítása.

¹⁰ BENEDEK Marcell, „*Othello*: Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban”, *Új idők* 55, 9. sz. (1949): 141.

¹¹ STÓB Zoltán, „*Othello*”, *Képes Figyelő* 5, 8. sz. (1949): 12.

¹² DARVAS Szilárd, „Shakespeare mellényzsebben”, *Ludas Matyi* 5, 10. sz. (1949): 3.

¹³ VAJDA György Mihály, „Színházi levél az *Othello* előadásáról”, *Művelt Nép* 5, 13. sz. (1954): 4.

¹⁴ HELLER Ágnes, „*Othello*”, *Csillag* 8, 11. sz. (1954): 2184–2193.

¹⁵ Uo., 2186.

¹⁶ Uo., 2191.

¹⁷ HÁY, „*Othello*...”, 356.

¹⁸ HELLER, „*Othello*”, 2191.

A RENDEZÉS

Az 1949-es bemutató rendezője Nádasy Kálmán, az 1954-esé Nádasy és Major Tamás. (Megjegyzendő, hogy a Nemzeti soron következő, 1962-es felújítása szintén e rendezőpáros munkája, ez utóbbi előadás jelen kutatás fókuszába azonban már nem fért bele.) A két vagy több rendező által jegyzett előadások, ahogy azt *Az ember tragédiája* 1955-ös példája is mutatja, gyakorrivá váltak az ötvenes években, minden bizonnyal a színre vitel politikai felelősségét megosztandó. Az 1949-es bemutatóban még Jagót játszó Major később átült a rendezői székbe, Jago szerepét pedig Gábor Miklósrá osztotta, aki korábban kizárólag pozitív figurákat játszott.

Az 1949-es bemutató recenzióiban bőven olvashatunk „az operák kötöttebb világának” szemléletéről,¹⁹ a „formalista festőiség kísértésével” történő viaskodásról,²⁰ megint másutt pedig arról, hogy a rendezés „elmélyült és részleteiben is kidolgozott munka”.²¹ Ennek ellenére sokan megkérdőjelezték az operát idéző díszlet alkalmazásának helyességét. Háy éppen itt kérte számon Sztanyiszlavszkij azon „tanítását”, mely szerint a díszlet öncélú használata kerülendő, mert az előadást „rendkívül sekély szintre, [...] tudniillik a német színház síkjára (reinhardizmus)”²² süllyeszti, amely nem elfogadható. Másutt egyszerűen úgy fogalmaztak: „a kevesebb talán több volna”.²³ Az előadás visszhangja tehát vegyes: sokan rótták fel az operai látvány mellett az Othellót alakító Timár József szürkeségét is Major Jagójával szemben. Vélhetően a kritikák hatására kért szót Nádasy, hogy hat nappal a bemutató után az alábbi szavakkal adjon magyarázatot a pazar díszletre: „Az *Othello* díszletezése [...] rendkívül leegyszerűsített, ellentétben azzal, amit némelyek hisznek, akik nem ismerik a darabot.”²⁴

Az 1954-es felújítás sajtómegítélése lényegesen pozitívabb volt, inkább tűnik laudációnak. Heller Ágnes szerint az előadás „sokat fejlődött” az 1949-es bemutatóhoz képest, mivel a rendezők „[...] helyesen elemezték Othello jellemének és magatartásának történelmi gyökereit, s sikerült nekik ebben az esetben nemcsak az összhatásban, hanem minden részjelenetben is a tár-

¹⁹ BARÁTH Ferenc, „»...ő nem nézne korra, hazára, hitre, fajra, semmire?«: Az *Othello* új bemutatásában a Nemzeti Színház színpadán”, *Esti Szabad Szó* 51, 43. sz. (1949): 12.

²⁰ Uo.

²¹ MOLNÁR Miklós, „*Othello*: Shakespeare tragédiájának felújítása a Nemzeti Színházban”, *Szabad Nép*, 1949. febr. 20. 10.

²² HÁY, „*Othello*...”, 357.

²³ DARVAS Szilárd, „*Othello*: Felújítás a Nemzeti Színházban”, *Világosság*, 45. sz. (1949): 4.

²⁴ GÁCH Marianne, „Hölgyfutár. Írja: Gách Marianne”, *Haladás* 5, 8. sz. (1949): 11.

sadalmi lényeket, mondanivalót kidomborítani”.²⁵ Nyilván nem független a húzások minimalizálásától, hogy a kritikusok „monumentális rendezésről”,²⁶ „teljes és hiteles *Othellóról*”²⁷ írtak.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Bizonyára statisztikailag is könnyen kimutatható lenne az a benyomás, hogy a korabeli sajtó az ideológiailag helyesen értelmezett dráma taglalása mellett legtöbbit a szereplők méltatásával foglalkozott, lényegesen többet, mint manapság szokás.

Az 1949-es bemutatóról megjelent beszámolók alapján kijelenthető, hogy Major Jagója „az előadás középpontjában áll”:²⁸ elsősorban az ő „könnyed s szívós, kegyetlen s behízelt”²⁹ játéka nyugtázza le a nagyjérdeműt, amellyel „ördögien színes arcélt adott Jagónak”,³⁰ „pezseg körülötte a színpad, s érezteti mindig, néhol túlzottan pointírozva társaival, hogy kezében tartja sorsukat”.³¹ Az *Othellót* játszó Tímár József lényegesen szerényebb dicséretet kapott, s szinte nincs méltatás, amely ne emelte volna ki kettejük különbségét, sok esetben gyengébbnek, erőtlenebbnek nevezve Tímárt. Háty Gyula az előadás kritikáira is reflektáló írásában rámutatott erre, de véleménye szerint az ilyen kompetitív színészi viszony polgári csökevény, ezért jelen előadás kapcsán inkább így teszi fel a kérdést: „Nem valamilyen szervi hiba folytán megy-e veszendőbe az a sok művészi pozitívum, amellyel Tímár mégis rendelkezik és válik az egység megbontójává Major ragyogó, magával ragadó tehetsége?”.³²

A *Desdemona* szerepét játszó Szörényi Éva, valamint az *Emiliát* megformáló Olty Magda többnyire a „kiváló”, „biztos”, „hiteles” jelzőket kapta a kritikák végén, bár utóbbi ötödik felvonásbeli remeklését – miközben tudjuk, hogy *Emilia* a drámában is „csak” itt válik fontos szereplővé – többen is kiemelték.

Mintha az 1949-es bemutató „színészpárbájának” folytatása lenne, úgy számol be az 1954-es előadásról a kritika: Bessenyei Ferenc, az új *Othello*, valamint Gábor Miklós, az új *Jago* szintén kompetitív viszonyba került, de

²⁵ HELLER, „*Othello*”, 2191.

²⁶ BARABÁS Tamás, „Színházi levél... az igazi *Othellóról*”, *Béke és Szabadság* 5, 23. sz. (1954): 16.

²⁷ ASZTALOS Sándor, „*Othello*: A Nemzeti Színház felújítása”, *Irodalmi Újság* 5, 12. sz. (1954): 6.

²⁸ MOLNÁR, „*Othello*...”, 10.

²⁹ GERGELY Sándor, „*Othello* (Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban)”, *Magyar Nap*, 1949. febr. 22., 5.

³⁰ BARÁTH Ferenc, „»...ő nem nézne...«”, 12.

³¹ VASS László, „Független kritika az *Othellóról*”, *Független Magyarország*, 1949. febr. 21., 4.

³² HÁTY, „*Othello*...”, 356.

kettejük közül ez esetben Bessenyei, azaz Othello lett a győztes. Az ekkor 35 éves Bessenyei ezzel a szereppel írta bele magát a színházi közéletbe, ekkor lett a Nemzeti „sztárja”. Gábor Miklóst pedig többen mentegetik, adott-ságaihoz nem illő szereposztásról beszélve. A női szereplők nem változtak az 1949-es előadáshoz képest, méltatásuk is hasonló a fentebb jelzettekkel, de megjegyzendő, hogy Szörényitől Kohut Magda vette át Desdemona szerepét 1954 őszén.³³

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A zenekari árkot Varga Mátyás tervei nyomán lépcsőzetesen beépítették, s a nézőkhöz így közelebb kerülő színpadon Velencét idéző, grandiózus oszlopfókkal zárt pavilon, később (a negyedik felvonásban) reneszánsz stílusjegyeket viselő „ágyasház” képezte a díszletet. Nagyajtay Teréz jelmezei a reneszánsz viselet színházi hagyományait követték.

A két bemutató nagyjából ugyanazon díszletben és kosztümökben játszó-dott. Az 1949-es előadás díszletét ennek ellenére operainak minősítette a kritika, és többnyire hibaként róta föl. Háty Gyula egyenesen arról írt, hogy a díszlet öncélúvá vált, ami Sztanyiszlavszkij szellemében „megengedhetetlen”,³⁴ és a túlzásúfolt színpad a *Kis Újság* kritikusa szerint is gátolta a nézőt az „ízgévérig pszichológiai dráma” befogadásában.³⁵ Az ugyanabban a díszletben játszó-dó 1954-es felújítással kapcsolatban a látványról alig esett szó. Kárpáti Aurél viszont „hibalistát” készített, amelyben Varga Mátyás díszletének hiányosságait sorolta: a harmadik és negyedik felvonás palotatermében elvesző szereplőket, a díszletváltásokkor alkalmazott színes függönyök illúzióromboló hatását, a világítás elégtelenségét (ad absurdum: sokszor túl sötét van, nem látni jól a színészek arcát, így nem valósul meg a realizmus).³⁶ Tette mindezt a realizmus zavaros preconcepciója mentén, és kellőképpen elszigetelten. Vélhetőleg az 1954-es bemutatót körülvevő lelkesedésben, az elsősorban Bessenyeit (tehát a színészt és játékmódját) ünneplő írásokban már nem maradt hely a scenográfia méltatására, s talán a közönség ízlését és nyelvét jobban kiszolgáló előadás méltatói kevésbé foglalkoztak azzal a látvánnyal, amely 1949-ben még idegen volt számukra.

³³ LÁNYI Andor, „Új szereplők – régi előadásokban”, *Színház és Filmművészet* 6, 11. sz. (1955): 863–865.

³⁴ HÁTY, „Othello...”, 357.

³⁵ (E.), „Othello: Shakespeare-felújítás a Nemzetiben”, *Kis Újság* 3, 44. sz. (1949): 6.

³⁶ KÁRPÁTI, „Othello”, 291–292.

Nádasdy tehát 1949-ben még kénytelen volt megvédeni a díszletet, rövid magyarázatából³⁷ pedig arra következtethetünk, hogy megközelítésében a látványnak kitüntetett szerepe volt, s éppen az egyszerűsítések, jelenetösszevonások következménye lett az a színpadkép, amelyet a kor kritikusai túlzónak, operaszerűnek, fölöslegesen dekoratívnak, azaz polgárinak és (kimondatlanul ugyan, de) retrográdnak minősítettek.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Ha szűkülő horizontban a Nemzeti Színház klasszikus-játszási hagyományát (azon belül a Shakespeare- vagy *Othello*-játszás hagyományát) vizsgáljuk, olyan kontinuitást képzelünk, amelyben az új bemutatók a régebbiek variánsai. Ezt a recepciós eljárást erősíti az új bemutatókat jelölő „felújítás” kifejezés is, amely erőteljesen irányítja a befogadói beszédmódot egyrészt olyan komparatív szemléletre, amely a korábbi előadásokhoz hasonlítja az aktuálisan értelmezendőt, másrészt az egészet valamilyen fejlődési folyamat mentén próbálja rekonstruálni.

Különösen igaz ez a vizsgált előadásokra. A 1949-es és az 1954-es előadás (felújítás) egymáshoz viszonyítva és előzményeit tekintve is komparatív viszonyt feltételez. A szocialista realizmus elvárásrendszere az 1949-es előadásban találkozott először az *Othello*val. Nehezen rekonstruálható, hogy miként birkózott meg a feladattal, de tény, hogy sok szempontból mintát követve próbálta megteremteni saját *Othello*ját a polgári (naturalista, retrográd stb.) hagyománnyal szemben.

E – vállaltan szocialista – felfogásban az 1954-es bemutató az 1949-es továbbfejlesztett változata, amely elődje hibáit kijavítva teremtett paradigmatis előadást. Mészöly Dezső fordítása kanonizálódott: 1956-ban dokumentumfilm készült Bessenyei Othello-alkításáról, 1955-ben pedig vélhetően ezért a szerepért kapta meg második Kossuth-díját.³⁸ A színész 1954-es *Othello*ja végigkísérte az államszocializmus hazai színháztörténetét, hiszen a darab 1962-es nemzeti színházi felújításán és 1973-as Madách színházi bemutatójában is Bessenyei kapta a címszerepet.

³⁷ GÁCH, „Hölgyfutár..”, 11.

³⁸ Bessenyei Ferenc pályája, <http://bessenyei.hu/palya11.htm>, hozzáférés: 2020. 05. 08. (A film sajnos elveszett.)

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Othello*; a bemutató dátuma: 1949. február 18.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Nádasdy Kálmán; szerző: William Shakespeare; fordító: Mészöly Dezső; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Rátkay Márton (A velencei doge), Pataky Miklós (Brabantio), Mádi Szabó Gábor (Gratiano), Ujlaki László (Ludovico), Timár József (Othello), Ungvári László (Cassio), Major Tamás (Jago), Kállai Ferenc (Rodrigo), Ladányi Ferenc (Montano), Peti Sándor (Bolond), Horkai János (Matróz), Gellért Lajos (Követ), Bozóki István (1. szenátor), Bodnár Jenő (2. szenátor), Hindi Sándor (1. nemes), Horváth Ferenc (2. nemes), Árva János (3. nemes), Garai József (Zenész), Gazdag József (Udvarmester), Mester János (1. hírnök), Barlay Gusztáv f. h. (2. hírnök), Szörényi Éva (Desdemona), Olty Magda (Emilia), Bánky Zsuzsa (Bianca).

•

Cím: *Othello*; a bemutató dátuma: 1954. május 28.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Nádasdy Kálmán, Major Tamás; szerző: William Shakespeare; fordító: Mészöly Dezső; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Várkonyi Zoltán (A velencei doge), Balázs Samu (Brabantio), Keres Emil (Gratiano), Lendvay Lajos (Ludovico), Bessenyei Ferenc (Othello), Kállai Ferenc (Cassio), Gábor Miklós (Jago), Bagó László (Rodrigo), Hindi Sándor (Montano), Suka Sándor (Bolond), Berczy Géza (Matróz), Gellért Lajos (Követ), Szörényi Éva (Desdemona), Olty Magda (Emilia), Pápai Erzszi (Bianca).

•

SCHANDL VERONIKA

CSEHOV ÉRTŐ ELEMZÉSBE

GELLÉRT ENDRE: VÁNYA BÁCSI, 1952

A rendezés a lélektani realista értelmezés kiváló példája volt, igazi ensemble-munka. Szovjet-orosz mintára mind a karakterek, mind a színpadi mozgás a legaprólékosabb részletekig kidolgozottak, a jelenetek dinamikája és időzítése pontos és tudatosan szerkesztett. A színészi összjáték tekintetében a „tökéletes” realista előadás jött létre, Gellért Endre rendezői életművének ikonikus darabja.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

Gellért Endre 1952-es *Ványa bácsi*-rendezése a korszak egyik legsikeresebb előadása. Az egyik legnépszerűbb rendezéseként már a rendező életében ikonikus státuszt ért el.¹ Éppen ezért különösen meglepő, hogy az előadásnak nem volt kritikai visszhangja – egy-két fotón és a színlapot közlő beharangozón kívül nem jelent meg elemző írás róla. Ezt a meglepő hiányt Gellért maga is szóvá tette.² Az elhallgatásnak több oka lehetett, de a legvalószínűbbnek az tűnik, hogy a rendezés eltért a dráma hivatalos értelmezésétől, amely szerint a mű „a kapitalizmus kialakulásának viharában szédülten kapkodó orosz földbirtokos úriosztály erkölcsi züllését, bomlását vetíti elélnk”.³ Gellért lélek-

¹ „Mert azt a régi *Ványa bácsi*-előadást emlékeinkben Csehovval azonosítottuk, s amikor Csehovot hiányoltuk, mindig ez az élmény jutott eszünkbe. Aligha tolmácsolták magyarul valaha is ilyen elhíhető igazsággal a modern drámának tán legnagyobb költőjét, mint akkor a Katona József Színházban.” DEMETER Imre, „*Ványa bácsi*. Csehov színműve a Katona József Színházban”, *Film Színház Muzsika* 4, 10. sz. (1960): 10–12, 10.

² „Legjobb előadásainkat (*Hamlet*, *Ványa bácsi*) a sajtó, elsősorban a *Szabad Nép* agyonhallgatta.” GELLÉRT Endre, „Rendezői gyakorlatom tanulságaiból”, in GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, Szkénétéka, 123–154 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1981), 137.

³ A színlap után rövid leírás: „Csehov, a nagy orosz író (1860–1904) egyike az orosz realista drámaírás megteremtőinek. »Ványa bácsi« című darabja a kapitalizmus kialakulásának viharában szédülten kapkodó orosz földbirtokos úriosztály erkölcsi züllését, bomlását vetíti

tani realista megközelítése a környezet által megnyomorított emberi sorsokról, a nagyratörő álmok szertefoszlásáról szólt, finom ironiával vegyítve a tragikumot.⁴ Közönségsikere tagadhatatlan volt, az előadásokon gyakran állva tapsolt a közönség,⁵ „egy-egy indulat áttört a rivaldán és rezgésbe hozta a nézőteret is”.⁶ A kritikai csend, amely az előadást övezte, így felfogható a hatalom néma nemtetszésének jeleként is.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Gellért Endre sokat hangoztatott eszménye volt⁷ az írók szóhoz engedő, értő elemzésen alapuló rendezés, ennek szép példája a *Ványa bácsi*. A Háy Gyula fordításában színpadra vitt darab alapos, odafigyelő szövegelemzésen alapult, alapelemei az aprólékosan átgondolt jelenetek voltak. Az 1960-as felújításra írt kritikák mind dicsérték a módot, ahogy Gellért rendezése a felszínre hozta Csehov kettős dramaturgiáját, amelyben a konvencionális csevegés mellett ki nem mondvá történnek meg a tragédiák.⁸

elénk. Az élősdí, önző áltudós, Szerebrjakov professzor és családja elfulladt, gyilkos dühvel marják egymást, amikor úgy érzik, hogy talpuk alatt meginog a birtok, a föld. Mindannyian a vesztüket érzik a feltörő kapitalizmus bűzös mocsarában, amely már szelével is rohasztja őket. Csehov páratlanul éles emberábrázoló készsége, művészetének teljessége nyilvánul meg a Szerebrjakov-kúria pusztuló világának kíméletlenül leleplező reális rajzában.” [n. n.], [c. n.], *Színház és Mozi* 5, 36. sz. (1952): 6.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*, Akadémiai doktori értekezés, 2021, 287–318, <http://real-d.mtak.hu/1243/>.

⁵ „Gellért megrendült, de fegyelmezte magát. Erejének meg-, illetve túlfeszítésével dolgozott; újra műsorra került a *Ványa bácsi*; az ügyeletes rendező jelentése szerint az 1956. április 11-i előadás végén a közönség állva tapsolta a színészeket.” ABLONCZY László, *Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre 2. rész*, hozzáférés: 2018. 02. 27., http://www.magyar-szemle.hu/cikk/20141217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz_.

⁶ BÁNOS Tibor, *Ványa bácsi*. Felújítás fél évszázad múltán. Csehov-divat világszerte”, *Magyarország*, 1970. márc. 8., 27.

⁷ „Az író minden előadás alfája és omegája. [...] Az előadás minden tényezője az író mondanivalóját kell, hogy szolgálja.” GELLÉRT Endre, „A rendező alkotó munkája”, in GELLÉRT, *Helyünk a deszkákon*, 79–102, 83.

⁸ „A Katona József Színház 1952-es bemutatója emlékezetes ünnepe volt a magyar színháztudomány számára, s most a felújításra Gellért Endre, a rendező számos új ötlettel, beállítással, árnyalattal frissítette föl az előadást. A csehovi kettős játék tökéletesen érvényesül, a szó és a cselekvés interferenciája mindvégig oly finom; nincs egy percnyi kiesés, a mű áramköre sehol meg nem szakad.” KARINTHY Ferenc, *Ványa bácsi*. A Katona József Színház felújítása a Csehov-évfordulóra”, *Magyar Nemzet*, 1960. febr. 28., 9. „Gellért Endre beállításai, csehovi hangulatkepei egyszerre tolmácsolják a valóságot, s a Csehovnál még valóságosabb – a lelki – cselekményt.” DEMETER, *Ványa bácsi...*, 11.

A RENDEZÉS

A rendezés a lélektani realista értelmezés kiváló példája volt. A Sztanyiszlavszkij-módszert a korszak dogmatikus megkööttségei nélkül alkalmazó Gellért nagy figyelmet fordított az egyes szereplők egymáshoz való viszonyának feltérképezésére, és ezt finom színpadi mozgásokkal is jelezte. Jelenetei alapos elemzése megmutatja,⁹ milyen pontos beállításokkal érzékelte a Szerebrjakov-kúria lakóinak bonyolult kapcsolatrendszerét. A kritikák az így elért színpadi összmunkát pontosan ketyegő bonyolult óraműhöz, illetve cizellált ötvösmunkához hasonlították.¹⁰ Gellért rendezése nem félt keverni a tragikus, komikus és ironikus elemeket, így például Ványa rózsacsokra és gyilkossági kísérlete is nevetést váltott ki a nézőtéren.¹¹ Az előadásból egy rövid részlet tekinthető meg, Asztrov éjjeli ré-

⁹ Molnár Gál Péter 1977-es *Emlékpróba* című kötetében (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó) a sűgő jegyzetei és saját emlékei alapján idézi fel az előadás első három felvonását. Mivel a rendezésről szinte alig maradtak fent kritikák, elemzése igen fontos forrás a színháztörténész számára.

¹⁰ „Ebben a mesteri előadásban a színészi játék egységét és harmóniáját láttuk, az egyénített, pontosan megrajzolt jellemek együttesen teremtik meg a csehovi társadalomrajzot és a cáfolthatatlan művészi hitelt. Az összjáték az óramű precíziós műszerére emlékeztet, ugyanakkor a legpompásabb ötvösmunkához hasonlítható.” DEMETER, „Ványa bácsi...”, 11.

¹¹ „Az emlék hívó-szerkezete ehhez a második felvonás természeti-képi zaklató pillanatát vetíti össze a harmadik felvonás zárásával, amikor Ványa zaklatottan megjelenik a szobában és ráló Szerebrjakovra. »Puff« – mondja mert nem talál, aztán megint durrant, és ismét: »Puff«. És a közönség nevetett, én pedig odafenn a magasból döbbsent ámulatomban nem értettem: miért e kacagás a kudarc fölött? Gyermeki lélekkel úgy hittem, hogy a gyilkosság-kísérlet a dráma vihar-villámos pillanata, talán ezért is az emlékezet sűrítő kopirozása; megrendülés helyett a nézők miért nézik mulatva a Makláry kezében alakornyadó fegyvert? A lázadó, cselekedni akaró ember kudarcos bukása. A sírhatnékság mélyéből visszhangzik a csöd kacagásos beláttatása – íme a Színház emberi létünk minden dimenzióját képes víziókban megjeleníteni. Szerebrjakov zsarnoki árnya kísértette a birtokot, Ványa életét, aki megpróbálta megölni a magában apokaliptikussá növekedett Rémet. Altatva magát abban, hogy megszabadulhat a zsarnokságtól. Nem, a lélek-morzsoló, emésztő és elégető zsarnokságtól már nem szabadulhatunk: rontása bennünk él, és felfalja napjainkat. Akkor nem értettem, most Gellért Endre sorsát kísérve, hosszú és gyötrelmes elbeszélésének végén sejjik előttem: a kacagás a sírásnál is megrendítőbb erővel tudja életünk dantei mélységeit felvillantani.” AB-LONCZY László, *Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre 3. rész*, hozzáférés: 2018. 02. 27., http://www.magyarszemle.hu/cikk/20150218_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_3_resz_ „A rendezői szándék és a fogadtatás azonban nem mindenkor találkozott. Például Makláry bejövetele a virágcsokorral, amikor tetten éri Jelenát és Asztrovot, nevetést váltott ki a közönség körében, ezért a kritika összűtű alá veszi Gellértet, hogy akár-csak a *Pygmalion* végét, ezt a jelenetet sem tudta rendezőileg megoldani, mert a nevetés céltörzi az addig felépített lírai hangulatot. Nem veszik észre, hogy éppen ez volt Gellért célja.” NÁNAY István, „»Emlékét nyugtalanással gyászolom«. Beszélgetés Gellért Endréről Lengyel Györggyel”, *Színház* 47, 11. sz. (2014): 16–30, 28.

szegsége.¹² Ebben nyomon követhető, hogyan értelmezte Gellért a rendező azon feladatát, hogy rend legyen a színpadon.¹³ Mind a karakterek, mind a színpadi mozgás a legaprólékosabb részletekig kidolgozottak, a jelenet dinamikája és időzítése pontos és tudatosan megszerkesztett. Asztrov, Ványa és Szónya érzelmi változásait finom testbeszédi jelek és mozgássorok is hangsúlyozzák (például Szónya megsimogatja a szék karfáját, ahol Asztrov keze feküdt egy másodperccel azelőtt). A jelenet egészének finoman felépített ívét a rengeteg apró hangulatváltás, a tragikus, komikus és ironikus elemek finom játéka teszi teljessé.¹⁴

SZÍNHÁZI JÁTÉK

A *Ványa bácsi* igazi ensemble-munka volt.¹⁵ Gellért eredeti elképzelése szerint orosz mintára kettős szereposztásban játszották volna, de a Nemzeti színészgárdája ezt nem tette lehetővé. A kritikák Bessenyei Ferenc Asztrov-alakítását emelik ki az első helyen.¹⁶ Bessenyei maga is úgy emlékezett a szerepről

¹² *Bessenyei-est. Színház...*, rend. ZSURZS Éva, hozzáférés: 2021. 08. 21., <http://nava.hu/id/1805678/#> (a 37. perctől).

¹³ „(A rendező feladata) megteremteni a rendet – ez nemcsak a mozgások egymáshoz való viszonyát, hanem az egyes szereplők jellemét, egymáshoz való viszonyukat, az összeütközéseiket is magában foglalja.” GELLÉRT Endre, „Helyünk a deszkákon”, in GELLÉRT, *Helyünk a deszkákon*, 23–29, 24.

¹⁴ „Ahogy a drámának, az előadásnak is csúcspontja a harmadik felvonás: mikor Asztrov a pusztuló erdők térképét magyarázza az egyre türelmetlenebb Jelenának, a sodróan erőteljes szerelmi jelenet, Ványa bácsi és Szónya döbbenete, s ebbe a dermedt tablóba a professzor gyanútlan élcélődése, ostoba birtokeladási terve – mindez hangulatában is nyílegyenesen visz el, mint egy levezetés végén az egyedüli lehetséges eseményhez, a pisztoly eldördüléséhez. És milyen költőien baljós ezek után a negyedik felvonás hamis megbékélése, s ahogy a professzorék távozása után lassan élőképbbe merevedik a szín, éreztetve, hogy az itt maradtok sorsa betelt, véglegessé vált.” KARINTHY, „*Ványa bácsi...*”, 9.

¹⁵ „A címszerepben *Maklár* Zoltán talán még érettebb és egységesebb ábrázolását adja az eltékozolt élet tehetetlen fájdalomának. Kivillan játékából a rejtett humor, a finom tragikomikum is. *Bessenyei* Ferenc Asztrov doktorja nemes lelkű, igaz ember, akinek álmait és reménysegeit megfojtja a sivár valóság. Csehov hőisében Bessenyei tehetsége minden modorosság nélkül, teljes erejével hat. *Balázs* Samu Szerebjakov professzor egész jellemét, önzését és jelentéktelenségét néhány mondatba tudja sűríteni. *Lukács* Margit az előadás fullasztó, komor légkörét segít megteremteni. *Mészáros* Ági tiszta, szenvedő leányalakja, *Pártos* Erzső öreg Dadusa és *Gózon* Gyula Ilja Iljics is méltó részese volt az ünnepi előadás sikerének.” d., „Ünnepi Csehov-előadás a Katona József Színházban”, *Esti Hírlap*, 1960. febr. 26., 2.

¹⁶ „Asztrov, azt hisszük, Bessenyei Ferencnek eddigi legkiválóbb alakítása; [...] hiánytalan s a legnagyobbakra emlékeztet. Roppant indulataiban a gesztusok, a hang és a lélekrajz ritka harmóniáját érezzük. Amint a színre lép, s csak nézi Jelenát, vagy az erdejéről mesél, máris az álmódó összeroppanását, egy tiszta és nagy lélek szárnyalását és vergődését látjuk. Bessenyei Asztrov doktora úgy monumentális, hogy nem a hatalmas színészi indulatokat, a gyönyörű orgánomot, s színpadi eszközeit érezzük elsősorban, hanem Asztrov lelkét – Csehov lelkét, költészetét. DEMETER, „*Ványa bácsi...*”, 12.

mint a kedvencéről. Alakítása a jobb sorsra érdemes tehetséges ember tragédiáját mutatta be, akit megnyomorít a környezete, a vidéki Oroszország. Maklár Zoltán Ványa bácsija Gellért merész szereposztásának köszönhetően lett sikeres, hiszen az addig csak epizód szerepekben tündöklő Maklárban ő látta meg a címszereplőt.¹⁷ Bessenyein és Makláryn kívül meg kell említeni Mészáros Ági finom érzékenységű Szónóját,¹⁸ Lukács Margit unatkozó Jelenjét,¹⁹ illetve Balázs Samu ironikus, de tragikus²⁰ Szerebrjakovját.²¹

Bár 1970-ben egy kritikus már némileg avított tartotta az előadást,²² a kortárs nézők és kritikusok számára a Gellért rendezésében a színpadon megvalósuló színészi összjáték képviselte a csehovi színjátszás arany mértékét, a „tökéletes előadás”-t.²³

¹⁷ „A nagy találmánya az volt, hogy az addig csak epizodistának tartott Maklár Zoltánra osztotta a címszerepet, ami az addigi szerephagyományokkal szöges ellentétben állt. (Valaha a Vígben Hegedűs Gyula játszotta.)” NÁRAY, „»Emlékét nyugtalansággal gyászolom«...”, 28.

¹⁸ „Mészáros Ági Szónya-alakítása, ha lehet, még jobban elmélyült, megérett. Maga a meg-elevenedett tisztaság és lebírhatalatlan erő ez a Szónya, akit a színész bábmulatos egyszerűséggel megformál. A szomorúság járja körül, áttetszően tiszta lelke átsüt a korképen, a fojtogató társadalmi törvényszerűségben. Ebben a töretlen alakításban is a zárókép a legszebb: ahogy utolsó monológját szinte csak elleheli a színpadon, Ványa, Asztrov és Szónya egész drámáját újra végigéli s vele végigéljük mi is.” DEMETER, „Ványa bácsi...”, 12.

¹⁹ „Egy Gelléltre jellemző epizód: az 1953-as [sic!] Ványa bácsi próbáin nagyon elégedetlen volt a Jelenát próbáló Lukács Margittal. (Szörényi Éva, akire a szerepet eredetileg szintén kiosztották, talán érdekesebb és adekvátabb lett volna Gellért értelmezéséhez.) Gellért bevitte Lukács Margitot egy tükrökkel borított szobába, s ott próbált vele kettesben. Amikor a művésznő játékára ez sem hatott, Gellért kifakadt: »Ennyire nem szeretheti magát az ember! Nézze magát a tükrökben mindaddig, míg ugyanannyira fogja utálni magát, mint én magát, amiért ilyen narcisztikusan, pátosszal játszik.« Később azt is hozzátette: »Jelena nem úrinő, hanem egy bűdös kurva.« Lukács ezt felháborodottan kikérte magának. De mindez mégis hatott, s ha magamban Lukács Margit Jelenjét a Kleopátrájával vagy az Évájával vetem össze, akkor ez az alakítása mégis nagyon más színésznőt teremtett. Sikere is a rendezőt igazolta.” NÁRAY, „»Emlékét nyugtalansággal gyászolom«...”, 25.

²⁰ „Balázs Samu a professzor szerepében egyszerre játssza el ennek az üres pozórnek a leleplezését és egyben tragédiáját is.” DEMETER, „Ványa bácsi...”, 12.

²¹ „Játék, hang, stílus, mindvégig olyan egységes itt, hogy a bíráló nem is igen tudja, kit emeljen ki a pompás együttesből: Bessenyeit, aki pályájának talán legszebb alakítását adja Asztrov doktorban, Maklár tragikomikusságában hatalmas Ványa bácsiját vagy Mészáros Ági megkapóan finom és bensőséges Szónóját? Egyik ez azoknak a ritka estéknek, amikor minden alakítás jelentős: Balázs Samu ironikusan megformált Szerebrjakov professzora, Lukács Margit ideges, világfájdalmas Jelenája, Gózon kedves, suta Tyeléginja, Gombaszögi Frida már szenilis, kékharisnya Mamanja, Pártos Erzszi derűs, jó humorú dadája. Az előadás az elmúlt tizenöt év egyik kimagasló teljesítménye, méltó az ünnepi alkalomhoz, a száz esztendeje született Anton Pavlovics Csehov emlékéhez.” KARINTHY, „Ványa bácsi...”, 9.

²² „Mai felfogásunkkal furcsa, hogy mindenki kicsit idősebb volt, mint ahogy elképzeljük. [...] Természetesen a színészi játék is annak a korszaknak vaskos realizmusát képviselte. Elyújított játékok, kitaró szünetek és fájdalmasan hosszú előrepillantások töltötték ki a dialógusok közti szüneteket.” BÁNOS, „Ványa bácsi...”, 27.

²³ „Úgy szól Vojnyickij és Szónya, úgy mint évekkel ezelőtt? Pontosan úgy s mégsem egészen úgy. Ha lehet, most még szebben és igazabban. Akkoriban azt mondtuk: tökéletes előadás

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás színpadtere realista volt. Az első felvonás külső színhelye valamivel kevésbé volt sikeres, mint az otthonos ebédlő, illetve a hideg, ünnepi szalon megjelenítése. Gellért nagy hangsúlyt fektetett a bútorok elhelyezkedésére, a kellékekre, arra, hogy a színtér minden eleme játsszon és elősegítse a pontosan koreografált színészi interakciót. A díszlet elemein kívül az előadásnak fontos szereplője volt a vihar hangkulisszája, amely finoman ellenpontosza a színpadon lejátszódó történéseket.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az 1952-es előadást közönségsikere ellenére is csak ritkán játszották. Egy generáció meghatározó Csehov-élményeként őrzi meg a színházi emlékezet, pedig kritikai írás alig jelent meg róla. Csehov centenáriuma, 1960-ban a Katona József Színház felújította az előadást, ami újra osztatlan sikert aratott. A tomboló közönségsiker, valamint a barátok (Karinthy Ferenc és Demeter Imre) által írt dicsérő kritikák nemcsak a tényleg kiváló előadásnak, de Gellért Endrének is szólnak. Az 1958-ban sikertelen öngyilkosságot elkövető rendező az őt rajongásig szerető színészei segítségével próbálta felidézni korábbi rendezését,²⁴ de az előadás sikere már nem segített rajta. Ez utolsó rendezése volt, a felújítás után pár nappal önkézüleg vetett véget az életének. *Ványa bácsi*-rendezése a korszak és a magyarországi Csehov-recepció kiemelkedő darabja, amelynek emléke a kortárs cenzúra ellenére is tovább él.

ez. Most rádöbentünk: íme, nincs tökéletes tökély, ami nem lehetne még tökéletesebb.” DEMETER, „*Ványa bácsi...*”, 10.

²⁴ „A *Ványa bácsi* felújítóp próbái idején, amelyre Gellért Endre öngyilkossági kísérlete után 1960 telén került sor, Bencze Zsuzsa évfolyamtársammal elmentünk a Katonába, be akartunk kéredzkedni a próbára. Benyitottunk, de az asszisztens intett, hogy menjünk ki. Tanácstalanul álldogáltunk a bal oldali nézőtéri folyosón, aztán megjelent Gellért, s kérdezte, kik vagyunk. Bemutatkoztunk: negyedéves rendezőhallgatók. Kis szünet után közölte, hogy a mai próba nem olyan, amire bemehetünk. Mint később hallottam, a próbákon főleg a színészek igyekeztek rekonstruálni a régi előadást – Gellért jelenlétében. A korábban köztudottan rendkívül eleven és energikus rendező akkor leginkább csak tanúként volt jelen. Nyilvánvalóan ezért nem akarta, hogy egy ilyen próbán ott legyünk.” NÁNAY, „Emlékét nyugtalansággal gyászolom...”, 17.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Ványa bácsi*; a bemutató dátuma: 1952. április 9.; a bemutató helyszíne: Katona József Színház (a Nemzeti Színház kamaraszínháza); rendező: Gellért Endre; szerző: Anton Pavlovics Csehov; fordító: Hágy Gyula; díszlettervező: Pán József; jelmeztervező: Laczkovich Piroška; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Balázs Samu (Szerebrjakov), Lukács Margit / Szörényi Éva (Jelena), Mészáros Ági (Szónya), Vízvári Mariska / Ürmössy Anikó (Vojnyickája), Maklár Zoltán (Ványa bácsi), Bessenyei Ferenc / Major Tamás (Asztrov Lvovics), Gózon Gyula (Tjelégin Ilja Iljics), Pártos Erzsébet (Marina), Radó Béla (Háziszolga).

•

HERCZOG NOÉMI

A HAZAÁRULÁS DRÁMÁJA A RÁKOSI-KORSZAKBAN

GELLÉRT ENDRE: FÁKLYALÁNG, 1952

Illyés Gyula megalkotta a hazaárulás kérdését dialogizáló drámai művet, Gellért Endre megrendezte az eldönthetetlen morális és mentális állapotok és helyzetek feszült tragédiáját. A Révai-korszak kultúrpolitikájának jellegzetes alkotása Bessenyei Ferenc nagytermészetű alakításával lépett a színháztörténeti kánonba és tette fel a kérdést: az árulás vagy a vakhit pusztítása okoz-e a közösségnek feldolgozhatóbb traumát.

AZ ELŐRÁDÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az utolsó, még egységes magyar történelmi narratíván belül ábrázolható drámai párosok közé tartozik a *Fáklyaláng*¹ két 1848-as főhőse:² Kossuth és

¹ Felvétel csak egy későbbi, a Gellért Endre rendezése alapján készült Pethes György-tévéjátékról található 1968-ból. Ugyanebben az évben a darabot színházban Bodnár Sándor is megrendezte, majdnem az 1952-es szereposztásban, különösebb változtatások nélkül. Bessenyei Ferenc ezért a szerepéért tért vissza a Nemzeti Színházba, hiszen „...megkínálták őt másodszer is a *Fáklyaláng* Kossuth-szerepével, hogy visszahódítsák. Ahogy elszökött a Nemzetiből, úgy vissza is menekült.” SÁNDOR Iván, „Változó korszak – tartós örökség”, *Színház* 38, 3. sz. (2005): 7–10, 8.

² „Mit is jelent a kortárs gyakorlatban, hogy 1848–1849 volt az utolsó olyan magyar történelmi esemény, amelynek történeti utóéletét a magától értetődőként bemutatható nemzeti tapasztalat jó példajaként írhatjuk le? A forradalom és szabadságharc volt az utolsó olyan esemény, amelynek korabeli vitáit az utókor tudomásul vette, s azok nem osztották meg végzetesen '48 igaz híveit. Kossuth és Görgei, Petőfi és Arany ma is egymás mellett vannak jelen a nemzet emlékezetében. A *Fáklyaláng* (1952, átdolgozva 1967), illetve *Az áruló* (1954) Illyés és Németh Rákosi-rendszerben írott, majd a Kádár-korszakban nagy sikerrel játszott darabjai (Bessenyei eljátszotta mindkét szerepet) mutatják, hogy a magától értetődőség milyen erejű esztétikai lehetőség volt. Több évtizeden át, igen eltérő körülmények között számos politikai metafora, allegória, allúzió kihordására szolgált. A hozzánk közelebb lévő korokban már nem voltak, ma sincsenek egy történet keretein megjelenő drámai párosok.” GYÖRGY Péter, „A Műcsarnok mögött, a nemzeti művészet lehetősége, lehetetlensége”, *Élet és Irodalom*, 2013. jan. 4., 8.

Görgei.³ Nincs vita a dráma elemzői között a tekintetben, hogy Illyés nem történelmi hűséggel ábrázolja a két alak viszonyát, amikor Görgeit hazaárulónak állítja be.⁴ A viták az esztétikai ítélettel kezdődnek, amikor arra vagyunk kíváncsiak, hogy rendelkezik-e bármilyen esztétikai relevanciával a Kádár-korrig nagysikerrel játszott mű a fiktív történelmi ábrázolás ellenére. Vagy a darab nem több, mint a nemzeti drámairodalom antropológiatörténetének demonstratív tárgya.⁵ Illyés művei nélkül ma biztos, hogy nehéz, talán lehetetlen is beszélni az elmúlt hatvan év magyar kultúrájáról.⁶ Ennek ellenére különös szembesülni a darabbeli nemzeti illúzióval ma, egy poszt-nemzeti korban.⁷ Az ősbemutatón húszperces volt a tapsvihar:⁸ a forradalom előtt Görgei a „cár trónja örök”-frázisa konkrét politikai jelentéssel is bírhatott, tizenöt évvel később Bodnár Sándor szinte változatlan rendezése már muzeálisnak hat. A Gellért-előadás alapján készült Pethes György-tévéjáték pedig erősen hor-

³ Görgei nevének helyesírása a korban eltér a mai elfogadottól, Illyés és a korabeli sajtó még y-nal írja.

⁴ Kossuth szerepének történelmileg problematikus ábrázolását kifogásolta ideologikus kritikájában: „Mit fejez ki az, hogy a *Fáklyaláng*ban – ellentétben a valósággal – Kossuth és Józsa, tehát Kossuth és a parasztság között teljes és kölcsönös bizalom uralkodik, hogy Kossuth pontosan és világosan látja a szabadságharc helyzetét, a teendőket, a válság megoldását – és Görgey mégis felülkerekedik? Mit fejez ki az olyan ábrázolás, amiben nem Kossuth hibái jelentik – legalább részben – az okát annak, hogy kialakulhatott az a helyzet, amelyben Görgey az utolsó szó? A válasz világos: ha az ábrázolás hallgat arról, hogy a vezetés hibái jelentették a szabadságharc bukásának egyik fontos okát, akkor akarva-akaratlan túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejét.” GIMES Miklós, *„Fáklyaláng”, Szabad Nép*, 1953. jan. 6., 3.

⁵ Illyés Gyula művei és a *Fáklyaláng* sem megfellebbezhetetlen értékű a mai irodalmi kánonok számára és a körülötte kialakult vitát (többnyire hallgatást) nem lehet megkerülni, ha az ősbemutatóról beszélünk. „Kánonok állnak itt egymással szemben kibékíthetetlenül [...] és mintha Illyés ma már csak a népies kánon védőszenkje lenne.” BÀN Zoltán András, „Több mondat Illyésről (egy új kötet ürügyén)”, *Magyar Narancs*, 2002. aug. 2., 27–29. 27.

⁶ „Ha valaki érteni akarja, hogy mit jelentett a nemzeti kultúra elbeszélésébe vetett hit a kommunizmus idején, annak meg kell értenie Illyést, akit a kortársai megfellebbezhetetlen erkölcsi tekintélynek, igazi apának láttak. Mi, utódok rosszul tesszük, ha semmibe vesszük.” GYÖRGY Péter, „Ego és identitás”, *Magyar Narancs*, 2012. okt. 13., 49–51, 51.

⁷ Már 1972-ben is így ír a *Fáklyaláng* bemutatójáról LÉTAY Vera: „Ma, amikor szemünk hozzászokott a neonsövegek hideg fényéhez, s nemzeti történelmünk vizsgálatánál már-már igényeljük is az illúzióélmények gyakran kellemetlenül vakító világosságát, különös érzés az igazság körvonalait fáklyaláng lobogásánál megpillantani.” LÉTAY Vera, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, in LÉTAY Vera, *Igent és nemet mondani*, Elvek és utak, 92–96 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972), 92.

⁸ „Illyés *Fáklyalángja* valódi arany. S ez az ismételt megbizonyosodás talán nagyobb művészi siker, mint az 1952-es bemutató húszperces tapsvihara. (Akkoriban szerettek tapsolni.)” – írja 1968-ban LÉTAY Vera, a kor nagy színikritikusa, később a *Filmvilág* főszerkesztője. Azt állítja, hogy a darab nemcsak lerombolja a hamis illúziókat, de igazságot is állít a helyükbe. De egyúttal ezzel kapcsolatos dilemmáinak is hangot ad: „Ha a zseniális Gellért Endre élne, bizonyosak lehetünk, ma nem ugyanúgy rendezte volna meg a darabot, mint tizenöt évvel ezelőtt. Mi változtunk meg nagyon [...] Mintha az előadást a dráma lélektani alapanyagától

dozza az ötvenes évek kurzusfilmjeinek stílusjegyeit.⁹ Az *Irodalmi Újság* apologetikus kritikájában az előadást a hazaszeretet tematikáját a szocialista esztétikához híven megjelenítő példák közé sorolta.¹⁰ A Nemzeti Színház háború utáni aranykorának Major Tamás mellett második nagy rendezőegyénisége tíz éven át Gellért Endre, akinek „költői, különlegesen érzékeny pszichológijú, szatirikus humorú és szenvedélyes rendezései”¹¹ közül a legfontosabbak között volt a *Fáklyaláng*. A darabnak számos, főleg vidéki bemutatója is volt, nagy részük 1952 és 1968 körül, a két Katona József színházi premier után.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A dráma jóformán húzás nélkül hangzott el mindkét színházi előadáson (1952, 1968), de a tévéjátéokban (1968) elmaradt a darab végéről az utójáték. Illyés Gyula később az 1968-as bemutatóra átdolgozta az első felvonást,¹² ezt a részt bírálta korábban a legtöbb (egyébként dicsérő) kritika, még a rendszerhű lapok is.¹³ Az utójáték – „Kossuth és egykori paraszti katonája, a kubikos Józsa Mihály”¹⁴ találkozása az olaszországi emigrációban – feltehetőleg dramaturgiai laza kapcsolódása miatt, tehát ökonómiai okokból, nem pedig politi-

idegen hazafias pátosz olajrétege vonná be. A feszes atillák, bodorított parókák, bajszok, szakállak inkább egy korabeli borbélyüzlet brillantinszagát árasztják, mint az utolsó aradi minisztertanács zaklatott légkörének hitelességét. Az időnként fellobogó patetizmust, a szakvaktól, érvektől való megmámorosodást, melyet az író Kossuth jellemrajzának színéül használt, a társulat többi tagja nem egyszer játéktípusként értelmez.” Uo., 92–95.

⁹ Keleti Márton filmjeinek (például a *Dalolva szép az élet*) játéktípusa, igazság- és üzenetközvetítő szándéka, ideologikus hajlama eszünkbe juthat a Pethes-rendezésről, különösképpen Soós Imre karaktere, ami az igazsághoz mindig hű, szálfaderekű magyarságábrázolást illeti. Nem véletlenül játszott a későbbi színházban Soós Imre Józsa szerepét.

¹⁰ „Gellért Endre, a *Fáklyaláng* rendezője, kiemelkedő művet alkotott a maga területén, s példát mutat arra, hogyan kell a hazaszeretet nagy mondanivalóit a szocialista színpadi művészet eszközeivel kifejezni.” SÓTÉR István: *Fáklyaláng* – Illyés Gyula színműve a Katona József Színházban, *Irodalmi Újság*, 1952. dec. 18., 2.

¹¹ „Gellért lett az akkor itthon ismerhető Sztanyiszlavszkij tanítás első a korszakának, a pszichológiai realizmusra épülő színjátszásnak és pedagógiának legnagyobb hatású mestere színjátszásunkban.” LENGYEL György, „A magyar színjátszás monogámiája II. Rendezői utak és stílusok a magyar színjátszásban (1923–1956)”, *Színház* 38, 9. sz. (2005): 20–30, 21.

¹² „Illyés Gyula maga úgy érezte, változtatnia kell drámáján, átdolgozta az első felvonást, színpadszerűbbé, politikai háttérében, jellemrajzában érzékletesebbé tette.” LÉTAY, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, 95.

¹³ „Az előadás gyenge pontja az első felvonás. Itt a rendezésnek az lett volna a feladata, hogy a színdarab hibáját, a Szemere-kormány helytelen beállítását megpróbálja ellensúlyozni, megpróbálja a miniszterek alakjában a pozitívumokat hangsúlyozni. Ehelyett a rendezés s egy-két színészi alakítás (Árva, Lendvai) még aláhúzza az egész kormány gyengeségét, határozatlanságát.” GIMES, „*Fáklyaláng*”, 3.

¹⁴ LÉTAY, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, 94.

kai-ideológiai megfontolásból került ki a tévéjátékból. A *Fáklyaláng* Illyés drámatrilógiájának része (*Ozorai példa*, 1953, *Dózsa György*, 1956). A darabban tematizálódott egyfajta „plebejus arisztokrata”¹⁵ természet, amely egyszerre tekintélyelvű, amikor egy-egy korszak nagyságai álltak a drámák középpontjában, de mellettük mindig szót kapott a szolga szerepkörének egy-egy kései variációja is, most jelesül a kubikos Józsa, aki elvárta feljebbvalóitól, hogy tisztességesen beszéljenek vele, nem engedte, hogy letegezze egy vele azonos korú miniszter.¹⁶ Illyés maga azt nyilatkozta drámájáról: „Kossuth és Görgey személyében két ellentétes vélemény csap össze drámámban a kérdés eldöntésére – ki az igazi hazafi? Az, aki a néppel és a népért, vagy pedig, aki a nép nélkül akarja megvívni csatáját?”¹⁷ A hazaszeretet kérdésköre központi jelentőségű a darabban: ki hazafi mi a magyar nemzet, ki áruló, ki nemzethű.¹⁸ A magyar szocializmus nemzeti karakterébe – amikor a „kozmetopolita” jellemzés feljelentésszámba ment – végső soron illeszkedett ez a nemzeti kérdésfelvetés. Ahogyan drámáinak főszereplői, úgy Illyés maga is a nemzet megmaradásért küzdő magányos hőst és váteszt alakította.¹⁹ A darab nőfelfogása alig elemezhető, ez férfidarab, a nők közül egyedül Kossuth feleségét látjuk (Pethesnél Tolnay Klári) játszotta, aki folytonos aggodásával kolonc volt férje nyakán.

¹⁵ GYÖRGY, „Ego és identitás”.

¹⁶ Az öntudatos szocialista kisember típusát elégtelenül ábrázolja Illyés a *Szabad Nép* kritikusa szerint: „Józsa szeretetében Kossuth iránt, van valami a régi szolga szeretetéből s ez akadályozza, hogy e kapcsolat teljességében ábrázolja Kossuth és a nép viszonyát.” GIMES, „*Fáklyaláng*”, 3.

¹⁷ Interjú Illyéssel a *Magyar Nemzetben* 1952. december 1-én. Ennek megfelelően ír a *Szabad Ifjúság* kritikusa: „Mire tanítja a »*Fáklyaláng*« a ma élő ifjúságot? Mindenekelőtt hazaszeretetet!” LÁNYI Andor, „*Fáklyaláng*: Illyés Gyula színműve a Katona József Színházban”, *Szabad Ifjúság*, 1953. jan. 6., 2.

¹⁸ „A hazafiság a mai magyarok közt, a legjobb értelmű is, enyhe, de inkább csak tréfás zsidózással kezdődik.” ILLYÉS Gyula, *Magyarok* [Budapest]: Nyugat, [1943], 39. és „Magyar én-előttem az, aki nem bírja a homályt, sem a börtönben, sem a gondolatban. Magyar az, aki az értelmet szereti, aki szenvedélyét csak akkor engedi szabadon, midőn a szó már nem használ az igazság elfogadtatására. Minden nép közösség. Jó magyar az, aki emberi, jó tagja a magyar közösségnek.” ILLYÉS Gyula, *Ki a magyar?* [Budapest]: Mefhosz Kvk., [1939], 48.

¹⁹ A nemzeti megmaradás kérdése foglalkoztatja Illyést életművének nagy részében is, és ebben taktikus módon, bár meg is írja az *Egy mondatot*, de ki is egyezik a mindenkori vezetőséggel, ezt a darabját sem éri komolyabb kritikai bírálat és a hatvannyolcas előadásra a kritikákban kifogásolt részeket módosítja. „Párját ritkító taktikai érzékkel, franciás rafinériával haladt rajta. Cserében az önmagához való hűség és a hűség látszata közötti érzékelhetetlen különbségtől szenvedett a legtöbbet, s részben ettől, a szerep átélésének folyamatos munkájától lett depressziós. Mindehhez mindvégig méltó partnerei voltak: a legelterőbb politikai kultúrákhoz tartozó befolyásos, nagyhatalmú emberek, akik mind nagyra becsülték őt. Az *Oroszország* (1934), a *Szálló egek alatt* (1935), a *Petőfi*, a *Puszták népe* (1936), a *Rend a romokban* (1937), a *Magyarok* (1938) elégséges teljesítménynek bizonyult ahhoz, hogy Babits halála után ő szerkessze 1944-ig a *Magyar Csillagot*. »Illyés szereptudata, lényegében

A RENDEZÉS

A *Fáklyaláng* a korszak realista rendezéseinek egyik fontos alkotása.²⁰ A korszak jelentős rendezője, Gellért Endre színházának lélektani realista alapjai voltak.²¹ Már a drámában, de feltehetőleg Gellért rendezésében és a tévéjátékban is fontos dramaturgiai szerepet kapott a kézfogás. Ez a gesztus az igazság szimbólumává vált, a „kezet rá”, az árulóval szemben Kossuth becsületi alapon tárgyaló biztosítóka.²² A Pethes-rendezés Gellért Endrével ellentétben eldöntötte, hogy Kossuthnak ad igazat. Amikor Görgei törpének nevezte Kossuthot, a beállítás hangsúlyossá tette, hogy Ungvári jóval alacsonyabb Bessenyeinél. A tévéjáték végén kissé patetikus zene hangzott fel, szimfonikus zenekarral, üstdobbal, amikor felzengett a végszó: „mikor már mindenki feladta, mi még vívtuk a harcot!” Itt elmaradt az utójáték is, ami Gellért rendezéséről kezdve, hogy hazatért Párizsból, a nemzeti váteszköltő 19. századi modelljének újrafogalmazásában és korrekciójában öltött formát» – írja Gintli Tibor és Schein Gábor (*Az irodalom rövid története 2. A realizmustól máig* [Pécs: Jelenkor Kiadó, 2007.], 542–547., 542.)

Illyés esetében különös fénytörésben áll eléink az ego és az identitás modern, tehát a XVIII. század óta feltételezhető és remélt egysége. Eszerint individualitás nélkül nincs önazonosság. A modern művészet – amelynek egyes fejezeteit Illyés Párizsban közelről követte nyomon – ennek a biztos konstrukciónak a nevében indult útra. Ő viszont ennél többet és kevesebbet is akart. Kényes és büszke ember volt, okkal félt magától is, nem véletlenül épp a Kádárral való találkozó előtt jegyezte fel magának, hogy gerincünk [sic!] úgy áll, mint húsz éve. Ezért is lett Petőfi a hőse, hiszen Illyés is a nemzet költőjének látta magát egy olyan korszakban, amikor ez a fogalom már régen nem jelenthette azt, amit a XIX. század közepén. Azok közé tartozott, akik sorsuk végső bizonyosságát eloldozhatatlannak látták a közösség sorsától; amely közösséget saját magukkal azonosnak tekintették. A nép fiának tudta magát, s nyilván megriasztotta, amikor azt látta, hogy ő lett a rendszer maga.” GYÖRGY, „Ego és identitás”, 50.

²⁰ „Miért lett a magyar színház »monogám«, miért a realista stílus vált egyedül uralkodóvá a jelentős rendezők munkásságában, – Németh Antal törekvéseit kivéve – miközben a magyar rendezők által is gyakran látogatott európai színházak a stílusok, utak variációját kínálta fel e korban követhető lehetőségként? Meghatározó volt a magyar drámairodalom ábrázolásmódja és stílusa, de legalább ennyire meghatározó volt az is: milyen műveket választottak színházaink előadásra a drámairodalmunk hagyományaiból és a kortárs alkotások lehetőségeiből. Miért nem jelent meg a komédiák, az improvizáció színjátszás irányzata, mintahogyan ez például a francia vagy lengyel színjátszásban történt, amelynek pedig volt hagyománya nálunk is – a realizmus nagyszerű variációinak története a huszadik századi magyar színház.” LENGYEL György, „A magyar színház monogámiája. Rendezői utak és stílusok 1923–1956”, *Színház* 38, 8. sz. (2005): 9–18, 17.

²¹ „Nádasdy Kálmán és Gellért Endre tanítványa lett. Tőlük tanulja meg a lélektani realista színház alapjait, meg azt, hogy a »rendező« a »rend« szóból származik, hogy a szituációkat meg kell fejteni és el kell játszani, hogy a színházi munka lényege nem az önmagunkra, hanem az egymásra figyelés. Végigüli Gellért Endre *Fáklyaláng*-, illetve *Ármány és szerelem*-próbáit...”. NÁNAY István, „A szépség és a harmónia elkötelezettje. Emlékezés Ádám Ottóra (1928–2010)”, *Színház* 43, 7. sz. (2010): 20–22, 20.

²² Illyés egy későbbi verseskötetének címe is *Kézfogások* (1956).

zésének még része volt. A *Színház és Filmművészet* kritikusa abból a szempontból bírálta a rendezést, hogy helyenként szerinte elszakadt a szövegtől, nem mindig derült ki, kivel azonosul a rendező.²³ Ebből kiderült, hogy Gelértnél két azonos kaliberű nagyság, nem pedig áruló és hazafi csapott össze.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A szálegyenes derekú, gerinces magyar ember típusát játszották Pethes kurzusrendezésében. A két főhős (1952) jellemzően kimagasló kritikát kapott,²⁴ ellenben a hatvannyolcas rendezésben Ungvárit Létay Vera már bírálta, amiért előre eldöntötte az árulót alakította.²⁵ Bessenyei szereptípusa máskor is jellemzően hős-karakter, mint Bánk, Kossuth, Görgey (Németh László: *Az áruló*), Othello, Dózsa – Illyés Gyula *Dózsa György* című darabjában (Székely: *Dózsa György*) –, majd Galilei (Németh László: *Galilei*), Lear király.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Bessenyei Ferenc²⁶ jellegzetes, öblös és mélyzengésű hangja találkozott itt Kossuth legendás hangjával, melyről a darab egyik kritikusa jegyezte fel, hogy „Kossuth a nemzetet babonázta meg ezzel a sokregiszterű hangszerrel”.²⁷ A Pethes-rendezésben Józsa (Bihari József) maszkirozása, atillájában, hullámos hajával, pödrött, kackiás bajuszával, noha nem cingár alkat, felébresztette a néző Petőfi-képzetét.²⁸

²³ SEBESTYÉN György, „A *Fáklyaláng* előadása”, *Színház és Filmművészet* 4, 4. sz. (1953. április): 180–185.

²⁴ „Ungvári László Görgejje az ellenség színészi ábrázolásának mesterműve. Nem kívülről kritizálva, hanem belülről. [...] Gyűlöletes! [...] Józsa Mihály: az egész dolgozó magyar nép.” LÁNYI, „*Fáklyaláng...*”, 2.

²⁵ „Ungvári László sajnos nem tudott Bessenyei méltó partnere lenni, mert attól a pillanattól kezdve, hogy belépett az ajtón, s kardját lecsatolta, az áruló szörnyeteket játszotta, akit Vörösmarty a versében megátkozott. Fehérre krétázott arcával, hangja mennydörgésével legfeljebb csak kisgyerekeket ijesztgethetne hatásosan, de nem ragadhatja magával a nézőt az okosságába és gőgjébe merevedett lélek, a »gyémántkarú« katoná összerakott ábrázolt lélektani útján.” LÉTAY, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, 95.

²⁶ „Kossuthja nemesen megkopott, emberibb, megközelíthetőbb lett, bársonyos zengésű, halk hangjaiban ráismerünk az egykori leírások híres Kossuth-hangjainak meleg árnyalatára.” LÉTAY, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, 95.

²⁷ BENEDEK András, „Egy kor foglalatja és rövid krónikája. Bessenyei Ferenc három történelmi szerepben”, *Színház* 2, 4. sz. (1969): 43–46, 43–44.

²⁸ Illyés írta az első Petőfi-monográfiát.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A drámát ugyan ma ritkán veszik elő színházak, de a Kossuth–Görgei kérdés még egyszer előkerült a korszak drámaíróinál. Míg Illyésnél Görgeit inkább áruló szerepben láttuk, addig Németh László *Az árulóban* (1954) azt vizsgálta, hogyan lehet – a vádat részben elismerve – tisztázni a lelkiismeretet. Ez a darab a szabadságharc után játszódott, amikor Görgei ráeszmélt, hogy haláláig az áruló–nem áruló kérdése lesz az egyetlen, ami személyével kapcsolatban felmerül, Németh ezt a darabját ezért „jóslatdrámának” is nevezte. Az előadás Kossuth-képe gyakorlatilag kritikátlanul viszonyult a történelmi alakhoz, a történelmi Kossuthot olyan legendává gyúrta össze,²⁹ ami a hősiesség magyar nagyú; a Bánk báni alak újabb kori megtestesülése. Ezt a magyar nagyúr-narratívát kezdte ki ironikusan Pintér Béla a *Kaisers TV, Ungarn* profán Kossuth-ábrázolásában (amely darab szintén azzal a gondolattal játszik el, hogyan nyerhettük volna meg a negyvennyolcas szabadságharcot), de szintén a nemzeti önirónia e példái közé sorolhatók a Mohácsi János rendezéseiben feltűnő, olykor a színen is megjelenő Petőfik. Jancsó Miklós a *Szegénylegények*ben szintén ezzel a korszakkal foglalkozott, de nem a hatalom, hanem a Rózsa Sándor betyárcsapatában harcolók oldaláról.

A *Fáklyaláng* vitadráma, a második felvonás egy az egyben érvek és ellenérvek felsorakoztatása, két nézőpont összecsapása, melynek a magyar drámairodalomban Székely János drámái jelenthetik az előképét. A korszak egyes elemzői a darabot a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* folytatásának látták. A *Bánk bán*hoz a *Fáklyalángot* Kossuth alakjának hősiessége és Józsa tiberici szerepe is hasonlíthatja.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Fáklyaláng*; a bemutató dátuma: 1952. december 12. (ősbemutató); a bemutató helyszíne: Katona József Színház (a Nemzeti Színház Kamaraszínháza); rendező: Gellért Endre; szerző: Illyés Gyula; díszlettervező: Varga Má-

²⁹ „Illyés a történelmi Kossuthot, a forró fejű álmodozót, a csodatévő teátrális szónoklatok emberét összegyúrta a Kossuth-legendává. Hogy melyikük volt a valóságosabb, nehéz eldönteni. A szabadságharc leverését követő sötét évtizedekben a Kossuth-legendát a szegények megtestesülésének anyagszerű megtestesülése volt. Kossuth Lajos a népköltészetben hosszú ideig háttérbe szorította a virágokat és a madarakat; mint a gyerek a hatalmasnak, mindentudónak látott apához, úgy fordultak panaszukkal a távoli eszményképhez: »Megmondanám én Kossuth Lajosnak, Hány forint az adója a magyarnak.« Ez az ábrándokban élő délceg alak elevenebb volt az eleven Kossuthnál, aki a száműzetésben ellentmondásos politikai játékokba bonyolódott.” LÉTAY, „A költészet és az igazság fáklyalángja”, 94.

tyás; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Bessenyei Ferenc (Kossuth Lajos), Ungvári László (Görgei Artúr), Máthé Erzsi (Kossuthné), Kárpáti Zoltán (Szemere Bertalan), Siménfalvi Sándor (Csányi László), Árva János (Vukovics Sebő), Márki Géza (Horváth Mihály), Lendvay Lajos (Batthyány Kázmér), Keresztesi Béla, Somló István (Aulich Lajos, szerepkettőzés), Bihari József (Józsa Mihály), Somogyvári Pál (Molnár Ferdinánd), Bodnár Jenő (Ihász), Ambrus András (András), Bánffy György (Sebesült tiszt), Járay Sándor (Kossuth segédtisztje), Horváth Imre (Görgei segédtisztje), Kaló Flórián (Egy tiszt).

•

SCHANDL VERONIKA

A SZEMÉLYI KULTUSZ IDŐSZAKÁNAK SZATÍRÁJA

MARTON ENDRE: UBORKAFA, 1953

Urbán Ernő darabjának előadása a Nemzeti Színház friss reakciója volt a Sztálin halálát követő enyhülésre. Görbe tükröt tartott a Rákosi-rendszer világának, bírálta a korszak káderpolitikáját, az új vezetői réteg inkompetenciáját és rengeteg társadalmi visszásságot. Bár a kritikai fogadtatása vegyes volt, az Uborkafa elsőprő közönségsikert aratott. Tizenhat előadás után azonban betiltották és szerzőjét kötelezték a dráma átírására. Ezek után visszakerült a repertoárba, s noha ritkán került színre, mégis több mint száz előadást ért meg, Major Tamás pedig gyakran emlegette a Nemzeti haladó szellemiségének példájaként.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Urbán Ernő *Uborkafa* című drámája volt az első magyar színpadi satíra 1945 után. Létét jórészt az 1953-as enyhülésnek, illetve az azt követő júniusi fordulatnak köszönhetette, amely a színházak műsorát is pozitívan befolyásolta. A repertoár változatosabb, sokszínűbb lett. A darab az ecellői Szörnevál Vállalat karrierista vezetőinek felemelkedésén és bukásán keresztül tartott görbe tükröt a Rákosi-rendszer, a személyi kultusz világának. Kritizálta a korszak káderpolitikáját, az új vezetői réteg inkompetenciáját és rengeteg társadalmi visszásságot (például a lakáshelyzetet, a kisember tehetetlenségét a hatalommal szemben). A színházi emlékezet általában forradalmian merész műként rögzítette az *Uborkafát*, amelynek hangvétele valóban kiemelkedett a kortárs drámák közül, de fontos látni, hogy mind műfaja, mind témája beleillett a Moszkva által megadott új irodalmi irányba.¹

¹ „Semmi olyan nem történt, amire a pártközpont nem adott volna felhatalmazást. A kultúrpolitika kirakat-szövegeknek szánta ezeket az írásokat, amelyek arról voltak hivatottak tanúskodni, hogy a közelmúlt politikai és kultúrpolitikai fordulatai után végre minden a lehető legjobb irányba halad.” REICHERT Gábor, „Irányított élcelődés 1953-ban. A magyar szo-

A darab bemutatóját már a magyar irodalmi és pártlapok hasábjain is megelőzte egy szatíra-vita, ennek folytatása lett az előadás után kiobbant kritikai vita.² Az ebben született írások nagy része üdvözölte az úttörő kezdeményezést, míg a darabot kritizáló írások elhibázottnak tartották, hogy a dráma nem mutatja be egyértelműen a szocialista rendszer pozitív oldalának dominanciáját.³ A kritikák egyértelműen politikai-világnézeti kérdésnek tekintették a dráma bemutatását, ezért az előadás recepcióját is az szabta meg, az ítések elfogadhatónak találják-e a rendszer szatirikus bírálatát.⁴ Bár kritikai fogadtatása egyes volt, az *Uborkafa* elsöprő közönségsikert aratott. A beszámolók nyílt színi tapsról, felugrálva ünneplő nézőkről írtak, és a sikerről tanúskodott a sok lelkes, ipari lapokban (*Traktor; Hajóépítő, Csepeli Kohó*) megjelent beszámoló is.⁵

cialista szatíra kezdetei”, in *Estztika – Etika – Politika*, szerk. GYÖNGYÖSI Megyer és INZSÖL Kata, 139–150 (Budapest: Eötvös Kollégium Magyar Műhely, 2013), 143.

² CSEH Katalin, „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepe az 1956-os forradalomban”, *Színház* 44, 8. sz. (2011): 20–29, 29.

³ „Valahogy az az ember érzése, hogy Urbán szenvedélyes gyűlölete – ismerve a szerzőt, biztosak vagyunk benne: nem általában a hivatalnokok, hanem – a rossz hivatalnokok iránt annyira elragadta őt, hogy a rossz hivatalnokokban fellelhető minden rosszat együvé akart zsúfolni és pellengérré állítani most, a darabban szereplő hivatalban. S a nagyobb nyomaték kedvéért ugyanazokat a ferde vonásokat, visszasságokat újra, meg újra – sokszor szinte árnyalatig azonos változatban – más és más szereplőkben visszahozta. [...] [Ú]gy hiszem, hatásosabb, művészebb és világosabb volna az érvelése, ha a klasszikus hagyományok nyomán, a szatirikus jellemábrázolásnak a vonalas karikatúrához hasonló, egyértelmű és tisztán kontúrozott figuráiban egy-egy tipikus rossz tulajdonságot testesítené meg. Dramaturgiailag sincs szükség rá, hogy a bűn köré ilyen, valóságos kis társadalmat építsen, de eszmeileg is veszélyes ez, mert valóban néha borotvaél választja el attól az értelmezéstől, hogy az író a társadalmat nevezi bűnösnek.” MESTERHÁZI Lajos, „*Uborkafa*”, *Színház és Filmművészet* 4, 12. sz. (1953): <https://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/545.html>; „A műfaj groteszk túlzásait hatásosan kihasználó darab azonban adós a pozitív atmoszféra aktivitásának, a leleplezés küzdelmének ábrázolásával s a felső közbelépés, akár a néplázadás – hirtelen, dramaturgiailag »kívülről« oldja fel a csomót.” SZABOLCSI Miklós, szerk., *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig*, 6 köt. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966): 556.

⁴ „Véleményem szerint éppen emiatt, éppen az új kormányprogram sikeres végrehajtása és helyes értelmezése érdekében Urbánnak kényesebben kellett volna vigyáznia az ideológiai mondanivaló tisztaságára. Kerülnie kellett volna azokat a buktatókat, és azokat a borotvaéleket, amelyek darabját tévesen interpretálhatóvá teszik.” MESTERHÁZI, „*Uborkafa*”, 556; „Az *Uborkafában* az író azok ellen lép fel a legélesebben, akik szocialista frazeológiával próbálják szembeállítani a népet az államhatalommal, a munkást a paraszttal. Nem egyszerű szélhámosokról van szó, hanem olyan szélhámosokról, akik álarcban járnak, csak hirdetik az új haza építését – de szavaik, frázisaik a romboló cél álcázására szolgálnak. [...] Urbán szenvedélyesen haragszik ezekre az ingenyelőkre, és szenvedélyesen szereti pozitív hőseit.” DEMETER Imre, „*Uborkafa*. Urbán Ernő szatírja a Nemzeti Színházban”, *Művelt Nép* 4, 12. sz. (1953): 23.

⁵ „Bevallom, régen nevettem ennyit egy szuszra. s mindjárt hozzáteszem: magyar színdarab nézése közben még talán soha. [...] Aki szeret kacagni, az okvetlenül nézze meg az *Uborkafát*. S ha netán valaki magára, vagy valamelyik »ismerősére« ismerne – az egy pillanatra se habozzon kitárni az ablakokat.” KA MOCSI, „»Régen nevettem ennyit egy szuszra.« Néhány megjegyzés az *Uborkafa*-ról”, *Hajóépítő*, 1953. dec. 15. o.n.

A közönségsikernek is köszönhető, hogy a darabot tizenhat előadás után betiltották, és kötelezték Urbán Ernőt, hogy írja át a dráma szövegét. Ezek után visszakerült ugyan a Nemzeti repertoárjába, de igen ritkán került színre. Mégis több mint száz előadást ért meg, ami egyértelműen bizonyítja, hogy Urbán szatírja, esetleges dramaturgiai hibáival együtt, témájában és hangvételében visszhangra talált a kortárs közönség körében. 1970-ben a darabból tévéfilm készült, amelyet ugyancsak Marton Endre rendezett.⁶

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A darab legalább három szövegváltozatban létezett. A bemutató előtt egy évvel Urbán publikálta a szatíra egy hosszabb részét, amely azonban nyomokban sem emlékeztet a színpadra került változatra. Ezt az is indikálja, hogy végső formájában a darab a Dramaturgiai Tanáccsal és Népművelési Minisztériummal való előzetes egyeztetések után született meg.⁷ A bemutatott szövegvariánst, egyes anekdoták szerint, magának Rákosinak a kérésére⁸ Urbán átírta, kihúzta a darab végén a bűnösöket elsőprő népfelkelést, erősebbé írta a pozitív hősök alakját.⁹ Ezt a harmadik szövegváltozatot játszatta azután a Nemzeti a betiltás utáni második bemutató után. A darab, műfajából következően nagy hangsúlyt fektetett a szocializmus nyelvezetének kifigurázására. Górcsőve alá került az értekezletek, a hivatalos levelek és fogalmazványok nyelvezete, illetve a régi (1945 előtti) és a „felszabadulás” utáni szóhasználat különbségeiből eredő konfliktus. Ezenkívül, a kortárs drámák között merész kivételként, bemutatta a kortárs rétegnyelveket is – a fiatalok szóhasználatát, a jassznyelvet és a paraszti nyelvi fordulatokat. Ez utóbbi törekvését érte a legtöbb kritika, mert a klasszikus irodalmi nyelvhez szokott ítései füleket bántotta a mindennapi fordulatok megjelenése a színpadon, illetve zavarta őket a mozgalmi nyelv szatirikus használata.¹⁰

⁶ *Uborkafa*, rend. MARTON Endre, hozzáférés: 2018.02.20., <http://nava.hu/id/2348780/>.

⁷ KARINTHY Ferenc, „*Uborkafa*”, *Irodalmi Újság* 4, 50. sz. (1953): 5.

⁸ KALMÁR Tibor, *Mulattattam és mulattam* (Budapest: Kossuth Kiadó, 2017), 101.

⁹ „*Az Uborkafa* első változatában Sánthát és Bollát társaikkal együtt a »népharag« intézi el. A kijavított második változatban ez a népharag már csak nyomokban van meg, helyette egy tanácstag felelősségre vonja Bollát az önkényeskedésért, Sente Géza, a pozitív hős pedig munkatársaival összegyűjti a szórt és felvilágosítja a parasztokat, hogy az eredeti rendelet nem károsítja meg őket. Így helyreáll a rend a faluban, a főkolompókat valóságosan is megnyírják, hogy a szatirikus büntetés ne maradjon el.” SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957* (Budapest: Magvető Kiadó, 1970), 400.

¹⁰ „A darab nyelvét két ponton is meg kell bírálni. Nem érthetünk egyet azzal, hogy Urbán fölöslegesen zsúfolja a mindennapi beszédben valóban használatos, jassznyelvből, vagy »mozgalmár-stílusból« vett fordulatokat. Ennek néhol van szatíra adta indoka (*Sólyom*: Mélyítsük

A RENDEZÉS

A kortárs kritikák nagy része a drámával foglalkozott, Marton Endre rendezését csak futólag említették. Általában dicsérték, amiért eltalálta a szatíra fókuszát, és nagyon szórakoztató jeleneteket épített fel. Megrótták azonban azért, mert az előadás hangulata néha a bohózat felé mozdult el, és ilyenkor, a kritikusok szerint, a nevetés elfedte a téma komolyságát.¹¹ Közvetett módon az 1970-es tévéjátékból kaphatunk részletesebb képet az 1953-as előadás rendezői koncepciójáról. Pergő ritmusú, ma is frissnek ható előadást láthatunk. Ebből kitűnik, hogy Marton mesterien dolgoztatta ki színészeivel a néma szereplőket (a Szörnevál vezetői kollektíváját), és rengeteg visszatérő gaggel tette élővé a figuráikat. A rendezés egésze realiztikus, a vállalati visszasságokat inkább bemutatta, mint kifigurázta. Az előadás humora a nyelvi poénokon és a helyzetkomikumon kívül Marton apró rendezői ötleteivel lett teljes.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadást elmarasztaló kritikák azt rótták fel Urbán Ernőnek, illetve Marton Endrének, hogy mind a drámában, mind az előadásban sokkal színesebbek, életszerűbbek és maradandóbbak a szatíra célpontjaiként szereplő negatív szereplők, mint a pozitívan öntudatos szocialista hősök.¹² Legsikerültebb alakításokként három mellékszereplő megformálását emelték ki a kortárs írások. Máthé Erzszi a vállalatigazgató vénkisasszony titkárnőjének, Galavics Piroskának a szerepében különösen emlékezetes alakítást nyújtott a kortárs kritikák szerint: „nagyszerű humorérzékkel tárja fel cselekedeteinek, alárendeltjeivel szembeni rideg, bántó viselkedésének rugóit: a boldogtalan, főnökébe reménytelenül szerelmes, magányos és üres életű vénlány sivár lelkét fejezi ki minden

el a kiértékelést!). De elcsépett, és ezért bosszantóan semmitmondó, hogy a II. felvonás I. képében a két titkárnő »cucikámnak«, »pintyőkémnek« szólítja egymást, vagy, hogy az ipari tanulók így búcsúznak: »Gyerünk, srácok – Szabadság!« De ez legföljebb fölösleges színpadra rángatása olyan kifejezéseknek, melyek léteznek ugyan, de a művészetben, a valóság »égi másában« eléggé időtlenül hatnak. Súlyosabb hiba, hogy Urbán a mai élet alkotta kifejezéseket, s a csakugyan bírálni való »mozgalmár stílust« gyakran ellenséges figurák szájába adja, olyankor is, amikor ez a drámai helyzetnek, tehát a valóságnak ellent mond. Helyes, hogy az író megmutatja, hogy az ellenség öntudatos emberektől látott formákat igyekszik magára venni, hogy gyanút ne ébresszen. De mi szükség arra, hogy a farkasok egymás között is báránybőrben járjanak?» SEBESTYÉN György, „Az *Uborkafa* előadása a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1953. dec. 13., 5.

¹¹ SEBESTYÉN, „Az *Uborkafa* ...”, 5..

¹² DEMETER, „*Uborkafa*...”, 23.

moccanásával.”¹³ Ugyanilyen sikert aratott Gózon Gyula Kóbor Vince, a „harcos opportunistá”, a „szólamoktól megijedt kispolgár” szerepében, „akinek életelve, hogy mindig meg kell hajolni a mindenkori igazgató előtt.”¹⁴ Többen dicsérték Maklárty Zoltán parasztfiguráját is. A főszereplők közül egyedül Juhász József Sántha Cézárja nyerte el az ítések tetszését. Karinthy Ferenc szerint a figura vonzereje főleg abban rejlik, hogy Juhász „nagyon jól, hallatlanul mulatságosan ábrázolja a többenél eszesebb vagányt, eleve bukásra van kárhóztatva, mert fogalma sincs arról, mi történik ma Magyarországon”.¹⁵

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Varga Mátyás díszlete három különböző teret jelenített meg, és mind a három nagy sikert aratott.¹⁶ A karikírozott, bár realista belső terekben (a Szörnevál igazgatói tárgyalóterme, Bolla tanácselnök irodája és Zsófi paraszti otthona) atmoszférateremtő szerep jutott a kellékeknek, mint például a mindig sípoló kávéfőzőnek, a tanácselnök szobájában a falakat díszítő vándorzászlóknak és saját bekeretezett portréjának. Ezek segítségével a díszlet maga is hozzájárult a korszak visszásságainak kifigurázásához.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az *Uborkafa* 1956 után (például Major Tamás nyilatkozataiban) példaképévé vált a Nemzeti Színház haladó szellemiségének. Különösen gyakran került elő olyankor, amikor a Nemzetit kritika érte a Rákosi-korszakban folytatott műsorpolitikája miatt. Az 1970-es tévéfilm-változat már csak kevés kritikai visszhangra talált. Urbán Ernő szatírját 1982-ben vette még elő a Szegedi Nemzeti Színház Kisszínháza, ahol a dráma Halasi Imre rendezésében egy korszak paródiájaként, a Rákosi-rendszer elnagyolt karikatúrájaként került színpadra.

¹³ KARINTHY, „*Uborkafa*”, 5.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ „Külön érdemes szólnunk a díszletekről. Varga Mátyás három díszlete érzékeltes, rendkívül kifejező. A Szörneválnak a »pompázatos« vidéki szecessziót megkapó realitással idéző helyisége árasztja magából az akták áporodott levegőjét.” DEMETER, „*Uborkafa...*”, 23.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Uborkafa*; a bemutató dátuma: 1953. november 25.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: Urbán Ernő; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Horkai János (Sólyom Aladár, a „Szörgyűjtő” igazgatója), Juhász József (Sánthy Cézár), Fónay Márta (Sántháné Madarász Borbála), Hindi Sándor (Suhajda Kamill), Ferrari Violetta (Gigi), Gózon Gyula (Kóbor Vince), Gobbi Hilda / Máthé Erzsi / Majláth Mária (Galavics Piroska), Árosi Aladár (Bősze János), Makláry Zoltán (Góczán Mihály), Pápai Erzsi (Zsófi), Sinkovits Imre (Szente Géza), Bihari József / Szemethy Endre (Bolla Imre), Rohonczy Judit (Csöpike), Keresztesi Béla (Czakó Pál), Orbán Viola (Czakóné), Siménfalvi Sándor / Suka Sándor (Laboda Simon).

•

LEPOSA BALÁZS

A SZINTÉZIS AKARÁSA

GELLÉRT ENDRE, MAJOR TAMÁS, MARTON ENDRE:
AZ EMBER TRAGÉDIÁJA, 1955

Az ember tragédiája nem kerülhetett színpadra 1949-től 1955-ig. A Sztálin halálát követő „új szakasz” kulturálisan is megengedőbb volt a plurális hangokkal; a Nemzeti Színházban 1954 őszén megkezdődhettek a Tragédia próbái. A Gellért Endre, Marton Endre és Major Tamás által rendezett legendás, grandiózus előadást óriási érdeklődés mellett betiltani már nem lehetett, de az előadások számát megritkították. Az előadás a régi és az új bemutató szintézise. Még Oláh Gusztáv háború előtti díszletében, de Gellért Endre színészvezetésének köszönhetően az új, Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmust igyekezett prezentálni. A hatalmi akarattal szemben játszó, a nézőkkel összekacsintó színház formája jött létre az ötvenes években.

Azt követően, hogy az 1947-ben bemutatott *Az ember tragédiáját* 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 hatalom akarátát, 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 volt Nagy Imrének átadni a hatalmat. Az új kormány regnálásának másfél évében, az „új szakasz” jegyében kultúrpolitikai liberalizálás is zajlott, amely a sztálinizmus éveitől képest plurális szemléletével több, akár egymásnak ellentmondó véleményt és hangot is képes volt egyszerre elfogadni. Kultúrpolitikai, azon belül színházi szempontból sorsfordítónak tekinthető az a – szintén Moszkvából érkező – utasítás, amely a sze-

mélyi kultusz és a túlkapások kötelező kritikájának folyományaként a „haladó hagyományok” (újra)felfedezésére szólított fel. A *Szabad Nép* 1953. augusztusi 7-i számának második oldalán, hangsúlyos helyen, hiszen színházi hírek az 5–6. 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 követte. 1955. január 8-án (a *Tragédia* budapesti bemutatóját követő napon) Moszkvában Nagy Imrét és az új szakaszt jobboldali elhajlással vádolták meg, Rákosi – bár miniszterelnök soha többet nem lehetett – megerősödve hazatért, véleménye mérvadó lett, politikája és bizalmasai vették át a hatalmat.²

A *Tragédiát* Rákosi 1955. február 21-én tekintette meg, s ahogy arról több forrás is beszámol, először csak Major Tamással üvöltözött, később a másik két rendezőt, Marton Endrét és Gellért Endrét is bekérte a páholyába.³ A színházi legendárium szerint itt hangzott el Major combját csapkodva Rákosi részéről az ominózus mondat: „Ugye, mi nem szerettünk színészt a börtönben látni...”⁴ A *Tragédiát* betiltani azonban már nem lehetett, az egyetlen megoldás az volt, hogy az előadások számát lényegesen lecsökkentették: 1955. januárjában tizenötször, februárban tizenötször, márciusban már csak háromszor, áprilisban négyszer, májusban egyszer, júniusban kétszer játszották. Ezután csak 1956 áprilisában került ismét műsorra kétszer, hogy májusban egyszer, júniusban háromszor és júliusban megint egyszer adják elő. Az egyik

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

1956. áprilisi bemutatót Rákosi ismét megtekintette, de szemtanúk szerint a falanszter szín idején (már) nem tartózkodott a nézőtéren.⁵

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Nemzeti helyzetét az 1954–1955-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 léghő 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 Garcia Lorca: Bernarda háza c. művét. Eredeti, a Népművelési Minisztérium Kollégiuma által jóváhagyott műsortervükben szerepelt Illyés Gyula Dózsája, Nazim Hikmet darabja és a haladó amerikai Miller egy éles, harcos darabja. [...] a Nemzeti Színház műsorterve általában a múlt borongós hangulatú, gyászos, sötétenlátó darabjaihoz nyúl. Az utóbbi esztendőben egyáltalán nem adtak elő pl. romantikus hősi drámát – valamennyi klasszikus darabjuk a fel-tétlen 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 léghőre. Ez a léghő alapjaiban, véleményem szerint pártellenes, erősen

⁵ SZIGETHY, „Ki ül a páholyban?”, 14.

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

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

⁸ Uo., 21.

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, benyálazzák, 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 általános „elv”, hogy valaki vagy jó kommunista, vagy jó színész.*⁹

A balos színészeket bedarálja a színház, a jobbosokat túlfoglalkoztatja – vélte 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 rímeltek 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 kérkedett 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 közelszóló és saját hatáskörben vezénylő Kende az alábbi írja minderről: „A színház műsorpolitikájának egyik problémája a leállított *Ember tragédiája* és a *Galilei*. Az elsőnél, bár hosszas viták és elemző megbeszélések után, a Minisz-

⁹ Uo., 22.

¹⁰ Uo., 22–23.

¹¹ Uo., 23.

¹² Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház 1955. február 2-i társulati üléséről, Budapest, 1955. február 2., Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Nemzeti Színház dosszié.

térium hozzájárult az előadáshoz.”¹³ Bár Kende állításait bizonyára hiba volna fenntartások nélkül elfogadni, sokszor túlzott és vádaskodott, a Nemzeti függetlenségét illetően mégis hihetőnek tűnnek állításai, hiszen ellenérdekelt 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 1954–1955-ös évada esetében tehát egy olyan intézményről beszélhetünk, amelynek szakmai tekintélye kikezdzhetetlen volt, rendezői, színészei az ország legjobbjai közé tartoztak. Kihasználva az „új szakasz” enyhülését, Major 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 hármasság és a kettős szereposztás a színpadi szerzőség felelősségét relativizálta. A drámából körülbelül 800 sort húztak,¹⁵ 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.

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 kerüendő.¹⁶ A művel kapcsolatban Lukács az alábbi gondolatkörök mentén alakította ki álláspontját: a dráma istenhite és vallásossága nem lehet korszerű, pesszimiztikus világképével a szocialista realizmus fejlődéseszményét figurázza ki, ember és tömeg viszonyát ábrázolva a nép statikus és öntudat nélküli, vezetői önkénynek kiszolgáltatott. Továbbá

¹³ KENDE, „Feljegyzés...”, 22.

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

¹⁵ (GÁCH) [GÁCH Marianne], „Marton Endre *Az ember tragédiája* rendezéséről”, *Színház és Mozi*, 1954. december 3., 12–13, 13

¹⁶ LUKÁCS György, „Madách tragédiája”, in LUKÁCS György, *Magyar irodalom – magyar kultúra* (Budapest: Gondolat, 1970), 550–575.

történelmileg sem hiteles, a falanszter szín pedig a szocializmus szatírja.¹⁷ A Lukács-tanítvány Hermann István úgy fogalmazott 1952-es tanulmányában, hogy a *Tragédia* „pesszimiztikus, antihumanisztikus mondanivalóját aláhúzza, megerősíti az, hogy a végén csak isten szava ad perspektívát számára”.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: 1954-ben megjelenhetett a dráma, Waldapfel előszavával.²¹ Az írás legitimálja a *Tragédiát*: Waldapfel szerint a londoni szín kapitalizmusbírálata a mű egyik legfontosabb eleme, a mennybéli keret és a vallásosság pedig kevésbé fontos. A dráma pesszimiztikus világképével kapcsolatban arra jut, hogy a mű „minden kétely ellenére éppen a haladásért való küzdelemre biztat”.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.

¹⁷ 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. Lásd 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).

¹⁸ HERMANN István, „Madách: Az ember tragédiája”, *Irodalomtörténet* 40, 3–4. sz. (1952): 337–353, 347.

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.

²² Uo., 22.

A klasszikus ciklus ötvenes évekbeli, Nemzeti Színházi hagyományainak megfelelően a szöveg elsődlegességét a húzások minimalizálásával igyekeztek fenntartani, ebben az előadásban is így történt. A drámából meghúzott 800 sor lényegesen kevesebb volt, mint a Paulay-, Hevesi- vagy Németh Antal-féle előadásokból kihagyott 1500-1600 sor. Nevesített dramaturg a színlapon sem szerepel, 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 eddigiekkel 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 felkelhetők a dráma más helyén egyszerűbb, és világosabb fogalmazásban. Azelőtt az »úr jelenetet«, 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

Gellért Endre a premier előtt szintén a legitimáció jegyében tartott sajtótájékoztatót, ahol részletesen beszámolt a „dramaturgiai munkáról”.²⁵ A hagyományoktól eltérve, részben Oláh díszletétől inspirálva, a második szín után tartottak szünetet, így Ádám álomba merülése a történelmi színekhez kapcsolódott. Mindezzel a történelmi színek álombeliségét hangsúlyozta az egyszerű tagolás, amely materiális alapon tudta és akarta igazolni a történelmi színek példázatszerűségét – 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 Paracicsomi 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.

²³ (GÁCH), „Marton Endre...”, 13.

²⁴ Uo.

²⁵ *Gellért Endre sajtótájékoztatója Az ember tragédiája felújításáról*. Gépelt kézirat, OSzMI, az 1955-ös előadás dossziéja.

A RENDEZÉS

1949–1955 között a Nemzetiben nagy hagyománya volt a többrendező előadásoknak,²⁶ amelynek okai vélhetőleg bemutatónként különböztek, de feltehető, hogy Major neve majdnem mindegyik színlapján szerepel. Major híres-hírheht 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 premiert 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 öt 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 legitimációja kapcsán jól jött a felelősség megosztása a várható támadások kivédése szempontjából, hiszen erőt és egységet demonstrált. Másrészt a kettős szereposztásban készülők, mind hosszában, mind technikai igényeit tekintve grandiózus előadás próbáin szükség volt munkamegosztásra; az „operatív” rendezői feladatokat vélhetőleg Martonra és Gellétre bízta Major, legalábbis valami hasonló feladatmegosztásra következtethetünk Marton nyilatkozatából:

A színpadon a rendelkező próbákon egyszerre vesznek részt a rendezők. Viszont az úgynevezett emléképróbákat 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

²⁶ *Dohányon vett kapitány* 1949. június 9. Hont/Major/Kertész Gyula; *Ahogy tetszik* 1949. június 10. Gellért/Major; *Nyári zápor* 1950. február 17. Major/Marton; *Az élet hídjá* 1951. február 13. Gellért/Várkonyi; *Bánk bán* 1951. május 30. Major/Vámos; *Warrenné mestersége*, 1951. december 1. Major/Vadász Ilona; *Hamlet*, 1952. január 27. Gellért/Major; *Feledhetetlen 1919*, 1952. április 4. Barta Zsuzsa/Major/Marton; *Az ozorai példa*, 1952. május 22. Gellért/Vadász Ilona; *Vihar (Osztrovszkij)*, 1954. február 3. Kazimir/Major; *Othello*, 1954. május 28. Major/Nádasdy; *A képzelt beteg*, 1954. december 10. Major/Várkonyi; *Versailles-i rögtönzés*, 1954. december 10. Major/Várkonyi; *Az ember tragédiája*, 1955. január 7. Gellért/Major/Marton; *A senki városa*, 1955. április 2. Major/Kazimir; *Az anya*, 1955. június 15. Gellért/Major.

²⁷ BÁNOS, „Amikor Majort is...”, 20.

²⁸ (GÁCH), „Marton Endre...”, 12.

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 feküdt Gellértnek. Ami onnan jött, az a Sztanyiszlavszkij 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 1859–1860-as kedélyállapotának leképeződéseiként.

A rendezés ugyanakkor igyekezett olyanformán megragadni a szerepértelmezéseket, hogy Ádám, Lucifer és Éva (szigorúan ebben a sorrendben) valamiféle egységben, Madách személyiségének egységében kerüljenek megfogalmazásra a színpadon:

Értelmezésünk szerint Madách nemcsak 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

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

³⁰ ÁDÁM OTTÓ, „Kolozsvártól a Madách Színházig”, *Színház* 47, 11. sz. (2014): 24.

³¹ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 8.

³² (GÁCH), „Marton Endre...”, 12.

Mindez a kritikusok beszámolóí alapján sikerült is: Kárpáti Aurél szerint például „a rendezés nem annyira 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 színekben 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 színészi játékra elsősorban az előadásról megjelent kritikák alapján tudunk következtetni.³⁵ 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 vonultatta fel, ugyanakkor Demeter Imre szavaival szólva: „Két együttes, két előadás. Különböznek.”³⁶ Szerinte Básti a *Volpone*- és a *Vihar*-béli mellékszerepéből „nagy és igazi művészé érett. [...] Belső tűz fűti, pátosza nemes és szép.” Ebben az előadásban Dantonként ért a csúcsra. Bessenyei alakítását nem értékelte 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 dicsérte, főleg 1948-as Éva-alakításához képest, Szörényi lágyabb, líraibb, madáchibb, gyönyörűen beszélt, pátosza tiszta. Major: ő Madách ördöge, a számító értelem, a hideg tagadás, a finoman maró gúny. Ungvári László azonban még nem volt eléggé kifinomult, sokszor egysíkú.

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

³⁴ Gellért Endre sajtótájékoztatója..., 16.

³⁵ Bár rádióközvetítésről tanúskodnak a korabeli rádióműsorok, felvétel valószínűleg, a kor szokása szerint, nem született.

³⁶ DEMETER Imre, „Az ember tragédiája”, *Művelt Nép* 6, 4. sz. (1955): 7.

Kárpáti Aurél szerint Básti őszinte átélése, „kitűnő alakításának magávalragadó csúcspontja mégis mindeneket »lemennydörgő« hatalmas Dantonja volt”.³⁷ Másik cikkében így írt 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 magával ragadó erejét. Lukács Margit sokszínű szerepében mélyen átélt, kifejező játékaival és tökéletes beszédkultúrájával a Nemzeti Színház hajdani nagy Éva-alakítóinak emlékét idézi. Major Tamás Lucifere hét év óta sokat fejlődött. Alakításából elmaradt minden külsőséges hatáskeresés, 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, szenttelenebb a kelletténél. Itt-ott villan csak föl benne a „magasabb szellemvilág” lakójának démoni fölénye az emberrel szemben. Viszont egészében jóval egyszerűbb és elmélyültebb, mint régebben volt.³⁸

Hegedűs Géának, Demeterhez hasonlóan, volt alkalma mindkét szereposztásban látni az előadást, s a Lucifer-alakítások kapcsán rövid összehasonlító elemzést közölt Ungvári és Major felfogásáról.³⁹ 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 percre 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

³⁷ KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 261.

³⁸ KÁRPÁTI Aurél, „Ember küzdj és bízza bízzál”, *Béke és Szabadság* 6, 2. sz. (1955): 6–7.

³⁹ HEGEDŰS Géza, „Két Lucifer”, *Színház és Mozi*, 1955. jan. 28., 4.

éppen ezt a madáचित tudta megragadni. Hangja és mozdulata szerencsésen egyesítette az emberien közvetlent és a megtestésített 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 tulajdonságai teszik érthetővé, hogy Ádám vonzódik is feléje. Ámde a nem egyszer rokon-szenves 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.)⁴⁰

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 apostol-megformálását védi meg. Hubay szerint szerencsés a téeszcsé elnököt parodizáló karakterfelfogás, mert mindezzel a népi ellenpápat, a bibliai halászt idézi, nem pedig a bizáncit.⁴¹

SZÍNHÁZI LÁTUVÁNY 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 mennyországi, az édenkerti és a bizánci színhez készülő díszlet. Azokat az Operaház díszletműhelyében festik, mert nekünk nincs akkora helyünk...”.⁴² 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 1141 Ft volt,⁴³ vagyis a díszlet ára majdnem százszorosa volt egyhavi fizetésnek.

⁴⁰ HEGEDŰS, „Két Lucifer”, 4.

⁴¹ HUBAY Miklós, „Vita – »Te Péter vagy...«”, *Művelt Nép* 6, 5. sz. (1955): 7.

⁴² K. E., „Ahol Az ember tragédiája díszletei készülnek: Látogatás a Színházak Központi Műhelyében”, *Esti Budapest*, 1954. dec. 16., 2.

⁴³ *Tények könyve 1988*, Normál- és reálbér, reáljövedelem, hozzáférés: 2019. 04. 15., <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1988-2/magyarorszag-3C8C/gazdasag-3CD7/nominal-es-realber-realjovedelem-3CF4/>.

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.⁴⁴

A *Tragédia* vizuális megjelenése, díszlete és jelmezei szervesen kapcsolódnak a mű színpadi tradíciójához, amelynek oka a hagyománytiszteleten túl a dráma sajátos szerkezetének köszönhető. A díszletet tervező Oláh Gusztáv úgy fogalmaz, hogy 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

⁴⁴ „A gyors változásokat úgy próbáltuk megoldani, hogy a nagyobb emelvénykomplexumokat 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 körfüggönyt.

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 szürőlángot 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« megidéztetett.

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 túlfüggönyön keresztül haláltáncot látunk. 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 üveglombikja, amelyben az életet akarja megoldani – a döntő pillanatban elpattan. Megoldás: – erre a célra egy két darabból álló plastikgömböt készítettek, amelyekbe zsinór 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 űr-jelenetnél, 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 egyszerű – ha egyszerű. Így történik ez itt is. Tízennyolc méter magasságban, tizenhat méter szélességben, a rivaldával párhuzamosan két drótkötelet feszítettünk ki, amelyen egy csigakocsi mozog. Erre a kocsira két fix függőcsigát szereltünk fel. A függő kocsi zsinórjára rögzítjük a színészt, aki valóban a levegőben repül. Kosztümje alatt ejtőernyős nadrágot visel és a csipőjénél elhelyezett vaslemeze 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...” HALMI SÁRI, „Érdekessegek a *Tragédia* műhelytitkaiból”, *Színház és Mozi* 8, 5. sz. (1955): 8–9.

kiragadott korszakáról mindazt, amit az író arról a korról, mint jellemzőt – Lucifer szemléletén keresztül – Ádám elé akar tárni”.⁴⁵ Kárpáti Aurél kimerítő dolgozata alapvetően két hagyomány – a Paulay-féle, 1883-as, meinin-geni-historizáló, valamint a Hevesi-féle, 1908-as, misztériumjellegű hagyomány – mentén láttatja a *Tragédia*-előadások díszletezésének történetét.⁴⁶ 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”.⁴⁷ 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.”⁴⁸

Mindemellett észlelhető „a Zichy Mihály által illusztrált könyvkiadások” hatása is,⁴⁹ s ez a vizuális közösségi élmény rehabilitálta a Nemzeti 1955-ös Madách-bemutatóján a polgári színjátszás hagyományát.

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 kezdett sorban állni a tömeg, amely aztán a Nemzeti Színház körül két körben gyűrűzött.⁵⁰

Kárpáti Aurél, aki számos írásában foglalkozott a *Tragédia* 1955-ös előadásával, így összegzett:

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

⁴⁵ OLÁH Gusztáv, „*Tragédia* színpadképeim egykor és ma”, *Színház és Filmművészet* 6, 1. sz. (1955): 8.

⁴⁶ KÁRPÁTI Aurél, „Néhány régebbi *Tragédia*-előadás”, *Színház és Filmművészet* 5, 12. sz. (1954): 562–568.

⁴⁷ OLÁH, „*Tragédia* színpadképeim...”, 10–11.

⁴⁸ Uo., 11.

⁴⁹ IMRE, „A nemzet...”, 172.

⁵⁰ „Kovács Alice beszámolója”, *Béke és Szabadság* 6, 1. sz. (1955): 19.

ékesebben szóló konkrét bizonyosság arra: mit jelent és milyen fontos szocialista színházi kultúránk továbbfejlődése szempontjából a haladó nemzeti hagyományok ébrentartása.⁵¹

Az előadás azonban nem csak az 1955-öt megelőző tradíciók tekintetében képezett kontinuitást, számos sajátossága jó előre meghatározta a *Tragédia*-játás rendjét. A Nemzeti későbbi, Major 1960-as rendezésében bemutatott *Tragédiájának* címszereplői (Básti, Lukács és Major) több mint ezer alkalommal léptek színre, amellyel az 1960-tól 1977-ig játszott előadás minden korábbi rekordot megdöntött és az 1949-től érvényes hatalmi betiltást végérvényesen felszámolta, egyben a *Tragédia* szintetizáló, államszocialista előadásmódját kanonizálta.

Az 1955-ös 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 alkalmazva” keresztülvitte akarátát 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 órás előadáshossz és nem mellesleg a lenge öltözetben fellépő színészi testek láthatósága épp egy olyan darab színre vitelében valósult meg, amely a hatalomnak a nemzeti kánon megidézése okán kellemetlen. Az előadást betiltani – a gondos előkészítésnek köszönhetően – nem lehetett. Ennek az előkészítésnek része volt a rendezői hármas tekintélye, 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 formát teremtett a kettős beszéd, az „áthallásos rendszer” tekintetében is: a beszámolók szerint a *III. Richárd* előadásaihoz hasonlóan tapintható volt a cinkos értelmezői lehetőség.⁵²

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Az ember tragédiája*; a bemutató dátuma: 1955. január 7.; színház: Nemzeti Színház, Budapest; rendező: Major Tamás, Marton Endre, Gellért Endre; szerző: Madách Imre; díszlettervező: Oláh Gusztáv; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; karmester: Hidas Frigyes; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Básti Lajos, Bessenyei Ferenc (Ádám, szerepkettőzés), Lukács Margit, Szörényi Éva

⁵¹ KÁRPÁTI, „Az ember tragédiája”, 266.

⁵² PÜNKÖSTI, „Rákosi bukása...”, 306.

(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 szelleme, Rabszolga, Saint-Just, Elítélt), Balassa 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 (Catullus), 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), Lendvay Lajos (1. udvaronc, 2. gyáros), Márki Géza (2. udvaronc, A zenész, Platon), Kárpáti Zoltán (3. udvaronc, Prága1, Udvaronc, Prága2), Gosztanyi Géza (4. udvaronc), Mányai Lajos (Rudolf császár, Lovel), Kenderesi Tibor (Újonc), 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), Gosztanyi János (Artúr), Majláth Mária, Orbán Viola, Pártos Erzszi (Cigányasszony, szerepkettőzés), Halász László (4. tanuló), Bodonyi Béla (Ékszerárus), Apor Noémi (1. polgárlány), Lakos Klári (2. polgárlány), Juhász József, Kálmán György (A tudós, szerepkettőzés).

•

KÁLI ANITA

A FORRADALOM ELŐTT

GELLÉRT ENDRE: GALILEI, 1956

Véletlenszerűen legendás, hogy éppen Németh László Galilei-drámája, a kiegyezés és megalkuvás viszonyát egy kora újkori helyzetben kipróbáló dialógus vált a forradalom kirobbanásának népszerű narratívájává. A cselekménytelen drámaiságot Gellért Endre lélektani pontossággal alakította színházzá, mely a történelmi helyzetben váratlanul összetett jelentéssel telítődött.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Benedek András, a Nemzeti Színház dramaturgja 1952-ben azzal a javaslattal kereste fel az akkor leginkább fordításokkal foglalkozó Németh Lászlót,¹ hogy írjon a színház számára eredeti darabot.² Németh olyan drámát írt, amely „kortörténeti dokumentum; akár egy barométer, jelezte öt izgalmas év szellemi atmoszférájának változásait”.³ A kész művet először 1953-ban illesztette évadtervébe a színház, s sokszoros átírás és újrakezdés, leállás és betiltás után 1955. február 7-én eljutottak ugyan az első olvasópróbáig, de csak másfél év múlva mutatták be. Az 1956-os év azonban a színházak és a kulturális élet

¹ Az 1952-es évet megelőző időszak Németh László számára a szilencium időszaka volt, az *Anna Karenina* fordításának sikere után azonban újabb fordítói megbízásokat kapott, valamint kitüntették József Attila-díjjal is. FÜZI László, *Alkat és mű. Németh László 1901–1975* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2002), 451.

² NÉMETH László, „A Galilei együttesének”, in *Németh László: Galilei. (A dráma „pere” 1953–56)*, szerk. LENGYEL György (Debrecen: Csokonai Színház, 1994); NÉMETH László, *Homályból homályba. Életrajzi írások* (Budapest: Magvető Kiadó–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977); ILLÉS Endre, „Egy vacsora emléke”, *Élet és Irodalom*, 1976. ápr. 17., 11; BENEDEK András, „Mégis mozog. (A Galilei története)”, in BENEDEK András, *Színházi műhelytitkok. Tanulmányok*, 27–83 (Budapest: Magvető Kiadó, 1985).

³ BENEDEK, „Mégis mozog...”, 27.

számára is változásokat hozott.⁴ Ebben a változásokat ígérő légkörben a *Galilei* harmadszorra is műsorra tűzték: 1956. szeptember 5-én rögzítették, „hogy a Katona József Színház első bemutatója a *Galilei* lesz”, majd szeptember 18-án előlről kezdődtek a próbák, részben új szereplőkkel.⁵ A drámát először a forradalom kitörése előtt három nappal játszották a Katona József Színház színpadán,⁶ ami szinte kizárólagossá teszi azt a véleményt, mely szerint a Németh László-mű az államszocialista színházban működő kettős beszéd⁷ vagy sorok között olvasás technikájának sajátosságai miatt kiemelkedően fontos, ugyanis Galilei perét az ötvenes évek hatalmi berendezkedéseinek allegóriájaként értelmez(het)ik.⁸

Az előadás bemutatója után két hónappal, a színház helyreállítását követően, 1956. december 25-től játszották ismét.⁹

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A dráma 1956 októberéig több változtatáson ment át, s ezek közül az utolsó felvonás két változatának ténye, illetve a két negyedik felvonás közötti kü-

⁴ Lásd például: [n. n.], „Írók és művészek memoranduma 1955 októberében”, *Literatura* 15, 1–2. sz. (1989): 8–10.

⁵ BENEDEK, „Mégis mozog...”, 72.

⁶ „A bemutatón ott volt Révai József, az MDP Politikai Bizottságának tagja, Darvas József, népművelésügyi miniszter, Jóború Magda, az oktatásügyi miniszter első helyettese, Darabos Iván, népművelési miniszterhelyettes, továbbá kulturális életünk számos kiválósága.” MTI, „A *Galilei* bemutatója a Katona József Színházban”, *Szabad Nép*, 1956. okt. 21., 181.

⁷ JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108 (Budapest: JAK – L’Harmattan Kiadó, 2005).

⁸ Az inkvizíció és Galilei szembenállása, a per motívumán kívül alátámasztják az állítást a következő szövegrészek: „GALILEI: De azért szívesen vennék egy látcsövet, amellyel olyan századba látni, ahol az igazság meglátásával véget ér a tudós dolga, s az igazságnak, hogy élhessen, nem kell hazudnia.” NÉMETH László, „Galilei”, in NÉMETH László, *Drámák*, 30 év, 163–281 (Budapest: Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 179. „A tudósnek vallatnia kell a világot, s ha más világ nincs, hát azokat, akik őt vallatják – a csúzákat, a hóhérait. Énnekem odabenn – ezzel tán nem árulok el titkot – gyakran az volt az érzésem, hogy ez az egész pör, kihallgatások, alkuk, fenyegetések: valami lázalom”. Uo., 276. „MACULANO: Tán ott kezdem, hogy április 24-én, az ügyész páter jelenlétében – extra jure – fölkerestem a vádlottat szállásán, és sikerült belátatnom vele, hogy könyve és védekezése közt olyan ellentét van, amelyet csak a beismerés bizonyos fokával lehet enyhíteni.” Uo., 230–231. „Figyelmeztetek, hogy a töredelem sokat könnyítene helyzeteden. A Szent Törvényszéknek a megátalkodott tagadóval szemben keserves kötelessége van.” Uo., 238.

⁹ „A karácsonyi ünnepek alatt hosszú hetek némasága után ismét megnyitották kapuikat a budapesti színházak. Az Operaház a *Bánk bánt*, az Erkel Színház a *Hunyadi Lászlót*, a Nemzeti Színház kamaraszínháza, a Katona József Színház Németh László *Galilei* és Illyés Gyula *Fáklya láng* című darbjait adta.” [sz. n.], „Karácsonyi kapunyitás”, *Esti Budapest*, 1956. dec. 28., 2.

lönbség a legjelentékenyebb. A *Galilei* 1953-ra nyerte el elsődleges formáját, és Németh László (valamint Benedek András) beszámolóai alapján Szentendrén Gellért Endrével és Major Tamással is kiegészülve közösen dolgoztak a darab néhány apróbb változtatásán.¹⁰ Ők négyen gyakorolták a színházi öncenzúrát,¹¹ hiszen az első variáns „megalkuvásra tanít, hisz’ mindenki hiheti, hogy neki még fontos végezni valója van a világban. Ez az érv persze, nem egészen helyes: egy nagy közösségi kincs, amely velünk vész, igenis lehet olyan súly, amely a legfényesebb becsületérzést is lenyomja.”¹² Az első változat Németh szerint jobban „megfelel a történeti igazságnak” és „tisztább, egyszerűbb”, a másodikban viszont Galilei „belátja, hogy a tudomány nem egy elme dolga, s azért, amit hite szerint, csak ő tudott, kár volt odadobnia az üdvösségét”.¹³ Az alak kritikus megítélését segíti az a tény is, hogy az ifjú Torricellivel való találkozás jelenetében egy, csak önmagával törődő, a tanítvány szakmai kérdését meg sem halló idős embert látunk magunk előtt. Az 1956-os októberi előadásban a negyedik felvonás 1955-ben írt szövegvariánsát használta a társulat.

A RENDEZÉS

Gellért Endre rendezése azért „mesteri és mintaszerű teljesítmény”,¹⁴ mert a Németh László-i „papírszínház” gondolati-érvelő párbeszédeit a lélektani realista színház eszközeivel szólaltatta meg – ebben rejlett a rendezés kínálta

¹⁰ „Fölvoltstam egy-egy jelenetet; ők előálltak a kifogásaikkal, én védtem a védendőt, s a legközelebbi »ülésre« megpróbáltam úgy építeni bele a műbe jogos óhajukat, hogy attól gazdagabbá válják. [...] A változtatások végeredményben lényegtelenek voltak, a jelenetek rendjét például sehol sem bontottuk meg, de sok haszontalan elem kiesett, a darab felülete fényesebb, csiszoltabb lett, kipolírozódott két másik agy korongjára.” NÉMETH, „A *Galilei* együttesének”, 22.

¹¹ „Háromszor ígérték meg, hogy nem kérnek többet s mindig új kívánságokkal álltak elő; a legutóbb például azzal, hogy Castelliből negatív alakot csináljak.” [n. n.], „A *Galilei* története Németh László életrajzában”, in LENGYEL, szerk., *Németh László: Galilei...*, 41.

¹² „Épp ezért kaptam az ismeretlen helyről jövő kifogáson, hogy a negyedik felvonást újra kelene írni, mert megalkuvásra tanít, hisz’ mindenki hiheti, hogy neki még fontos végezni valója van a világban. Ez az érv persze, nem egészen helyes: egy nagy közösségi kincs, amely velünk vész, igenis lehet olyan súly, amely a legfényesebb becsületérzést is lenyomja. [...] Én azonban elfogadtam az érvet, amely megengedte, hogy a darabot a történelmi igazságtól eltérőbben, de önmagammal összehangzóbban fejezzem be. A mostani befejezés szerint a megtört Galileit jó hírek és mentő érvek fokról fokra fölélesztik, az ifjú Torricelliben megérett csalódással is szembeszáll, de amikor látja, hogy egy fizikus lángelmével áll szemben, akiben a tudomány nélküle is tovább hajt, belátja, hogy a tudomány nem egy elme dolga, s azért, amit, hite szerint, csak ő tudott, kár volt odadobnia az üdvösségét.” Uo., 37.

¹³ NÉMETH, „A *Galilei* együttesének”, 23.

¹⁴ KESZI Imre, „»*Galilei*«. Németh László drámája a Katona József Színházban”, *Népszava*, 1956. okt. 21., 5.

feszültség.¹⁵ Formanyelvére jellemző, hogy miközben „ő maga szinte eltűnt az előadás mögött”,¹⁶ „fáradtságos munkával kereste meg azt az optimumot, ami a szerep igényeiből, a színész képességeiből és fizikai adottságaiból kifejthető”.¹⁷ A rendezésben Gellért „döbbenetes erővel hozza felszínre a darab, belső, rejtett, látszatra sokszor cselekménytelen drámaiságát. Galileinek és ellenségeinek érvei szikrázva csapnak össze, az elvont gondolatok kitapintható igazságokká, eleven érvekké, reális erőkké válnak a színpadon”.¹⁸ A darab ritmusát a klasszikus dramaturgia szabályai adták: egyenletes ívben, crescendo-szerűen épült fel a harmadik felvonás tetőpontját alkotó, az inkvizíció bőrtönében zajló jelenet. A pontos alaposággal kimunkált előadásban a rendező az atmoszférakeltés eszközeivel is igyekezett felerősíteni azt a drámaiságot, amely tehát nem elsősorban a cselekmények fordulatai, hanem a két igazságrendszer között lévő ellentét révén teremtette meg a drámai feszültséget.¹⁹ Németh László művében elsősorban eszmei, erkölcsi vagy lélektani szintéren artikulálódtak a legerőteljesebb konfliktusok, így a rendező mind a játéktér, mind a jelmezek tervezésében és megvalósítása során érzékeltette a fennálló ellentéteket, de elkerülte a parabolisztikusságot.²⁰

¹⁵ Németh az érvelést, a reflexiót tekinti a művészi ábrázolás lényegének, és a teljes életillúzió megteremtése nélkül az olvasó/néző számára nem lenne hiteles a közölt gondolat: „Úgy dolgoztam, mint a festő, aki tájat, csendéletet fest, de közben arra is vigyáz, hogy kedves absztrakt idomai, a kúpok, a gömbök, ívek a kép mögött szép kemény rendbe szövetkezzenek...” NÉMETH László, „A Villámfénynél felújítóink”, in NÉMETH László, *Megmentett gondolatok*, Németh László munkái, 273–290 (Budapest: Magvető Kiadó–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 281.

¹⁶ BENEDEK, „Mégis mozog...”, 75–76.

¹⁷ Lásd az előadás próbáján készült beszámolót: „Mikor Bessenyei – Galilei – beszélni kezd, Gellért Endre, a darab rendezője félbeszakítja. Azt magyarázza, hogyan adja vissza a színész ezt a hangulatot. [...] Háromszor, négyszer próbálják ugyanazt a pár mondatot. Bessenyei beszéde a rendezői utasítás szerint kicsit meggyorsul, hangosabb, azt is érzékelteti, hogy szörnyű fásultságból megpróbál kimozdulni.” [P. Zs.], „A Galilei és a Varró Gáspár próbáján”, *Népszava*, 1956. okt. 10., 9.

¹⁸ HÉRA Zoltán, „Németh László drámája a Katona József Színházban”, *Népszabadság*, 1957. febr. 19., 4.

¹⁹ Vö. Gellért Endre rendezéseire jellemző, hogy a rendezést elsősorban a hiánytalanul összeillesztett rendszer művészi létrehozásaként érthetjük: „Második elemista voltam, amikor egy este nagyanyámmal kibirítottunk az asztalra egy gombokkal teli fiókot. A gombok kicsik és nagyok, kővérek és soványak, fehérek és feketék és színesek, ott domborultak nagy összevisszaságban. Akkor megkezdődött a válogatás anyag, forma és nagyság szerint. S mire éjfél lett, nemcsak a gombokat sikerült csoportosítani, de én is összeállíthattam életem első gombeggyűjtését az osztálytársaimmal megvívandó gombcsatához. Ez az első rendezői emlékem. Mert ha ma hozzáfogok egy rendezéshez, az első, amit meg szeretnék teremteni a színpadon: a rend.” GELLÉRT Endre, „Helyünk a deszkákon”, in GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon. Gellért Endre színházi írásai*, szerk., jegyz. MOLNÁR GÁL Péter, Székénétéka, 23–29 (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982), 23–24.

²⁰ „Történeti tárgyú darabnál a legtöbb rendező számos eszközzel igyekszik fölhívni a közönség figyelmét, hogy »a te ügyedről van szó«. A Galileinek azonban valamennyien éreztük vészjósló aktualitását”. BENEDEK, „Mégis mozog...”, 76.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az időődő Galilei szerepét Bessenyei Ferenc²¹ kapta meg, és a kritikai visszhang hosszú várakozás, egy évnyi nem-játszás utáni újrakezdéskor nem pusztán Gellért Endre rendezését,²² hanem az ő alakítását ítélte meg pozitívan. Több kritika szerint „Galilei alakja és sorsa betölti a drámát”,²³ így Bessenyei alakítása egyértelműen az előadás legsúlyosabb színészi teljesítménye. Az ötvenes évek elején Othellót, *Az ember tragédiája* Ádámját, valamint Dózsa Györgyöt játszó, 1962-ben pedig a brechti Galileit alakító Bessenyei pályáján a Németh László-i szerep megformálása „élete egyik csúcspontja”.²⁴ Játékának igazságára többen rámutattak, hiszen a „dráma lényegét” megragadva volt képes alakítani az erkölcsi kétségek között őrlődő tudóst. Az előadás mellékszereplői között „felejtethetetlen, emlékezetbe vésődő figur[át] azonban nem sokat” találhatunk,²⁵ ennek ellenére a kritika viszonylag elismerő bírálatokat fogalmazott meg. Rajz János írnok-alakításában például a „második felvonásban az egész figura valóban egy »szomorú kéz«, a harmadikban hitvány féreg, dermesztően reális besúgó, lakáj”.²⁶ Mányai Lajos Maculano páterként a „dogma és szabadelvűség, félelem és fel-fellobbanó, majd elfüstölgő dacként ingadozó figura”,²⁷ Várkonyi Zoltán pedig remekül érezte az inkvizíció által képviselt szellemet.²⁸ A szereposztás

²¹ [n. n.], „Vallomás a szerepről: Elmondja Bessenyei Ferenc”, *Színház és Mozi* 6, 38. sz. (1956): 10–11. Érdekes és tanulságos, hogy ugyanő ugyanezzel a mondattal kezdi, ám másképp fejezi be az 1962-es *Galilei élete* kapcsán tett önvallomását: „Kell-e mondanom, milyen nehéz feladat számomra Galilei megformálása, amikor eddig többségükben olyan szerepeket játszottam, ahol a robusztus termet, a dinamikus hangerő, a hősiesség volt a szerepek jellemző vonása Galileiben testetlennek kell lennem [...], mert ennek a drámának irodalmi veretű, súlyos gondolatokat hordozó szövegét sem elcsevegni, sem elszavalni nem lehet. Igen, a gondolatok hordoznak minden mozzanatot, ezeknek maradéktalan érvényre juttatása, tiszta közlése a feladatunk.” MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 398. Vö. Kiss Gabriella, „Major Tamás: *Galilei élete*, 1962”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2021. 08. 22., <http://theatron.hu/philther/galilei-elete/>.

²² A *Galileiről* szóló kritikák elsősorban közvetlenül az október 20-án tartott első előadás után, valamint egy évvel később jelentek meg, és elsősorban Bessenyei szerepét, esetleg a többi színész játékát igyekeztek méltatni, elkerülve a dráma értelmezésének olyan lehetőségeit, amelyet a forradalom és a későbbi tabusítások és elfojtások kontextusában is értelmezhetünk.

²³ [sándor], „A *Galilei* 63. előadása. Újra megnéztük”, *Film Színház Muzsika*, 1957. okt. 11., 26.

²⁴ KESZI, „»Galilei«...”, 5.

²⁵ HÉRA, „Németh László drámája...”, 4.

²⁶ Uo.

²⁷ KESZI, „»Galilei«...”, 5.

²⁸ „Margittai Ági lelkes és fáradhatatlan Giulietta, Kálmán György Torriccelije becsületes alakítás”. (sándor), „A *Galilei* 63. előadása...”, 26; „[A] könnyebb szerepekben pedig jól alakított Lukács Margit, Bodor Tibor és Margittay Ágnes, azonban Pataki Jenő és Kálmán György alakításai „minta nem érnék el művészetük összes lehetőségét.” KESZI, „»Galilei«...”, 5.

maga az értelmezés, Gellért Bessenyeit egy-ügyű karakterként állította Galilei figurájába, a többieknek szövegszerűen, értelmezésben, jelenlétben csak statisztaszerep jutott. A dráma dramatikusan inkább monológ.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A látványtervező Varga Mátyás a történelmi drámák meiningenizmust idéző színrevitelének szokásrendjét követte, és egy, a dramatikusan tér referenciáját megidéző, Galilei korával azonosítható atmoszférát teremtett. Ennek megfelelően a színpadon megjelenített építészeti stílusok, díszletek, a belső terek, valamint a fény-árnyék viszonyai illeszkedtek az újkori látványhoz,²⁹ és hangsúlyozták az előadásban érzékelhető feszültséget.

Szembetűnő volt például a tereken uralkodó sötétség, valamint az inkvizíció pompás termeinek és Galilei egyszerű szobájának szembenállása. A színpadképet a történelmi pontosságra való törekvés határozta meg. A külső terekben a korabeli, a 17. századi Itáliát, „a Szent Péter-templom kupoláját, Róma, a pápaság, az egyházi hatalom jelképét”³⁰ láthattuk,³¹ a szobabelsőkben, például a negyedik felvonás első képében Galilei dolgozószobáját, amelyet a „kevés bútor, sok műszer”, valamint a „laboratóriumjelleg” jellemezte.³² A történelmi realista koncepcióban elképzelt jelmezeket Laczkovich Piroska a karakterekhez igazította. A klérus öltözeténél jelezte: kifejező „az egyházon belüli ellentmondások szövevénye. Szembeszökően más ruhát hordott a bencés Castelli, a két dominikánus és a jezsuita”.³³ A bíborosok öltözete „első pillantásra mind egyforma, s utóbb kiderül, hogy egyénisége, vagyoni helyzete mindegyiknek más”,³⁴ a kü-

²⁹ Joseph Nicolas Robert FLEURY, *Galilei az inkvizíció előtt*, 1847, Párizs, Musée du Louvre.

³⁰ BENEDEK, „Mégis mozog...”, 76.

³¹ A dráma előkészületeivel kapcsolatban Illés Endre a következőket állítja: „A legelső jelenetnél tartott, s mielőtt hozzánk indult egy apróság éppen megakasztotta. [...] Vajon mondhatja-e a Medici-villa teraszán üldögélő Galilei, a romló látású, hetvenéves, öreg tudós: »Bizony, az én egykori hiúzszemem is csak homályos foltokat lát már arra, ahol emlékeim szerint a Lateránnal kell lenni.« [...] Ferenczy Béni már a vacsora tálalása előtt figyelmesen nézegette művészeti könyveimet – s most felállt, és rögtön kihúzta az egyik kötetet. [...] A régi Rómát mutatták be az album egykorú acélmetszetei. [...] Hamarosan megtaláltuk a Medici-villát is, szerencsénk volt, szép metszet mutatta be a kertből kitarulkozó tájat – a háttérben, elmosódva, a Laterán falait. Németh László megnyugodhatott: amit elképzelt, Galilei valóban látta – vallatására várakozva – az ellenséges fellegvárat.” ILLÉS Endre, „Galilei két halála”, in *A minőség forradalmára. In memoriam Németh László*, szerk. MONOSTORI Imre, 222–225 (Budapest: Nap Kiadó, 2001), 222–223.

³² [P. ZS.], „A Galilei és a Varró Gáspár próbáján”, 9.

³³ BENEDEK, „Mégis mozog...”, 77.

³⁴ Uo.

lönbségeket a vörös szín különböző árnyalatai fejezték ki. Mivel a drámát a Katona József Színházban játszották, amely akkor a Nemzeti kamaraszínháza volt, így a színpadi tér méretének lehetőségei szerint alakították a képzőművészek a szereplők elhelyezését.³⁵

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az 1956. október 23-i forradalom kitörése estéjén az előadás félbeszakadt, a színházat hetekre bezárták, a *Galilei* mégis műsoron maradt a következő, az 1957–1958-as évadban, sőt, több mint százszor adták elő. A bemutató után számos írás jelenik meg, tanulmányok és viták,³⁶ ám e szövegek többsége leginkább a *Galilei* keletkezéstörténetével, a szöveg meghurcoltatásaival foglalkozik. Ez leginkább Németh László narratívája, aki hangsúlyozni akarta: az előadás semmilyen szerepet nem játszott a forradalom kitörésében. Az előadás értelmezése szorosan összefügg a forradalmat megelőző és követő hónapok eseményeinek történeti megítélésével, kultúrpolitikai olvasataival – ezzel is magyarázható, hogy Németh László művét későbbiekben az ősbemutató fényében: „az igazságszeretet drámájaként”,³⁷ valamint a „dogmatikus erőszak áldozataként” is értékelték,³⁸ és mind az előadás, mind a dráma értelmezésének központi elemévé az ábrázolt jelenetek és az ötvenes évek közötti parabolisztikus egyezések kiemelése vált.

A negyedik felvonás első variánsával újították fel a drámát 1994. szeptember 24-én a debreceni Csokonai Színházban, Lengyel György rendezésében. Ezenkívül 1971-ben a kaposvári Csiky Gergely Színház, 1985-ben a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház is színpadra állította a darabot, majd 1987-ben (szintén Bessenyeivel a címszerepben) a Várszínházban is előadta a Nemzeti Színház társulata. Végül 1998-ban a Duna Palota, valamint legutóbb 2004-ben a Veszprémi Petőfi Színház társulata tűzte műsorára a darabot.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Galilei*; a bemutató dátuma: 1956. október 20.; a bemutató helyszíne: Katona József Színház (a Nemzeti Színház Kamaraszínháza); rendező: Gellért Endre (játékmester: Tatár Eszter); szerző: Németh László; dramaturg: Benedek

³⁵ Azokban a jelenetekben, amelyek a pápai törvényszék termében játszódnak, viszonylag nagyszámú szereplőgárda volt jelen a színpadon, Varga Mátyás azonban a színpadkép érdekében végül két bíborost kihagyott. Vö. BENEDEK, „Mégis mozog...”, 76.

³⁶ Például RÉNYI Péter, „Két Galilei”, *Nagyvilág* 3, 2. sz. (1958): 249–260.

³⁷ HÉRA, „Németh László drámája...”, 4.

³⁸ KESZI, „»Galilei«...”, 5.

András; díszlet- (maszk-, báb-, fény-)tervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Laczkovich Piroska; társulat: Nemzeti Színház, Budapest; színészek: Bessenyei Ferenc (Galilei), Pataky Jenő (Niccolini), Lukács Margit (Niccolininé), Bodor Tibor (Castelli), Mátyai Lajos (Maculano), Várkonyi Zoltán (Sinceri), Hindi Sándor (Riccardi), Margitai Ági (Giulietta), Gosztonyi János (Titkár), Pifkó Tivadar (Jacopo), Horváth József (Landolfo), Keresztesi Béla (Vilhelmo), Láng József (Rodolfo), Bagó László (Antonio), Kálmán György (Torricelli), Ungvári László (Barberini), Lőte Attila (Borgia), Raksányi Gellért (Bentivolio), Maklár János (Scaglia), Szabó Gyula (Ginetta), Sugár Lajos (Gipsius), Fenyő Emil (Zacchia), Bodonyi Béla (Agg bíboros), Baló Elemér (Inchofter atya), Darvas Ernő (Pasqualigo), Berczy Géza (Oregio), Rajz János (Írnok), Balogh László (Hóhér), Siménfalvy Sándor (Öreg szolga).

•

KISS GABRIELLA

LAKHATATLAN VILÁG

GELLÉRT ENDRE: JÓ EMBERT KERESÜNK, 1957

Az előadás a dráma hazai ős- és a szocialista Magyarország, illetve a Nemzeti Színház történetének első Brecht-bemutatója, amely megtörte a magyar színházművészetnek az epikus színházat jellemző távolságtartó játékmódja iránti „közömbösséget”. Ugyanakkor a brechti fabula Gellért Endre-i olvasatában nem a jóság és a gonoszság viszonya, erkölcsi vagy társadalmi vetületeik, hanem az emberség és a humánus antropológiai törvényszerűségei és kérdései kapták a fő szerepet.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A dráma hazai ős- és a szocialista Magyarország, illetve a Nemzeti Színház történetének első Brecht-bemutatója, amelyet egy évvel a szerző halála után még nem kötött gúzsba a modellrendezések másolásának kényszere.¹ Ily módon a színházi szakma elsősorban a bemutató tényével foglalkozott. Üdvözölte, hogy az ország első színháza végre megtörte a Brecht művészetére iránti „közömbösséget”.² Rákényszerült, hogy – ha kritikával illetve is, de – a színházi emlékezet részévé tegye a *Koldusopera* vígszínházi ősbemutatóját.³

¹ Az 1950-es és 1960-as években ugyanis az első számú és szinte egyetlen vonatkoztatási pontot a Berliner Ensemble produkciói képezték. A kritikák érvelési stratégiáján kívül erre a legjobb bizonyíték, hogy például a *Courage mama* Madách színházbeli ősbemutatójának (1958) rendezője, Pártos Géza és főszerelője, Kiss Manyi a próbafolyamat részeként Berlinbe utaztak, hogy megnézzék az előadást. Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevéért arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 161–186.

² „Hazánkban hosszú évek óta váratott magára Brecht művészetének széleskörű megismertetése. A közömbösséget most végre örvendetesen törte meg a Katona József Színház *Jó embert keresünk* című bemutatója. E darab Brecht legjobb s művészetére legjellemzőbb színjátékai közül való.” KEMÉNY György, „Bertolt Brecht: *Jó embert keresünk*”, *Népszabadság*, 1957. ápr. 18., 4.

³ Bertolt Brecht, *A koldus operája*, Vígszínház, 1930. szeptember 6.

Értelmeznie kell(ett volna) azt a tényt, hogy a színházi kommunikáció ön-reflexiójára épülő brechti játéknnyelvvvel való első kísérlet annak a Gellért Endrének a lélektani realizmusához fűződött, aki a *Dózsa György*, a *Sipsirica* és a *Galilei* bemutatója után kezdett neki a munkának.⁴

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Nemes Nagy Ágnes-fordítás jelentőségét ez esetben az adja, hogy Gellért Endre nem „A szecsuanai jólélek” címmel rendezte meg a darabot. Vagyis a világot ez esetben nem egy bizonyon létező vagy megtalálható „jólélek”, hanem egy talán megkereshető és nagyon is megkeresendő „jóember” mentheti meg, amennyiben életben tud maradni egy lakhatatlan világban.⁵ A darab játékhagyományát jellemző optimizmussal ellentétes, kételkedéssel és bizonytalan-sággal teli dramaturgiai olvasatot egyfelől egy szereposztásbeli döntés, másfelől egy, az ügyelőpéldányban látható húzás igazolta.⁶ Wang, a vízarus szerepét az ősz Gózon Gyula játszotta. „Hátul, a színpad mélyén derengő sárga fényben megjelenik egy riadt, töpörödött arcú öregember. Vállain bambuszbotra akasztott, hatalmas vizeskorsókkal egyensúlyoz. Gyors, apró léptekkel siet a sűgolyuk elé. Nyögve emeli le a tele korsókat, megropogtatja fáradt

⁴ Ilyés Gyula, *Dózsa György*, rend. Gellért Endre, Nemzeti Színház, 1956. január 20.; Mikszáth Kálmán, *Sipsirica*, rend. Gellért Endre, Nemzeti Színház, 1956. június 9.; Németh László, *Galilei*, rend. Gellért Endre, Nemzeti Színház, 1956. október 20.

⁵ „Gellért pokoljárásának, 1956-os megrendülésének mélységébe a darabválasztás is bevilágít a címmel. Hiszen egy prostituált jóra, nemes életre való közösségi akarátát felfalják a rokonok, ismerősök, és a világ emberzűllesztő működése. Lehet-e jó emberré válni, őrizheti-e az ember a közösség iránti jóakarátát? És mennyiben őrizhetjük meg emberi voltunkat? 1957-ben Gellért viaskodása egyetemlegesen a magyarság kérdése is. Elhurcolt, börtönben kihallgatásra vonszolt s ítéletre váró, s Kistarcsán a beszervezés szorításában vívódó ezek teszik fel a zsarnokság új korának drámái kérdéseit. Sinkovits Imre vívódásos kérdésére Ilyés Gyula »a becsület részleges megőrzésé«-vel válaszolt kora tavaszi beszélgetésükben a Duna-parton. Gellért emberi és művészi drámája is ebben a gyötrődésben rejtezett. Pártonkivüliként a korábbi jóra való reménységének összeroppanásában miként állhat talpra ő, az ember – és az ország? *A Jó embert keresünk* estéin a politikát időszerűsítő mondatok fel-felizzították a közönség lelkét, különösen amikor Sen Te az istenekhez fohászokodott. Ezért sem tudhatjuk ma már, hogy az érdeklődés fogyatkozása, avagy az előadás áthallásainak politikai nyugtalansága töröltette ki a műsorból Brecht darabját. A *Fáklyalángot* követően a Madách Kamarában tizenegy előadás után a frissen Kossuth-díjas Németh László *Széchenyi*je is levétetett, hiszen ott már nem is a kimondott szó, hanem a rendőrök által feldűlt döblingi lakosztály néma látványa is tapsra indította a közönséget.” ABLONCZY László, *Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre 2. rész*, hozzáférés: 2018. 02. 27., http://www.magyarszemle.hu/cikk/20141217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz_.

⁶ Az ügyelőpéldányt említi: uo.

csontjait, s halkan, fátyolos hangon megszólal.”⁷ Majd ugyanez a (már szakáll és kínai kalap nélküli) test és hang tolmácsolta a mű híres Epilógusát is: „egy színész” helyett az a hetvenkét éves, a harmincas–negyvenes évek magyar filmgyártásának köszönhetően közkedvelt és közismert komikus nézett a nézők szemébe, akinek „legkedvesebb filmszerepe az *Én és a nagyapám*, amely egy szocialista város építéséről és egy kedves korhely, régi típusú munkásember megtérésének meghatóan szép, emberi történetéről szól”.⁸ S ha a brechti fabulának ebben a megrendítően bájos olvasatában nem a jóság és a gonoszság viszonya, erkölcsi vagy társadalmi vetületeik, hanem az emberség és a humánium antropológiai törvényszerűségei és kérdései kapták a fő szerepet, akkor a „kulcs” és a „jól vég” keresésének kollektív hite, lehetősége és igénye inkább prologusként hangzott. A tényleges „epilógus” funkcióját pedig az a Soós Imre 1957-es (sikeres) és Gellért Endre 1958-as (első, sikertelen) öngyilkossági kísérletének ismeretében jelentékeny szövegvariáció töltötte be, amikor a Fény Fiaihoz fohászoló Wang ezt mondta: „álmomban láttam az én kedves húgomat... Sen Tét nagy szorongattatások között, a folyóparti nádiban, ott, ahol az *öngyilkosokat* szokták megtalálni.”⁹

A RENDEZÉS

A világ megjavíthatóságának lehetőségét mérlegelő darab, amely az epilógus „Tisztelt közönség, kulcsot te találsz!” felszólításával nem a fabula tanító jellegében rögzítette, hanem az olvasóra / nézőre bízta a kérdés megválaszolását, a brechti elmélet mintadarabjaként, az epikus színház „példázataként” kanonizálódott.¹⁰ Gellért Endre rendezése azonban nem a keresztényi értelemben vetten jó/rossz kizáró ellentétét egymásba omlasztó fiktív parabolaként, hanem a világ lakhatatlanságáról, mi több: „az igazi realitás” élıhetetlenségéről mesélő, keserű „legendaként” vitte színre.¹¹ A „cselekmény tragikus olvasatának” kulcsa a mechanizmusokat átlátni képtelen, ezért száanalomra méltó áldozat, a vízárus.¹² A tragikus modalitás dominanciáját viszont az tette egyér-

⁷ G.T., „Elsőrendű istenek nyomában – a Katona József Színház színpadán”, *Népakarat*, 1957. márc. 29., o.n.

⁸ BĀNOS Tibor, „Szerep közben. Wang, vízárus: Gózon Gyula”, *Magyarország* 1, 12. sz. (1957): 9.

⁹ Az eredeti szövegben: „De ezt nem hiszem, mert álmomban megjelent nekem Sen Te, és elmesélte, hogy a nagybátyja fogságban tartja. Ó, Fény Fiai, gyertek vissza azonnal, és keressétek meg.” Bertolt BRECHT, „A szecsuáni jólélek”, ford. NEMES NAGY Ágnes, in Bertolt BRECHT, *Színművei*, Helikon klasszikusok, 2 köt. 2:239–350 (Budapest: Helikon Kiadó, 1964), 338.

¹⁰ Jan KNOPE, Hg., *Brecht Handbuch*, 5 Bde (Stuttgart–Weimar: Metzger, 2001), 1:435–436.

¹¹ DEMETER Imre, „Bertolt Brecht felfedezése”, *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 5.

¹² HERMANN István, „Jól embert keresünk”, *Élet és Irodalom*, 1957. márc. 29., 26.

telművé, hogy amikor a darab zárásaként Sen Te az istenek maradásáért könyörgött, a „Sürgős szükségem van Rátok” mondat elmaradt, és egy zokogásba fúló segélykiáltás: „Segítség!” zárta az előadást. S ezért nem véletlen, hogy szinte valamennyi kritika észrevette, hogy az előadás ritmusa attól a dramaturgiai mozzanattól (Sen Te és Szun találkozásától) kezdve gyorsult fel, amikortól a történet „megrázó emberi tragédiaként” is olvasható.¹³

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A történelmi és lélektani realista játékmód hagyományaira épülő Brecht-előadásban a legnagyobb kihívást az a tény jelentette, hogy a *Jó embert keresünk* „cseppet sem szerepdarab. Hősei néha túlságosan furcsákat mondanak, és különösen viselkednek ahhoz, hogy a színészeknek alkalmuk lenne a tündöklésre. [...] A legtöbb szereplőről csak mint érdekes figuráról, mélyen emberi gondolatok hordozóiról beszélhetünk.”¹⁴ Ily módon nem meglepő, hogy a Nemzeti Színház 1956–1957-es évadának színészei a színészi test- és szerepjáték „brechti” retorizálásának egyetlen megoldására voltak képesek, „a karikatúrába növesztett iróniára és szatírára”.¹⁵ Ennek elrugaszkodási pontjai minden esetben a színészek régi, legendás és alakításukat mintegy „kísértetként” kísérő szerepei. A *Pygmalion* Lizzie-jeként (1953), az *Úri muri* Rozikájaként (1954) és a *Dózsa* parasztlányaként (1955) a nézők emlékezetében élő Mészáros Ági alakításában vagy azt dicsérték, hogy „bámulatos tisztasággal bontja ki az utcalány jellemét: az éjszaka szomorúan szép elesettségében is emberi alakja az a Sen Te, akit megelevenít”, vagy a hiteles pantomimre is képes, átváltozó színészt méltatták: „játékos kislány, szerelmes nő, tigrisként küzdő anya, kegyetlen mord nagybácsi, az emberszeretet, igazság mellett boldogsága árán is hűségesen kitartó hős, és tragikus sorsát mélyen átérezni képes ember is egy személyben”.¹⁶ Ungvári László azért formált „szinte bohózatba illő figurát” Szun pilótából, mert saját intrikus voltának színészi kellekeit karikírozta ki.¹⁷ A Fény Fiainak alakítása során pedig a brechti dramaturgia ironizálta „játékossá” a távol-keletiesített arkangyal-szerepeket, hiszen egyik szituációban sem tudnak sem segíteni, sem problémát megoldani. S mivel Su Fu borbély és Mi Csü asszony szerepe könnyen értelmezhető ka-

¹³ SZILÁDI János, „A példázat újratemtése”, *Színház* 5, 4. sz. (1972): 10–14, 10.

¹⁴ HALASI Mária, „*Jó embert keresünk*”, *Nők Lapja* 9, 14. sz. (1957): 16.

¹⁵ SZILÁDI, „A példázat újratemtése”, 10.

¹⁶ DEMETER, „Bertolt Brecht felfedezése”, 5; KEMÉNY, „Bertolt Brecht: *Jó embert keresünk*”, 4.

¹⁷ - egy, „Érdemes megnézni a *Jó embert keresünk* színdarabot”, *Ganz Újság*, 1957. máj. 16., 4.

rakterfiguraként, Apáthy Imre és Fónay Márta játékaival kezdetét vették azok a „külsőséges és magakeltes alakítások [...] némi vidéki táncoskomikus mánírral elegyítetten”, amelyek elsődlegesen határozták meg a Brecht-játszás „Duna hullámaiban megfűrösztött” szokásrendjét.¹⁸

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az 1956-ban tanulmányúton Pekingben járó Gellért Endre rendezését a kritikák egyértelműen azért dicsérték, mert (ellentétben a rostocki megoldással) megtartotta a kínai környezetet, és „a gyakran festői hatást elérő” díszlet megtervezésének feladatát a szintén hosszabb időt Kínában töltött grafikuskarikatúristának, Toncz Tibornak adta.¹⁹ Vagyis az a jelmez- és maszkhasználatot is jellemző „kínaizálás” nem zavart keltő elidegenítő effektusként működött, hanem „a Gyémánt-patak kisasszony-féle mesejátékos színház” egzotikus illúzióját keltette.²⁰ Az előadás látványvilágába szervesen olvadt bele Mészáros Ági (pillangókisasszonyokat idéző) Sui Ta-jelmeze, a férfiakat jellemző lefelé konyuló bajusz és erősen kontúrozott szemöldök. Ugyanakkor finom intertextuális játéknak tekinthető, hogy Sui Ta maszkját az a szögletes és túlméretezett szemüveg határozta meg, amilyent a népkábító Szmuk doktor viselt az 1948-ban bemutatott *A lélekbúvárban*.²¹ S az előadás keleties hangzásvilága is ezt a történelmi realizmust idéző atmoszférakeltést erősítette.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A *Jó embert keresünk* az előadások számát tekintve mind a Nemzeti Színház, mind Gellért Endre munkásságának egyik legsikertelenebb munkája, mert az áprilisi Brecht-bemutató ősszel már csak néhány előadást ért meg. Recepcióját akarva-akaratlan meghatározta az a tény, hogy a Major Tamás-féle 1962-es *Galilei életével* egy olyan ciklust öltő kísérlet kezdődött el, amely igazolni tudta, hogy „a művészeti élet nem vált nyitottá a gyakran baloldali, sőt ese-

¹⁸ A Szinetár Miklós rendezte *Koldusopera* (1958) operettes világát követő Ádám Ottó-rendezés (1965) firenzei vendéjátéka alkalmával az olasz kritika *A Duna hullámaiban megfűrösztött Brecht-szövegek* címmel számolt be. Vö. MOLNÁR GÁL PÉTER, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.

¹⁹ HALASI, „Jó embert keresünk”, 16.

²⁰ ABLONCZY, „Ő volt a menedék...”

²¹ Illyés Gyula, *A lélekbúvár*, rend. Gellért Endre, Magyar Színház (a Nemzeti Kamaraszínház).

tenként marxista ideológiát követő avantgárd irányzatok – a színházművészetben, mondjuk Mejerhold, vagy Bertolt Brecht elmélete és gyakorlata – iránt, hanem éppen hogy beszűkült, egyoldalúan, stíluskategóriaként abszolutizálta a realizmus fogalmát”.²² Míg Major rendezései egy olyan tréning céljára használták fel Brechtet, amely korszerűsítette a Nemzeti színészeinek játékmódját, addig Gellért Endre esetében ezt a kísérletet saját megújulási törekvésének jeleként értelmezhetjük.²³ S ennek sikerét az is igazolja, hogy következő – Jókai színházbeli – rendezésében, Illés Endre *Trisztánjában* már koncepciószervező erő a mindössze „két oszloppal és két függönnyel palotát teremtő” stilizáció.²⁴

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Jó embert keresünk*; a bemutató dátuma: 1957. április 6.; a bemutató helyszíne: Katona József Színház (a Nemzeti Színház kamaraszínháza); rendező: Gellért Endre; szerző: Bertolt Brecht; zeneszerző: Paul Dessau; fordító: Nemes Nagy Ágnes; díszlet- (maszk-, báb-, fény-)tervező: Toncz Tibor; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Ladányi Ferenc (Első Isten), Kemény László (Második Isten), Tompa Sándor (Harmadik Isten), Mészáros Ági (Sen Te), Gózon Gyula (Wang), Ungvári László (Jang Szun), Makay Margit (Jang asszony), Apáthi Imre (Su Fu), Fónay Márta (Mi Csü), Majláth Mária (Sin), Rajz János (Li To), Siménfalvy Sándor (Deng), Antal Erzsébet (Deng felesége), Barsi Béla (A férj), Orbán Viola (A feleség), Holl János (Az unokaöcs), Keresztesi Béla (A fivér), Apor Noémi (A sógornő), Kővári Vera (Az unokahúg), Bodonyi Béla (A nagyapa), Cser Géza (A gyerek), Suka Sándor (Rendőr), Bornemissza Éva (Öreg utcalány), Garas Dezső (Bonc), Tassy András (Munkanélküli), Harkányi Endre (Pincér), Árosi Aladár (Egy úr).

•

²² KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 9.

²³ Vö. KISS Gabriella, „Major Tamás: *Galilei élete*, 1962”, *Philther: A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2021. 08. 22., <http://theatron.hu/philther/galilei-elete/>.

²⁴ SÁNDOR Iván, „*Trisztán*. Illés Endre és Vas István drámája a Jókai Színházban”, *Film Színház Muzsika* 1, 20. sz. (1957): 4–5.

JÁKFA LUI MAGDOLNA – POROGI DORKA

ELHALLGATÁS, NÉMASÁG, DEPRESSZIÓ, HALÁL

MARTON ENDRE: AZ ÜGYNÖK HALÁLA, 1959

*A Miller drámájában játszott ügynök Timár József utolsó alakítása volt, s eké-
ként az előadás a kulturális közösség emlékezetében sokszoros elégtételként,
mementőként és egyszerre művészi credóként tárolta a felismerést: az elhall-
gatott múlt terhe elviselhetetlen. Az előadás sejtetett performatív esztétikáját
a súlyosan beteg sztárszínész játéka rajzolta fel, akinek alakítása az első ma-
gyar televíziós előadásfelvételen követhető.*

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Nemzetiben Gellért Endre betegsége óta feszült helyzetek ritmizálták a re-
pertoárműködést. Marton Endre, Várkonyi Zoltán és Major Tamás kibogozha-
tatlan ideológiai és szakmai hierarchiája a feszültségből hol művészi inspirá-
ciókkal, hol politikai konspirációkkal robbant ki.¹ Ebben a forradalom utáni
kultúrpolitikai játszmákban Major igazgatói potenciálja rövid időre megerő-
södött,² de az ideológiai harc, a (meg)figyelés és a (fel)jelentés olyan diszkurzív
hálókat feszített a kulturális ipar munkásai közé, mely az egyenes kommuni-
kációt, a nyitott beszédet tette lehetetlenné. Ennek a valóságkonstrukciónak
finom, áttétes jelentések sokaságával zsonglórkördő darabja *Az ügynök halála*
1959-es bemutatója.

Timár József a Nemzeti Színházban 1959-ben utolsó szerepét játszotta, s
a városi legendárium szerint ebbe halt bele. Miként az előadást rendező Mar-

¹ Az évadban Várkonyi Zoltáné a kötelező darab, ezúttal Darvas József *Kormos ég* című drá-
mája. Major Tamás két klasszikust vitt, Goldoni *Két úr szolgáját* és a *Windsori vig nőt*ket. Az
évad háttéréről lásd „»Fekete Gyula« jelentése Marton Endre és Várkonyi Zoltán nemzeti
színházbeli tevékenységéről a Belügyminisztérium II/5-e alosztálya számára – 1959. október
3.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk.
IMRE Zoltán és RING Orsolya, 43–44 (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

² BAKOS Gyula, „A Nemzeti komisszárja voltam”, *Színház* 32, 9. sz. (1999): 43–46, 45.

ton Endre, a címszereplő Timár is a Nemzeti Színház keszon- és szenvedélybetege, életük itt végződik.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Timár József előadáshoz kötődő halála megerősítette azt az azonnali értelmezést, miszerint a kisember kisgondjainak mikrokörnyezetét mintázták színpadra. A színháztörténeti folyamatokat nézve azonban világos, hogy ez az előadás indította az élet lehetetlenségéről szóló évtizedeken át tartó narrációt. Az 1957-es kádári konszolidáció utáni első évadban került színre az amerikai Arthur Miller viszonylag friss drámája, s a kritikai reflexiók a kapitalista társadalom közönyösségét, embertelenségét, hazug életvitelét látták az előadásban, mely Timár alakítása felől nézve azonban inkább az egyéni felelősség és bűn, a múltban vétett hiba és megértésének felismerése közötti feszültségre építette a dramaturgiai vázat.

A Miller-darabnak 1958-ban föltehetően megörült a nyugati darabokat évek óta hiányoló magyarországi színházi dramaturgia³ – erre enged következtetni a bemutatót követő, osztatlanul lelkes kritikai visszhang, mely mindenkit dicsért, de elsősorban és legjobban a szerzőt.⁴ Willy tragédiája az, hogy (a szerzővel ellentétben) nem tud ellenállni a kapitalizmus embertelen erejének – a hivatalos olvasat szerint. Marton Endre színpadán azonban egyetlen olyan rendezői állítás sem volt, amely a kapitalista Amerikát hangsúlyozta volna, vagy a kapitalizmus által meggyötört kisembert; a Nemzeti előadása az élet (mindegy, milyen rendszer: a kor) által tönkretett nagy, vagy nagyobbra hivatott formátumot mutatta be; individuális a tragédia, egyetlen emberé, a családi múlt saját, személyes titkai váltak szimbolikussá, bírhatatlanná.

A kudarcos létben, a(z) (osztály)harcban megfáradt ember általános tapasztalata formálta hétköznapi eseménnyé Loman történetét. Az előadás címe

³ Vö. „Cyránó” [Szakáts Miklós] jelentése a műsorpolitikai problémákról a színházi területen a Belügyminisztérium II/5-e alosztály számára – 1958. január, in *Szigorúan bizalmas...*, 39–42.

⁴ „Drámaíró szól a színpadról, igazi művészet melegíti a lelket s a közönség megrendülve távozik. Ez a megrendülés azonban tiszta öröm forrása: mi ismerjük az élet, a siker »titkát«, immár tizenöt esztendeje eszerint élünk! És tiszteljük Millert, aki, ha nem is tudja kimondani azt, amit mi tudunk – nemet tud mondani arra a világra és életre, amely ott zajlik a felhőkarcolók nyomasztó árnyékában.” – írja például a *Film Színház Muzsika* kritikusa, aki szerint Miller azért jó szerző, mert „ítélkezik” és mert „semmit sem titkol”. LENKEI Lajos, „Az ügynök halála – Arthur Miller drámája a Nemzeti Színházban” *Film Színház Muzsika* 3, 48. sz. (1959): 5–7.

(Az ügynök halála. Magánbeszélgetés két felvonásban és egy requiemben⁵) nemcsak a halált vetítette előre, de hangsúlyozta a személyes gondok és egyéni felelősségek összetettségét is. A ki nem mondott dolgok súlya, az eltitkolt esemény megmutatása évezredes dramaturgiai technika, de Marton Endre most olyan drámát választott, melyben a titokra sosem derül fény, ahol a szembenézés és szembesülés elmarad, ahol nem a kimondás és a megértés teszi rendbe a dolgokat, mint az európai irodalmi hagyomány évszázados rendjében, hanem a halál, az öngyilkosság az egyetlen út.

Ez a döntés Gellért Endre első öngyilkossági kísérlete után,⁶ egy olyan színházi kultúrában, mely ezt az évtizedet és a következőt is az „itt nem lehet élni” állítás teátralizálásával tudta csak abszolválni, ahol színészek, rendezők és alkotóművészek választották, számos ismeretlen társuk mellett, a ki nem mondás lezárásának ezt a módját, ez az amerikai dráma nem Amerikáról szólt.

A RENDEZÉS

A kritika realistának nevezte a rendezést 1959-ben, nem is nevezhette másnak. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség konferenciái, a realizmus-vita, a harsányság-vita⁷ tematizálta a valóság konstruálásának módját. Ugyan Brecht vendégjátéka már évekkel korábban megfogta Major Tamás fantáziáját, s a didaxis és a realizmus a korszerűség illúzióját kínálták, Marton Endre rendezése éppen kísérlet volt a realista értelmezői keret felszabdalásához.

Az expresszionista tér, a reflektoros fénykörök kiemelte párbeszédpanelek, az árnyékok és árnyak mind a kettős játékidő és a sokszoros értelmezői helyzetek, a kimondott és kimondatlan események összességében rejlő rettentő bonyolultságra mutattak.

Az előadás fogyasztható üzenetét a pártlapok megírták (kisember kisemimizése Amerikában), de a kortárs kritikákat olvasva⁸ egyértelmű: a főszerep és a színész élethelyzetének azonossága oly erős realista viszonyt feltételezett, hogy sem az előadás, sem a rendezői munka állítását, miszerint a titkokat

⁵ Feltehetően sűgópéldány, OSZK Színháztörténeti tár; MM 8741-es jelzet.

⁶ Gellért Endre 1960. március 1-én öngyilkos lett. Az 1959-es évad egészét meghatározta az első sikertelen öngyilkosság, miként ezt Molnár Gál Péter Gellért Endre-monográfiájából tudjuk. MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 416–445.

⁷ SZÉKELY György, „A felszabadulás után. A Nemzeti Színház intézménytörténete”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 131–186 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 168. A harsányság-vitáról lásd Major Tamás emlékezetében: KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 95–96.

⁸ Például BÁNOS Tibor, „Az utolsó szerep”, *Magyar Hírek*, 1982. aug. 21., 53. Marton megfogalmazásában: „Timár túlságosan is azonosult a szereppel, nagyon is önmagát játszotta – de

nem látjuk és nem halljuk meg, elfedte, titokban tartotta. A rendezés egyértelműen azt az életpillanatot kereste, amikor tetten érhető egy élet kisiklása, amikor az elhallgatás, a hazugság kavargó rengetege megindul.⁹

Az idővel, a lassú jelennel és a pergő múlttal, a megvénült és a fiatal rezignált és felfűtött karakterjegyeivel dolgozott Marton Endre. A dramatikus jelen középre helyezett origójától a múlt a ház fénykörén kívül jelent meg, így vált az itt és a máshol valósága látható konstrukcióvá.¹⁰ Az előadást Marton Mozart *Requiem*jével zárta, s ezzel a túl erős zenei idézettel terelte a figyelmet, mely így a túlélők fájdalmát erősítette fel az elemzésekben.¹¹ A bőröndbe rejtett titok, mely köre az előadás képi világa épült, a zárt bőröndben maradt.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Ebben az előadásban összegződni látszott Timár József színészi pályája, a kortárs nézők életében saját 20. századukat ismerhették fel. Timár¹² huszonkét éves volt 1924-ben, amikor Ódry Árpád meghallgatta, ahogy verset mond, és javasolta számára a színészi pályát. Ekkor beiratkozott az akadémiára, de csak az előkészítő évet végezte el, amikor már szerződtette is a Nemzeti Színház.

hát ő a valóságban nem volt Willy Loman.” Kiemelés: D. I. Idézi: DEMETER Imre, *Köszönöm a tüzet* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1971), 183.

⁹ Erről a pedagógiai munkáról, melybe főiskolai osztályát is bevonta, így szerezhet tudomást a néző: „Az olvasó és rendező próbákon még lehet vele vitatkozni, olykor később is, részletkérdésekben meggyőzik őt. De a premier előtti egy-két héten már nem enged beleszólást, hiszen nemcsak egy-egy színész alakításáról, hanem ami ennél is fontosabb: az összejáték sikeréről van szó. Valóságos kis hadsereg áll mögötte: hét ifjú jövőző rendező – osztálya a Főiskolán. Ők jegyzik az instrukciókat, ők készítik el a könyvtár számára a darab végleges, díszletre, kosztümre, játékra, zenére vonatkozó, minden instrukciót tartalmazó rendezőpéldányát. A fiúknak a próbákon való részvétele az iskolai-elméleti munka mellett afféle »klinikai gyakorlat«”. PONGRÁCZ ZSUZSA, „Premier előtt. A rendezés kulisszatitkaiból”, *Magyar Nemzet*, 1959. nov. 19., 4.

¹⁰ „Miller formabontása nem bűvészmutatvány, az ő mondanivalóját, látásmódját csak ezek az eszközök közvetíthetik. Ezt érzékelteti Marton Endre a dráma szervesen illeszkedő, mégsem azonos természetű formaelemeinek összehangolásával, a jellemek és az összeütközések világos értelmezésével. A két idősíkból játszódó események képei lerohanják a nézőt: változások lélegzetelállító ritmusa, különösen a második részben, a siker legfontosabb titka.” DERSI Tamás, „Az ügynök halála”, *Esti Hírlap*, 1959. nov. 26., 5.

¹¹ „Marton Endre rendezésének legfőbb erénye a dráma klasszikus és modern elemeinek harmonikus egysége, a valóság és az emlékeztet világhoz való jelenetek összetartozásának és egymást tagadó ellentmondásának mesteri érzékeltetése. A földhöz ragadt hétköznapi kegyetlen realizmusa és az örök emberi érzelmek mélypátoszu lírája különösen a Requiem-jelenetben válik meghatározóvá, ahol a csehovi probléma-világ szinte shakespeare-i pátosszal jelentkezik.” FÖLDES Anna, „Az ügynök halála”, *Nők Lapja*, 1959. nov. 26., 8.

¹² Timár vagy Tímár, mindkét változat előfordul (eredetileg Gerstner). 1902-ben született Budapesten.

Szerződésének története olvasható a sajtóban is.¹³ Major Tamás úgy emlékszik debütálására, első színpadra lépésére a „márványarcú Achmed” apró szerepében, hogy egy „vox humana, emberi hang” szólalt meg a színpadon, amire mindenki fölfigyelt.¹⁴ Innentől kezdve huszonöt éven át volt a Nemzeti tagja, 1950-ig (Hevesi Sándor, Márkus László, Voinovich Géza, Németh Antal és Major Tamás igazgatása alatt). A huszonöt év alatt kétszer pár hónapig nem volt szerződésben, nem játszott: 1928-ban ez pár hónap, 1942–1943-ban majdnem egy év. 1950-ben felmondtak neki. Pályája tehát szorosan a Nemzeti Színházhoz kötötte, csak élete utolsó évtizedében, kényszerűségből játszott máshol.

Hevesi tanítványának vallotta magát,¹⁵ Ódryt csodálta.¹⁶ Együtt játszott például Jászai Marival, Márkus Emilával, Törzs Jenővel, Csortos Gyulával, Jávor Pállal. 1927-től kezdődően Bajor Gizivel huszonkét éven át jó partnerek.¹⁷

¹³ Az Akadémia növendékei próbát néztek a színházban, Ódry Árpád, a főszereplő azonban betegség miatt nem érkezett meg. Hevesi felszólított egy fiút, hogy olvassa be Ódry szövegét – és azonnal felfigyelt a fiatal Timár kivételes orgánumára. Hamarosan nekiadta a Nemzetitől távozott Kiss Ferenc szerepeit, például a *Bizánc* című darabban Achmedét. Ez a szerződéses pillanata a pályának, csaknem minden Timár-interjúban kitérnek rá. Például: *Színházi Élet* 14, 45. sz. (1924): 31.

¹⁴ „Bent ültem a nézőtérben, és tanúja voltam valaminek – egy színész felfedezésének. Felfedezte őt a közönség. Ez valami hihetetlen nagy pillanat volt. Abban a jelenetben, ahol a két török követ megjelenik Konstantin császár előtt, Timár mellett egy rendkívüli módon deklamáló színész mondta a szöveget, és utána egyszercsak megszólalt egy vox humana, egy emberi hang. Arról van szó, hogy megkérdezi Konstantin császár a török követeket, hogy milyen hajóhad fogja az ő híveit elszállítani. És akkor megszólalt Timár és azt mondta: „Egy sajka ring a márványtengeren, az elég lesz neked és minden hívednek, tiszteletreméltó Konstantin.” A közönség felhőrdült. Ilyen hangot nem hallott még ebben a szerepben és ebben a jelenetben. És utána egy hatalmas tapsvihar tört ki, mondhatnám, több perces tapsvihar. A szerencsémét még tetézte az, hogy a jegyem a földszint utolsó sorában az igazgatói páholy alatt volt, és láttam Hevesi Sándor boldogságát. [...] Egy új korszakot jelentett az ő játéktípusa. Pompásan illeszkedett ebbe a nagyszerű együttesbe, Hevesi kedves színészei közé: Bajor Gizi, Kürthy József, Sugár Károly, Ódry Árpád...” MAJOR Tamás in GÁBOR, *Színész és...*, <https://www.youtube.com/watch?v=PGqIToQywuGU>, hozzáférés: 2020. 07. 23., 12.27’.

¹⁵ „Tíz évig játszottam Hevesi Sándor útmutatásával, ez az én művészi tőkém, ma is abból élek még. Életem szóló hatással volt rám, ő volt a mester és én a tanítvány” DEMETER, *Köszönöm a...*, 45.

¹⁶ (Ódry) „...elítélte azt a felfogást, amely a klasszikus színésztől hatalmas termetet, dörgő hangot követel meg, ami a külső jelek logikus következményeként az előadás kongó, üres álpátoszába torkollik, és ami a Nemzeti Színháznál még a német iskola hagyománya volt. Éppúgy elítélte azonban azt a „francia iskolát”, amelynek hirdetője és megvalósítója a Nemzeti Színháznál elsősorban Ivánfi Jenő volt, aki Cocquelin-től, a híres francia színésztől átvett éneklő stílussal jórómán a mondanivalótól függetlenül, csak zenei hatásokra épített. Ő, Ódry maga, Pethes Imrével, Hevesi Sándorral és Paulay Erzsivel, annak az elvnek a hirdetője és megvalósítója volt, amely az emberi beszéd mindennapi természetességéből indul ki, de ezt stilizálja és emeli művészi hatásokra, a legnemesebb pátoszig. Ezen a ponton volt sok vitája – mint mondotta – az akkori Vígszínház uralkodó stílusát, a naturalista színpadai beszédet diadalra vivő Hegedűs Gyulával és társaival.” ASCHER Oszkár, „Ódry Árpád”, in *Nagy magyar színészek*, szerk. GYÁRFÁS Miklós és HONT Ferenc (Budapest: Bibliotheca, 1957), 306.

Nagyon fiatalon színházi sztár, az első négy évadban majdnem hetven szerepet játszott, közte Tybaltot, Antoniót *A velencei kalmárban*, Hírnököt az *Antigonében*.¹⁸ 1928 márciusában sajtóhír: nem jelent meg egy előadáson és nem tudta igazolni a távolmaradást.¹⁹ Előbb csak egyhavi gázsiját vonta meg a színházi törvényszék, majd összeült a színház Nagy Adorján vezette „ötös bizottsága”, akik szerződészegésnek minősítették az esetet és azonnali állásvesztésre ítélték. Hevesi nem élt a kegyelmezés jogával,²⁰ ám ösztől visszakeresztelte, így Timár pályája lényegében töretlenül folytatódott. Huszonhét évesen játszotta Fegyát *Az élő holttestben*²¹ és Lucifert *Az ember tragédiájában*. Luciferét minden kritika kiemeli, dicsérte, bár egyöntetűen hiányolták belőle a démoniságot; intelligens, ironikus, hideg alakként írták le.²² Kortárs darabokban is játszott, például Herczeg Ferenc szinte minden bemutatott darabjában kapott szerepet, később Németh László főhőseinek megszemélyesítője.²³ Előbb Ottó, majd Biberach a *Bánk bánban*. 1936-os az előadás, amely pályájának legnagyobb sikere, ebben kettős főszerepet játszott: *A roninok kincse* japán kabuki-világot idézett meg, Kállay Miklós darabját Németh Antal rendezte, Ránki György zenéjére Miloss Aurél koreografált, a tervező Jaschik Álmos.²⁴ Ebben az előadásban külön kiemelték a későbbi Linda, Somogyi Erzi

¹⁷ Bajor Gizi: „Egymást buzdítjuk, egymást doppingoljuk a színpadon, gondolkodásunk, humorunk egyforma, szóval össze vagyunk stimmelve!” Timár: „Amikor először játszottunk együtt, halálosan beleszerettem. És ez a szerelem azóta is tart”. DEMETER, *Köszönöm a...*, 131.

¹⁸ DEMETER, *Köszönöm a...*, 25.

¹⁹ „Timár Józsefet azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból.” *Pesti Napló* 79, 91. sz. (1928): 14. „Timár József színészt azonnali hatállyal elbocsátották a Nemzeti Színházból.” *Esti Kurír* 6, 91. sz. (1928): 6.

²⁰ „Timár József egyike volt a Nemzeti Színház legtalentumosabb fiatal tagjainak. [...] És mégis elbocsátottam. Most nem tehettem mást. [...] Jolyan súlyos mulasztást követett el, amilyenre eddig egyszer sem akadt példa a Nemzeti Színházban [...] a törvényszék állásvesztésre ítélte [...] nem állt módomban, hogy a színházi fegyelem veszélyeztetése nélkül állást foglalhassak Timár József mellett.” Hevesi Sándor nyilatkozata, *Pesti Napló* 79, 91. sz. (1928): 14.

²¹ „Sztanyiszlavszkijékat láttam, amikor Pesten voltak, ők megnézték velem az *Élő holttest* Fegyáját, bejöttek az öltözőmbé, s nem hitték, hogy az a fiatal színész, aki én voltam, azonos a színpadi Fegyával. Hány éves voltam? Huszonhét.” DEMETER, *Köszönöm a...*, 191.

²² „A tegnapi szezonnyitás igazi meglepetése és érdekessége Timár József Luciferje. [...] Hideg, rationális szelem volt. Hűvös, ironikus, aki sok apró részletben új színeket is hozott [...] ha van valami, amit a bemutatkozás után kívánnánk tőle, az az, hogy alakításába itt-ott több démoniság kell.” G. J.: „Művészet”, *Uj nemzedék* 11, 198. sz. (1929): 9. „Timár Luciferje okos és értelmes, de hiányzik belőle a démoni elem” Ádám, Éva, Lucifer – Kapunyitás a Nemzeti Színházban. *Ujság* 5, 198. sz., (1929): 10. „Nekünk Timár József Luciferje tetszett legjobban; organuma érdekes, egyénisége rugalmas, e nagy skálájú alak teljes befogadására képes. Csupa intelligencia volt alakítása, beszéde csupa okos színezés [...] kissé elveszett a bonyolult feladat külsőségeiben és beszédtechnikai megoldásaiban, ami aztán az alak belső hevének – mondjuk így: démoniságának – a rovására ment.” *Az ember tragédiája* új betanulással a Nemzeti Színházban”, *Pesti Hírlap* 51, 198. sz. (1929): 15.

²³ Németh ír is Timárról: „Színész és író” in: NÉMETH László, *A felelősség szorításában I.* (Budapest: Püski Kiadó, 2001), 437–440.

alakítását is.²⁵ A színészi csúcs azonban a kritika szerint Orin az *Amerikai Elektrában*.²⁶ Ezután Oresztész, Próbakő, Edgár a *Learben*.

1942 januárjától 1943 áprilisáig azért nem lépett színpadra, mert egy nyaraláson történt szóváltás miatt nemzetgyalázással vádolták meg, csendőrségi ügy, bírósági eljárás folyt ellene, hevesen támadta a jobboldali sajtó.²⁷ „Azt mondtam, hogy a fiamból zsidót nevelek, mert utálok ezt a tehetségtelen magyar középosztályt. Képzelheted, hogy ez akkor milyen port vert fel” – idézi fel Timár egy levélben évekkal később az esetet.²⁸ Katonai szolgálatra vonult be 1942 őszén. Kollégái, barátai – Bajor Gizi vezette a mentőakciót – kegyelmi kérvényt íratott alá például Németh Lászlóval, Bajcsy-Zsilinszky Endrével, Herczeg Ferencsel, ennek hatására 1943 februárjában kormányzói kegyelemben részesült, megszűnt ellene az eljárás. A sajtóban a támadássorozat azonban nem szűnt meg. Amikor néhány hét múlva színpadra lépett, tüntetően nagy taps fogadta.²⁹ Gobbi Hilda így emlékszik: „azokban az egyre sűrűsödő időkben mindenkinek színt kellett vallania. Jóskával hányszor barangoltunk végig előadás után a körúton, ha mást nem tudtunk tenni, odafirkáltuk a falakra: Vesszen Hitler!”³⁰ Nem tartozott a baloldali ellenállási mozgalomhoz, bár fellépett a Gobbi által szervezett szavalóestek némelyikén. 1944 novemberének elején letartóztatták, ekkor, a nyilas főkapitányságon, fogságban találkozott Rajk Lászlóval, majd a Gestapóhoz vitték (itt pedig egy pillanatra Jávor Pállal), végül egy nyilas nyomozó segítségével decemberben megszökött a Margit körüti fegyházból.³¹

²⁴ BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig, RAJNAI Edit, SOMORJAI Olga, szerk., *Színháztörténeti képeskönyv* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005).

²⁵ DEMETER, *Köszönöm a...*, 42.

²⁶ „Hozzájuk méltó volt Timár Orinja, egyik legemlékezetesebb alakítása ennek a kiválóan tehetséges művésznek...” KÁRPÁTI Aurél, „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neil bemutatója”, *Pesti Napló* 88, 49. sz. (1937): 14. „Timár félszeg, szakállas alakja az utolsó részben olyan hallucináció, mint egy Dosztojevszkij-regény.” Hevesi Andrást idézi DEMETER, *Köszönöm a...*, 54.

²⁷ Pl. „Úgy hisszük azonban, Timár pezsgős állapotában árulta el, hogy a faj-magyar közönség világnézetére fittyet hány. [...] A bálon szinte tüntetett az asztalnál ezzel az egyetlen zsidóval.” „Botrány a badacsonyi Anna bálon. Timár József súlyos esete”, *Magyarság* 23, 177. sz. (1942): 8. Vagy: „Vizsgálatot indított a Nemzeti Színház Timár József ellen nyaralási botránya miatt”, *Új Magyarság* 9, 178. sz. (1942): 8.

²⁸ DEMETER, *Köszönöm a...*, 85.

²⁹ „Ez a kiváló művész, akit már olyan régen nem láttunk a Nemzeti Színház színpadán (és akit megjelenése pillanatában a főpróba közönsége zúgó, hosszú percekig tartó tapssal fogadott) férfiasan színezi nehéz szerepének legkisebb mondatát is.” BAKY Marica, „Szépnyám. Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Az Ujság* 19, 95. sz. (1943).

³⁰ GOBBI, *Közben*, 69.

³¹ DEMETER, *Köszönöm a...*, 109–110. Az ostrom alatt Budán bujkált. Kisfia gennyes agyhártyagyulladását kapott, és egyik fülére teljesen, másikra majdnem teljesen megsüketült. 1945 elején Gobbi Hilda átadta nekik a lakását, pár hónapig ott laktak, mert Timárét bombatalálat érte.

A háború után maradt a Nemzeti tagja, de kevesebbet játszott. Az első nagy szerep 1946 decemberében Antonius (Kleopátra: Bajor), ezt követte a *Tanner John* és az *Othello* címszerepe. Vendégként szerepelt más színházakban is, a Vígszínházban például Versinyint játszott. De nemcsak klasszikus-drámái szerepei voltak, vígjátékban, zenés műfajban is szívesen föllépett.³² Humoráról, színpadri tréfáiról csaknem az összes emlékező beszámol.

Az 1944 nyarán forgatott és 1946 őszén bemutatott Németh Antal rendezte Madách-filmben ő Madách,³³ ennek kapcsán a sajtó „fasiszta múltú” színészként emlegeti.³⁴

1950 elején a színházi törvényszék ítélete alapján felmondtak neki a Nemzetiben, távoznia kellett a színházból, eltiltották a mestersége gyakorlásától is. Ez a „második Timár-ügy” nem sajtónyilvános, és egy minisztériumból származó levél utasítja a Nemzeti Színház igazgatóját, hogy ne is legyen az:

A törvényszéki eljárást úgy kell folytatni, hogy egész emberi és politikai jellemtelensége kiderüljön. Kifejezett politikai indoklással történnék az elbocsátása. Igenis tartalmaznia kell az eljárásnak és az ítéletnek a Szózat ügyében elkövetett disznóságot is. Nincs okunk elhallgatni, hogy ő a Szózatot fasiszta módon szavalta, és ezzel elferdítette igazi lényegét. Az ítéletet a színház egész nyilvánosságával közölni kell, anélkül, hogy ezt a sajtó nyilvánosságára is hoznánk.³⁵

A hivatalos indok szerint Timár tüntetést uszított szilveszterkor elmondott *Szózattal*.³⁶ Demeter Imre szerint egy színészbüfében 1949 őszén, a Rajk-per alatt elhangzott kirohanás lehetett az igazi indok:

³² Pl. Föllép az *Ipafai lakodalom* c. előadásban az Operettszínházban 1949-ben. DEMETER, *Köszönöm a...*, 135.

³³ Németh Antal, *Madách: Egy ember tragédiája*, 1944. Ez Németh egyetlen filmje. „A szereplők kiválasztása nem az akkori sztárok ranglistája alapján történt, hanem a portréhűség és a színészi alkat szerint. Madách maszkját legjobban Timár József arcerendezése idézte fel, színészi alkata is teljesen megfelelt, így ő lett a címszereplő. Ez a szerep őrzi a filmen élete végéig mellőzött Timár egyetlen nagy alakítását.” NÉMETH Antal, „Egy emberöltő *Az ember tragédiája* szolgálatában”, in NÉMETH Antal, *Új színházat!* (Budapest: Műzsák Közművelődési Kiadó, 1988), 467.

³⁴ „több fasiszta múltú színész is szerepel benne”, például Timár. Az 1946. szeptember 21-én megjelent *Képes Figyelő*ből idézi Koltai Tamás: *Az ember tragédiája színpadon* (Budapest: Kelenföld Kiadó, 1990), 157.

³⁵ Idézi GOBBI, *Közben*, 72.

³⁶ Major Tamás így emlékszik: „...botrányt csinált [...] úgy mondta el a *Himnusz*t, hogy megállt közben, és óriási tapsvihár tört ki, meg könnyezett és ehhez hasonlók. Timár ilyen volt. Ott hirtelen megnesztele – már be volt csípve –, hogy tud hatni, és elmondta, hogy »jőni fog, mert jőni kell, egy jobb kor...« – és nem tudta tovább folytatni, könnyekkel a szemében imádkozó mozdulatokat tett. Mire a nézők szétverték a színházat [...] én erről nem tudtam,

...arról beszélgettek, hogy Rajkot már a spanyol polgárháború idején beépítették [...] egyszer csak berobbant a magánosan, messzebb ülő, addig észrevétlen Timár, s magából kikelve felugrott s a kollégákra kiáltott: „Mit beszéltek itt összevissza? Én a rendőrségen együtt voltam Rajkkal [...] láttam megkínozva, vérese verve – a beépítettek nem így néztek ki!” Dermedt csend; Timár visszaült és kért egy fröccsöt Hertitől. Senki se felelt; a társaság hirtelen szétoszlott [...] Timár [...] ezzel alighanem eldöntötte legközelebbi két esztendejének ügyrendjét.³⁷

A színházban összehívott törvényszék megszavazta az elbocsátást.³⁸ A vádpontok között az alkoholizmus is szerepelt.³⁹ Timár munkakönyve szerint⁴⁰ a MÁVAG Mozdony- és Gépgyárban lett vasesztergályos átképzős, 1950. decemberétől 1951. február 3-ig pedig üzletszerző volt Bóhm Gyula fényképésznél: azaz fényképészügynök. Járt a vidéki városokat, és a fényképek mellé állítólag verseket is szavalt a vevőknek.⁴¹ Majd egy hónapot betanított segédmunkásként dolgozott a Dunamenti Mélyépítő Vállalatnál.⁴² Az 1951–1952-es évadban a miskolci színházhoz szerződhetett (*Szabad szél, Palotaszálló*, Háy:

csak Ruttkai Ottótól hallottam...” KOLTAI, *Major...* 85. Demeter szerint: „Tény, hogy amikor a sorhoz ért [...] s egy kicsit előrelépett – kitért a taps a nézőtéren.” DEMETER, *Köszönöm a...*, 139. „ekkor volt, hogy a déli harangszót is betiltották. [...] A felszólítás: »Hazádnak rendületlenül Légy híve ó magyar« – bizonyos szektás fülekben fasiszta jelszóként hatott.” GOBBI, *Közben*, 71. Egyikük sem volt a helyszínen. Az egyetlen emlékező, aki jelen volt a szavaltatnál, Timár felesége, szerinte Timár egyszerűen „jól mondta el” a Szózatot. In: GÁBOR, *Színész és...*, 40', hozzáférés: 2020. 07. 23., <https://www.youtube.com/watch?v=PGqIToQyWGU>

³⁷ DEMETER, *Köszönöm a...*, 138.

³⁸ „Az ítélet meghozatalához például nem volt elég a kétségbeesett Maklárly vezette fegyelmi bizottság döntése. Ahhoz az én szavazatom, hozzájárulásom is kellett. És azon a társulati ülésen én is feltettem a kezem, helyeselve Timár elzavarását a pályáról. Nem változtat »bátor« döntésem semmit, hogy még százharminc kéz lendült a magasba, mutatva a teljes egységet, a Nemzeti Színház társulatának példás politikai éleslátását, amivel Timárt elküldtük, elküldtem »valamilyen üzembe«. Felejthetetlen volt, ahogy a színpadon kihirdették a fegyelmi határozatot. Felejthetetlen volt, pár órával később, ahogy ugyanezen a színpadon, a Jegor második felvonása végén Somlay odaszól Maklárlynak; fújd, trombitás... A közönség kővé meredt a tehetség rázúduló fergetegétől és csak dermedten bámulta a felvonásvégi függönyt.” ZSOLT István, „Nincs vitánk! – Jegyzetek a Major-monológhoz”, *Képes* 7 2, 8. sz. (1987): 37.

³⁹ „Szemben áll velünk egy ember, aki már reggel kilenc órakor részeg. [...] Harc folyik itt ebben az országban, a békének és a háborúnak, a szocializmusnak és az imperializmusnak a harca. Timár József egész eddigi magatartásával világosan az ellenség táborába tartozik, tehát nincs okunk sajnálni. Mi pártunknak nagyon hálásak vagyunk azért, hogy a fegyelmi bíróság határozatán keresztül megtanított ébernek lenni, és megtanított gyűlölni az ellenséget, hogy leleplezzük.” A jegyzőkönyvből idéz MOLNÁR GÁL Péter, „Timár József koholt színházi pere”, *Népszabadság* 60, 56. sz. (2002): 10.

⁴⁰ GOBBI, *Közben*, 280.

⁴¹ DEMETER, *Köszönöm a...*, 151.

⁴² A portréfilmben megszólalnak Timár egykori alkalmi munkaadói is. GÁBOR, *Színész és...*, 45.30'.

Az *élet hídja* című darabokban lépett föl), az 1952–1953-as, következő évadot pedig az Ifjúsági Színházban töltötte (itt például Dobó Istvánt játszhatta), majd 1952 őszétől a Madách Színház tagja, ahol szovjet kurzusdarabok mellett klasszikus szerepeket is kapott. 1954-ben Rank doktor Tolnay Klári Nórája mellett. A kritikák dicsérik Alceste, Mercutio, Versinyin, Otto Frank szerepében, a legnagyobb színészi teljesítménynek 1956 tavaszán *Az éjjeli menedékhely* Színészét tartják.⁴³ 1956-ban lett Érdemes Művész, 1957-ben kapott Kosuth-díjat. Bár Major már 1955-től kérte a minisztériumot,⁴⁴ végül 1959-ben szerződtette vissza Timárt a Nemzeti Színház, ahol az utolsó szerepe Miller ügynöke, Willy Loman. A szerepet betegen játszotta, tüdőrákos. Októbertől májusig az állapota látványosan romlott, májusban a kórházból már csak az előadásokra járt ki. A következő évadban már nem lépett színpadra.⁴⁵

A Marton Endre rendezte előadás nézői az életrajzból, színházi múltból részleteket, töredékeket ismerhettek. Timár, aki a Nemzeti régi nagyok által felfedezett fiatal sztárja, vezető színésze volt, 1950-ben politikai okokból eltűnt néhány évre, és amikor ismét a Nemzeti színpadára állt, már halálos beteg volt: valamit tett vele, az egykori lángoló fiatal hőssel⁴⁶ a kor, a rendszer. Innen nézve értelmeződik, hogy Loman entrée-ja lassú, másfél perces bebotorkálás jobbról, hátulról, s belépve a rivalda fénykörébe először óriási ügynöktáskáira esik a fény, az arca fedve marad. Ez a mindig zárva maradó ügynöktáska vizualizálja az előadást, s olyan szimbolikus értelmezések felé tereli azt, mely éppen nem a realista fogalmazás sajátja. A két ügynökbőrönd az élet terhének cipelését kínálja elsődleges értelmezői klisének; ezt az előadás ikonjának számító, Keleti Éva által készített fénykép is erősíti.

Timár József művészetének elemzését gátolja az utolsó szerepe, az, hogy a személyes tragédia a látott tragédiával együtt az utolsó estén, 1960. május 24-én a jól működő kettős beszédből egyenes színházi beszéddé, performatív állítássá vált. Egy ember a halálba készült.⁴⁷ Timár művészi tragédiája, hogy egész színészete innen értelmeződik. Timár József ikonjává vált a megtört

⁴³ „Az előadás legkiemelkedőbb alakítása Timár Józsefé. Játéka szívet szorító és ironikus, lelkes és fanyar, különös és ritka keveréke a jellemszíneknek. Timár a színész alakjában meg-hökkentő erővel fejezi ki a drámát és a szerepét is. Legnagyobb jelenetei: amikor eszébe jut az elfeledett vers, vagy a gyógyulás ábrándja – ezt a szerepalkotást színháztörténetünk mes-terművei közé sorolják. Új színésznemzedékek tanulhatják belőle, milyen a tiszta szerepfel-fogás, a bonyolult egyszerű kifejezése.” GYÁRFÁS Miklós, *„Éjjeli menedékhely – Gorkij-dráma a Madách Színházban”, Népszabadság* 14, 111. sz. (1956): 4.

⁴⁴ MOLNÁR GÁL „Timár József...”, 10.

⁴⁵ 1960. október 3-án, 58 évesen halt meg.

⁴⁶ A műsorban Timár szerepeit főlelevenítve úgy találják, legfőképpen a hősszerepekben tűnt ki. GÁBOR, *Színész és...*, 1:01:01’.

⁴⁷ A színházi ügyelő a TV-felvétel utolsó 10 másodpercének történetét is megírja: „Timárnak az utolsó előadásán már nem volt ereje kilépni a tapsrendben a vasfüggöny elé, így másnap »

embernek.⁴⁸ Marton Endre mindezt statikus keretbe rendezte, főként ülve, állva, kettes jelenetekben dolgozik vezető színészével.⁴⁹

A felvételtől határozottan, a kortársi kritikákból visszafogottan, de látható: a nagy óriás színésztársak, Balázs Samu és Somogyi Erzsébet ebben az előadásban zavartalanul hamisak lehetnek Timár mellett. Az előadás Timár karakterére,⁵⁰ az elmúlt két évtizedben hordozott tapasztalatára épített.⁵¹ S arra, hogy ez a két évtized, a negyvenes és az ötvenes, a magyar államtörténelem többszörös hatalmi átrendeződését hordozta, megterhelve a régmúlt Trianon veszteségeinek feldolgozatlanágával és a közelmúlt háborúinak és forradalmainak dicstelen, áruló, gyáva diskurzusával.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Az egész tér (a dráma értelmezésében) leginkább Willy fejének a belseje: képzeletbeli tér, ahol egymásba játszhat fikció és valóság: például Willy sokszor még saját víziója, emlékjelene hatása alatt állt, amikor környezete már a jelenből nézett rá furcsálkodva. A Marton rendezte előadásban a fényváltások élesek, merészek, az emléketéteknél átvezető zene szólt. A rendezés épített a színészi játéknyelv és a játéktér közti állandó feszültségre. A tér tele volt jelszerű, funkciókat jelölő teátrális elemekkel, a ház szobái aprócskák, a bőrdöngők hatalmasak. Múlt és jövő, otthon és szállodai szoba vagy iroda közt azonban a lehető leghétköznapi módon járkált ide-oda Timár-ügynök. A két

az üres színházban vették fel a jelenetet, s a hangot alákeverték. Itt és ekkor búcsúzott Timár az üres színháztól.” ZSOLT István, „Nincs vitánk. Jegyzetek a Major-monológhoz”, *Képes* 7, 1987. febr. 21., 38.

⁴⁸ „Adottságai csodálatosan gazdagok voltak: hangja, kitűnő ritmusérzéke, a muzikalitása érzelmi skálájának teljessége. [...] A realizmus, az igazság, az életből vett megfigyelések – igen, ez volt tartalma az ő művészetének.” MAJOR Tamás, „Timár József”, *Kortárs* 4, 12. sz. (1960): 848–849, 849.

⁴⁹ „életed legsúlyosabb órája vár rád – magyarázza Marton Tímárnak. – Nagyon nehezedre esik a beszéd... Hét mázsa fekszik a szíveden... Száz éves vagy. El kell engedned az izmokat, az idegeket, messziről jöjjön a hang, semmi neuraszténia, egyszerű légy, mint akiből már majdnem elszállt az élet...” PONGRÁCZ, „Premier előtt...”, 4.

⁵⁰ „Timár József Willy szerepében élete egyik legnagyobb alakítását játssza el. Hatalmas koncentráció, azonosulási erő feszül ebben az alakításban. Külsőleg is olyan, mintha Miller róla mintázta volna az ügynököt. Hirtelen hangulati, idegállapotbeli átváltásai, látomás és valóság kétféle játéka, jellemének ellentétes oldalai természetes egységbe olvadnak.” KOMLÓS János, „Az ügynök halála”, *Magyar Nemzet*, 1959. dec. 1., 8.

⁵¹ „Timár játéka eszköztelen, póztalan. [...] Anatómiai lecke, valóságos röntgenfelvétel: mintha Willy agyát látnánk. Külső eszközök nélkül is elhisszük neki, hogy az egyik percben hatvanhárom éves, s egy pillanat múltán húsz évet fiatalodik.” DEMETER Imre, „Az ügynök halála”, *Kortárs*, 1960. jan. 13. 4.

színházi stílus: a kellékek-kulisszák hangsúlyosan túlzó, teátrális-csinált mi-volta a filmes szöszmötöléssel, naturalista vagy mikrorealista színészi játékkal együtt – szokatlan hatást hozott létre.

Marton Endre előadásaiban a drámai teret könnyedén és egyszerűen formálta színpadi térré,⁵² előadásainak térkonceptióját már korai rendezésében is maga állította össze.⁵³ Hincz Gyula tervei statikai megoldásaiban, anyagszerűségében követték azt az elgondolást, mely a Nemzeti nagyszínpadát harmadára csökkentve középre zsúfolt egy kis házat, melynek a szembenézeti metszetét látjuk. Alul a nappali, konyha, felül két hálószoba.⁵⁴ A ház körvonalai rajzoltnak, a házat körbenövő lakótelep organikus lénynek tűnt, s nem a fenyegetés, nem a be- és kizártság mozzanata formálódott a színpadon, hanem a Lomannéból áradó elfogadás és megértés.⁵⁵

A ház karikatúraszerűen kicsi, a beszorítottságot a mozgásra alkalmatlan tér mutatta: a két fiatal férfi a gyerekkori szobáikban óriásnak tünnek. Az első felvonás végén látjuk a szülők hálószobáját, ahol csak egy ágy fér el. A jelenet- és térváltás kétféle idősíkból utazott.⁵⁶ A jelené kronologikus, ezt egyszerű reflektorfényvel emelte ki a rendezés. A múlt idősíkjá kaotikus, ilyenkor Marton kiléptette a szereplőket a ház teréből, s halk fuvolaszó, leginkább távol-keleti zen-kertek nyugalmát hordozó akkordok jelezték: az emlékezés munkája kezdődik.⁵⁷

⁵² SZÉKELY, „A felszabadulás után...”, 165.

⁵³ „Hiszen (ahogy életemet is megterveztem), nem tudom rendezéseimet sem másképp elképzelni, mint hogy az alapteret magam építsem fel.” NÁDOR Tamás, „Párbeszéd Marton Endrével”, *Dolgozók Lapja* (Komárom), 1976. máj. 28., 4.

⁵⁴ „A Loman-család otthonát Marton úgy ismeri, mintha maga lakná. Hosszú délutánokat töltött alaprajz-vázlatkészítésekkel, hatszor, tízszer rajzolta magának újra: itt a fiúk szobája, itt a konyha, erre jön be Willy, de a másik ajtón megy ki... Egy sajátos probléma: egy ügynök, akinek az idegei végképp elromlottak a »struggle for life« számára végképp megnyerhetetlen csatájában, minduntalan álmokba menekül, elmúlt, szép éveit éli újra. Ez az örökös álmodozás bonyolult színpadi konstrukciót igényel. Ha a visszaálmódott figurák játszanak, nem jöhetnek az ajtón át, mint az élők. Nyíljon meg a fal, más fény, más szín vegye őket körül.” PONGRÁCZ, „Premier előtt...”, 4.

⁵⁵ „Hintz Gyula mesteri tervezése hű a szerzői intencióhoz: kis családi ház keresztmetszete, melynek térsége egyben a múlt és a jelen mezsgyéje is. A két szélen: megvilágított díszletfal, jelzés, a jelenetek szerint szükségszerűen változó. A vetített háttér a jelenben: a felhőkarcolók nyomasztóan monumentális árnyai, az álomban: derűs, idilli táj.” DEMETER Imre, „Az ügynök halála. Miller drámája a Nemzeti Színházban”, *Kortárs* 4, 1. sz. (1960): 131–134, 133.

⁵⁶ „De amikor az emlékezés megkezdődik, kitérülnek az ajtók, a falak leomlanak; más fény ragyogja be a házat, amelyet zöld lombok fognak körül. S a színpadon úgy születik újjá a múlt, olyan látomásszerűen, mint az emberek emlékeiben.” NAGY Judit, „Az ügynök halála próbáján a Nemzeti Színházban”, *Film Színház Muzsika* 3, 45. sz. (1959): 12–13, 13.

⁵⁷ „Lila fény dereng a színpadon, félelmes és nagyszerű zene hangzik fel. A félhomályban tagolt, jelzett ház díszleteit látjuk, egyszerre a külső falakat és a szobaberendezést.” VEÉGH Ádám, „Az ügynök halála”, *Közért*, 1959. dec. 10., 4.

A tér expresszionista vonalvezetése agresszív érzelmi állapotokat generált, mindezt erőteljes fényváltások fokozták. Az előadás nem a fizikai mozgásokból áradó erő, hanem a hang- és fényhatásokból összeálló mikroagresszióval is játszott, hogy zeneileg két óra után Mozart *Requiemje* haragként szólalhasson meg.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás esztétikai hatástörténeti folyamatait a kötelező elvtársi brigádkapcsolatok összemaszatolták. Az *ügynök halála* bemutatójáról megszámlálhatatlan kritika, pre-marketing, interjú, beszélgetés, visszaemlékezés, memoár, elemzés jelent meg még 1959-ben. A *Hajó-daru*, *Kazán*, *Közért*, *Kalapács – Ganz Újság*, *Ikarus*, *Fonómunkás*, *Rokka*, *Hajóépítő* című újságok mind elemezték az előadást, természetesen az engedett olvasási protokollt követve. A nem feltett kérdések, a nem átbeszélt témák izgalmasan jelzik az ötvenes évek végének magyarországi nagy nemzeti és országos elhallgatásait. A szocialista Magyarországon a Miller-szövegben élesen elkülönülő depresszió ábrázolhatatlan folyamat, pedig éppúgy nem mentes tőle a forradalom utáni magyar kulturális- és közélet, miként nem volt az Amerika sem. Abban az országban, ahol sosem lehetett tudni, kinek a házában lakunk és kinek a gyárában dolgozunk, ki áll velünk szemben és ki jelent rólunk, ott a méretes bőrdöng és a titok a színpadon kontaminált helyzetben értelmezhető.

Az előadás a tüdőrák középső stádiumában élő színésznek és nemzetis pozícióharcaiban kavargó rendezőjének közös állítását hozta elénk: a titkok terhek, halálosak, ha nem lehet beszélni róluk, akkor vállalni kell a halált.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Az ügynök halála*; a bemutató dátuma: 1959. november 21.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: Arthur Miller; zeneszerző: Gyulai Gál János; fordító: Rácz Jenő; díszlettervező: Hincz Gyula; jelmeztervező: Laczkovich Piroska; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Timár József (Willy Loman), Somogyi Erzsébet (Linda), Kálmán György (Biff), Kállai Ferenc (Happy), Linka György (Bernard), Máthé Erzsébet (A nő), Kemény László (Charley), Balázs Samu (Ben), Hindi Sándor (Howard Wagner), Selényi Etelka (Jenny), Gosztonyi János (Stanley), Soós Edit (Miss Forsythe), Gerber Éva (Letta).

KISS GABRIELLA

SZÍNÉSZPEDAGÓGIAI PROJEKT À LA BRECHT

MAJOR TAMÁS: GALILEI ÉLETE, 1962

A brechti játéknyelvet „a nemzet első színháza” domesztikálta, s ez a folyamat megmutatta, hogy a kultúrpolitika milyen keretfeltételek között „támogatja” a művészi kísérletezést. Major rendezése nem másolta szolgálai a Berliner Ensemble 1959-ben Budapesten is vendégszereplő produkcióját, inkább a színházi játék másságának alapos tanulmányozására és hazai applikálására vállalkozott. Németh Antal egykori játékmestere pedig létrehozta a magyar színház-történet első olyan „előadás-kötelezettséggel járó workshopját”, amely az intézményes színházcsinálás alkalmazottjaival, az adott művészi kondícióhoz alkalmazkodva, ám a rá bízott színészek teher- és munkabírásának határait feszegetve kérdezte meg, hogyan lehet „civilmódra játszani”.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A *Galilei élete* Major Tamás Brecht-ciklusának első darabja,¹ a dráma magyarországi ősbemutatója és a Nemzeti Színház történetének második Brecht-bemutatója.² A színházi szakma számára ugyanúgy az évad „erőpróbájának” minősült, mint a *Svejk a második világháborúban* és az *Állítsátok meg Arturo Uit!* színre vitele.³ S miközben az ország modellértékű színházában megszű-

¹ *A vágóhidak Szent Johannája*, Nemzeti Színház, 1968; *A szecsuáni jólélek*, Nemzeti Színház, 1972.

² Bertolt Brecht, *Jó embert keresünk*, 1957, Nemzeti Színház, rend. Gellért Endre.

³ „Az idei évad három Brecht-darabja mintha tudatosan ennek az erőpróbának a jegyében került volna színpadra. Más-más típus mindegyik, s más-más nehézséget is támaszt. A *Svejk a második világháborúban* a kétsíkú ábrázolás kontrapunkt-nyelvén szól, a *Galilei élete* Brecht sokféle műfaji kísérlete közt is lényegében egyedülállónak tekinthető, az *Állítsátok meg Arturo Uit!* viszont a parabola és a paródia határvidékén járva teszi próbára a színházat és a rendezőt egyaránt.” WALKÓ György, „Svejk, Galilei, Arturo Ui”, *Nagyvilág* 7, 5. sz. (1962): 757–760, 757–758.

lető rendezés állást foglalt az úgynevezett harsányság-vita kapcsán,⁴ eltért mind a Brecht-játszás mintakövető, mind a *Koldusopera*-játszás „Duna hullámaiban megfüröszött” (és akkor még csak kialakulóban lévő) szokásrendjétől.⁵ A vita azt tette egyértelművé, hogy 1949 után és a formalizmus elleni harc következtében „a művészeti élet nem vált nyitottá a gyakran baloldali, sőt esetenként marxista ideológiát követő avantgárd irányzatok – a színház-művészetben, mondjuk, Mejerhold vagy Bertolt Brecht elmélete és gyakorlata – iránt, hanem éppen hogy beszűkült, egyoldalúan, stíluskategóriaként abszolutizálta a realizmus fogalmát”.⁶ Következésképp a brechti játéknyelvnek „a nemzet első színházában” megtörténő domesztikálása arra is példa lehetett, milyen keretfeltételek között „támogatta” az (1967-től hivatalosan is „a három T” irányelvvel fémjelzett) kultúrpolitika a művészi kísérletezést.⁷

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Bár a *Galilei élete* próbáit már Brecht tanítványa, Erich Engel fejezte be, az 1957. január 15-i premieren hallható előadásszöveget a darabíró még halála előtt véglegesítette. A dráma kanonizált (harmadik) változatából többek között törölte a 15. képet, s ennek okán a 13. kép a *Dialogo* visszavonásának jelenetévé vált – kis túlzással a Gustav Freytag-i piramis (!) csúcsára került.⁸ Ez egyfelől lehetővé tette, hogy Galilei döntését a „részvétel” (elítélő/megbocsátó)

⁴ A Major Tamás rendezte *Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak* 1953-as felújítása kapcsán megfogalmazódó Nagy Péter-cikk (*Csillag*, 1954/4.) szerint „a »harsány stílus«, amely újabban egész vígjátéki, sőt színpadi kritikai stílusunkon kezd elhatalmasodni, lényegében az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzéséből ered: mivel az előadás résztvevői nem látják a művet minden részletében megnyilatkozni, kénytelenek nemegyszer póteszközökhöz fordulni: a »harsány« stílushoz, az öncélú játékhoz a közönség megnevettetésére.” NAGY Péter, „Mi a baj klasszikus előadásainkkal?”, idézi MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpóba* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 296.

⁵ Előbbire jó példa a Madách színházbeli *Courage mama* (1958), amelynek rendezője, Pártos Géza és főszereplője, Kiss Manyi a próbaanyag részeként még Berlinbe is elutaztak, hogy megnézzék a pontosan lemásolandó előadást. A Szinetár Miklós rendezte *Koldusopera* (1958) operettes világot követő Ádám Ottó-rendezés (1965) firenzei vendégjátéka alkalmával az olasz kritika *A Duna hullámaiban megfüröszött Brecht-szövegek* címmel számolt be.

⁶ KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 9.

⁷ S ily módon lakmuszpapírként jelzi, hogy egy adott színházi kultúra most alakuló hagyománya mennyire segítheti, illetve gátolhatja azokat az esztétikai-performatív gyakorlatokat, amelyek nem engedik, hogy a mindig egyszeri és mindig kontingens színházi szituáció betagozódjon a reprezentáció történetileg változó és a professzionális apparátus uralta rendjébe. Vö. Frank-M. RADDATZ, *Brecht fríft Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert* (Hamburg: Henschel, 2007).

⁸ Az 1. „dán” változat (1938–1939) felszólítás, figyelmeztetés a hitleri hatalom felsőbbségét elfogadó német értelmiségiekhez. A 2. „amerikai” változat (1947) az atomhasadás felfedezése »

„dramatikája” felől olvassuk.⁹ Másfelől „az értelem rossz használatára” reflektáló monológ dramaturgiai helyzete legitimálta a címszereplő hősiességére irányuló kérdéseket.¹⁰ Major tehát 1959-ben a Berliner Ensemble olyan vendégjátékát látta, „amely eljárásaiban alig és céljaiban is csak részlegesen emlékeztetett az egykor körvonalazott – s most a »dramatikusbá« beleolvastott – »epikusra«”.¹¹ A Nemzeti Színházban csak erősödött a didaxis: Galilei nyilatkozatát három nyelven harsogták el, ami értelemszerűen arra adott lehetőséget, hogy Andrea Sarti „ifjonti hevességgel, tüzes lelkesedéssel” támadjon mesterére, akinek válasza „a kétségbeesés döbbenetével úgy hang[zik] fel, mint egy vádló felkiáltás”.¹² Továbbá a próbák során hagyta, hogy a címszereplő az először elkészített (!) utolsó kép felől építse fel szerepét.¹³ Ebben Bessenyei Ferenc „lángoló indulattal öltötte magára a nagy tudós jellemét, [...] s a függöny egy élvezeteibe belesüppedő emberre hullott le, aki számára már elzárkózott a világ, s minden idegszálával a libasült elfogyasztására koncentrált”.¹⁴

Ugyanakkor a próbák során Major alkalmazni tudta *A kaukázusi krétakőr* (1954) rendezőjének két módszerét. Az egyik az elhagyások egyszerűséget célzó gyakorlata, amelynek következtében egyfelől szikárabb, szárazabb mondatokat adott színészei szájába, másfelől adott pontokon kevesebb gesztusra instruálta őket.¹⁵ A 14. képben Galilei nagymonológját például úgy próbálta

» és az atombomba felhasználása kapcsán kutatja a tudós individuális felelősségét. A magyarra lefordított, összkiadásokban olvasható 3. „német/berlini” változat (1955–1956) Galileit Oppenheimer pandant-jaként értelmezi. Vö. Jan KNOPE, Hg., *Brecht Handbuch*, 5 Bde (Stuttgart-Weimar: Metzger, 2001), 1:358–359.

⁹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikusszínház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 138.

¹⁰ Brecht a próbák alatt ezen a komédián dolgozott. Vö. Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht. A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 117.

¹¹ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 199. Vagyis a fabula [*Fabel*] „meseszerűségét fújta fel, [mert] a színhádon mindvégig nyájas akart maradni.” Einar SCHLEEF, „Formakánon kontra koncepció”, ford. Kiss Gabriella, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 263–269 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 263.

¹² ILLÉS Jenő, „Jegyzetek a Galilei élete előadásáról”, *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 388–390, 389.

¹³ MAJOR Tamás, „levelei Bessenyei Ferenchez”, *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387, 383.

¹⁴ MOLNÁR GÁL Péter, „Galilei élete”, *Népszabadság*, 1962. febr. 4., 8.

¹⁵ „Az egyszerűség lett a lényegi eleme annak, amit korábban Brecht rendezői céljaként határozottunk meg: az ábrázolásbeli, társadalmi és érzékelésbeli szimultaneitásnak. [...] a költő-rendező, hogy eljusson az egyszerűséghez, visszatért az elhagyások gyakorlatához is. [...] „Az egyik dolog, amit meg kell említenem, az az, hogy a színészek most túl sok apró gesztust használnak. El kell határozunk, hogy kevés, de jelentőségteljes dolgot csinálunk. Ha egy apró gesztus egy másikká alakul át, elveszíti erejét, és nem érthető meg az üzenet, amit közvetíteni szeretnénk. Az üzenet megsemmisül, és így csak azt érzük el, hogy a gesztusok elértéktelenednek. A közönség nem veszi többé észre az egyes gesztusokat, az előadás naturalisztikussá válik, és a gesztusok illusztratívak lesznek, ahelyett, hogy társadalmiak lennének.” Brechtet idézi MELDOLESI és OLIVI, *A rendező Brecht...*, 91. Vö. például „Az »aki bámul, az még

megtisztítani a tragikus hős „korthornoszos” retorikájától, hogy utolsó egységét mozdulatok és tekintetek képszerűen kitarított sorává tette, hiszen a színész „mint az egész életére tervet kovácsoló ember, hosszabban tarthat[ott] egy-egy mozdulatot, ha rákönyökölt az asztalra, más mozgás nem kell”.¹⁶ A másik brechti eljárás a darab olyan apró részekre (tehát a képeknél, jeleneteknél is kisebb egységekre) bontása, amelyekben egymástól elkülöníthető események történnek. Galilei és a gyermek Andrea első dialógusát például olyan szekvenciákra bontotta, amelyeknek önálló címek adhatók, így indokolva az általa javasolt, precízen megkoreografált (következésképp előjátszható-utánozható) gesztusrendszert.¹⁷ De ez az eljárás segítette abban is, hogy plasztikusan láthatóvá váljon: az együtt színen lévő alakok radikálisan más magatartásformát testesítenek meg. Így a 14. kép közepét három társadalmi gesztus szervezte: Galilei alakítása Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című versének hangulatára. Valaki csaknem néma otléte „a beszélő a börtönben” szituációra épült.¹⁸ A libával a kezében jelen lévő Virginia akciói pedig a „Hogyan lehet a buta embert jégre vinni?” helyzetgyakorlatból bomlottak ki.¹⁹

A RENDEZÉS

Major rendezése nem másolta szolgaián a Berliner Ensemble produkcióját,²⁰ inkább a színészi játék másságának (és különösen Ernst Busch alakításának)

nem lát« szöveget jó lenne, ha így mondanád el, és nem úgy, hogy »látni, az nem annyi, mint báméskodni«. Az előbbi jobb, mert tömörebb.” MAJOR, „levelei Bessenyei Ferenchez”, 387. ¹⁶ Uo., 383.

¹⁷ Például „Ma megfogalmazom”, „Galilei első logikai elégtétele”, Galilei a kőfal előtt”, „Start”, „Meg kell oldanom ezt a kérdést”. Uo., 386–387.

¹⁸ „Mintha Vörösmarty versét szavalnád, a *Gondolatok a könyvtárban* hangulata kell ide. A nézők a kárpadra feszítés alatt Hirosimát értsék. A tudós dilemmája a ma atomtudósának nagy erkölcsi próbatétele. S amikor az általános részt befejezi Galilei, más hangon beszélj arról, milyen vétek a gyávasága, hiszen megpróbáltatása idején hatalmas erőket képviselt!” –bel-, „Mintha Vörösmarty versét szavalnád...” , *Esti Hírlap*, 1962. jan. 3., 2; „[O]lyan legyen, mint a beszélő a börtönben, a gyanúsát szimatoló, de a lényegyet felfogni nem tudó fegyőr füle hallatára.” ZSIGMONDI Mária, „»Hiszek az emberi értelemben...« Ankét Brecht *Galileijéről* az újpesti rendelőintézetben”, *Egészségügyi Dolgozó* 6, 4. sz. (1962): 4.

¹⁹ NAGY Judit „A *Galilei* próbáján”, *Film Színház Muzsika* 5, 48. sz. (1961): 24–25., 25.

²⁰ „[I]destova két esztendeje a nálunk szereplő Berliner Ensemble már bemutatta a darabot, amely együttesüknek itt bemutatott, talán legjobb produkciója volt; ezzel is nehéz felvenni a versenyt. [...] Major Tamás rendezése sokat tanult a Brecht-Színház előadásától, de sehol sem válik szolgálai másolójává; ha annak tökéletesen olajozott pontosságát, belső intenzitását legtöbbször nem is éri el, de ezt számon sem lehet kérni tőle: hiszen ott az évek óta begyakorolt, tökélyre fejlesztett állandó műsordarabot, itt pedig az első nyilvános előadást láttuk.” NAGY Péter, „*Galilei élete*. Bertolt Brecht színműve a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1962. jan. 17., 4.

alapos tanulmányozására és hazai applikálására sarkallta.²¹ Mivel megerősítette abbéli meggyőződésében, hogy a „modern előadásnak a precizitás a cégjelzője”, a korszerűség illetően definíciója kijelölte számára azokat a koordinátákat, amelyekben belül a harsányság-vitában Gellért Endre által képviselt progresszió képviselhető.²² Ezért tünetértékű az a rendezés ritmusát is magyarázó válasz, amelyet Major a címszereplő, Bessenyei Ferenc kérdésére adott:

Azt kérdezed, mitől hős Galilei? [...] *Attól hős*, hogy egy elhibázott életpálya után van ereje és tehetsége ahhoz, hogy az utolsó felvonásban is megcsillogtassa szinte fantasztikus rendszerező és gondolkodó képességét, sommázza tudósi világnézetét és tapasztalatait, a legnehezebb ponton, az igazi és mély önbírálat fokán, mint emberi nagyság jelentkezik nála az a tulajdonság, hogy önmagát is, mint tudománya tárgyát nézze és vizsgálja, és büszkén visszatartsa logikai érvekkel azt az aranyhidat, amelyet egyébként el is fogadhatna, amelyet Andrea épít számára: joga volt tanításait megtagadni, hiszen egy új művet tudott így még alkotni. [...] *Az egész figurával kapcsolatban* elmondhatjuk: legfőbb hősi tulajdonsága a szikrázó érvelni tudás.²³

Szinte valamennyi kritika rögzítette, hogy „az előadás első és második részének hatása nagyon különböző. Az első rész fárasztó gondolkozásra készítetése forró tapsban kifejezett tetszéssel oldódik a második rész végén.”²⁴ Ennek az is az oka volt, hogy a Német Demokratikus Köztársaság hosszú évekig sikeres exportcikke is a jelenetek érzelmi intenzitásának felerősítésére és a színészi játék valóságosságának megteremtésére törekedett. Egyfelől azért, mert a BE számára az 1947-es kaliforniai rendezés volt a minta, amely figyelembe vette, hogy „az amerikai színpad mellőzi a beszédet, [...] számukra a beszéd ugyanis lelassítja a cselekményt”.²⁵ Másfelől azért, mert a *Galilei élete* első ötven próbája annak *A kaukázusi krétakörnek* a jegyében zajlott, amelyben „a színészi alakítások alapelemévé az úgynevezett társadalmi pszichológiára támaszkodó színjátszás vált”.²⁶ Ugyanakkor mindez nem jelentette akció és dikció „dialek-

²¹ Vö. „Egy mintát akkor használ fel legjobban az ember, ha megváltoztatja, [hiszen] a jelenet oly különös tulajdonságát fedezi fel, amely a mintából hiányzik, vagy ahol a színésznek egy olyan különös tulajdonságát fedezi fel, amelyet a minta szerint nem tud kifejezni”. Bertolt BRECHT, „Hibák a minták felhasználásában”, illetve „Hogyan használja a mintát Erich Engel?” ford. IMRE Katalin, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 463, illetve 464–465 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

²² MAJOR, „levelei Bessenyei Ferenchez”, 384.

²³ Uo. (Kiemelés tőlem – K. G.)

²⁴ „Gondolatok a brechti színházról és Galileiről”, *Kultúra*, 1962. ápr. 11., 19.

²⁵ KNOPE, Hg., *Brecht Handbuch*, 1:360.

²⁶ MELDOLESI és OLIVI, *A rendező Brecht...*, 57.

tikus” viszonyának „vissza-arisztotelészesítését”. Sokkal inkább arról volt szó, hogy „az epikus eljárásokat láthatatlanná csiszolta, és a játék fokozottan esztétikai élvezetet próbált kiváltani a nézőben”.²⁷

Ez a „költő-rendező” definiáló módszer válik megfoghatóvá, ha összehasonlítjuk az amerikai, a berlini és a budapesti *Galilei élete* előadásfotóit. A Major Tamás által a figura kulcsának tekintett „szikrázó érvelni tudás” a klasszikus disputa „kristálytisza” logikája felől kap értelmet, és az adott vitában elfoglalt státusz(játék)ok képi megkomponáltságában artikulálódnak.²⁸ Ennek alapja a Galileit játszó színészek és a többi játékos testalkata közötti szignifikáns különbség. Az egyaránt nagydarab Charles Laughton, Ernst Busch és Bessenyei Ferenc vérbő fizikalitása a „szelektív realizmus” jegyében értelmezendő.²⁹ Kétségkívül felidézi a komédiák „haspók” és „borissza” figuráinak mimetikus azonosítási rendjét, ám csak azért, hogy a proxemika absztrahálhassa ezt a (mesterében csalódottan vagdalkozó Andrea, illetve a *Discorsi* másolása miatt félig vak apját apácás börtönörként gondozó Virginia által említett) tulajdonságot. A szemünk előtt és nagyon változatosan elvonttá váló térszervezés alapgesztusaként ugyanis azt az ellentmondást teszi érzékelhetővé, amely az állandó kételkedésben nap, mint nap érzéki örömet leelő gondolkodó ember és a felsőbbség véleményét nem csupán elfogadó, hanem azt számon kérhető normává, uralkodó paradigmává kidolgozó „tuik” között feszül.³⁰ Míg a dialógusok az utolsó jelenetben és a rendezés első egységében színészi státuszjátékok egy-egy kellék használatára épülő soraként kottázódtak, addig a rendezés második egységében könnyen átlátható és hatásos (vagyis már-már didaktikus) képszerző eljárásként artikulálódtak.

A második felvonás nyitányát alkotó (elvileg „bruegheli”, ám a kritikák által a „legsűrűbbnek” minősített) képben a szereplők csoportosulása és mozgása során képződtek státuszok. A színpad házakkal körülvett piacteret ábrázolt. A május elsejei felvonulások transzparensait idéző táblákkal ide vonultak be a farsangolók, és fent az ablakokban, illetve lent az utcán úgy töltötték be a teret, hogy az pro/kontra állásfoglalást jelentett a songban demonstrált

²⁷ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 198.

²⁸ „Különbön is végig kell vinnünk az egész darabon azt a színt, amelyen egy Galilei vagy egy József Attila kristálytisza logikája kőfalba ütközik. De nem pátosz vagy indulat ütközik kőfalba, hanem logika ütközik.” MAJOR, „levelei Bessenyei Ferenchez”, 384.

²⁹ KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 178–179.

³⁰ „A *Galilei* Brecht számára egy dráma-anyag volt, olyasmis, ami még mindig képes új ötleteket szülni. [...] [A fennmaradt beszámoló arra vallanak, hogy ekkor] a költő-rendezőt a tuizmus problémája ösztökölte, melyet nem tudott a *Turandot* [avagy a *szerecsenmosdatókkal*] adekváтан megfogalmazni, de a [molière-i] embergyűlölő keserősége nem lett volna kellően sokatmondó egy olyan összetett személyiség mellett, mint Galilei.” MELDOLESI ÉS OLIVI, *A rendező Brecht...*, 117.

tézist illetően: „Itt lesznek majd a korabeli ultrák [...] Plasztikbombát nem adhatunk nekik, de valahogy érzékeltetnünk kell, hogy ők Galilei ellenségei. Maga itt [...] szintén kényeskedik, utálja, ami itt történik s valami olyan pózba vágja magát, mint a szentek szobormásai. A kofák álljanak oda föl, a vak kezében legyen egy bot, amelyet maga előtt magasan keresztbe tart, így közlekedjék. Nem baj, ha nekiütődik az embereknek.”³¹ A nép a tudós felfedezésének örömeire elsöprő jókedvvel táncolt körbe a színpadon, ám a vándorénekesnek és kiegészítő, fáradt, tüdővésztes feleségének produkciója „primitív, nevetségesen együgyű, mégis sajnálatot ébresztő hangulatot” keltett.³² Mégpedig azért, mert a tökkel a fején egyensúlyozva körbe trappoló gyerek és anyja által megtestesített Föld és Nap, illetve a nép egyszerű lánya és két fia által keringveforogva megtestesített Nap, Föld és Hold a levegőben úszó monumentális Galilei-maszok „árnyékában” jelent meg, ami eltávolítva idézte fel az 1. képet: a széken ülő gyermek Andreát felemelő, s őt ily módon „látni tanító” tudós élettelségét. A 12. képben az alsóruhában kvázi-trónuson ülő fiatal, vékony színész által játszott „felvilágosult” matematikus az inkvizítor bíborossal folytatott beszélgetés során és a szemünk előtt ráadott ruhadarabok – mindegyik előtt a palást és süveg – révén optikailag a többiek fölé *magasodva* vált VIII. Orbánná. Ily módon a 13. kép alatt az akkor már hosszú ideje színen nem lévő, vagyis telt testiségében színházi emlékezetünkben élő Galilei a pápa e kinetikus szobra előtt döntött a Föld mozgásáról szóló tanok visszavonásáról. Vagy amikor Major „két pólusra bontja a [13.] képet, balról a három tanítványt helyezi el, akik más és más reagálási módban tárgyalják Galilei pörét, jobb oldalon térdel Galilei leánya, Virginia. A tanítványok valamennyien gondolkodnak, Virginia csak szenzitív lényével reagálja le a cselekményt.”³³ A Szent Márk-templom harangjaira a férfiak mindannyian mozogni kezdtek (Andrea rosszul is lett, így a földre került), a lány viszont csak felállt, s kiment a színpadról. Így Galilei tanítványainak dinamikus csoportja előtt és gyermeke statikusságában győztes üressége mellett mondta a nézők szemébe: „Nem. Szerencsétlen az az ország, amelynek hősökre van szüksége.”

³¹ –bel-, „Mintha Vörösmarty versét szavalnád...”, 2.

³² Uo.

³³ „A jelenet belső drámaisága, hangulati hullámzása, gondolati tartalma tudatos, határozott szándékú és mégis élményt adó. A befejezés kirobbanó gesztusa pedig példa arra, hogy Brecht mennyire elbírja az extatikus, végletes indulatokat is – ha gondolati alapja van. »Szerencsétlen az az ország, amelynek hősökre van szüksége.« – ez a mondat a kétségbeesés döbbenetével úgy hangzik fel, mint egy vádló felkiáltás”. ILLÉS, „Jegyzetek a *Galilei élete* előadásáról”, 389.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás látványvilágának képiségét egyfelől a kordinára vetített feliratok, másfelől olyan festett vásznak és szétszerelhető, áthelyezhető faemelvények határozták meg, amelyek – a felismerhető és használati funkciójuknak megfelelően alkalmazott kellékek (lavór, teleszkóp, esküvői ruha, könyv stb.) révén – felidéztek ugyan a dramatikus tér helyszíneit (dolgozószoza, bálterem stb.), de nem kínáltak illúziókeltő térkörnyezetet, viszont részleges utalást tettek a korra.³⁴ Ugyanezt a funkciót töltötték be a jelmezek is, így Galilei bő, köpönyegszerű házikabátja, a már idős Virginia apácászerű öltözete, a Valakit „egyházi zsaruként” definiáló bőrmellény és a papi, illetve udvari személyek korhű ruhái. Ennek okán a térben ágáló alakok megjelenése teátrális volt, cselekedeteik viszont életszerűek. S mivel az így létrejött artisztikus valóságűség az ötvenes évek történelmi realista rendezéseinek miliót teremtő eszközeiből szelektált elemeket, a közönség és a szakma ismerte, tetszéssel is fogadta. Értetlenség kísérte viszont az epikus színház egyik formai védjegyét, a vetített feliratokat. A fabula stációit jelző címekben olyan hermeneutikai eszközöket láttak, amelyek megkönnyítik a csaknem negyven évet felölelő (élet)történet figyelemmel követését.³⁵ A mottó-versek elidegenítő effektusként működő szövegének kivetítését viszont egyöntetűen elutasították.³⁶ Ráadásul ezeket a sorokat egy (láthatatlan) gyermekkórus mintegy az „éterből” „angyalhangon” énekelte el.³⁷ Ez az előadás hangzóságát meghatározó „mizsuka” [Misuk] leginkább olyan hanghordozásként írható le, „amellyel két órán keresztül lehet szavalni egy verset”.³⁸ A Berliner Ensemble-ban a darab ezen akusztikai alapesztusának vált szerves részévé Ernst Busch szövegmondásának zeneileg komponált és az alak attitűdjét hallhatóvá tevő paralingvisztikája.³⁹ Major Tamás rendezésében viszont olyan zavar és értetlenség fogadta ezt az újra és újra felhangzó, disszonanciát teremtő effektet, hogy a klasszikus zenedrama-

³⁴ „Néhány helyen azonban az atmoszférateremtés jelmez, bútor és kellékbeli finomságai hiányoztak, amelyek máskor pedig Major rendezéseinek éppen legértékesebb vonásai. Csak kiragadottan: a velencei Signorián játszódó kép vagy a Medici kölyök kísérete, nem volt eléggé szükszavúan kort idéző, hiányoztak a drámailag szükséges felségjelek.” MOLNÁR GÁL, *Emlékpróba*, 13.

³⁵ ZSIGMONDI, „»Hiszek az emberi értelemben...«”, 4.

³⁶ Uo.

³⁷ „A gyermekkórus szinte angyalhangon szólal meg, de ezen az éteri hangon rendkívül bizarr dolgokat közöl. Az előadás alaphangulatát lenne hivatott megteremteni.” Uo.

³⁸ MELDOLESI ÉS OLIVI, *A rendező Brecht...*, 91.

³⁹ Vö. *Brecht inszeniert 2. – Leben des Galilei. Aristoteles!*, hozzáférés: 2015. 08. 18., <https://www.youtube.com/watch?v=evNip1aNLxY>.

turgiára éhes közönség az operettekől ismert módon: a cselekmény kontextusába illeszkedő, a történetet kísérő betétként értelmezte, és mint Suka Sándor kabinetalakítását ünnepelte a darab egyetlen dramatikus alakhoz köthető songját. Vagyis a dialektikus színháznak pontosan azon játéknyelvi megoldásaitól idegenkedett, amelyek „radikálisan kettészakítják a reprezentációt a mutatottra (mondottra) és a mutatásra (kimondásra)”, vagyis ellenállnak annak, hogy az illúziószínház nézői szokásrendje „magába színháziasítsa” őket.⁴⁰

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Németh Antal egykori játékmestere létrehozta a magyar színháztörténet első olyan „előadás-kötelezettséggel járó workshopját”, amely az intézményes színházcsinálás alkalmazottjaival, az adott művészi kondíciókhoz alkalmazkodva, ám a rá bízott színészek teher- és munkabírásának határait feszegetve mutatja fel a brechti közlésmód diszpozitívumot anarchizáló lehetőségeit.⁴¹ Tisztában volt azzal, hogy a színpadi reprezentáció csak akkor szabadul ki az illúziószínház közvetlenségéből, ha a színész „díszletdarabbá” tud válni.⁴² Ugyanakkor azt is tudta, hogy a „harsányság-vitában” megfogalmazott távlati célt, a „stagnáló” hazai színházművészet „provincializálódását” csak akkor lehet elkerülni, ha számol az ötvenes-hatvanas évek Brecht-nézőjének elvárásaival.⁴³ Következésképp Major rendezésének valódi tétje az volt, hogy fel tudja-e hasz-

⁴⁰ Patrice PAVIS, „A Gestus körüljárása”, ford. JÁKFAI Magdolna, *Theatron* 1, 2. sz. (1998): 56–62, 60.

⁴¹ KOLTAI Tamás, „Szavak H betűvel. Bertolt Brecht: *Kurázi mama és gyermekei*”, *Színház* 37, 3. sz. (2004): 13–15, 15.

⁴² Vö. „A színpadépítő számára bizonyos értelemben a színészek a legfontosabb díszletdarabok.” BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 240.

⁴³ „Odáig jutottunk a fejlődésben, hogy ha nem lépünk bátran előre, legfeljebb ha tartani tudjuk ezeket az elért s kétségtelenül értékes eredményeket. S ez a stagnálás később óhatatlanul hanyatláshoz vezetne. [...] A szabadabb műsortervezés remélhetőleg a fejlődés egyik akadályát elhárítja. Szükség van azonban az eredményesebb munka további biztosítékaira is; a bátor műsorpolitika mellett a merészebb, szabadabb kifejezésbeli kísérletezésre. [...] A formalizmus elleni harcok kisebb-nagyobb mértékben bizony elbátortalanították a rendezőket az új formák keresésében. S megrettenve attól, hogy a formalista hibák bűnébe esünk – bár harcoltunk a naturalizmus ellen –, a színházművészetünk mégis eltolódott a naturalizmus felé; vizuálisan az előadások díszleteiben, a színészi munkánál a pongyola beszédben, a mindenféle igaz, őszinte teátrálizmustól való rettegésben. [...] Színházművészetünket ez idő szerint két véglet veszélye fenyegeti, a provincializmus és a kozmopolitizmus. Provincializmus a külföldi újabb művészi eredményektől való hosszú elszigeteltség miatt, s kozmopolitizmus, ha továbbra sem kap elég helyet a színházak műsorpolitikájában a magyar drámairodalom.” Gellért Endre szavait (LÓZSY János, „Színházaink merészebb művészi munkájáról. Gellért Endre Kossuth-díjas főrendező nyilatkozata”, *Szabad Nép*, 1956. aug. 26., 4.) idézi MOLNÁR GÁL, *Emlékpróba*, 293.

nálni Brechtet egy olyan tréning céljára, amely a Nemzeti színészeitől nem egyszerűen „elveszi [...] a könnyes szavakat, a szép, barna, áldrámái hangot, a színpadi bőgést, a szabadjára eresztett, csapkodó szenvedélyeket”.⁴⁴ Hanem rádöbenteti őket arra, hogy „amit egyéni íznek hitt[ek], inkább csak a fejlődésképtelenség bizonyítéka, modorosság az, amit oly sajátos eszközként dédelget[nek]”, és segít leküzdeni „a mindenféle igaz, őszinte teátrálizmustól való rettegésüket”.⁴⁵ Megtanítja őket „civilmódra játszani”.⁴⁶

E színészpedagógiai projekt első és igen hatékony döntése a darabválasztás volt. A *Galilei élete* egyfelől megadta a kvázi-jutalomjáték lehetőségét az adott társulati hierarchia csúcsán álló „húzóneveknek”, másfelől meg tudott felelni a kedvenc színészeit a tőlük megszokott szerepkörökben viszontlátni vágyó közönség elvárásainak. Ugyanakkor – mivel a korabeli kritikákban Brecht-színháznak nevezett (!) Berliner Ensemble hivatalos önképének és vendégjátékainak „mássága” pro és kontra hivatkozási pontként működhet – kulturpolitikai direktíva, hogy az előadásnak esztétikailag el kellett térnie a megszokottól. Major Tamás politikus döntése volt, hogy a bemutatót közvetlenül megelőző és követő marketinget Bessenyei Ferencnek a szereppel folytatott küzdelmeit ecsetelő (a rendező és a címszereplő közötti levélváltásból származó) mondataira építette.⁴⁷ Az *Esti Hírlap* és a *Film Színház Muzsika* hasábjain olvasható önvallomások ily módon egyfelől a kritikákra oktrojálták a főszereplő alkotói önmegértésének horizontját, másfelől egyértelművé tették, hogy a megszokott nézői szokásrendek, pozíciók kockáztatása ez esetben kizárólag Othello, Kossuth, Svádja, Falstaff, Antonius és a Németh László-i Galilei

⁴⁴ „Brecht drámái életművétől meszet köpött a honi közönség. A színházi szakma pedig pontos érzékkel egyetemlegesen undorodott. Elvette tőlük a könnyes szavakat, elvette a szép, barna, áldrámái hangot, a színpadi bőgést, a szabadjára eresztett, csapkodó szenvedélyeket. Okos, gondolkodó színészeket kívánt, gesztikus tőmondatokban fogalmazókat. A színészek azonban úgy szerettek volna megújulni (akárcsak ma), hogy mindent szakasztott úgy csináljanak, mint addig. BB-t német schulmeisternek tartották. Száraznak, pedánsnak, szenvedélytelen dialektikusmaterializmus-magyarazónak. Egyedül a *Koldusoperát* bocsátották meg neki.” MOLNÁR GÁL PÉTER, „*Koldusopera*, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115, 112.

⁴⁵ MAJOR Tamás, *A színház nem szelíd intézmény* (Budapest: Magvető Kiadó, 1985), 115.

⁴⁶ Bel, Farsang a színpadon – a *Galilei* próbáján, *Esti Hírlap*, 1961. nov. 26. 18.

⁴⁷ „Az én színpadi életemben most találkoztam először az antihőssel, azzal a problémával, hogy a hőst úgy ábrázoljuk, hogy a közönség döntse el, mi a hősi ebben az emberben.” BESSENYEI Ferenc, „»A színész számára az önmagával küzdés a legnehezebb«. A *Galilei élete* cím-szerepéről”, *Film Színház Muzsika* 6, 4. sz. (1962): 19–21, 20. „Kell-e mondanom, milyen nehéz feladat számomra Galilei megformálása, amikor eddig többségükben olyan szerepeket játszottam, ahol a robusztus termet, a dinamikus hangerő, a hősiesség volt a szerepek jellemző vonása. Galileiben testetlennek kell lennem [...] mert ennek a drámának irodalmi vetetű, súlyos gondolatokat hordozó szövegét sem elcsevegni, sem elszavalni nem lehet. Igen, a gondolatok hordoznak minden mozzanatot, ezeknek maradéktalan érvényre juttatása, tiszta közlése a feladatunk.” MOLNÁR GÁL, *Emlékpróba*, 398.

alakítójának szakmai fejlődését szolgálja.⁴⁸ S ennek az előadás recepcióját manipuláló stratégiának befejező (és a színházi filológia számára felbecsülhetetlenül értékes) aktusa volt, hogy az *Új Írás* 1962/4. számában (Bessenyei levelei nélkül!) publikálta a főszereplőhöz írt instrukcióit, amit Illés Jenő „Jegyzetek a Galilei élete előadásáról” című írása így konkludált: a „színészi munkát Brecht drámája felszabadította azzal, hogy különös terhelésnek tette ki”.⁴⁹

A Brecht-színészek teljesítményeiben a „precízen kifaragott, emberi magatartások” összeütközését csodáló Major sem többre, sem kevesebbre nem törekedett, mint hogy a színészt rákényszerítse saját, autentikusnak hitt („bessenyeiferences”, „kállaiferences”, „berekktatis” stb.) gesztusainak vagy hangszólyainak reflexiójára.⁵⁰ A cél, hogy a színész Antoniusként is eljátszott konstrukcióként ismerjen rá Othellójára – lehetőséget adva más- és többféle konstrukció megmutatására. Vagyis tudta, hogy Bessenyei, Kállai „tradicionális színészek maradnak, ám megtanulhatják megvetni a régi mesterség vulgaritását és retorikáját”.⁵¹ Ennek okán is tünetértékű, hogy Nagy Péter szerint a „Nemzeti Színház bemutatója [azért] nem felel[t] meg a brechti követelményeknek, [mert] a fizikai kitérősek, a kiabálás – idegen Brechtől”.⁵² Major pedagógus énje ugyanis rájött, hogy olyan színészekkel kell dolgoznia, akik hiúságuknál fogva csak akkor hajlandók kísérletezni és megújulni, ha közben sikeresek maradnak.⁵³ Továbbá a szenvedélyt és az érzelmeket tekintik sikerük zálogának.⁵⁴ S ez esetben célravezetőbb, ha a játékmód másságát nem a „Megjegyzések a Mahagonny városának tündöklése és bukása című operához” el-

⁴⁸ „Mert Bessenyei leginkább azokban a szerepekben csillogott, ahol az érzések és szenvedélyek vihara tombolt. Emlékezzünk csak mórjára, akiből lávaként törtek elő az indulatok [...] Svádja alakítására, milyen magas művészi színvonalon ötvöződött abban a forradalmár matróz bátorsága, leleményessége, szenvedélyes érzelmvilága. Emlékezzünk arra, hogy éppen e jellemvonások eluralkodása tette némileg egyoldalúvá a különben nagyvonalú Antonius-alakítást, amelyben ott lobogott Othello heve, de hiányoztak belőle azok a vonások, amelyekkel a művész megrajzolhatta volna Antonius, az államférfit, a szellem emberét.” SÁNDOR Iván, *Arcképek rivaldafényben*, Kossuth Rádió, 1962. jan. 28., 10.45. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

⁴⁹ ILLÉS, „Jegyzetek a Galilei élete előadásáról”, 389.

⁵⁰ „És a színészek is másképpen, számomra újszerűen építették szerepüket, a figurák nem egy ívben épültek, forrósdok fel: precízen kifaragott, emberi magatartások ütköztek össze a színpadon, miközben egy-egy szereplő az új és új helyzetekben gesztusait gyakran és váratlanul, szinte száznolcvan fokos fordulattal változtatta. [...] Úgy éreztem, az ilyen színjátászás nagyobb felelősséget ró a színészre, mint a szenvedélyes vagy retorikus szavalás.” MAJOR Tamás, „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 11–38, 13–14.

⁵¹ MELDOLESI és OLIVI, *A rendező Brecht...*, 18.

⁵² B.Gy, „Galilei élete”, *Vörös Csillag*, 1962. jan. 18. 16.

⁵³ KOLTAI, *Major Tamás*, 105.

⁵⁴ „Amikor hallgattam a drámai és epikus színház közti tételszerűen, mereven megfogalmazott ellentét-párokat, a dogmáknak azt a hosszú listáját, amelyet Brecht és magyarázói

lentétpárjai, hanem a „Néhány tévedés a Berliner Ensemble játékmódjáról” szellemében értelmezi, amely amellett érvel, hogy „a mi emócióink ugyancsak nagyon bonyolult és fölöttébb ellentmondásos vegyületet alkotnak”.⁵⁵ Vagyis cáfolja azt a tévedést, mely szerint Brecht tagadja az érzelmet, az elidegenítésen pedig a francia *distanciation* terminus segítségével távoltageást vagy távolságtartást ért. „Ebből világos, hogy akinek nincs érzelme, annak nincs mit távoltageania.”⁵⁶ Így, amikor alapvetően azt próbálta Major a színészekkel megértetni, hogy a „gondolatok drámája az észre és az *idegekre* hat”, olyan instrukciós bázist nyert, amely a „ki, hol, mikor és miért *ideges*” kérdés felől közelít a dramatikus alakokhoz.⁵⁷

Galilei és Virginia első párbeszédét például arra építette fel, hogy annak a tudósnek, aki hosszan uralkodott magán, és elviselte lánya bigott butaságát, akkor mondják fel az idegei a szolgálatot, amikor az a tudománnyal kapcsolatosan kezd el kérdezni.⁵⁸ A 9. képben annyira felidegesítette Andrea meggondolatlan következtetése, hogy megbökte azzal a tűvel, amelyet a kísérlet során ráfektetett a papírra. Feszültségét pedig azzal oldotta, hogy a szekvencia végén lespriccelte tanítványait a lavórban lévő vízzel – felidézve az 1. kép mosakodó Galileijét. A 13. képben a Szent Márk-templom harangjára várakozó „tanítványoknak nem az érzelmek pátoszával kell feszültséget teremteniük, hanem a »drukk«-kal, mégpedig az idegeknek egy olyan állapotában, mely már túl van a szenvedélyek forrponóján, mely már szinte hidegen mérlegeli az eshetőségeket”.⁵⁹ A Valaki nevű alaknak olyan smasszerként kellett a 14. képben jelen lennie, „mint aki legszívesebben verni kezdené a páciensét, de ez nincs megengedve”.⁶⁰ Vagyis Major a nyugodt/ideges lelkiállapot megtestesítése révén nem fosztotta meg a színészt attól az ismerős (sztanyiszlavszkiji) technikától, hogy „a figurák felépítését a társadalmi viselkedésükre vonatkozó pszichológiai kérdések alapján végezzék”.⁶¹ Ezzel elérte, hogy Brecht másságát nem utasították eleve el, hiszen nem volt kötelező „[s]záraznak, pedánsnak, szenvedélytelen dialektikusmaterializmus-magyarázónak” lenniük.⁶²

felállítottak, először is éktelen harag támadt bennem. Végtelen ellenkezés és kétségbeesés.” BESSENYEI, „»A színész számára az önmagával küzdés a legnehezebb...«”, 19.

⁵⁵ Bertolt BRECHT, „Néhány tévedés a Berliner Ensemble játékmódjáról”, ford. IMRE Katalin, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 574–592, 579.

⁵⁶ KOLTAI, *Major Tamás*, 96.

⁵⁷ ZSIGMONDI, „»Hiszek az emberi értelemben...«”, 4.

⁵⁸ MAJOR, „levelei Bessenyei Ferenchez”, 385.

⁵⁹ ZSIGMONDI, „»Hiszek az emberi értelemben...«”, 4.

⁶⁰ –bel–, „Mintha Vörösmarty versét szavalnád...”, 2.

⁶¹ MELDOLESI és OLIVI, *A rendező Brecht...*, 57.

⁶² MOLNÁR GÁL, „*Koldusopera*, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”, 112.

Lélektani realizmusról, pszichologizmusról viszont azért nem beszélhetünk, mert ezek az érzelmi ívek olyan képszerű gesztuskompozíciókra feszültek, amelyek az egymással párbeszédet folytató alakok státuszát, illetve változásait tették láthatóvá. A 4. képben a gyermek Andrea abba a székbe ült bele, amelyből a gyermek Cosmo Medici felállt, s ez jelezte, hogy Galilei házában státuszuk a származási különbségük ellenére azonos. A 6. képben a hátul ülő és a rajta, illetve felfedezésén gúnyolódókat némán néző Galilei mindvégig azzal a kis kövel játszott, amellyel téziseit szokta demonstrálni, és amelyet (amikor már nem bírt uralkodni magán) földhöz vágott. Így e saját szobrát felrobbantó dinamikus mozdulat, a rá irányuló tekintetek és az egyetlen röpöszt révén („Felfelé, Monsignore, felfelé röpdült el tőlem.”) végül a Collegium Romanum „klerikális karikatúrái” fölé kerekedett. Az agg bíboros monológjának viszont Gáti József „mélyen értelmezett” (vagyis a geocentrikus világkép valódi hívőjének őszinte felháborodása által fűtött) szerepfelfogása révén lett erősebb a státusza az üresfejű gúnyolódóknál, s egyenrangú Galileiével.⁶³ A kis barát és Galilei (a kritikák által leginkább dicsért) párbeszéde során pedig a két alak vitájának állását a tekintetek játéka, a kéz, illetve a felsőtest egy-egy mozdulata tette egy süket számára is érthetővé. S amikor végül Galilei lekuporodott az olvasásba a földön ülve belefeledkező barát mellé, hogy elmagyarázza neki az ár-apályról szóló tanulmány homályos pontját, e gesztusból ugyanúgy egy bizonyos korszak emberei között fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése lett, mint amikor a Velencének sajátként eladott teleszkóp holland ötletének ellopásán (joggal) felháborodott Kurátor egy ládából bújt elő. Ez egyfelől rögtön neveltségessé tette a „pénzembert”, másfelől annak a brechti instrukciónak a megvalósulására irányította a figyelmet, hogy amikor Galilei a gondolatait közli, mindig egy kicsit produkálja is magát.

Ez a Charles Laughton-i szerepfelfogásra visszavezethető tény azzal „a sajnálatos körülménnyel” hozható összefüggésbe, hogy Kaliforniában „az egyik fordító nem tudott németül, a másik meg csak kicsit tudott angolul, s így kezdettől fogva a színjátékot kellett közvetítő nyelvként használnunk. Arra kényszerültünk, hogy gesztusokkal fordítsunk.”⁶⁴ Laughton tehát egy sajátos variációban „másolta” a Brecht által előjátszottakat, és Ernst Busch is ezt tette, amikor Brecht szinte előénekelte neki a mondatok lejtését. Major viszont azt engedte meg Bessenyeinek, hogy nagyon finoman karikírozza „demonstráló”, „vitakozó”, „érvelő” önmagát. Az elidegenítő hatást ez esetben az garantálta, (a)hogy a címszereplőben tudatosodott a szerep és a szerep-

⁶³ MOLNÁR GÁL, „Galilei élete”, 8.

⁶⁴ Az „Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei” szövegét idézi MELDOLESI ÉS OLIVI, *A rendező Brecht...*, 147.

játszó Én konstrukció volta. Ugyanakkor a színészi játék egészére nézve valószínűsíthető, hogy az előadásban négy egymástól élesen elváló színészi stílust lehetett megkülönböztetni.⁶⁵ Akik a Major interpretálta Brecht-stílust értik, „akik egy másik stílusiskola rendszere szerint alkotnak” és alakításuk ezen belül találó és pontos, akiktől „külsőséges és magakellettő alakításokat kapunk némi vidéki táncoskomikus manírral elegyítetten”, és akik a „félamatőr tömeget” alkotják.⁶⁶

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Major Tamás rendezését a szakma már csak ezért sem könyvelhette el sikerként.⁶⁷ Érdekes és fontos kísérletnek tartotta, s mindenekelőtt Bessenyei Ferenc színészetének megújulása okán dicsérte.⁶⁸ A Nemzeti későbbi Brecht-rendezői, Babarczy László és Csiszár Imre is azt értékelték, ahogy az általa kikísérletezett játékmód alkalmazkodott a hazai feltételekhez.⁶⁹ Hírhedt „rendezőcentrikussága” – kérlelhetetlen precizitása – leginkább azzal szembesítette a színészeket, „milyen pusztító [...] ha valaki nem tud újítani, ha önmagát mutogatja, ha megtalált valamit, amit vonzónak talál, s talán tényleg vonzó is, és akkor minden szerepében ugyanazt játssza”.⁷⁰ Ily módon az elő-

⁶⁵ MOLNÁR GÁL Péter, „A vágóhidak Szent Johannája. A Nemzeti Színház Brecht-bemutatója”, *Népszabadság*, 1968. jan. 24., 7.

⁶⁶ Például Garas Dezsőt „a mozdulatok céltudatosan összefogott ökonómiája” jellemzi. Berek Kati a „megtagadás előtti pillanatokban azonban túlzottan hisztériára formálta a figurát, [...] az utolsó képben vén, asszonyos hangjai azonban gyakran hamisan csengenek.” MOLNÁR GÁL, „Galilei élete”, 8. „Nagyon sajnálatos, hogy ebből [a modernség és a korhűség egységéből] az 5. képben, a Collegium Romanum jelenetében kilép, s a gondolati feszültség fokozása helyett olcsó komédiázást nyújt.” NAGY, „Galilei élete...”, 4. „A tömegszereplők mintha bizonytalanok lettek volna a feladatukban.” MOLNÁR GÁL, „Galilei élete”, 8.

⁶⁷ „A Brecht-hagyomány most alakul. Ehhez a küzdés, a kudarcok is hozzátartoznak. A sikerelenséget ez esetben könnyű megbocsátani, csak az érdektelenséget és a fantáziátlanságot nem lehet. Tudjuk, Brecht csak egyik lehetőség, egy út a modern színjátszás útján, de ezen az úton is járnunk kell, hogy a többin járnunk tudjunk. Mert mint a *Galilei élete* előadása bizonyítja, ha sikerül meghódítanunk, akkor hatni is fog. De hinnünk kell benne, s akkor a Brecht-től ma még idegenkedő közönséget Brecht fogja a színházba vezetni és a modern színház élvezetére nevelni.” ILLÉS, „Jegyzetek a *Galilei élete* előadásáról”, 389.

⁶⁸ „Ezeknek a produkcióknak gesztusértékük van – mint pályája későbbi szakaszaiban is annyiszor –, esztétikai minőségüknél gyakran fontosabb az az esztétikai irány, amelynek a nevében létrejöttek valamely avultnak, túlhaladottnak, megdöbbenőnek ítélt színházi szemlélettel szemben.” KOLTAI, *Major Tamás*, 7; „A Galilei alakítás jó alkalom volt arra, hogy Bessenyei újra visszataláljon művészi eszközeinek valamennyi árnyalatához, s ez valami megragadó könnyedséget adott alakításához. Teljes skálán játszott.” SÁNDOR, *Arcképek rivaldafényben*.⁶⁹ T. T., „Bemutató előtt. *Koldusopera* Kaposváron”, *Somogyi Néplap*, 1972. febr. 1., 5.

⁷⁰ KOLTAI, *Major Tamás*, 105.

adás hatástörténetének egyik fejezetét olyan színészi alakítások írták, mint az 1972-es *A szecsuanai jólélek*ben Törőcsik Mari Sen Te- és Őze Lajos Vang-alkítása (amely finoman és leplezetten citálja Peter Lorre illetve a rendező, Major Tamás gesztusait), Major saját, a megszokottól eltérően szikár és csontsovány (vagyis nem jómódú és jól táplált, hanem a fabula rendezői összértelmezésének megfelelően nyúzott és elgyötört), rendetlen kezű, aritmiás lélegzetű Puntila ura (1978) vagy a Ljubimov-rendezés előtt is tisztelgő, Alföldi Róbert-féle *Koldusopera* (2006), amikor a Kikiáltókat játszó Törőcsik Mari és Garas Dezső egykori szerepeik (Peachum, illetve Peachumné) gesztusait idézték fel Bicska Maxi dalának színre vitele során.⁷¹ A másik fejezetet az a Zsótér Sándor írja, aki számára az elidegenítés (az úgynevezett valóság normatív ismerős reprezentációjára vetett idegen tekintet) és a gesztikusság (a norma felforgatottságának megmutatása) nem csupán egy-egy előadás koncepcióját, nem is csak 2004 óta épülő Brecht-ciklusát, hanem formakánonjának magját határozza meg.⁷²

Ugyanakkor azt sem lehet letagadni, hogy Major rendezéseinek gyors kanonizálódása közreműködött abban, hogy a brechti diskurzus hazai jelene csak elvétve teszi fel relevánsan az Európában lassan húsz éve megfogalmazott, posztbrechti kérdést, nevezetesen, hogy „elválaszthatók-e Brecht »operatív« újításai annak [...] az általa még feltételezett fabulaszínháznak a konvencióitól, amellyel az új színház szakított?”⁷³ Ennek bizonyítéka a Brecht elméleti írásait magyarul először közlő (és mindmáig legolvasottabb) *Színházi tanulmányok* című kötet, amelynek szövegeit a német kiadó „Major Tamással, a Brecht-rendezővel [együttműködve válogatta, hogy] vezérfonal legyen olyan színházi embereknek, akik Brechtet helyesen, vagyis realiztikusan, korszerűen és élvezetesen akarják bemutatni”.⁷⁴ Mivel megmutatta, hogy a dramatikus diszpozíció jól megcsináltsága hogyan tudja „magába színháziasítani” az ennek elvileg leghatározottabban ellenálló „szegény B. B.”-t, hosszú távon egy „frusztrált, kisebbségi komplexusokkal terhelt, önmaga jelentőségét állandóan bizonygató – de abban mégsem maradéktalanul hívő [színházi] kultúra” egyik első tünete lett.⁷⁵

⁷¹ M. G. P., „Színészi idézet”, *Népszabadság*, 1972. jan. 30., 8.

⁷² Vö. Kiss Gabriella, „A megszakítás esztétikája, avagy politikai színház a média korában. Zsótér Sándor Brecht-rendezéseiről”, *Alföld* 55, 10. sz. (2004): 65–85.

⁷³ LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 138.

⁷⁴ Werner Hecht, „Bertolt Brecht *Schriften zum Theater* című kötetének magyar kiadásához”, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 7–11, 7.

⁷⁵ P. MÜLLER Péter, „Nárcisz. (Molnár Ferenc: *Liliom*)”, in P. MÜLLER Péter, *A maszktól a halál-színházig. Színházi írások*, Kritikai zsebkönyvtár 15, 162–168 (Budapest: Kijarat Kiadó, 2010), 163. Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2001), 161–186.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Galilei élete*; a bemutató dátuma: 1962. január 12.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Major Tamás (játékmester: Pethes György); szerző: Bertolt Brecht; zeneszerző: Hanns Eisler; fordító: Ungvári Tamás; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Nagyajtay Teréz; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Bessenyei Ferenc (Galileo Galilei), Berek Kati (Virginia), Máthé Erzszi (Sarti asszony), Bognár Károly / Sebők Mihály (a gyermek Andrea Sarti), Kállai Ferenc (Andrea Sarti), Bitskey Tibor (Ludovico Marsili), Mányai Lajos (Sagredo), Tarsoly Elemér (Federzoni, lencsecsiszoló), Horváth József (A kis barát), Barsi Béla (Vanni, céhmester), Suka Sándor (vándorénekes), Apor Noémi (a felesége), Garas Dezső (Barberini bíboros, későbbi VIII. Orbán pápa), Pásztor János (Bellarmin bíboros), Gelley Kornél (A bíboros inkvizítor), Gáti József (Az agg bíboros), Kemény László (Prinli úr, kurátor), Gózon Gyula (Gaffone úr, rektor), Horkai János (Filippo Mucius, tudós), Kandikó József (a gyermek Cosmo de Medici), Sándor Géza (Cosmo de Medici, Firenze nagyhercege), Téri Árpád (az udvarmestere), Maklár János (A filozófus), Somogyvári Pál (A matematikus), Raksányi Gellért (Valaki), Széll Richárd (Christopher Clavius, főasztronómus), Baló Elemér (A dózse), Balogh László (1. tanácsúr), Ditrói József (2. tanácsúr), Szakács Sándor (1. tudós), Sugár Lajos (2. tudós), Bagó László (1. barát), Losonczi György (2. barát), Hindi Sándor (A kövér prelátus), Csurka László (egy nagyon sovány barát), Gyalog Ödön (1. papi szekretárius), Kun Tibor (2. papi szekretárius), Versényi László (1. asztronómus), Almási József (2. papi szekretárius), Kővári Vera (fiatal udvarhölgy), Halmos Mici (idős udvarhölgy), Falvai Klári fh. (1. ifjú hölgy), Pécsi Ildikó fh. (2. ifjú hölgy).

•

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A RÉGI NEMZETI UTOLSÓ ELŐADÁSA

MARTON ENDRE: LEAR KIRÁLY, 1964

A Nemzeti Színház 1964-es bemutatójára szűk három hónappal Peter Brook Lear királynak budapesti vendéjátéka után és öt héttel a Nemzeti régi, Blaha Lujza téri épületének bezárása előtt került sor. Marton Endre rendezése ma mindenekelőtt a múlt előtti tiszteletadásként értelmezhető, miközben a kritikusok éljenzése anno azt kommunikálta, hogy „lelkesítő távlatokat rajzol a jövőbe”. Ambivalens (főként a Josef Svoboda kreálta látványt érintő) innovációival együtt, sztárszereposztással készült foglalata lett egy letűnt kor színhátságának.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A Nemzeti Színház 1964-ben, a drámaíró születésének 400. évfordulójára készült *Lear király*-előadása két (1967-es és 1974-es) felújításának köszönhetően bő egy évtizeden keresztül állt a pártállam hivatalos színházi életének kirakatában. Premierjét szinte egyöntetű kritikai hozsánna kísérte, a szép számmal tartott előadásokra alig lehetett jegyet kapni, sikerét tévéfelvételen is megörökítették. Fél évszázaddal későbbi rekonstrukcióját azonban megnehezíti, hogy azt az 1964-es előadást, amelyet a darab hazai színpadi recepció-történetét tekintve paradigmaváltó jellege,¹ a Nemzetiben zajló munka tekintetében pedig előremutató volta miatt ünnepeltek, az 1970-es évek közepén készült tévéfelvételbe lehetetlen belezárni. E paradoxon lehetséges okainak kutatása a produkció történeti pozíciójának pontos kijelölésére kényszerít. Egyrészt annak kellő súllyal történő figyelembevételére, hogy Marton Endre rendezésének bemutatójára szűk három hónappal a Royal Shakespeare Com-

¹ 1964 előtt utoljára tizenhat évvel korábban, 1948-ban tűzte műsorára a Nemzeti Színház a *Lear királyt*, Both Béla rendezésében, Somlay Artúr címszereplésével, aki mellett Básti Lajos (az 1964-es Lear) alakította Edgart.

pany Peter Brook által rendezett *Lear király*ának budapesti vendégjátéka (1964. február 27.) után került sor. Azaz közvetlenül egy olyan előadás nyomában, amely valóban sorsfordítónak bizonyult a Shakespeare-játszás 20. századi történetében,² sőt a hatvanas években „olyan mágikus erővel hat[ott] a világszínházra, hogy szinte megbénít[otta], vagy inkább hipnotizál[ta] a darab későbbi rendezőit”.³ Másrészt, a bemutató után öt héttel, a *Lear király* 1964. június 28-i előadásának végén ment le utoljára a vasfüggöny a Nemzeti régi, Blaha Lujza téri (kilenc hónappal később felrobbantott) épületében, s megannyi visszaemlékezés szerint a búcsúra – párhuzamosan pedig az új bemutatóra – való felkészülés rendkívüli érzelmi megterhelést jelentett a társulat számára.

Marton rendezése ma mindenekelőtt a múlt előtti tiszteletadásként értelmezhető, miközben a kritikusok éljenzése anno azt kommunikálta, hogy „lekesítő távlatokat rajzol a jövőbe”: a „mi” *Lear*ünkünként állja a versenyt a nyugatiakéval, s általa színészeink már „hozzáláttak az új Nemzeti Színház láthatatlan falainak építéséhez”.⁴ Innovációi ellenére azonban a rendezés sem Brook csúcsteljesítményének „szüntelenül a levegőben kísértő” emléktől,⁵ sem azoktól a visszahúzó erőktől nem mentesült, amelyek nem pusztán esztétikai, de humánpolitikai vonatkozásban is folyamatosan béklyózták a Nemzetiben zajló munkát.⁶ Ráadásul az előadás sikertörténete összekapcsolódik azzal a Marton Endre és Major Tamás között zajló beháborúval, amely két pártra szakította a társulatot, s mindinkább „rendszeretlen-ségbe”,⁷ majd a hetvenes évek végére „katasztrófális állapotba”⁸ taszította

² Az előadásról részletesen lásd KOLTAI Tamás, *Peter Brook* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 97–137; KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 273–275.

³ KOLTAI, *Peter Brook*, 132–133.

⁴ GYÁRFÁS Miklós, „Épülő színház. A Nemzeti Színház *Lear király*-előadásáról”, *Népszabadság*, 1964. jún. 10., 8.

⁵ FENCSIK Flóra, „»Lear szerepével búcsúzom a Nemzetitől...«” *Esti Hírlap*, 1964. ápr. 22., 2.

⁶ Ehhez fontos adalékot kínál Léner Péter két megjegyzése: 1945 után „jelentékeny, de különböző stílust képviselő és mentalitású művészek gyűjtő”, illetve búvóhelye lett a Nemzeti. [...] Ez a sokszínűség csak rövid időre tudott művészi eredményt létrehozni; konfliktusok, sőt tragédiák melegágya volt.” Továbbá „a Nemzeti Színházban hetven színész volt szerződésben. Marton azt mondta, képtelenség egy olyan társulatot egyben tartani, ahol huszonöt Kossuth-díjas van.” LÉNER Péter, *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek* (Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly) (Budapest: Corvina Kiadó, 2015), 155, 173.

⁷ A kifejezés dr. Malonyai Dezső főosztályvezetőnek (Művelődésügyi Minisztérium Színházi Főosztály) a Marton Endrével 1971. február 12-én zajló beszélgetéséről készített emlékeztetőből származik. In *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 168.

⁸ Vö. Koltai Tamásnak a Léner Péter könyvéről írt recenziójában található megállapítással: „Amikor [Marton Endre] katasztrófának érezte, hogy leváltották [a színház igazgatói posztjáról], a Nemzeti katasztrófális állapotban volt. (Ezt én mondom, nem Léner)” KOLTAI Tamás, „Keresztutak”, *Népszabadság. Hétféve*, 2015. júl. 18., 10.

a színházat.⁹ A *Lear király* felvétele pedig elsősorban e feszültségeket tárja elénk a tíz évvel korábbi kritikai visszhang ellenében.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az elenyésző húzásokkal élő, maximálisan szöveg-, pontosabban Vörösmarty-fordítás-centrikus előadás esetében a szokványos értelemben vett dramaturgiai munkáról nem beszélhetünk,¹⁰ legfeljebb a rendezésben konkretizált drámaolvasatról.¹¹ A kritikák ez utóbbira vonatkozó megállapításai két összetevő köré csoportosíthatók: a címszereplő alakjának a hazai színpadokon korábban láthatótól eltérő értelmezése, illetve *Lear* tragédiájában a hatalomhoz való viszonynak a kiemelése köré. Marton rendezése nem „a régi *Lear*-felfogást”¹² visszhangozta: nem csatlakozott a gyermekeitől űzött és meghasonlott, szerencsétlen aggastyán és gonosz lányai viszonyát a hálátlanság drámájaként színre vivők (neo)romantikus tradíciójához. Básti Lajos *Lear*-je „korántsem a magatehetetlen, szájalomra méltó öreget hangsúlyozta (mint korábban nálunk is annyian, s annyiszor), hanem a hatalmas erejű, tiszteletet parancsoló uralkodót, aki alkatában, számos tettében zsarnoki”, s aki jóformán „a szeretet

⁹ Marton a *Lear király* után nem rendezett Shakespeare-t a Nemzetiben, Major viszont hatot is, mindaddig, amíg az 1978-ban igazgatónak kinevezett Nagy Péter mellett fő-, illetve vezető rendezőként a Nemzetibe került Székely Gábor és Zsámbéki Gábor elő nem álltak a maguk munkáival (Székely a *Troilus és Cressida*-val 1980 januárjában, az év decemberében pedig Zsámbéki a *IV. Henrik* kértetés előadásával). S akarva-akaratlanul is fricskaként hatott, hogy Major megrendezte és címszereplőként eljátszotta a *Lear király* paródiáját (*Ezek a mai fiatalok!* alcímmel), amely Görgey Gábor és Komlós János átíratában a Mikroszkóp Színpad nyitóelőadása lett 1967. október 13-án. Mindössze két héttel a Nemzeti itt elemzett *Lear király*-ának 1967. évi felújítása után, amelyben Major Gloster jelmezét öltötte magára.

¹⁰ Az OSZK Színháztörténeti Tárának SZT MM 15.484 jelzetű dokumentuma leírásában tévesen „Tatár Eszter dramaturg bejegyzéseivel” ellátottnak tételezi Marton Endre rendezőpéldányát. Az 1964-es színlap azonban nem tüntet fel dramaturgot, ilyen munkának nyoma sincs az előadásban, Tatár Eszter pedig – saját szóbeli közlése szerint – „afféle mindenesként”, korántsem dramaturgként, inkább rendezősegédként, játékmesterként vett részt a munkálatokban.

¹¹ A mintegy száztíz éves fordítás Mészöly Dezső „lelkiismeretes és gondos kozmetikálása” nyomán szólalt meg az előadásban (GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8). Mészöly 1986-ban, a Pécsi Nemzeti Színház felkérésére újrafordította a darabot, de számos megoldást felhasznált benne 1964-es átigazításából, amelynek célja – saját bevallása szerint – nem volt más, mint „meghosszabbítani egy régi fordítás színpadi életét. Ezt, úgy tetszik, el is érte munkám, hiszen nemzeti színházi bemutatása óta (csaknem negyedszázadon át) minden későbbi magyar *Lear*-előadás is ezt a megújított Vörösmarty-szöveget használta különféle színházakban, s szabadtéren, képernyőn is.” MÉSZÖLY Dezső, „Kortársunk – *Lear*”, in MÉSZÖLY Dezső, *Új magyar Shakespeare. Fordítások és esszék, 222–227* (Budapest: Magvető Kiadó, 1988), 227.

¹² FENCSIK, „»Lear szerepével búcsúzóom...«”, 2.

monopolistája” kíván lenni.¹³ Ez a beállítás egyrészt a mindaddig kvázi mitologikusként tekintett címszereplő humanizálásával – „az előttünk sem ismeretlen érzések, gondolatok bogozódó hálójában vergődő ember”¹⁴ előtérbe állításával –, másrészt az érzelmi vétek helyett „a teljhatalom tragikus bűnének”¹⁵ felvillantásával (de nem többel!) került összefüggésbe.¹⁶

Az emberré lett despota interpretációját a Brook-rendezéssel való összevetésben kapta fel a kritika, hogy jelezze, miként billenti helyre a magyarországi *Lear* az angolok egyoldalúságát.¹⁷ A kötelező optimizmus időszakában szitokszónak számító „kiábrándulás” helyett – amelyben Nagy Péter szerint Brook az emberi sors *Lear* történetében felmutatott tragikumának kulcsát látta –, „a hatalom és az emberi tisztaság viszonyában” leve meg a kulcsot, a brit rendezőnél „talán humanistább, mindenestre humánusabb” felfogást érvényesítve.¹⁸ Az viszont a mindenáron marxizáló olvasat erős túlzása, hogy a Nemzeti előadásában „a családi mese mögül előlép a társadalmi valóság”, és a néző „a zsarnokság, az önkényes hatalom tévedéseinek tragédiájával” szembesül.¹⁹ Marton és alkotótársai (az egykori csehszlovák első titkár, Alexander Dubček nevezetes kifejezésével) az „emberarcú szocializmus” elvetélt kísérletekkel teli évtizedében olyan kesztyűs kézzel boncolgatták ember és zsarnoki hatalom viszonyát, hogy az jóformán láthatatlan lett. A tévéfelvétel Mátrai-Betegh Béla megállapításának ellenkezőjéről győz meg: „a *Lear*-legenda” korántsem szabadul ki „az érzelmek pókhálójából” és nem lesz „értelmi-erkölcsi drámává”,²⁰ mert a hatalom prob-

¹³ NAGY Péter, „A magyar *Lear* királyról”, *Élet és Irodalom*, 1964. máj. 30., 9.

¹⁴ d. t., „*Lear* király a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1964. jún. 6., 2.

¹⁵ MÁTRAI-BETEGH Béla, „*Lear* király. Shakespeare tragédiájának felújítása a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1964. máj. 24., 13.

¹⁶ Azzal, amit Marton is aláhúzott egy hónappal a premier előtt az *Esti Hírlap* tudósítójának: „Shakespeare *Learje* [...] erős, férfias egyéniség, akit a hatalom despotává tett, s az iszonyatos megaláztatások és kínok kellettek ahhoz, hogy ismét emberré váljék; hisz ember volt, mielőtt a hatalom zsarnokká tette. Ez Shakespeare *Learje*, és ilyen lesz a mi *Lear*ünk is...” FENCsik, „»*Lear* szerepével búcsúzom...«”, 2.

¹⁷ Vö. „Peter Brook szinte az embertelenségig fokozott puritanizmussal állította színpadra a *Leart*, teremtve meg belőle a kozmikus arányokig növekvő kiábrándulás drámáját: Marton – anélkül, hogy a tragikumából bármit is elvenne – egy lágyabb, líraibb felfogással közelít a dráma csúcspontjához.” NAGY, „A magyar *Lear* királyról”, 9.

¹⁸ Uo. – Az *Esti Hírlap*nak a premiert egy hónappal megelőző tudósításában Marton pontosan utalt arra, hogy Brook rendezését Beckett ihlette, akinek „darabjait nálunk nem játsszák, [ahogy Ionescót és az egzisztencialista drámákat sem, tehát] nem ismerjük azt a hangot, amelyre ezek a művek a nyugati színházak egy részét áthangolták, s ami Peter Brook rendezését is áthatotta”. Marton szerint ezért hatott „ránk ilyen sokkszerűen” a Royal Shakespeare Company előadása. „Mi [viszont] úgy érezzük, hogy a kegyetlenség és a humánus együtt adja Shakespeare-t, aki mindig teljes sokszínűségében látta a valóságot, az embert.” FENCsik, „»*Lear* szerepével búcsúzom...«”, 2.

¹⁹ MÁTRAI-BETEGH, „*Lear* király...”, 13.

²⁰ Uo.

lematizálása helyett – Nadas Péternek az 1974-es felújítás kapcsán tett pontos meglátásával – az alkotók pusztán „teljesítik kötelességüket. Eljártsszák a *Lear királyt*. Átmesélik. Szép, kerek, majdnem jó végű mesévé.”²¹

A RENDEZÉS

Marton Endre rendezését a visszafogottsága, „nagystíliú és mégis tartózkodó”²² jellege tünteti ki,²³ amely azonban e négyórás (három részben adott) tragédia-előadásnak nem tudott előnyére válni. A színészvezetés érzékelhetően túlléptette a játékot „a romantika harsány érzelgősségén, üres hatáskeltésén”,²⁴ és mentesítette az olcsó „bánatosságtól”.²⁵ Ugyanakkor került „a modern pszichológia vadhajtásaihoz igazodó felfogás buktatóit is”,²⁶ amennyiben nem a lélektani realizmus jegyében keresett válaszokat az akciók-reakciók összjátékát mozgató kérdésekre. Ám e köztesség olyan meghatározhatatlanságba taszította a rendezést, amelyet az 1974-es felújítás kapcsán pontosan regisztrált Koltai Tamás: „Ez a *Lear király* nem társadalmi dráma, mert nem utal azokra a viszonyokra, amelyek között lejátszódik. Nem lélektani dráma, mert a szereplők között nem jön létre kapcsolat: mindannyian magukra hagyatva építenek föl valamilyen jellemet, amely nem talál utat a másik emberhez. De nem is eléggé dráma, mert nem játsszák el a szituációkat.”²⁷ Az előadás felvétele sem annak a Marton Endrének állít emléket, aki tanítványai szerint „kiválóan elemző tanár volt”,²⁸ inkább azokkal a kései bírálókkal kényszerít egyetértésre, akik az előadás „szűkös horizontjára”²⁹ panaszkodtak,

²¹ NÁDAS Péter, „Shakespeare, hétköznapi használatban”, in NÁDAS Péter, *Nézőtér*, JAK-füzetek 5, 9–22 (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 16.

²² HÁMORI Ottó, „*Lear király*. Shakespeare tragédiája a Nemzeti Színházban”, *Film Színház Muzsika* 8, 22. sz. (1964): 3–6, 5.

²³ Léner Péter szerint Marton „már az ötvenes évek végétől ügyelt arra, hogy a rutinos, banális, »általános« színészmozgások helyett csak a szükséges fizikai cselekvést engedélyezze. Ez nem látványos, de fontos stílusjegye lett.” LÉNER, *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi...*, 177.

²⁴ d.t., „*Lear király...*”, 2.

²⁵ Vö. „Férfiasan, keményen... Ne bánatosan – tér vissza újra meg újra a rendezői instrukció a *Lear király* próbáin a *Nemzetiben*.” FENCSEK, „»Lear szerepével búcsúzom...«”, 2.

²⁶ d.t., „*Lear király...*”, 2.

²⁷ KOLTAI Tamás, „*Lear király*. Shakespeare drámájának fölújítása a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1974. okt. 23., 7.

²⁸ KOLTAI, „Keresztutak”, 10.

²⁹ Nadas Péter „színházi beszámolója” Marton *Lear király*a mellett Vámos László *Antonius és Kleopátrájáról* (Vígsház, 1974), illetve Ádám Ottó *Othellójáról* (Madách Színház, 1973) vállaltan „a Shakespeare-művek elemzésébe fut, azzal mentegette magát, hogy az előadások szűkös horizontja másfajta szellemi tevékenységre nem sok lehetőséget ad.” NÁDAS, „Shakespeare, hétköznapi használatban”, 22.

s kimutatták, mennyire hiányzik belőle „a drámaelemzés tüzetessége és a szerepek mélyebb tartalmának megindokolása”.³⁰ Mindezekon túl a rendezés attól is óvakodott, hogy a régi rend bukásának allegorizálásából adódó áthallásokra lehetőséget adjon. E tekintetben kulcsfontosságú azon momentuma, amikor Gloster a törvénytelen fia, Edmund által írt, de a törvényes fiának, Edgarnak tulajdonított levélben azt olvassa: „addig tart az ilyen hatalom, míg túrjuk”, s Major Tamás megáll az utolsó szó előtt, majd jól kihangsúlyozza. Az apák, a régi rend hívei ellen forradalmat szító szavak miatt aztán Major/Gloster nem sokkal később vadul kikel, s zsigeri reakcióként egyértelművé teszi: „ez árulás!”³¹

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A „parádés” jelzővel illetett³² szereposztás munkáját osztatlan dicséret övezte az 1964-es premier alkalmával,³³ tíz évvel későbbi felújításakor azonban már volt, aki egyértelművé tette, hogy „Básti Lajos [...] alakítása fölött kissé eljárt az idő”,³⁴ s a „kiváló színészek, Kossuth-díjasok nem tudtak megbirkózni feladataikkal, [akik pedig] első ízben játszottak a Learben, méghozzá igazi főszerepet, nem tudták megfelelően kiérlelni alakításaikat”.³⁵ A felvétel mai nézőjének meg-

³⁰ TAXNER Ernő, „Shakespeare 1964”, *Kritika* 2, 12. sz. (1964): 22–32, 30.

³¹ A felvételen fontos adalékkal szolgál a status quo megerősítéséhez Sinkó László Edgarja is, akit először értelmiségi figuraként látunk – vastag könyvet olvasgatva, SZTK-szemüvegben, kvázi-pulóverben –, ám aki a felforgató Edmunddal szemben egyértelműen a régi rend híve lesz, és segít helyreállításában. Az alakba nem nehéz belelenni a kádári konszolidáció (filmekből is ismerős) típus-figuráját.

³² FENCSIK, „»Lear szerepével búcsúzom...«”, 2.

³³ Vö: „[A színészi munka] annyira egységesen magas szintű, hogy színészi értékrendet felállítani lehetetlen.” MÁTRAI-BETEGH, „Lear király...”, 13. A kritikák mégis kiemelték három színészt: Básti Lajost, Sinkovits Imrét és Kálmán Györgyöt. Az *Ország-Világ* recenzense például úgy értékelte, hogy „Ádám és Oedipusz mellett talán éppen a Lear lett az eddigi legnagyobb Básti-alakítás” (ANTAL Gábor; „A »Lear király« a Nemzeti Színházban”, *Ország-Világ* 8, 24. sz. [1964]: 24.), Gyárfás Miklós a Básti színészetét addig jellemző pózokkal való leszámolást méltányolta (GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8), Mátrai-Betegh Béla pedig Básti alakításának „lírai szépségét és emberi igazságát” hangsúlyozta (MÁTRAI-BETEGH, „Lear király...”, 13). A „tisztas, őszes halánték” korabeli prototípusát adó Sinkovits Imre Kentjét Nagy Péter a feudális hűség „egy tömbből faragott szobraként” jellemezte (NAGY, „A magyar Lear királyról”, 9). S egyetértés mutatkozott a kritikusok között abban, hogy „az előadás egyik legeredetibb művészi teljesítménye Kálmán György Bolondja” ([n. n.], „Hétfévég: felújítás-bemutató”, *Hétfői Hírek* 8, 22. sz. [1964]: 6.), amelyet tíz év elmúltával is önálló esszében méltatott Róna Katalin („A Bolond: Kálmán György”, *Színház* 8, 1. sz. [1975]: 28–29). Pathó Istvánnak az előadásról készült felvételen látható Bolond-alakítása sajnos nem képes elénk idézni Kálmán György – a mai néző számára láthatatlan marad, pusztán néhány fotó által dokumentált – játékának nagyságát.

³⁴ TAXNER Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor* 18 (1975): 73–78, 73.

³⁵ KOLTAI, „Lear király...”, 7.

határozó – a metakommunikációs jelek meglehetősen gyors elavulásának tudatosítására készítő – felismerése, hogy a velünk kortárs színház alig mutat közösséget a négy és fél évtizede rögzített teljesítménnyel. A játék értelmetlennek tetsző összetevők sokaságát tárja elénk. Ilyenek a dikció egyik mondatból a másikba történő gyakori átcsapásai és a mondat első néhány szava után beiktatott, modorosnak ható pillanatnyi szünetei, valamint egyes lényeges megnyilatkozásokra³⁶ a lélektaniség jegyében várható reakciók rendszeres elmaradása. De viszsztatetszést keltenek a játék klasszikusan poentírozott mozzanatai,³⁷ a gesztus, a mimika és a hanghordozás sztereotípiái,³⁸ a nők és férfiak egyaránt erős sminkje, a megannyi álhaj és álszakáll, Major és Básti hatalmas álszemöldöke.

Básti alakításának néhány mozzanatát leszámítva a színészi munka kifejezetten „kényelmesnek” tűnik,³⁹ olyannyira nélkülöz minden performatív erőt. Roppant hangzatos viszont az a – „kevésbé fontos szerepek építőit” is jellemző – „szép és tiszta szövegmondás”,⁴⁰ amely felolvasó-színházi előadásban is működőképesé tette a *Leart*.⁴¹ S hogy a színészi munka nem csak a jelen felől értelmezhető lényegében lenyűgöző orgánumok összjátékaként, az előadás pedig afféle élő rádiószínházként, azt Nádas Péter egykori leírása is bizonyítja: „Mintha egy tudatos fül választaná egymás mellé a színészhangokat: rekedt és bársonyos basszusokhoz hisztérikus és kimért altokat; s a mély fekvésű orgánumok szép gyülekezetében egy mutáló s egy okos tenor a magasabb fekvésű szín. Az orgánumok klasszicitásán túl más stílári kohézióról nem lehet beszélni. A nyelvi igényesség, a hangszínek szép elrendezése az egyes színészek teljesen különböző stílusa ellenére fogja keretbe az előadást. Az előadás kerek.”⁴²

³⁶ Például Gloster azon kijelentésére, hogy Edmund „külföldön volt vagy kilenc évig, s most ismét mennie kell”, vagy Cordelia azon kérdésére, hogy „mért mentek férjhez néném, ha mondják, / Hogy csak téged szeretnek?”.

³⁷ Például, ahogy Lear felkap egy kardot, és az előtte térdre rogyó Kentet le akarja szúrni; ahogy Gloster Edmund, illetve máskor Lear az álrúhás Kent vállára hanyatlik aléltan; illetve ahogy Kent kinyújtja bal karját, hogy óvja, takarja vele az alélt Leart, s lecsüng róla a palástja.

³⁸ Minden emlegetett erő és férfiaság ellenére például Básti Lajos égre emelt, ökölbe szorított keze, kidüllesztett szeme, zilált ősz hajkoronája egyértelműen afelé az évszázados tradíció felé húzzák alakítását, amelyek nem csak a Somlay Artúr 1948-as Learjéről készült fényképeken, de század eleji, sőt 19. századi Lear-ábrázolásokon köszönnek vissza. Jogosnak érezzük Koltai Tamás megállapítását: „A hibás indítástól *Lear király egy prózai opera hőse* lesz, aki szakállába ragadt bojtortojással örülsi jelenetet ad elő.” KOLTAI, „*Lear király...*”, 7. (Kiemelés tőlem. K. K. Á.)

³⁹ Vö. „Shakespeare műveinek belső pezsgése, a cselekmény gyors üteme éles ellentétben van a mi megszokott játéktílusunk »méltóságos lassúságával«; magyarán kimondva: színészeink kényelmességével.” TAXNER, „Shakespeare 1964”, 29.

⁴⁰ GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8.

⁴¹ Vö. RADÓ Ferenc, „Megérdemlik a vastapsot”, *Kisalföld*, 1966. febr. 8., 5. (A Nemzeti Színháznak a soproni Ady Endre Művelődési Házban adott fellépéséről.)

⁴² NÁDAS, „Shakespeare, hétköznapi használatban”, 16.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A Royal Shakespeare Company vendégjátékának hatása főként az előadás külsőségeiben, „egyszerre ősi és modern hangulatot” teremtő,⁴³ „monumentálisan komor”⁴⁴ színpadképeiben volt tetten érhető. Josef Svoboda térelemeket mozgató, inkább építészeti, mint reprezentatív díszlete kuriózumként hatott a hazai színpadokról akkortájt a nézők elé táruló látványt tekintve, és leszámolt a Nemzetinek a korábbi évtizedek (Both Béla előtt Németh Antal, illetve Hevesi Sándor által színre vitt) *Lear*-előadásait meghatározó, „krónikásra hangszerelt”, „a mesebeli és történelmi pompát” felfedő díszleteivel is.⁴⁵ A lényegében üres színpadot a magasból (jelenetenként változó konfigurációban) leereszkedő, „alul nyitott fémkockák” tagolták, a színpad sötétjét pedig a belőlük, közülük áradó „hideg reflektorfények” szabdalták.⁴⁶ „E sima, hatalmasan egyszerű tömbök között, a le s fel mozgó hasábokból előtörő zárt fények alatt”⁴⁷ zajlott a játék, ám a díszlet – noha az 1964-es bemutató kapcsán erre senki sem utalt, a felvétel sejteti – jóformán önálló életet élt.⁴⁸ Nem pusztán azért, mert sem illusztratív, sem értelmező funkciója nem volt, hanem mert – annak a piktorealizmusnak a képi szokásrendje szerint, amelyet Svoboda épp felszámolni igyekezett – folyamatosan statiszták (fáklyások, alabárdosok) keretozták a színpadi felállásokat, és a színészi játék jelei semmilyen módon nem illeszkedtek a látványhoz, amely így extravagáns és excentrikus kontextus maradt.⁴⁹ Hiába említi a kritika „lelki játékeret”, „gondolati színpadot”,⁵⁰ e *Lear király* látványvilága nem tudott olyan

⁴³ d.t., „*Lear király...*”, 2.

⁴⁴ ANTAL, „A »*Lear király*« a Nemzeti Színházban”, 24.

⁴⁵ GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8.

⁴⁶ NAGY, „A magyar *Lear király*ról”, 9. A recenzens egyértelművé teszi, hogy ezek a megoldások „a kelleténél jobban emlékeztetnek az angolok fémlap-megoldásaira”, ám úgy véli, ennek ellenére „szerencsés eszközei a gyors színváltozásnak”.

⁴⁷ HÁMORI, „*Lear király...*”, 6.

⁴⁸ Annak oka, hogy a tévéfelvétel egy teljességgel amortizálódott előadással szembe, játék tekintetében lehet az évtizedes rendezés frissességének, ritmusának megkopása, látvány tekintetében pedig az abból fakadó szétesettség, hogy a Blaha Lujza téri épületbe tervezett produkciót rendre más térbeli viszonyok és technikai adottságok között – a Nemzeti átmeneti játszóhelyén, a Nagymező utcában, majd a Hevesi Sándor téri épületben – volt kénytelen játszani a társulat. Ha összevetjük az egyetlen olyan (még az 1964-es előadásról készült) jelenetfotót, amely érzékletes képet ad a proxemikus megkomponáltságról, „a fények porondjáról és árnyékok süllyesztőjéről” (GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8), mindazzal a szűkösséggel és neutrális fényhatásokkal, amelyek a tévéfelvételen láthatók, nyilvánvalóvá válik, hogy idővel alig maradt valami az egykor koncipiált összképből.

⁴⁹ Ezt az excentrikusságot Molnár Gál Péter „a néző felébresztett infantilis hajlandóságára” való tudatos számításal magyarázza. „Az a mozgásélmény, amit Marton Endre színháza nyújt, szorosan összefügg az általa kínált térélménnyel. A *Lear király* Svoboda tervezte bronz kubusai – amelyeket a színházi közvélemény gúnyosan kolbászfüstölőknek hívott – roppant

„pszicho-plasztikus térként”⁵¹ funkcionálni, amely változásaival finoman reagál az előadás történéseire, követve azok dinamikáját, mint Svoboda legjobb terveinél, például az e tekintetben paradigmaticus jelentőségű, Otomar Krejča-rendezte prágai *Rómeó és Júliában* (1963).

Történetileg tekintve igazat adhatunk Fodor Gézának, aki szerint „a magyar szcenika akkoriban volt – hol bátrabban, hol bátortalanabban – elszakadóban a naturalizmustól, s tette meg fontos lépéseit a dekoratív stilizálás felé. Svoboda díszlete a maga geometrikus dobozaival és koncentrált fénynyalábjaival még abban a modernizálódó hazai közegben is a szcenikai gondolkodás, a színpadi fogalmazás olyan szuverenitásával, szabadságával, tisztaságával és keménységével tűnt ki, amely nagyon termékenyítően hatott színházkultúránkra.”⁵² Maga a rendezés azonban nem volt képes produktívá tenni ezt a szuverenitást, ezért bélyegezhette Koltai Tamás sikertelennek a színpadképet az 1974-es felújítás alkalmával, mondván „a szénlerakódóra vagy gabonasilóra emlékeztető, négyszög alakú levezetőcsövek [...] simán, zajtalanul mozgásba jönnek, le-föl járnak, üresen dekoratív, szépkedő fénypázmákat szórnak steril, légüres, funkciótlan fény-árnyék övezeteket alakítanak ki”.⁵³ Vágó Nelly egyszerű szabású, díszítés nélküli és „színeiben visszafogott”,⁵⁴ nehéz anyagokat sejtető ruhái leplezetlen Brook-utánzatok voltak, összességükben „jellegtelemek, de nem ízléstelenül”.⁵⁵

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Leszámítva Svobodának az előadástól függetleníthető hatását, Marton Endre *Lear*-rendezésének nem volt számottevő hatása a hazai Shakespeare-játszásra. Ennek ellenére hamar legendává lett, mint (szó szerinti és átvitt, műsorrendi

tömegeikkel, széles és levegős térhatást keltettek, de még ebben a Shakespeare-tragédiában sem tagadta meg a rendező önmagától és közönségétől a le- és felliftező díszletelemek gyönyörűségét. Marton munkáinak a tér és a mozgás a legfőbb jellemzője.” MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba. Major Tamás, Marton Endre, Várkonyi Zoltán műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972), 136.

⁵⁰ GYÁRFÁS, „Épülő színház...”, 8.

⁵¹ Vö. Dennis KENNEDY, *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-Century Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 220.

⁵² FODOR Géza, „Római bővli. Verdi: *Macbeth* – Magyar Állami Operaház”, *Muzsika* 45, 12. sz. (2002): 20–25, 20. Svoboda négy alkalommal dolgozott Magyarországon – utolsó, 2002-es operaházi *Macbeth*-díszlete kapcsán Fodor Géza jelezte, hogy „nagy méltánytalanság volna művészetét e munkája alapján ítélni meg” –, és világszínházi viszonylatban komoly hatást tett a látványtervezésre, többek között olyan magyar díszlettervezőkre is, mint Antal Csaba.

⁵³ KOLTAI, „*Lear király...*”, 7.

⁵⁴ SZOMBATHELYI Ervin, „*Lear király*. Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1964. jún. 2., 2.

⁵⁵ NÁDAS, „Shakespeare, hétköznapi használatban”, 16.

és esztétikai értelemben is) a régi Nemzeti Színház utolsó, a „tündöklő csodapalota” mítoszát⁵⁶ tápláló előadása, amely motiválhatta hosszú életben tartását. Színészek és nézők általa búcsúztak el az egykori Népszínház patinás épületétől, és a darab utolsó – Alban, azaz Gelley Kornél könnyek között elmondott – sorai után felhangzó huszonhét perces taps emléke máig elevenen él a színházi emlékezetben.⁵⁷ Ezen túl, ambivalensnek tekinthető innovációival együtt (lásd látvány), sztárszereposztással készült foglalatja lett egy letűnt kor színjátszásának.⁵⁸ Hosszú játéktörténetének egyre inkább ellentmondásos voltát jól jelzik a hetvenes években születő negatív kritikái, amelyek még nem utal(hat)tak rá, de ma már nyilvánvaló: az „egyidejű egyidejűtlenség” példaként az előadás akkor állított könnyes emléket a múlt nagyságának, amikor a jövő, Halász Péter, Paál István, Ruszt József stb. hatástörténetileg roppant produktív másszínházi törekvései kibontakoztak.⁵⁹

⁵⁶ Vö. ABLONCZY László, „Sinkovits Imre az utolsó évadban: 1963/64. A Nemzeti Színház 175 éves ünnepére”, *Hítel* 25, 12. sz. (2012): 43–59, 56–59.

⁵⁷ 2014. június 28-án például, az esemény ötvenedik évfordulóján megemlékezést tartottak a Békéscsabai Jókai Színházban, a régi Nemzeti Színház főugyelője, Kadelka László részvételével.

⁵⁸ Hiba volna hatástörténeti fejleménynek tekinteni, mégis itt kell számításba vennünk, hogy a (többek között) „Major, Marton, később Vámos, Sík, Ablonczy vezette *Nemzeti Színházból*” absztrahált eszmény, „a nagy színész-, és színházvezető személyiségek, az irodalmilag értékes drámák és az erős morális értékek dominanciája, mértéktartó rendezésekben”, a 2010-es évek tájékán előadások egész sorának meghatározója lett. Olyan, elsősorban vidéki előadásoké, amelyek egy Budapesten megszűntnek nyilvánított színházkultúra helyébe kívánnak lépni, a rendező színházával szemben restaurálva az íróét, „a hagyomány és nagyság tiszteletét”, a középpontba pedig „az igazi, hagyományosan nagyformátumú színészi teljesítményeket” állítva. Kiss József, *Vitaindító tanulmány a pesti színházakról*, hozzáférés: 2015. 12. 28., <http://magyarateatrum.hu/kiss-jozsef-vitaindito-tanulmany-pesti-szinhazakrol>.

⁵⁹ Vö. „1968 után, a 70-es évek folyamán átalakult a magyar színház. Akkor lett a nagy színészek színházából rendezői színház. MGP akkor még nem vette észre, hogy mi történik, azt persze látta, hogy még egy Ádám Ottó színháza is kiüresedik, de azt nem ismerte fel, hogy oda kell állnia azok mellé a folyamatok mellé, amelyek – véletlenül éppen az én generációm rendezői körül – a vidéki színházban kibontakoznak, s egész egyszerűen azért kell odaállni, mert *egy kiüresedő színházkultúrával szemben azoké a folyamatoké a jövő, azok a folyamatok termékenyek*. Természetesen minden új veszteségekkel jár az életben. A rendezői színház azt a nagy többletet hozta, hogy a színházi produkció mint egész vált műalkotássá és értelmessé. Ez a színház olyan komplexitását hozta, amilyen korábban ismeretlen volt. De veszteségekkel is járt, s köztük a legnagyobb a színészi kreativitás visszafejlődése, *a nagy színészek kihalása*.” »Nincsen két mérce«. Fodor Géza levelei Petrovics Emilnek”, *Holmi* 24 (2012): 860–872, 864. (Kiemelés tőlem. K. K. Á.)

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Lear király*; a bemutató dátuma: 1964. május 22. (felújítva: 1967. szeptember 24. és 1974. szeptember 28.); a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: William Shakespeare; fordító: Vörösmarty Mihály (átdolgozta: Mészöly Dezső); dramaturg: Bereczky Erzsébet (1974); játékmester: Tatár Eszter; díszlettervező: Josef Svoboda; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Básti Lajos (Lear, Britannia királya), Sinkovits Imre (Kent gróf), Major Tamás (Gloster gróf), Kállai Ferenc, 1974-től Szersén Gyula (Edmund, Gloster törvénytelen fia), Bitskey Tibor, 1967-től Izsóf Vilmos, 1974-től Sinkó László (Edgar, Gloster fia), Máthé Erzszi (Goneril, Lear leánya), Berek Katalin, 1974-től Ronyecz Mária (Regan, Lear leánya), Tőrőcsik Mari, 1974-től Máriáss Melinda (Cordelia, Lear leánya), Gelley Kornél (Alban fejedelem), Tyll Attila (Cornwall fejedelem), Horkai János, 1974-től Téri Sándor f.h. (Oszvald, Goneril udvarnoka), Izsóf Vilmos f. h., 1967-től Szokolay Ottó (a burgundi fejedelem), Somogyvári Pál, 1974-től Konrád Antal (A francia király), Tarsoly Elemér, 1974-től Horkai János szerepkettőzéssel (Nemes), Kálmán György, 1968. márciusától Pathó István szerepkettőzéssel (Bolond), Pásztor János, 1967-től Sándor Géza, 1974-től Pásztor János (Curan), Hindi Sándor, 1967-től Raksányi Gellért (Orvos), Csurka László (Hírnök), Gyalog Ödön (Második hírnök), Versényi László (Első szolgál), Kun Tibor (Második szolgál), Balogh László (Kapitány), Bodonyi Béla, 1974-től Siménfalvy Sándor (Aggastyán).

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

TÉR- ÉS HATALOMVÁLTÁS

MAJOR TAMÁS: SZÖRNYETEG, 1966

Az előadás az új-ideiglenes helyére költöző Nemzeti Színház egyik nyitódarabja, egyben az 1837-ben indult, magyar nemzeti színházias ideaalakító folyamatnak a zárlata volt. Az előadás a költözés körüli állapotokkal modellezte, hogyan semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszméje, miként szűnik meg könnyedén a fizikai térrel együtt az emlékezeti tér is. A Szörnyeteg leginkább kulturális kontextusának összetettsége, mintsem saját művészi ereje okán hagyott emlényomot színháztörténetünkben.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Szörnyeteg leginkább kulturális kontextusának összetettsége, mintsem saját művészi ereje miatt hagyott nyomot színháztörténetünkben. Katona József színházbeli bemutatója egy nappal megelőzte a Nemzeti új terének és új évadának megnyitását a Hevesi Sándor (akkor még Izabella) téren. A régi, a Blaha Lujza téren álló népszínházi épületet 1965 márciusában berobbantották, a Nemzeti szimbolikus terének elvesztése együtt járt a szimbolikus hatalmat jelentő igazgatói poszt gyengülésével. Majort 1962-ben Meruk Vilmos¹ váltotta az igazgatásban, aki 1964-ben egészségi állapotára hivatkozva lemondott, s helyére Both Bélát nevezték ki, a Madách addigi igazgatóját. Both Béla sok tekintetben Major sors-, harc- és elvtársa, akivel a háború utáni színházi Ötös Bizottság² tagjaként közös színházesztétikát fogalmaztak meg a nemzeti

¹ Meruk 1962-ben a Művelődési Minisztérium Színházi és Zenei főigazgatóságának vezetői posztjáról került a Nemzetibe, hogy rendet tegyen a 125. évfordulóját ünnepelni hivatott intézményben.

² Both Béla, Gobbi Hilda, Major Tamás, Oláh Gusztáv, Várkonyi Zoltán alkotta azt a háború utáni csapatot, mely felelős volt a színházi élet beindításáért. Gobbin kívül mindenki színházi vezetői szerepet is kapott. Lásd GOBBI Hilda, *Közben* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984).

nagy dramatikus irodalom és a kortárs irodalmi jelenlét ötvözéséről. Both mutatta be a háború után először a *Tragédiát*, a Madách Színházat pedig a hatvanas évek elejétől egy nemzeti színházhoz méltó repertoárral és társulattal vitte szakmai és közönségsikerre. Both innen vállalta a terét, egységes társulatát, egységes művészi koncepcióját egyaránt elvesztett, ekkor már csak nevében Nemzeti vezetését.

A társulat felállítását, pozíciójának újrafogalmazását nehezítette, hogy két teljes évadot játszottak végig a volt Rádiusz-moziban arra várva,³ hogy elkészüljön az ideiglenesnek szánt Hevesi Sándor téri épület. Ennél a két évadnál semmi sem modellezi jobban, miként semmisül meg szimbolikus terével együtt a kulturális közösség eszmeisége, miként szűnik meg könnyedén a fizikai hellyel az emlékezeti hely. Az 1966-os évadot mindkét játszóhelyen Major-rendezéssel kezdték, s Major mindkét rendezésben szimbolikus szerepet is magára osztott. A *Tragédiában* Major az Úr hangja, a *Szörnyetegben* ő az a tudós, aki tudományos kutatásait feladva államtitkárként vállalt politikai szerepet.⁴ Két szikár, szövegelemző, sokértelmű olvasatot felkínáló előadás nyitotta az 1966–1967-es évadot.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Németh László a Nemzeti házi írója,⁵ ez a színház volt a természetes közege, társalgási színműveinek élő játékot kínáló tere. Itt mutatták be 1938-ban első, *Villámfénynél* című drámáját Németh Antal rendezésében. Németh László itt, Móricz Zsigmond, Herczeg Ferenc, Zilahy Lajos, Gárdonyi Géza mellett az igazgató játékmesteri vagy rendezői irányítása alatt sajátította el a társulatra, térre, színházi dialógusra írás, vagyis a drámaírás alapjait.⁶ Németh László második, talán visszafogottabb, de intellektuálisan elemző élményt, s ennél lényegesebb: állandó színházi jelenlétet, a dramatikus javításokra mindig lehetőségeket kínáló korszakát Major igazgatásához köthetjük. Major és a fiatal magyar népi demokrácia programjában a kezdeti években Németh Illyés, Déry, Karinthy Ferenc mellett szerepelt drámaíróként, s mivel nem fogadta el Major alapvetését, miszerint a „dráma nem irodalom”,⁷ sokat és sokszor dolgozott

³ VI., Nagymező utca 22–24. A pesti Broadway igazi zenés szórakoztató közege. Lásd *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 145.

⁴ Major ezekben az években országgyűlési képviselő, második ciklusában 1958–1971 között.

⁵ *Hétvége*. Rádióműsor Majorral 1967. jan. 16., 21 óra. OSZMI dokumentumtár, *Szörnyeteg*-dossier.

⁶ *A VII. Gergely és a Papucshős*, 1939. és Abonyi Tivadar: *Cseresznyés*, 1942.

⁷ Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki? (Major Tamás)* (Budapest: Minerva, 1987), 74.

művei átírásával. Németh darabjait a hatvanas években vagy Major rendezte vagy főszerepet játszott benne,⁸ így Németh helyzetértelmezése, társadalmi credója, harmadik utas gondolatai Major Tamáson és a nemzetis kisrealista fogalmazás lehetőségein keresztül jutottak el a legszélesebb befogadói közeghez. Hangsúlyozni kell, hogy az események váratlanul kifeszülő hálójában jelentősebb szerephez jutott az 1956. október 20-án bemutatott *Galilei* Gellért Endre rendezésében,⁹ mint az öt évvel későbbi *Két Bolyai* Várkonyi koncepciójában, de Major Tamás igazgatói súlya, felelőssége és döntése, hogy Németh, kezdetben Illyés helyett, majd mellett, maradt a Nemzeti írója.¹⁰ A Nemzeti azonban beszélte Németh nyelvét. Törőcsik Mari 1965-ben a *Villámfénynél* játszotta, Básti a *Két Bolyait* kétszáz alkalommal címszerepelte, Major egyenesen a *II. József* címszerepét formálta. Németh László a legtöbbet játszott kortárs szerző a magyar színházi életben. Ebben az évadban három drámája ment párhuzamosan.¹¹ Németh László a *Galileit* és a *Szörnyeteget* a „védekezés drámáinak” nevezte,¹² az utóbbi az árulás témáját járta körbe 1953-ban.¹³ Major pedig az árulás-vád témájaként használta fel 1966-ban. Ekkor Németh már „tanyán élő, nagybeteg emberként” utalt önmagára,¹⁴ az „emelkedő nemzet”-ről vallott lelkesült gondolatai már a proscéniumon sem hangoztak igaznak.¹⁵ A *Szörnyeteg* tézisdráma és kulcsdráma – a társalgási színmű sablon-dramaturgiájával.¹⁶ Németh az 1930-as évek végi nemzetis bemutatókból a

⁸ Megrendezte *Az utazást* (1962), a *Szörnyeteget* (1966), címszerepet játszott a Bodnár Sándor rendezte *II. József*-ben (1964), nagy szerepet Bodnár *Széchenyijében* (1968). Csak Várkonyi Zoltán (1961) és Vadász Ilona (1964) rendezéseiben nincs benne.

⁹ BESSENYEI Ferenc visszaemlékezése *Az emberábrázolásról* címmel, 1953. január. PIM–OSZMI, MGP-hagyaték, GY/1863.

¹⁰ Illyés drámáinak színpadra jutását pár évre akadályozta, hogy Aczél György a *Malom a Sédén* című Illyés-műben úgy látta: „Nyílt titok, hogy a főszereplőben, Kálmán Tanár úrban Németh László apoteózisát igyekszik az író megteremteni. A magyar középosztályú (sic!) értelmiséget akarja felmenteni az elmaradt antifasiszta harc felelősségének kérdésében. [...] Ezzel a történelemszemlélettel egyetérteni nem lehet, ez a gondolat enyhén szólva ellentmond a valóságnak.” „Aczél György feljegyzése az Agitációs és Propaganda Bizottság részére Illyés Gyula drámáinak színházi bemutathatóságáról – 1963. október 10.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 119. Kiemelések az eredetiben.

¹¹ FÖLDES Anna, „A *Csapda* miskolci bemutatójáról”, *Nők Lapja* 16, 46. sz. (1966): 22–23.

¹² NÉMETH László, „Negyven év”. In NÉMETH László, *Negyven év – Horváthné meghal – Gyász*, 5–70. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.

¹³ „Az árulás-vád megfejtése átvizs a másik drámába: a *Szörnyeteg*-be.” Uo.

¹⁴ Az MTVA felvétele az író honlapján: <http://www.nemethlaszlo.eu/film.html> Letöltés: 2018. 02. 16.

¹⁵ NÉMETH László, „Emelkedő nemzet”, *Irodalmi Újság*, 1956. nov. 2., közread. *Literatura* 1–2. sz. (1989): 235–237.

¹⁶ „Mi az oka, hogy egy ember, aki kapcsolatokban lélegzett, barátság, szerelem, apaság, mester-tanítványi viszony gyökereivel akart az életbe kapaszkodni, java erejében elmagányosodik, mint alkotó hamvába hal, ahogy a többiek érzik és gúnyolják: szörnyeteg lett... A történet:

Herczeg Ferenc-i nagy panoráma-rajzolás, a karakterszínészetre épülő szerepeket, a lineáris időszerkesztést tanulta. Tézisei kifejtéséhez leginkább epikus formákat használt, vagyis monológok egymásutáni rendjében nyilvánult meg minden szereplő. Jelenidejű akciók helyett kinyilatkoztatásokban fogalmazott. Németh László drámai életműve kérdéseiben a felelős gondolkodó, a társadalom kulturális egészségéért és egészségéért felelős embert állította a néző elé, de a dialógusokat hosszú monológokká váltotta, ritmusát lelassította, viszonyrendjét összezavarta. Mégis ez a drámaírói technika illeszkedett heroikusan, mondhatni szervesen ahhoz a színházi beszédhez, amit kettősnek nevezünk. Németh parabola drámatechnikája olyan nézői/olvasói tudást várt el, mely folyamatosan értve nézte, hogy a kimondott mondatok, a látott helyzetek mögött valami más van. Ezért olvasható a *Galilei* az „ÁVH ellen írt pamfletként”.¹⁷ A Nemzeti Színház dramaturgiája a megjelent szöveghez képest keveset változtatott, mind a négy felvonást rendre lejátszották, díszletváltással, egy szünettel.

A RENDEZÉS

A szörnység tematikája illeszkedett a szimbolikus azonosulást kedvelő színházi beszédhez. A furcsa és félelmet keltő, rettenetes és magányos szörnnyeteg valójában az igazi, érző lény, de egy magasztos cél elérése érdekében kemény, kegyetlenül egyenes világot működtet maga körül. Az 1953-ban megírt dramatikusan helyzet (a magyarság és az egyén sorskérdései) statikus színházi pillanatok sorát fűzi össze, egymondatos történettel: egy öreg professzor utolsó szerelmi fellobbanása fonódik össze a nemzet lehetséges feltámadásának ideájával. 1966-ban a Nemzetinek nem volt saját háziszerezője Némethen kívül,¹⁸ a kortárs magyar irodalom nagyágyúit vagy szilencium alatt voltak, vagy a Víghez kötődtek, a fiatal szerzők felfedezése és társulathoz igazítása csak a következő években hozott sikert. Major darabválasztása Básti Lajosnak kínált újabb nagy tragikus szereplehetőséget, miközben követhető, miként vált Németh vidéki tanári magányában megfogalmazott öngyötrő kérdése a Nemzeti

a professzor előadásaira betévedt vegytan hallgató... fölfedezi őt, megérzi, s egyszer utoljára még ki is gyújtja benne a lángot. Az így keletkezett kapcsolatot azonban ez a lány sem képes elviselni, rövid házasság után megszökik belőle. A dráma szerint a szörnnyeteg (ha a hosszú éheztetés túlzóvá teszi is) tulajdonképp a normális ember, aki az emberi kapcsolatokat még úgy akarja élni, ahogy kortársai már nem bírják, s a visszautasítás, vagy inkább kifulladás az, ami barlangjába újra és újra visszaúzi.” NÉMETH, *Negyven év*, 32.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Az évadban a Nemzeti magyar dráma-bemutatóit két egyműves szerző, H. Barta Lajos (*Kiáltás*) és Komlós János (*Az édent bezárták*) abszolválta.

leváltott igazgatójának dilemmájává. Nem a nemzet és a sors dichotóm viszonyában, de a szörnyetegség jelenségében. A nemzet és a szocialista társadalom az elvart megátalkodottan küzdöket a második háború előtti években, miként az államszocialista rezsimben is szörnyetegnek látjt. Elismerte, de elszigetelte őket. Major maga volt a szörnyeteg,¹⁹ akire az eddigi elismerések után talán az elszigetelés várt.

Az előadás majd négy óra hosszan görgette a négy felvonást, statikus, szinte csak proscénium-mozgást engedő terekben. Hosszú monológok, hangos gondolkodások és felismerések negyedórái lassították a játékritmust. Básti személyiségére, színészi jelenlétére és történetére, hangjára, színeire és testi méretére rendeződött minden. Major nem sokat foglalkozott a Básti Sárkány Béla professzorán kívüli alakok színpadi helyzeteivel, így mind Töröcsik Mari, mind Berek Kati csak asszisztált a férfi hősnek. Az államszocialista rendszer teljes kritikusi nehéztüzérsége védőpozícióban állt Major és Németh mellett. A rendezés értékelését a dramatikus szöveg színpadra állításának hűségén, valóságosságán mérték, a kritika is egy kizárólagos helyes olvasatot feltételezett. S ekként az alkotást átgondolt rendezésnek látták, bár a dráma egyes mozzanatait Major eltúlozta.²⁰ A hatvanas években friss kritikai meglátás, miszerint azért „hibátlan” a mű, mert Major a némethi intellektuális erőt színpadi mozgásokká tudta fordítani.²¹ A dráma olvasási szokásrendjéből, Németh írói súlyából, a színházi olvasás, legalábbis a róla szóló beszéd bátortalanságából adódik, hogy Major rendezésének a szövegtől eltávolodó kulcsmozzanatait a kritika legjobb esetben is csak finom ráutalással illetheti. Az előadás rendezői döntése, éppen a shakespeare-i *III. Richárd* után Majortól ez természetes, feltárni és megmutatni az öreg férfi és a gyönyörű fiatal lány között létrejövő szexuális viszonyt. „Forró” az előadás, mert Básti egy ötvenöt éves vonzó szexbálvány az államszocialista magyar színpadon.²²

Major rendezése ezt a szimbolikus olvasaton működő megfeleltetést végigvitte a mű egészén. A szörnyeteg, a sziget metaforikus koncepciója és tény-

¹⁹ „[S]zörnyeteg volt ő valójában, különb legény, harcos és győző, legyőzhetetlen...” GÁBOR Miklós, *Egy csinos zseni* (Budapest: Magvető Kiadó, 1995), 15.

²⁰ „A rendezés Major Tamás átgondolt munkája. Azon lehetne vitatkozni a rendezővel, hogy eltúlozza-e a kritikai beállítás érdekében a dráma néhány mozzanatát vagy sem. Szerintem eltúlozza.” PÁNDI Pál, „Szörnyeteg”, *Népszabadság*, 1966. okt. 8., 8.

²¹ „Hibátlan előadásban mutatja be a *Szörnyeteg*t Major Tamás rendezése a Katona József Színházban. Az a nagy intellektuális erő, amely a mű minden részletében drámai feszültség nélkül ugyan kevesebb, de gondolati gyönyörűséggel járó áramlásokat és mozgásokat szerez, csökkenés nélkül hat a nézőre.” MÁTRAI-BETEGH Béla, „Szörnyeteg”, *Magyar Nemzet*, 1966. okt. 2., 11.

²² „[D]rámai érényeiben a legjobb Németh-darabok közül való, lírai-szubjektív vallomás-szerűségében a legtöbb tragikus erőt hordozza, és Major Tamás megoldásában régen látott forróságú produkciót hozott a Katona József Színház színpadára.” ALMÁSI Miklós, „Újrateremtés vagy renoválás”, *Kortárs* 10, 12. sz. (1966): 2011–2015, 2014.

leges megjelenítése mellett a benépesítés, sokasodás és szaporodás atyai, vezéri, férfiúi szimbolikus képét is a nézők elé helyezte. Forró a rendezés, mert szexussal telített. Az öreg professzor az életbe nem a szerelemmel tért vissza, hanem a teremtés örömeivel, s a Major–Báti előadásban ez a nemzés öröme is mutatja. Az utolsó két felvonás, mely már a házasság szerelmeseket mutatta, fokozatosan építette fel a szemérmes szocialista színpadon a szexre éhes, kiéhezett, nagytermészetű termékeny férfi igazi valóját. Major előadása a megtermékenyítés és az ideológiai vezetés nyelvi és képi hasonlóságaival játszott, s ezzel sokkal összetettebbé szerkesztette a némethi parabolastruktúrát. Itt nem egyszerűen a nemzet vezető intellektusának elmagányosodását és elszörnyesedését látjuk, hanem a megtermékenyítő ideológia erőszakosságát is. Elfogadhatjuk, hogy az ötvenes–hatvanas évek nyelvi (ekként gondolati) készlete a nőt szexuális tárgyként kezelte. De Major rendezése szép tisztán világos: miként Lady Anna férje koporsója előtt, úgy kívánta meg a Szörnyeteg öreget Jancsó Amál. Major előtt fél évvel a nemzeti színházi funkciót erősen felvállaló Madách Színházban mutattak be Németh-darabot, a *Mathiász paniót* Ádám Ottó rendezésében. A főszerepet ott az ideiglenesen átigazolt Besenyey Ferenc vitte, mégis „szigorúbb előadás volt, puritánabb, tartózkodóbb, szövegszerűbb”.²³ Major Németh ideológiájához a testet, a szellemi kalandokhoz a vágyat társította Báti Lajos ismételt helyzetbe hozásával. Ez rendezésének (férfi)ereje.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Major Tamás a Németh-től elvárt tragédia kereteit vígjátéki technikákkal keverte, így a Szörnyeteg embert a legszebb idősödő férfisztár, Báti Lajos játszotta. „Németh a komikus figurában is a tragikomikus embert sajnálja meg, s így a tragikomikus alakban is inkább a tragikus hőst keresi.”²⁴ Bástinak köszönhető, hogy a kritika a szerep kiválóságát, így Németh írói készségét hangsúlyozza.²⁵ Báti Lajos több generáció Ádámja, ez a rendkívül erős szereptápadás meghatározta ismertségét. Az 1955-ös Gellért–Major–Marton hármas rendezte *Tragédia* férfi főszerepét tíz évadon át ötszázszor játszotta, egészen az új Major-rendezésig. Több mint százszor Csongor, Bánk, kétszázszor az

²³ VAJDA György Mihály, „Németh László: *Szörnyeteg*”, *Kritika* 4, 11. sz. (1966): 51–53, 52.

²⁴ ALMÁSI, „Újrateremtés vagy renoválás”, 2015.

²⁵ „[E]bben a darabban újra megcsodálhatjuk Németh László kitűnő emberábrázoló képességét, szellemes és frappáns dialógusait, jól felépített helyzeteit, sok okosságát, az egész művet átfogó – az előadásban a színpadot és nézőteret azonos hőfokon tartó – indulati tüzeit.” NAGY Péter, „*Szörnyeteg*”, *Élet és Irodalom*, 1966. okt. 8., 8.

öreg Bolyai, majd Lear király. Uralkodó és magányos tragikus hősök kísérték művészi útját. Major Tamás rendezői döntése és szereposztása ebben a héroszi múltban formálódó, ötvenöt éves színészt találta meg. Básti egész pályáját szépsége irányította, ezzel ment előre és ezzel küzdött. „Két méter magas és öblös hangú férfiszínész”²⁶ a színpadi idea, s ő ennek szőke hullámos ifjonti fűrtjeivel igenis megfelelt. Básti közelebb a negyvenhez, a háborút és a munkaszolgálatokat túlélve táncos-komikus úriúrból, szexbálványból lett tragikus hős. Lényeges, hogy operettjátékon megszerzett színpadbiztonsága, pódium-érzékenysége, mozgékony és határozott térfoglalása adott rutinos és domináns jelenléte szerepeinek. Az Operettben tanulta többek között, hogy a színészt, nem pedig a díszletet kell világítani, s míg a Németh Antal-féle történelmi realizmuson képzett nemzeti műszak ezt primadonnaságnak tekintette, ő tudta, hogy belépéskor „be kell adni a Honthy-kopfot”, mert a játék esztétikai kerete ekként segíti a színészt.²⁷

1966-ban Major Tamás tehát Németh László professzorához a megírt szerepnél idősebb színészt választott, de Básti színészi figyelme, hosszútávú futó ereje végig tudta játszani a négyórás nagy átváltozást. Az életunt, keserű, csak ideáknak élő szobaprofesszorból az utolsó felvonásra derűs, célokat látó, házat építő, teremtő vággyal töltözött férfit állított a nézők elé. Sematikus kinezi- kus és gesztikus eszközökkel dolgozva hajlott hátú, lassú mozgású, szinte csoszogó, a feje helyett a törzsével forduló öreg professzorból egy nagy lép- tekkel, ruganyosan mozgó, széles kézmozdulatokkal magyarázó és erős, lendületes mimikával beszélő nemzetmegváltó és családalapító férfit állított elénk. Básti a legszebben beszélő magyar férfi(színész) státuszát is birtokolta ekkoriban,²⁸ Arany balladait az ő hangjával hallotta több százezer ember az országban. Ez a hang halkán és fátyolosan kezdett, rekedt és kiábrándult, majd a negyedik felvonás elejétől építve a testi kitarulkozás váratlanságával sokkoló látványra, rejtett vagy rejtőzködő orgánum tört elő torkából. A nemző vágy, a szexuális izgalom hangja szólt Sárkány professzorból, s így oldotta meg Básti színészként, amit Németh László dialógusa csak hordozott: el kell borzadni attól az embertől, akinek eszméivel, ideáival talán egyetértünk, de a testét uraló vágyakozás, mely oly idegen mind a színházi, mind a szocialista kommunikációtól, csak taszító lehet.

Játékát a korabeli kritika grandiózus alakításként értékelte,²⁹ igaz, Sárkány professzort elemezték, ritkán a színész munkáját. Kiemelték igazi színészi pil-

²⁶ ÉZSAIÁS Erzsébet, *Básti Lajos* (Budapest: Múzsák, 1988), 17.

²⁷ Uo., 77.

²⁸ Uo., 75.

²⁹ „(Básti Lajos) hatalmas tudása és óriási tapasztalata előnyös megjelenésével együtt ugyanis olyan mértékben biztosítja számára a »főszerep« alakításának lehetőségét, rendkívüli szö-

lanatként az előadás utolsó pár percét, amikor Básti észelve és értve ifjú felesége szökését, robosztus pózban, fejét mellkasára ejtve, magát két kezével tornáca ívéhez támasztva állt, másfél percig, míg mindenki meglátta: krisztusi e póz.³⁰

Míg Major szereposztási remeklése Básti,³¹ addig az első három felvonásban meglepő ügyetlenségnek tűnt Törőcsik. Törőcsik Mari nem Éva volt, nem a klasszikus színésznői szépségmodell. A fiatal kémikuskutató szerepében ugyan törekeny, kicsi, halk és félénk, tehát alkatilag hozzásegített Sárkány szörnyetegségének, legfőképp szexuális brutalitásának (talán nem annyira szándékos, de teljesen egyértelmű) megjelenítéséhez, de érdes és szilánkos hangja, pökhendi mimikája, modern szépsége nehezen magyarázta azt az alázatot, amivel az első három felvonást Amálnak vinni kellett volna. Mindkettőjük jelenléte statikus, hosszú monológokat ültek egymással szemben, mellett, miközben Törőcsiknek a kutató nőt, a fiatal, paraszti származású, így bivalyerős testet, a tudományos kíváncsiságot és a szabad szellemet is meg kellett volna mutatnia. Németh László öreg férfiak által mindig is vágyott Amált írt szereppé, de ez a szerep az utolsó felvonásig eljátszhatatlan volt, mert a társalgási színmű kisrealista játékhagyománya a Nemzetiben és az államszocialista ideológia női prototípusa egy este egy alakban megformálhatatlan. Törőcsiké viszont az utolsó felvonás, ahol az építkezés idején is viselt illedelmes kiskosztüm férje fiatalos fehér lenvászon munkaruhája mellett azt a disszonanciát tette egyértelművé, amit kezdettől éreztünk. Törőcsik-Amál itt undorodott attól a Básti-Sárkánytól, aki erővel felkapta, kezét szeretettel, de leszorította, aki testét sajátjaként kezelte.

1966-ban a Nemzeti színpadán Básti és Törőcsik annyit játszott a test és a vonzalom megjelenítésével, amennyit az államszocialista színházi közeg lehetővé tett. Básti erős és férfias szerepet vitt, ahogy a korabeli kritika fogalmazott „annyira vibráló, férfiasan kedves és ellenállhatatlan volt, hogy nemigen lehetett érteni Amál szorongó menekülését”.³² Pár évtizeddel később az

vegmondó képessége úgyis annyira nyomóssá teszi még azt a szöveget is, amelyet egyszerűen csak felolvas, hogy az, amit játékban, gesztusban, mozgásban Németh László szövegéhez hozzátett, sokszor már nem növelte tovább a szöveg nyomatékát, inkább csupán magára az alakításra terelte a figyelmet.” VAJDA, „Németh László: *Szörnyeteg*”, 53.

³⁰ „Alakítása másfelől tele volt kiváló megoldásokkal is. Egyet, az utolsó jelenetbelit, amikor a magára maradt Sárkányt új háza tornácán a boltív alá és két oszlop közé állítja kiterjesztett karral, mint a Szenvedő testét a kereszten, ki kell emelni külön is. A rendező elmélyültségének és a színész tudásának együttes eredményei az ilyen kivételes pillanatok, amikor a realitás szimbólummá emelkedik anélkül, hogy a valóságából veszítene.” Uo.

³¹ „Major Tamás rendezői munkáját csak dicsérni lehet (kitűnő színészi alakításával együtt), az ő érdeme a jó színészek kiválasztása, akiknek segítségével sikerül a kissé hosszú, fölösleges ismétlésekkel túlterhelt párbeszédnek ellenére végig mozgásban tartania drámát.” TAXNER Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor* 10, 2. sz. (1967): 172–176, 174.

³² ÉZSAIÁS, *Básti Lajos*, 105.

erőszak nyelvéről vannak szavaink. Básti és Törőcsik az utolsó felvonásban a kapcsolaton belüli erőszak fázisain visz végig minket, s éppen Törőcsik szorongó, mesterkéltnél, el-elforduló teste, kialakuló és legyűrt undora jelezte: értjük, miért menekült el a szörnyetegtől.

Major Tamás 1966-ban országgyűlési képviselő, a politikai feladat elvállalásának dilemmáiról, a nemzet és a haza szolgálatának tudósi és pártpolitikai feladatairól személyesebb mondat mástól nem is hangozhatott igazabbnak, valóságosabbnak. Básti és Törőcsik játékától eltérően Major, aki Boronkai államtitkár szerepét osztotta magára, tiszta vígjátékot játszik, akár egy jól megcsinált színdarabot a Vígben. Az előadás felvételén is érzékelhető, amit a kritika feljegyzett: az azonnali siker érdekében Major Tamás fontos jeleneteket vitt poénra.³³ Entrée-ja igazi primadonna-belépő, nyílt színi tapsot kapott. Major államtitkárt akart játszani 1966-ban, s kereste Németh Lászlóval a választ a politikai elkötelezettség, a megalkuvás, a szolgálat kommunista kérdéseire, s ezt egy horthysta politikai pozíció fedett beszédéből tette. Major molière-i helyzetkomikumok ritmusával és fejjangra váltó éles megszólalással érte el, hogy a „csak nem akarsz belőlem is forradalmárt csinálni” – előkészített abgangra hangos és megkönnyebbült nézőtéri nevetés a válasz. Major rendezése és szerepértelmezése a kérdéseket feltette, játéka azonban olyan vicces, könnyed vígjátéki helyzetet állított köré, mely ellentmondásban rejlő feszültséggel tette bizonytalanná a választ. Major legendás szerepei, legfőképpen Tartuffe és III. Richárd, ráfeszültek, rátapadtak komédiajátékára. Már Kárpáti Aurél elemzései észlelték,³⁴ mekkora formátumú színész jelent meg a gondolkodó intrikus szerepkörében.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Bakó József díszlete és a teljes scenográfia a budai értelmiség sas-hegyi közeget és a kutatóegyetemi világot a Németh Antal-i történelmi realista színpadi gyakorlatból állította fel. Az első felvonás az ELTE bölcsészkarának és egyetemi könyvtárának ismert, grandiozitásában domináns jelenléte sugárzó

³³ „Boronkai megformálásában – igaz csak néha, egy-egy villanásra – túlzottan karikírozó eszközöket is használ a siker; a taps, a nevetetés érdekében.” KONCZ L., „Németh László: Szörnyeteg”, *Napló*, 1967. jún. 27., 2.

³⁴ „Tartuffe-ről éppúgy eleve tudjuk, mint III. Richárdról, hogy »elvégzett gazember«. Főlősleges, sőt egyenesen zavaró óvatosság hát, ha képmutató játéka közben minduntalan a nézők felé kacsint, akár Gyalu az Oroszlán alól, nehogy »bedőljenek« neki. Tartuffe szerepe ezt éppúgy nem bírja el, mint a mértéktelen túlzásokat, amelyek Major egyébként érdekes, intelligens játékának igazi sikerét meggátolják.” Kárpáti Aurél elemzése Majorról. Idézi MOLNÁR GÁL Péter, „Major cirkusza”, *Színház* 4, 2. sz. (1971): 4–9, 6.

faburkolatát építette fel szemben a nézőtérrel, párhuzamosan a proscéni-ummal. A megkopott, de nemes fa, a rejtelmes olvasólámpás világítás időtlenné és ódonná értette a teret. A díszlet nem jelezte, így sokáig nem is lehattünk biztosak abban, hogy nem a kortársi viszonyokról, hanem a második háború előtti évek kérdéseiről dúlt a vita. Sárkány elmékedése arról, hogy a „hatalom vékony bürokrata réteg kezében, az arisztokraták megsértődtek, a kapitalisták a zsidó kérdéssel vannak elfoglalva” időtlen térben hangzott el. A második és a harmadik felvonás is értelmiségi-professzori, sas-hegyi villát ábrázolt, kukucs-kálószínpadi technikával, folyosó-járással. A díszlet egyre világosodott, míg elértünk egy fehér falú felújított parasztházkülsőhöz, s itt lépett át a társalgási színmű a naturalista drámák közéjébe. A középre rendezés, a koncentrált világítás azonban a szigeten álló házikó szimbolikus dimenzióit erősítette, s míg a mesebeli lak vonzó fénykörébe az érkezők fáradtan, hosszú (vízi) evezés után léptek be, addig Amálnak ebből a keretezett biztonságból kellett kitörnie. Terekkel, színekkel, formákkal statikusan dolgozott az előadás, mindez a szimbolizáció működését indította be.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás – a Németh László-drámához hasonlóan – nem írta be magát a magyar színháztörténetbe. A *Szörnyeteget* nem is játszották soha többet sehol. Az előadásról a pártelit írt, Pándi Pál a *Népszabadságban*, Mátrai-Betegh Béla a *Magyar Nemzetben*, s a rendszerelemzések komoly vitába keveredtek a Sárkány-féle politikai programmal, s ezzel nem látták meg, legalábbis nem rögzítették Major rendezésének ravasz-kés játékát. Pándi elemzésében, a drámaíró természetesen tökéletesen azonosítva főhősével, politikailag tette helyre Németh Lászlót.³⁵ Básti Lajos játéka Major rendezésében azonban Sárkány ideáiban a szellemi felfrissülést a testi feléledéssel állította párhuzamba, s így az ideológiai és a fiziológiai kudarc együtt a másként gondolkodás, az újratervezés, a közösségben való együttgondolkodás lehetetlenségét beszélte el. A korabeli elemzési szokások az egyetlen központi mondanivaló megfejlesztését szorgalmazták, ezt Németh tézisdramája fel is kínálta. Major Tamás azonban magára osztotta annak a tudósi életformából a politikába lépett érett férfinak a szerepét, akit táncoskomikusként alakítva az előadás pozitív,

³⁵ „Az a politikai diagnózis, amelyet államtitkár barátja elé tár Sárkány Béla, már a harmincas évek derekán is kevés és naiv volt ahhoz, hogy alapja lehessen egy progresszív ellenzéki zászlóbontásnak. Ne feledjük, hogy Sárkány professzor programja úgyszólván egyidős a Márciusi fronttal, s az utóbbi politikai platformja mellett legfeljebb jóhiszemű, de vérszegény szobatudósi lelkesedés a drámabeli Sárkány-politika.” PÁNDI, „*Szörnyeteget*”, 8.

de mindenképp túlélő hőseként látunk. Boronkai Major alakításában az elegáns kívülálló, aki elérte már szakmája és tudása legmagasabb posztját, így államtitkárként bölcsen támogatni és talán befolyásolni tudja barátja döntéseit és kormánya politikáját. Mindezt viccesen, vidáman, veszélytelennek látszva. Az előadás hatástörténete Major még két évtizedes színházcsinálói játékán követhető.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Szörnyeteg*; a bemutató dátuma: 1966. szeptember 30.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház Katona József Színháza; rendező: Major Tamás; szerző: Németh László; díszlettervező: Bakó József; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Básti Lajos (Sárkány Béla, professzor), Töröcsik Mari (Jancsó Amál, a professzor második felesége), Szokolay Ottó (Hidvégi Egon, adjunktus, a professzor veje), Berek Katalin (Márta, Hidvégi felesége), Konrád Antal (Lóri, a professzor fia), Major Tamás (Boronkai, államtitkár), Sinkó László (Károlyházi Ernő, adjunktus), Balázs Samu (Bodnár, néprajz-professzor), Verebély Iván (Kukaczi úr), Dániel Vali (Biri), Sugár Lajos (Szkopál bácsi).

•

FEKETE NORBERT

A MÁHOZ SZÓLÓ VÖRÖSMARTY

MARTON ENDRE: CZILLEI ÉS A HUNYADIÁK, 1966

Vörösmarty ritkán játszott drámáját shakespeare-i ihletettséggű előadásban hozta ki a Nemzeti, a Hevesi Sándor téri épületben tartott első bemutatóként. A szöveget jelentős mértékben átdolgozták, ami éles vitát váltott ki, a rendezéssel azonban elégedett volt a kritika. A színre vitel beágyazódott abba a szocialista történelemszemlélet sugallta „demitizálási” folyamatba, amely – a korabeli szakírás szerint – a történelmi film esetében már végbement, s ilyenformán hosszú évekig helyet követelt magának a repertoáron.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

Vörösmarty Mihály shakespeare-i királydrámákat idéző tragédiája volt az első új bemutató a Nemzeti Színház Hevesi Sándor téri épületében. A *Czillei és a Hunyadiak* színpadra állításához Major Tamás szerint „[a] Nemzeti Színház Shakespeare-előadásai és a Shakespeare-drámákon nevelkedett közönség, rendezők, dramaturgok, színészek, díszlet- és jelmeztervezők kellettek”, hogy a darabot „úgy mutassuk be, hogy az a *mának* mondjon valamit.”¹ A színdarab kötődött a Nemzeti azon kötelességéhez, hogy a magyar irodalom klasszikus drámái örökségét a közönség igényeihez igazodva színpadra állítsa és megismertesse.² Színre vitele beágyazódott abba a szocialista történelemszemlélet sugallta „demitizálási” folyamatba, amely – a korabeli szakírás szerint – a történelmi film esetében már végbement.³

¹ MAJOR Tamás, „Élő színház, vagy vissza a könyvtárba?”, *Népszabadság*, 1966. nov. 20., 8.

² „[A] Nemzeti Színház [...] hangsúlyozottan vállalni kívánja egyik fő feladatát, klasszikus drámái hagyományunk ápolását.” PÁLYI András, „Klasszikus drámáink és a Nemzeti”, *Magyar Hírlap*, 1972. márc. 16., 6. Vö. D. L., „»Szép hölgsereg látogatá meg...«. Egy Vörösmarty-dráma ismét színpad-közelben”, *Film Színház Muzsika* 10, 41. sz. (1966): 15.

³ „Nálunk azonban különösen aktuálissá vált, hogy – több értékes és sikeres történelemmegjelenítő film után – a színpadon is megkezdődjék az a demitizálási folyamat, amelynek során

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Benedek András és Mészöly Dezső jelentős mértékű átdolgozása éles vitát váltott ki a korabeli sajtóban.⁴ Pándi Pál kifogásolta az átdolgozás mértékét, szemben a Hevesi Sándoréval, aki szerinte helyesen csak a rövidítésre korlátozta a dramaturgiai munkát. Elfogadhatatlannak tartotta, hogy a dramaturgok a klasszikus szöveg tiszteletének figyelmen kívül hagyásával szerepeket vontak össze, egyes jeleneteket és szerepeket bővítettek, rövidítettek, sőt olykor megsértve a szerzői szándékot „»belejambizáltak«”⁵ a drámába. Pándi kiemelte, hogy az átdolgozás által a konfliktus szembetűnőbbé vált, viszont elhalványult a reformkori eszmei tartalom.⁶ Major Tamás védelmébe vette a Pándi képviselte „irodalmi nézőponttal” szemben az átdolgozás „színházi” szem-

megtisztíthatjuk joggal tisztelt, szép hagyományainkat a hozzájuk tapadó, túlhaladott illúzióktól, a frázisok paszományjaitól. És bármilyen furcsa is, hogy így van, de a romantikus, a nemzeti mitológiát teremtő Vörösmarty e drámája – valóban csekély »leporolás« után – alkalmas arra, hogy felhasználjuk a rossz örökség ellen, s a jó örökség fejlesztése érdekében vívott küzdelemben. Azt, ami romantikus zománc a *Czillei és a Hunyadiak*ban, azon a mai, kritikus szellemű néző amúgy is túllát, de megmarad a sok szép gondolat, a gyönyörű nyelvezet és a költő rokonszenve az e drámában még nem központi szerepet játszó [...] Hunyadi Mátyás iránt.” –l –r, „*Czillei és a Hunyadiak*. Vörösmarty-dráma a Nemzeti Színházban”, *Ország-Világ* 10, 47. sz. (1966): 24.

⁴ A *Czillei és a Hunyadiak* meglehetősen terjedelmes (kb. 5000 soros) darab, Vörösmarty el nem készült Hunyadi-trilógiájának első része. Az átdolgozók munkájuk során kb. 2500–2600 sorra rövidítették, miközben felhasználták a trilógia második részének megmaradt első felvonását, valamint az *áldozat* című szomorújáték egyes elemeit. Vö. Tóth Dezső, „*Czillei és a Hunyadiak*. A Nemzeti Színház bemutatója”, *Kritika* 4, 12. sz. (1966): 3–7, 4; D. L., „»Szép hölgyesereg látogató meg...«”, 15.

⁵ Pándi kritikájában erre nem hoz példát, ellenben Tóth Dezső elemzésében a beleírásra konkrét utalást találunk: „[a] vázlat Hunyadi Lászlójának prózában írt királyellenes kifakadását jambusba tették és részben Mátyás szájába adták[.]” Továbbá Czillei és László „szinte teljesen változatlanul maradt nagy jelenetébe is néhány betétsor csúszik”, amelyekben az idősebb Hunyadi fiú megvallja, tud arról, hogy ellenfele egyszerre „ingerlője és kerítője” V. Lászlónak. Tóth, „*Czillei és a Hunyadiak*...”, 6.

⁶ PÁNDI Pál, „Ünnepontás – igazi ünnepért. Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* című drámájának átdolgozása a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1966. nov. 13., 8. Pándi véleményével a korabeli (párt)kritikusok tekintélyes hányada egyetértett. Taxner Ernő az átdolgozást sikertelennek ítélte, amelynek okait a drámaszöveg szerteágazó cselekményében és Hunyadi László nem eléggé hatásos szerepében látta. Szerinte a dramaturgok az átdolgozással csak további veszteségeket okoztak, így a Czilleivel való konfliktus kiélezésével, vagy Mátyás alakjának előtérbe állításával. Ez utóbbival jelentősen gyöngítették Hunyadi László „meggyőző erejét”. A „romantikus ág” kimetszésével pedig a véletlenek szerepét növelték meg a drámában. Ez látható Henrik esetében is, akinek Ágnessel való szerelme és Czillei elleni bosszúja eltűnt a drámából. Helyette Czillei fecsegő ügynökeként jelenik meg, aki akaratlanul Mátyás kezére juttatja ura levelét. TAXNER Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor* 10, 2. sz. (1967): 172–176. Gábor István szerint az „átdolgozás nem formálhat jogot arra, hogy az eredeti költői szándékot megváltoztassa”. Az átdolgozók azonban ezt érték el azzal, hogy az egyes

léletét. Szerinte a dramatikus szöveg nem csupán a szöveg és a „költő mondanivalójából”, hanem az „előadás *egészéből* hallható ki”, ezért a színháznak „változtatnia kell” a klasszikusok szövegén, hogy az a „mának is mondjon valamit”.⁷ Tóth Dezső Pándival ellentétben elismerte, hogy az átdolgozók „elődeiket meghaladó gondossággal jártak el”.⁸ Az átdolgozás a szeretlen elemek eltávolításával kibontotta az „eredeti» dramaturgiát, miközben „jóformán minden értéket” megőrzött, a szövegbe került „idegen matéria” pedig elenyésző. A változtatások olyan technikai jellegű módosítások, amelyek növelik a színszerűséget és az áttekinthetőséget. Az átalakítás elfogadható nyelvi-stiláris változtatásokkal járt, amelyeknek elsősorban „vörösmartyas fordulatok” és „ízes archaizmusok” estek áldozatul. Kiemelte, hogy az átdolgozók jobban differenciálták a Hunyadiak táborát, felszínre hozták László belső jellemfejlődését, királyellenességének fokozatos, a darab végére történő megerősödését.⁹

A RENDEZÉS

Munkája során Marton Endre az 1923-as Hevesi-rendezés „örökét” folytatta.¹⁰ A színpadon a drámai konfliktus helyett a kort helyezte az egyik oldalra, míg a másikra az egymással viszálykodó főurakat. A mű szerkezetét az egymásnak „felelgető” montázsszerű, a valóságtükröztetés gyorsabb tempóját felvevő epi-

történetiszálakat (mint például Ágnesét és Henrikét) félig kivették, félig pedig benne hagyták a műben. A dramaturgiai átcsoportosítások (például Hunyadi János temetése esetén) inkább rést ütöttek „Vörösmarty logikáján”, ahelyett, hogy felszámolták volna a darab következetlenségeit. GÁBOR István, „Vörösmarty: *Czillei és a Hunyadiak*”, *Köznevelés* 22, 24. sz. (1966): 964. Nagy Péter a „»vadromántos«” vonások, valamint Vörösmarty a kulturális emlékezetben már a *Bánk bán*-operához tapadó bordalának, illetve a szöveg *Hamletet* idéző részeinek eltávolítását azonban szerencsésnek tartotta. NAGY Péter, „Vörösmarty diadala”, *Élet és Irodalom*, 1966. nov. 12., 9. Mátrai-Betegh Béla szerint a „nagyon óvatos” és „művészi kézzel végzett” átdolgozás sem tudta megoldani a darab eredeti problémáit, így nem vált „konfliktuózusabbá”, és továbbra is „saját mozgalmasságától” képtelen mozdulni. MÁTRAI-BETEGH Béla, „*Czillei és a Hunyadiak*”. Vörösmarty történeti drámája a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1966. nov. 6., 12.

⁷ MAJOR, „Élő színházat, vagy vissza a könyvtárba?”, 8. Marton maga is hozzászól az átdolgozás körül kialakult, meghaladottnak tekintett vitához, azt hangsúlyozva, hogy a drámaszöveg maximum olvasmányélmény lehet, és „csak a színház eszközei” tehetik teljessé. BERNÁTH László, „*A Hunyadiak* a modern színházban. Beszélgetés Marton Endrével”, *Esti Hírlap*, 1966. okt. 28., 2.

⁸ TÓTH, „*Czillei és a Hunyadiak*...”, 4.

⁹ Uo., 4–7.

¹⁰ „Marton Endre tehát a Nemzeti egyik legjobb hagyományát, Hevesi örökét folytatja, amikor – nyilván az ő gyakorlatából, rendezőpéldányából is okulva – egy rádiójáték-változat után végre színpadi formájában is bemutatja a művet.” NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9.

zódokból alkotta meg.¹¹ A kritika meglehetősen elégedett volt a rendezéssel: kiemelték a Shakespeare színpadát idéző, szárnyaló képeit és a romantikus tablófestést elhagyó puritánságát, „termékeny” és „pontos” stílusát, látványosságát és áttekinthetőségét.¹² Nagy Péter szerint Marton rendezésével a „dekoratív színpadkép felé tett újabb lépést”, amelynek életszerűségét azonban csökkentette hallgató alakjainak „opera-szerű” megmerevítésével.¹³

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Dersi Tamás írása szerint Marton célkitűzése az volt, hogy színészei a túlzások kerülésével a mű nyelvi szépségeinek megtartására törekedjenek a szerepformálásban és a szövegmondásban egyaránt.¹⁴ Farkas László szerint „tisztá, pontos, szép szövegmondással, a gondos, egészséges szép” hangképzés jellemzi az előadást, amely különösen a fiatal színészek játékát tette méltóságteljessé.¹⁵

¹¹ „A középkornak vége, [...] a reneszánsz előszele tört be az országba, a társadalom régi kapcsolati rendszere megszűnik. Ezt a légbört kell a darab rendezése közben megteremteni. A kegyetlen légbört készletű cselekvésre a szereplőket. Tulajdonképpen a hagyományos drámai konfliktus helyett az egyik póluson most ez a kegyetlen kor van, s csak a másikon az egymással is ellentétben álló főurak. A jelenetek mozaikjai, az egymásnak szinte felelgető epizódok adják montázszerűen a mű szerkezetét. [...] Ez színház, és nem film. Sokat beszélnek mostanában a film hatásáról a színpadokon. S én hiszek ebben, a hatást azonban csak közvetettnak tartom. [...] a nézők a valóság tükröztetésének gyorsabb ritmusához szoktak. A színház nem tehet úgy, mintha nem venné észre ezt a változást.” BERNÁTH, „A Hunyadiak a modern színházban...”, 2.

¹² A dramaturgiai megoldásokkal ellentétben Pándi a rendezésről meglehetősen elégedetten nyilatkozott: „[a]z előadás sikeresen és igényesen egyesíti a mozgalmasságot, látványosságot, a tiszta áttekinthetőségre törekvő gondolati fogalmazásával. Marton kezében az előadás kompozíciója biztos és színszerű: hatásosan érvényesül a jambuszok nemes szárnyalása, s a párbeszéd, drámai jelenetek mögött sokat jelentően vonul fel a nép, az egyház, gazdag és fegyelmezett tömegmozgással.” PÁNDI, „Ünnepontás – igazi ünnepért...”, 8. Dersi szintén elégedetten nyilatkozott a rendezésről: „sok fáradtsággal, néha félmegoldásokkal járó folyamat, amely egy puritán egyszerűségű, mégis szenvedéllyel telített, kevés eszközzel dolgozó, de erős érzelmi, s főleg gondolati játéktípust igyekszik kialakítani – sikerre vitte Vörösmarty színművét. Néhány évvel ezelőtt, amikor talán még inkább a romantizáló tablófestés jellemezte volna az előadást, nem azt a Vörösmartyt kaptuk volna, akit *Így és most* felfedezhetünk. [...] Marton Endre kitűnő rendezése, eddig szinte ismeretlen írói értékeket hozott felszínre.” DERSI Tamás, „Czillei és a Hunyadiak. Vörösmarty a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1966. nov. 15., 2. Gábor István a következőképpen nyilatkozott: „[e]bben a puritán hangvételű előadásban megjeljük a romantikus lobogást, a szárnyaló dikciókat és a történelmi légbört is.” GÁBOR, „Vörösmarty: Czillei és a Hunyadiak”, 964.

¹³ NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9.

¹⁴ DERSI Tamás, „Czillei és a Hunyadiak...”, 2.

¹⁵ FARKAS László, „Láttuk, hallottuk. Vörösmarty Mihály: Czillei és a Hunyadiak”, Petőfi Rádió, 1966. nov. 11., 21:15. [gépiratos szövegátirat], 2. Lelőhelye: OSZMI Cikkarchívum, Marton Endre, *Czillei és a Hunyadiak*, Nemzeti Színház, 1966-dosszié.

Nagy Péter viszont felröptette Martonnak, hogy elsődlegesen a színpadtechnikára figyelt, ami miatt színészei „jelentős része tisztátalanul, hibásan, sőt érthetetlenül ejti a szövegét”, s ez a Nemzetiben elfogadhatatlan.¹⁶ A szerepformálásban a „gyakorlott, sokat szerepelt” színészek elsődlegesen arra koncentráltak, hogy „új színeket” keressenek, és „elevenné formálják” Vörösmarty karaktereit.¹⁷ Kimagasló alakítás Sinkovits Imre intrikus Czillei Ulrikja, amely önmagában is megemelte a vele szembenálló Hunyadi-tábor alakjait.¹⁸ A Hunyadiak közül Szersén Gyula Lászlója azonban képtelen volt ellensúlyozni Sinkovits alakítását,¹⁹ míg Sztankay István Mátyás karakterét jelentősen kiemelte alakításával.²⁰

¹⁶ Bírálataiban Nagy kiemelte, hogy Sinkovits Imre „Czilleiben nagyon szépen beszél, és szuggesztíven árad belőle a gonoszság”. Ellenben az amúgy jó teljesítményt nyújtó női szereplők beszédtechnikájában jócskán látott kivétlnivalót: „Váradai Hédi réshangjai és affrikáái zavaróan tisztátalanok, Tordai Teri szava meg – talán az elfogódottságtól is, de erős ejtési hibából is – már az első sorokban jószerint érthetetlen”. NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9. Dersi Tamás szerint Sztankay István Mátyásának alakját jelentősen megemelte a „kitűnő artikuláció és a szép versmondás”. DERSI, „Czillei és a Hunyadiak...”, 2. A szövegmondás kapcsán Taxner Ernő elsődlegesen azt emelte ki, hogy a számos „»nehéz súlyú«” szereplő túlságosan „»méltóságos«” ütemet ad az előadásnak”, amellyel a dramaturgiai törekvésekkel szemben lassítják a darabot. Ezek közül is kiemelkedik a Szilágyi Mihályt alakító Kállai Ferenc, aki „idegesítően lassú szövegmondásával valóságos kerékkötője az előadásnak”, sőt szerepével azt „sugallja, hogy a lassúság és a nehézkesség, a »keleti méltóság« rokonszenves és dicséretes nemzeti sajátosságok”, amelyek kiegészülve a mű „nacionalista felhangjaival [...] bizonyos rég lejáratott magyar faji gondolatok rossz emlékét” hozzák a nézőtérre. TAXNER, „Színházi levél Budapestről”, 173. Kállai szövegmondása, hanghordozása mesterkelt, a többi szereplőtől élően elütő, amely valósággal kizökkenti a nézőt.

¹⁷ FARKAS, „Láttuk, hallottuk...”, 2.

¹⁸ A korabeli kritika elismerően szölte Sinkovits túlzó külsőségek nélküli szerepformálásáról, aki megalkotta a „félelmetes erejű”, ugyanakkor „szuggesztív”, „nagy ellenfelet”. Hangszínének és mozdulatainak változtatásával egyaránt érezteti, „hogyan lopakodik a hatalom ragadozója célja felé”. Ez jól látható abban a jelenetben, amikor igyekszik rávenni V. Lászlót a Hunyadi fiúk felségsértését igazoló dokumentum kiállítására. Sinkovits megfelelő mélységgel érzékelteti Czillei kifinomult cselszövéseit, machiavellista politikai gondolkodását, amelyekkel, Mátyást leszámítva, az összes ellenfelét és szövetségeseit felülmúlja. Hasonlóan hangsúlyosan jeleníti meg a karakter reneszánsz, de gyakorta túlzásba vitt életélvezetét, valamint a magyaroktól való ízlésbeli, gondolkodásbeli és származásbeli különbözőségét. Vö. HÁMORI Ottó, „Czillei és a Hunyadiak”, 24. *Film Színház Muzsika* 10, 45. sz. (1966): 3–4, 4; DERSI, „Czillei és a Hunyadiak...”, 2; NIKOLÉNYI István, „Czillei és a Hunyadiak: A Budapesti Nemzeti Színház jubileumi vendégjátéka”, *Fejér Megyei Hírlap*, 1968. máj. 16., 5; –1–r, „Czillei és a Hunyadiak...”

¹⁹ Szersén alakítását a kritika „tisztas”, „pontos, belülről átélt” színészi munkaként értékelte, viszont hiányolták belőle az ellensúlyt képző kifejezőerőt, az erőteljes színpadi jelenléte és hajlékonyságot. Ezért csupán néhány alkalommal volt képes önmaga fölé nőni, mint például a Czillei lelepleződését követő jelenetben. Mátrai-Betegh Béla azzal magyarázta Szersén játékát, hogy László alakja „egyike a dráma legkiterjedtebb alakjainak”. MÁTRAI-BETEGH, „Czillei és a Hunyadiak...”, 24; HÁMORI, „Czillei és a Hunyadiak”, 4; NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9; PÁNDI, „Ünnepontás – igazi ünnepért...”, 8; SZOMBATHELYI Ervin, „Czillei és a Hunyadiak. Vörösmarty drámája a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1966. nov. 19., 2.

²⁰ A kritika a dráma egyik legsikeresebb alakításának tartotta Sztankayét, aki sikeresen hozta felszínre a szerepben rejlő buffó-tulajdonságokat, amellyel László „önálló politikai tevékeny-

Kállai Ferenc Szilágyija „falrengető” várkapitányból megfontoltabb Hunyadi-rokonná vált.²¹ Iglódi István (V. László) egyszerre komikus és tragikus figuráját pozitív kritikai figyelem övezte.²² A női szereplők közül Váradai Hédi (Ágnes) alakítását emelték ki, míg Tordai Teri (Gara Mária) játéka már megosztotta a véleményeket.²³

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Marton a maga definiálta „totális színház” eszményétől ösztönözve nagy hangsúlyt fektetett a látványra.²⁴ „Színpadtechnikai leleménnyel” áthidalta a darab gyengeségeit, és újratertette „látvány és akusztika, történet és történelem

ségre kevésbé alkalmas” figurája mellett előadott állásfoglalásaival képes volt megsejtenni az eljövendő nagy királyt. BERKESI Erzsébet, *Berkesi Erzsébet értékelése a Bulletin számára*, 1967. I., 3. [gépirat], lelőhelye: OSZMI Cikkarchívum, Marton Endre, *Czillei és a Hunyadiak*, Nemzeti Színház, 1966-dosszié; DERSI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 2; HÁMORI, „*Czillei és a Hunyadiak*”, 4; MÁTRAI-BETEGH, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 12. Sztankay a figura megalkotása közben egyszerre érzékelteti Mátyás tudását, felkészültségét, olvasottságát, valamint a nővel való tapasztalatlanságát (lásd az Ágnessel közös jeleneteit). Tehetségét és tudását azonban környezete nem kívánja kiaknázni, mely értelemszerűen dühöt vált ki belőle. Sztankay játékaival gyakorlatilag Sinkovits cselszövésekben jártas és kéjsóvár Czilleijének ellenpárját adja, miközben hangsúlyozza, hogy milyen könnyedén képes adaptálni az udvari fortélyokat. Jól mutatja ezt a futaki országgyűlést követő komikus jelenet, amelyben Mátyás és László találkoznak Czilleivel. Mátyás tanácsára Lászlóval együtt túlzott mosollyal fogadják Czilleit, aki hasonlóan tesz, miközben mindhárunk arcjátékán és gesztusain felfedezhető a tettetés.

²¹ MÁTRAI-BETEGH, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 12.

²² Iglódi alakításáról a korabeli kritika nagy elismeréssel szólt, néhol egyenesen a „magyar drámai színhad egyik legígéretesebb” reménységeként nyilatkoztak róla. –I r, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 24. A kritika Iglódi karakterformálásában Sinkovits méltó partnerét fedezte fel, aki a király szerepében „kitűnő nagy belső intenzitású alakítást nyújt”, egyszerre „komikus és tragikus, szánandó és megvetésre méltó”. NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9.

²³ Nagy Péter szerint mind a két női főszereplő „ragyogó színhadi jelenség”. Váradai Hédi Ágnesét tűz, tragikus erő, játékoság és „sugárzó” bujaság egyaránt jellemzi, míg Tordai Teri Gara Máriaja „tömjén- és rezedaszagú romantikus szende”. NAGY, „Vörösmarty diadala”, 9. Vö. HÁMORI, „*Czillei és a Hunyadiak*”, 4; MÁTRAI-BETEGH, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 12. A pozitív elismerésekkel szemben Pándi Pál szerint Tordai nem tudott „életet lehelni” Mária alakjába. PÁNDI, „Ünnepontás – igazi ünnepért...”, 8. Dersi ennek okát abban látta, hogy Gara Mária szerepe nehéz és akciók nélküli, ami visszafogottá tette a színésznő alakítását. DERSI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 2. Jól láthatóan a korabeli kritikában mind Gara Mária, mind pedig Hunyadi László alakjával kapcsolatban megjelenik olyan vélemény is, amely a színészi játék gyengeségét a szerep tökéletlenségének tulajdonította. Vö. MÁTRAI-BETEGH, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 12.

²⁴ Marton szerint a totális színház lényege: „a gondolatoknak térbe helyezése. Úgy vélem, a jövő színháza a térhatásúvá tett gondolat jegyében születik. Ebből következik, hogy – a színház megújulása szempontjából – a látványt is nagyon fontosnak tartom. Alighanem lejár a szürke, eszköztelen színházi előadások kora. A láthatóvá tett gondolat azonban rendkívüli figyelmet követel a színészekről, de a színhad minden munkásától is.” BERNÁTH, „*A Hunyadiak a modern színházban...*”, 2.

egységét”.²⁵ Ennek érdekében megritkította a darabot jellemző „romantikus lombozatot”, hogy Vörösmarty nyelve minél jobban érvényesüljön.²⁶ Ezt a célt szolgálta egyrészt Durkó Zsolt a jelenetek elválasztására szorítózkodó, korfestő, egyházi és világi zenéje; másrészt Varga Mátyás puritán deszkapannókból álló, a nyílt színen váltakozó díszletelemei; harmadrészt Schäffer Judit dekoratív, a karakterek változóképességét kiemelő, visszafogott kosztümjei.²⁷

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás felújítása²⁸ a Magyar klasszikus drámák ünnepi hetének (1972. március 15. – április 4.) nyitánya volt.²⁹ A *Czillei és a Hunyadiak* 1966–1969 között folyamatosan szerepelt a Nemzeti repertoárjában, de a kritika szerint nem veszített frissességéből. Pályi András a darab (és az 1963-as rádiós rendezés) színháztörténeti szerepét a klasszikus drámakincsünket „ápolni és feléleszteni kívánó” törekvés „egyik jelentős első” állomásaként határozta meg, amely az „elmúlt tíz esztendő alatt mind erősebb és határozottabb lett”. Ehhez a törekvéshez sorolta a színpadra állított klasszikusok közül az ünnepi hét darabjain kívül, Madách történeti drámáinak felújításait,³⁰ valamint a Körszínházban és a Thália Színházban 1967-ben bemutatott Petőfi-darabot, a *Tigris és hiénát* (rendező: Kazimir Károly).³¹ A *Czillei és a Hunyadiak* hazai és külföldi vendégjátékokon gyakran és nagy sikerrel szerepelt, így 1968-ban Székesfehérvárott,³²

²⁵ –I–r, „*Czillei és a Hunyadiak...*”; NIKOLÉNYI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 24.

²⁶ MÁTRAI-BETEGH, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 12.

²⁷ DERSI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 2; HÁMORI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 4; NIKOLÉNYI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, [o. n.]; SZOMBATHELYI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 2. Ágnes kezdetben Czillei bábjaként a nőiességéből sokat mutató, prémszegélyes „királyi vad” mivoltára utaló kosztümmöt visel, majd a nagyúrtól való szökését követően írődeáknak álcázva magát férfiruhába bújjik. V. László a Nándorfehérvárra való érkezését követően elhagyja pompás, világos ruháját, kalapját, és helyette a darab végéig ingben és nadrágban látható csak. Czillei az előbbiekkal szemben statikus alak, akinek ragadozó mivoltát érzékelteti a darab egészén változatlan párdúcprémes gallérral és mandzssettával díszített köpenye és felöltője.

²⁸ Az előadás-elemzés az 1974-es előadás-felvétel felhasználásával készült.

²⁹ A rendezvénysorozat további előadásai voltak: *Az ember tragédiája* (rendező: Major Tamás) és a *Bánk bán* (Both Béla) mellett Madách *Mózes*e (Marton Endre), valamint a *Csák végnapjai* (Marton Endre). PÁLYI, „Klasszikus drámáink és a Nemzeti”, 6. Vö. [n. n.], *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig* (Budapest: Nemzeti Színház, 1972), [műsorfüzet] OSZMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.

³⁰ Pályi itt „más színházak nemegyszer igen jelentős kezdeményezéseit” emeli ki Madách történeti drámáinak színpadra állítása kapcsán. Ennél bővebben nem részletezi, hogy melyik előadások és társulatok munkájára gondolt a Nemzetin kívül.

³¹ PÁLYI, „Klasszikus drámáink és a Nemzeti”, 6.

³² NIKOLÉNYI, „*Czillei és a Hunyadiak...*”, 5.

majd 1972-ben Finnországban, Helsinkiben,³³ 1974-ben pedig a Szegedi Szabadtéri Játékokon.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Czillei és a Hunyadiak*; a bemutató dátuma: 1966. november 4. (felújítva: 1972. március 15., 1974. április 20.); a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: Vörösmarty Mihály; koreográfus: Szigeti Károly; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Schäffer Judit; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Iglódi István (V. László, magyar király), Sinkovits Imre (Czillei Ulrik, V. László nagybátyja), Györffy György (Gara László, nádor), Rakásnyi Gellért (Újlaky Miklós, erdélyi vajda), Tyll Attila (Vitéz János, nagyváradi püspök), Szersén Gyula (Hunyadi László), Sztankay István (Hunyadi Mátyás), Kállai Ferenc (Szilágyi Mihály, várkapitány), Lukács Margit (Szilágyi Erzsébet), Szendrő József (Giskra János, főúr), Tarsoly Elemér (Bánfi Pál, főúr), Izsóf Vilmos (Eyzinger, ausztriai főúr), Versényi László (Rozgonyi, a királyi őrsereg vezére), Kun Tibor (Kanizsai, vitéz), Szirtes Ádám (Madarász, vitéz), Somogyvári Pál (Lamberger, német lovag), Agárdi Gábor (Henrik, Czillei futára), Gelley Kornél (Kapisztrán, barát), Tordai Teri (Gara Mária, a nádor leánya), Sívó Mária (Országne, Mária bizalmasa), Váradi Hédi (Ágnes, a király kegyeltje), Sándor Géza (Dörmő, katona), Péter Pál (Szócs, katona), Horváth József (Öreg Bodó, alvidéki pór), Majláth Mária (Kata, Bodó felesége), Pathó István (Gyura, Bodóék fia), Bodonyi Béla (Öreg köznemes), Balogh László (Nemes, sírásó), Gyulai Károly f. h. (Török, sírásó), Siménfalvy Sándor (Tamás, sírásó), Tompa Sándor (Tiborc).

•

³³ A helsinki vendéjáték kapcsán különösen izgalmas színháztörténeti tény, hogy Marton Endre és Malonyai Dezső, a Művelődési Minisztérium főosztályvezetője a finnakkal abban állapodott meg, hogy a Népek Barátsága színházi fesztiválon Magyarország a Jancsó Miklós rendezte, 25. Színházbeli *Fényes szelek* előadással vesz majd részt. PÁLYI, „Klasszikus drámáink és a Nemzeti”, 6.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A BEFEJEZETTNEK MONDOTT BEFEJEZETLENSÉG DRÁMÁJA

MARTON ENDRE: MARAT HALÁLA, 1966

A Nemzeti Színház két évvel az ősbemutatója után mutatta be Peter Weiss színművét egy elmegyógyintézetben megidézett, majd színpadi valósággá váló forradalomról, az előadást pedig (ahogyan a darabot is) az újszerűség felől közelítette meg a hazai recepció. Egyben teljes kontroll alatt tartotta az előadás értelmezési tartományát, hogy forradalom alatt „kettős beszéd” nélkül kizárólag az 1789-ben indulat lehessen érteni, és semmiképp se 1956-ra, legfeljebb 1917-re lehessen asszociálni. Jóllehet nem feltétlenül a sajtó által sulykolt leegyszerűsített felfogás kelt életre benne, a Nemzeti előadása nem erősített semmiféle számon kérő vagy lamentáló olvasatot – ezért felesleges lenne az 1981-es kaposvári produkció előképét keresni benne – és nem moderálta ki magát a hivatalosság keretei közül.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A Marton Endre nagy rendezői sikereinek idején született, rögvest színház-történeti jelentőségűnek kikiáltott produkció 1956 után alig tíz évvel firtatta a forradalom (elvontan kezelt) problémáját, kerülve a közelmúlt eseményeire való vonatkoztatás lehetőségét. A bemutatóval kortárs világszínházi áramlatokhoz igyekezett csatlakozni a Nemzeti: két évvel a nyugat-berlini Schiller Theaterben tartott ősbemutató után tűzte műsorra a keleti blokkon kívül és belül egyaránt felkapott, többek között (a *Lear király*ának vendégjátéka révén már nálunk sem ismeretlen) Peter Brook által is megrendezett színművet, amely a premierrel egy időben látott napvilágot a modern német drámákat tartalmazó kötetben.¹ Mind a műfajt, mind a színre vitelt újszerűség felől

¹ Peter WEISS, „Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása”, ford. GÖRGEY Gábor; in *Vigyázz, szakadék! Modern német drámák*, szerk. ALBERT Gábor; 607–700 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1966).

közelítette meg a hazai recepció, együtt tárgyalva a *Marat halálát* – a hosszú címet lerövidítve általában így hivatkoztak a produkcióra – Peter Weiss *A vizsgálat* című oratóriumdrámájának és Rolf Hochhuth *A helytartó* című darabjának budapesti bemutatójával.² A dokumentumjátékok felfutásának idején – s ne feledjük: a drámabeli Marat megnyilatkozásai is a történelmi Marat írásain alapulnak – ezek „izgalmas politikai színműveknek” tetszettek a korábbi termelési drámákhoz, keményen irányvonalas színpadi alkotásokhoz képest, még ha esetükben is az „erőteljes világnézeti mondanivalóra” helyezték a hangsúlyt.³ A realista drámaépítkezéstől elütő formájuk a magyar színpadokon bejáratottól eltérő előadásmódot követelt meg, amellyel leginkább az epikus színház égisze alatt, az 1960-as évek első felében kezdett szolid kísérletekbe a hivatalos színház.

A slágvortokban értett Brecht azonban jó ideig inkább csak zavart keltett alkotókban és befogadókban egyaránt – az avantgárd hagyomány beépülésének hiánya itt érezte legjobban a hatását –, s általa sem sikerült megtalálni a Sztanyiszlavszkij-féle játékmód hazai változatának módszerré formálható alternatíváját.⁴ A Nemzetiben uralkodó légkört közel húsz éven át mérgező Marton–Major párviadal idején, amikor a színház *Marat halálát* megelőző bemutatója a Brecht-féle *Coriolanus* volt Major és Tatár Eszter rendezésében, de Marton brechtiesebb próbált lenni Majornál, a Weiss-darab színre vitelének sikerült először közérthetővé tenni a „gondolati színjátszást”.⁵ Noha erre akkor ily módon nem reflektáltak, ennek szólt a „korszakos jelentőségű” minősítés,⁶ és ezért láthatta jó néhány recenzens épp ebben a produkcióban „a

² Előbbit a Magyar Néphadsereg Művészegyüttese mutatta be Török Tamás, utóbbit a Thália Színház Kazimir Károly rendezésében. *A vizsgálatot* – amelyet Marton Endre a *Marat halála* „törvényszerű folytatásának”, egy „gigantikus trilógia” második darabjának vélt (G.P., „Számvetés és előretéki”, *Film Színház Muzsika* 10, 51. sz. [1966]: 9.) –, 1967. január 27-én Major Tamás is színpadra állította a Nemzetiben. A trilógia egyébként sohasem készült el, és a *Marat halála* nem képezte részét. Weiss 1964–1969 között dolgozott az *Isteni színjáték* kortárs átíratán, és harmadik részének szánta *A vizsgálatot*. Az első részként, 1964-ben írt *Inferno* a hagyatékából került elő, és 2003-as megjelenését követően 2008-ban tartották az ősbemutatóját, a második rész viszont csak terv maradt.

³ F. L., „Két közéleti dráma bemutatója Budapesten”, *Kelet-Magyarország*, 1966. márc. 6., 9.

⁴ Hogy az – akkoriban népszerű kifejezéssel élve – „korszakos színjátszás” milyen bizonytalan alapokon nyugodott, s mennyi minden mosódott össze benne, azt Kéry László azon megállapítása is példázza, amely szerint az 1965–1966-os évad első felében, tehát nem sokkal a *Marat halála* előtt „a legjobb előadások a groteszkiség, az újfajta szatíra, az elidegenítés és általában az epikus színház lehetőségeinek kipróbálása során születtek”. KÉRY László, „>Tanuljatok látni<”, *Élet és Irodalom*, 1966. febr. 12., 8.

⁵ Sinkovits Imre kifejezése. Vö. Sas György, „Tisztázni az ember rendeltetését. De Sade és Marat párbeszéde – a Fészekben”, *Film Színház Muzsika* 10, 11. sz. (1966): 6–7, 7.

⁶ ZSUGÁN István, „Az egyetlen választás. A *Marat halála* a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1966. febr. 5., 2.

Nemzeti Színház és talán szélesebben, a »nemzeti színház« újjászületésének jelképét”.⁷ A kulturális sajtó 1966 legnagyobb művészi teljesítményei között emlegette Marton rendezését,⁸ a szakírás pedig azt is kibontotta, hogyan tudunk a darabinterpretáció és az azt közvetítő rendezői/színészi eszközök révén „hosszú idő után először [újra] beleszól[ni] a színháztörténetbe”.⁹

Ez azonban csak úgy volt lehetséges, hogy a színikritika teljes kontroll alatt tartotta az előadás értelmezési tartományát, sőt maga a színház is igyekezett megalapozni és irányítani a befogadást, amikor kiadványában a történelmi ténytudásra fókuszált, s a három főszereplőre vonatkozólag kínált vissza-pillantást korabeli dokumentumok részletei és ügyesen válogatott képek alapján.¹⁰ (Nem beszélve arról, hogy csak felnőttek tekinthették meg az előadást, amely „nem az ifjúság számára” készült.¹¹) A forradalom alatt „kettős beszéd” nélkül kizárólag az 1789-ben indultat kellett érteni, és semmiképp sem – az akkor egyébként is ellenforradalomként a köztudatban élő – 1956-ra, legfeljebb 1917-re lehetett asszociálni. Ám arra is csak úgy, mint amelynek történelmi következményeivel az egész emberiségnek szembe kell néznie, nem pedig úgy, mint amelynek eszményét meggyalázták a rákövetkező évtizedek. Egyedül Szántó Judit hivatkozott Weiss egyik nyilatkozatára, miszerint „Napoleon alakja »a sztálinizmust jelképezi, amely ott rejlik Marat törekvéseinek visszáján és amelyet de Sade felismer«”,¹² ám ő is kerülte azon értelmezés kibontását, amely a megcsúfolt forradalomért emelt (a fogvatartottakkal prezentált és a fogva tartó intézet igazgatójának folyamatosan az orra alá dörgölt) de Sade-i vádat a hatalom akkori birtokosaira terjeszthette volna ki. Pedig

⁷ Sz. SZÁNTÓ Judit, „Marat és De Sade”, in *Színházművészeti Almanach*, szerk. GÁL M. Zsuzsa et al., Új Színház, 5–8 (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 5. – Vö. „az évtized egyik legizgalmasabb drámája és az évad legemlékezetesebb előadása” (FÖLDES Anna, „Nagy mű, nagy előadás”, *Nők Lapja* 18, 8. sz. [1966]: 25); „a Nemzeti Színház évtizede legnagyobb értékű produkciója” (GESZTI Pál, „Charentoni színjáték”, *Képes Újság* 7, 21. sz. [1966]: 8–9, 8. A szerző kiemelése); „színházi életünk kiemelkedő eseménye” (SZOMBATHELYI Ervin, „Marat halála. Peter Weiss drámája a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1966. febr. 11., 2); „súlyos, aligha feledhető, kathartikus élmény. Igazi SZÍNHÁZ – így, csupa nagybetűvel.” (ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2); „olyan teljesítmény, amelyhez foghatót érdekességben, újdonságban, jelentőségben a magyar színpadon régóta nem láttunk” (KÉRY, „»Tanuljatok látni«”, 8.).

⁸ Együtt Sulyok Mária alakításaival, „a legszélesebb színészi skálán eljátszott szerepek egész sorozatával”, Ferencsik János „őszinte elragadtatással méltatott itthoni és külföldi vezényléseivel”, valamint Kovács András „világszerte feltűnést keltett” *Hideg napok* című filmjével. G. P., „Számvetés és előretökélés”, 9.

⁹ Sz. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 8.

¹⁰ Vö. „A színház kis füzetet adott az érdeklődők kezébe, s ez alkalommal nagyon hálásnak kell lennünk azért a sokoldalú tájékoztatásért, amelyet ebből a füzetből kapunk.” BERNÁTH László, „Nézőtéri jegyzetek”, *Munka* 16, 3. sz. (1966): 28.

¹¹ GÁBOR István, „Színházi figyelő”, *Köznevelés* 22, 6. sz. (1966): 236.

¹² Sz. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 6.

Marat kérdése („miért oly szörnyű bűn ötszáz bűnös fejet követelni, ha ezzel megmentjük ötszáz ezer ártatlan ember életét?”) a konszolidáció időszakának rejtett kérdése volt,¹³ ahogy a darabbeli darab alapkérdése („mit lehet elmondani a Császár alatt a Forradalomról, és hogyan?”)¹⁴ is aktuálpolitikai áthallásokra adhatott volna okot. Jóllehet nem feltétlenül a sajtó által sulykolt leegyszerűsített felfogás kelt életre benne, a Nemzeti előadása nem erősített semmiféle számon kérő vagy lamentáló olvasatot – ezért felesleges lenne az 1981-es kaposvári produkció előképét keresni benne – és nem moderálta ki magát a hivatalosság keretei közül.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az előadásban konkretizálódó darabfelfogás „helyesen értéséhez” a korabeli színikritika részletes útmutatást nyújtott, tézisdrámává kivonatolva Weiss (a színre vitelnél jóval nagyobb terjedelemben tárgyalt) vitadrámáját. Az *Új Ember* és a *Vigília* kivételével a század egyik „legfurcsább és legjelentősebb”¹⁵ művéről cikkeztek a lapok, amely „a nagy gondolati költemények, a *Faust*, *Az ember tragédia* »családjából való«”.¹⁶ A *Tragédiával* vont párhuzam¹⁷ műsorpolitikai szempontból is lényeges, mert Madách művét – Major nevezetes, bőrruhás rendezésében – másfél évvel korábban mutatta be a Nemzeti, Ádámot, Évát és Lucifert pedig ugyanazok a színészek formálták meg, mint Sade, Corday és Marat szerepeit. A kritikák siettek leszögezni, hogy a *Marat halála* nem szokványos történelmi dráma,¹⁸ a tettekben játszódó cselekménynél izgalmasabbnak minősítették a két címszereplő szellemi pár-

¹³ Idézi (zs.i.), „Színelőadás az elmegyógyintézetben”, *Esti Hírlap*, 1966. jan. 28., 2.

¹⁴ GESZTI, „Charentoni színjáték”, 8.

¹⁵ Uo.

¹⁶ F., „*Marat halála és A helytartó*”, *Fejér Megyei Hírlap*, 1966. febr. 27., 7.

¹⁷ E párhuzamot egyesek szimplán a kor vezérszólamat követve visszhangozták, mások igyekeztek némileg elmélyíteni. Vö. „[A *Marat halála* is] az emberi haladás céljaira, végső értelmére kérdez mélyen és felelősen, a társadalmi változások értékét latolgatja, a jövő távlatait faggatja, de mindezt már a szocializmus és az imperialista polgári világ történelmi dilemmájának, a legmaibb ma valóságának alapján.” Uo. – „A darab *Az ember tragédiájához* hasonlít annyiban [...], hogy a keret drámai módon visszahat a betétekre. A keret és ami benne foglaltatik, szorosan összenőtt, oda-vissza hatásában érvényesül működése. Ádám álmodik, de álmólátása objektíven nem érvényes, mert azt álmodja, amit Lucifer vele álmodtat. Ugyanígy Weissnél a francia forradalom története nem egészen érvényes, hiszen a márki látja ilyennek.” MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972), 145–146.

¹⁸ Még akkor sem, ha Marat-nak „a drámában elhangzó szavai nem fikciók, hanem történelmi hitelű jegyzeteken alapszanak, s a forradalom eleven hatóerőivé lettek.” MÁTRAI-BETEGH Béla, *Jean Paul Marat üldözöttese és meggyilkolása... Peter Weiss drámája a Nemzeti Színházban*, *Magyar Nemzet*, 1966. febr. 6., 9.

baját,¹⁹ és kiemelték, hogy minden ténszerűség ellenére nem kifejezetten a francia, hanem maga „a forradalom áll megfigyelés alatt Peter Weiss drámájában”.²⁰ Mégpedig azért, mert a charentoni elmegyógyintézet lakóinak szabadságszennvedélyét – s az intézménybe tudvalevőleg olyanokat is bezártak, akiket társadalmi-politikai kellemetlenségük miatt és „bírósi tárgyalás nélkül akartak »kivonni a forgalomból«” – „a jogtalan fogva tartás, önkényeskedő elnyomás” táplálja.²¹ A kortárs színházi látásmód ellenére nem annyira Brecht, mint inkább Büchner hatását vélték a darabban felfedezni,²² konstatálva, hogy a Weiss által alkalmazott közvetett megjelenítés ellenére²³ ugyanúgy a forradalom ügyével és hatásával való szembenézés áll a középpontjában. De közben rögtön figyelmeztettek is, hogy az 1960-as évek közepén „a Nagy Októberi Forradalom történelmi következményeivel kell szembenézni”,²⁴ és a *Marat halála* azért tud a jelenhez szólni, mert a dialógusok pergőtüze mögött több olyan jelenség feszül és nyer filozófiai általánosítást, „amit az emberiség 1917 óta megélt. Megvilágosodik sok minden századunk alapvető ellentmondásaiból, és az azokat feloldó egyetlen lehetőség – a néptömegek változtató szennvedélye.”²⁵

Ezzel összefüggésben, hol együgyű, hol szofisztikált magyarázattal több recenzens aláhúzta a bolondokháza mint helyszín jelentőségét,²⁶ az ebből következő gyakorlati szembenállásnál (ápoltak kontra ápolók, elnyomottak

²⁰ MÁTRAI-BETEGH, „Jean Paul Marat üldöztetése...”, 9. – A szerző „ideológiai távlatból tekint végig [...] a forradalmon, mint társadalmi-filozófiai kategórián”. (Uo.)

²¹ MOLNÁR G. Péter, „Marat-Sade. Jegyzetek Peter Weiss drámájának nemzeti színházi bemutatójáról”, *Népszabadság*, 1966. febr. 20., 7. – Az említett szabadságszennvedély pedig nem más, mint az a forradalmi indulat, „amellyel a forradalmi színjátékot konkrétan a fogva tartásuk feletti felháborodásukban, jelképesen pedig a forradalom dicshimnuszaként zengik el.” (Uo.)

²² Vö. A „Brecht utáni népszínház egyik nagyszerű példáját” kínáló „rikító forma” mögé nézve „inkább a *Danton halálában* található meg a *Marat halála* drámairodalmi előképét, mint a *Kommün napjaiban*.” Uo.

²³ Mihályi Gábor e közvetett megjelenítést a szerző ambivalens distancialitásából származtatta: azon szándékából, hogy „a pirandellói »színház a színházban« játékkal [...] érzékeltesse a maga felemás helyzetét, a *kívülálló* lelkesedését és fenntartásokkal terhes tartózkodását. [...] Sade színpadán a megváltás lehetőségét, a forradalmi cselekvés értelmét kereső gondolat jelentkezik bohóc-sipkában, örültek színlelőadásában. Am az örültek játszott komédia a szakrális színház ünnepi köntösét viseli. De attól, hogy az emelkedett tárgyhöz illő misztériumjáték valójában *csak* örültek színjátéka, az egész önmaga paródiájába csap át.” MIHÁLYI Gábor, „A kegyetlenség színházától a politikus színházig”, *Nagyvilág* 11, 4. sz. (1966): 614–617, 615–616. (A szerző kiemelése.)

²⁴ Uo., 614.

²⁵ F., „*Marat halála*...”, 7. – A két címszereplő „vitája a mi korunk feszültségével teli: a dráma értelmének és hangsúlyainak igazolása nem a múlt, hanem a jelen”. DERSI Tamás, „Marat győzelme. Peter Weiss művének bemutatója a Nemzeti Színházban”, *Hétfői Hírek* 10, 6. sz. (1966): 7.

²⁶ Vö. „Már sokan felfigyeltek arra a különös jelenségre, hogy egyre több színdarab játszódik bolondokkal, sőt, a helyszín is gyakran elmegyógyintézet. Elég talán utalni a Vigszínházban bemutatott Dürrenmatt-darabra, a *Fizikusokra*. [...] A modern polgári társadalomban élő

kontra elnyomók) számottevőbbnek véelve az eszmei szembenállást (Sade kontra Marat). Mégpedig azért, mert a darabot ellentétes tézisek: az (extrém) individualizmus és a (kiélezett) kollektívizmus összecsapásaként láttatták, s – forszírozva, hogy „célzásaiban, analógiáiban nagyon aktuális kérdésekről szól”²⁷ – a tőkés és a szocialista világ között zajló ideológiai vitaként²⁸ fordították jelenbelivé.²⁹ Mivel Sade igaza látszott érvényesülni,³⁰ mind kidomborították, hogy a szerző „darabjának a különféle európai fővárosokban látott – helyenként félreérthetően rendezett – előadásai nyomán”³¹ megváltoztatta a *Marat halála* befejezését. A dráma első változata olvasható a modern német drámák között,³² a Nemzetiben játszott változat viszont eltér attól: „szövegében talán kevésbé, szemléletében annál erőteljesebben. A színpadon látott Marat dráma világnézetileg egyértelműbb az olvasottnál. Peter Weiss időközben súlyosabbá, győztesebbé tette Marat igazságát. [...] A forradalom tömegének ábrázolása ily módon nagyobb súlyt kapott, és az utolsó előtti jelenet-

művészek számára a való világ sok jelensége nagyon emlékeztet az elmeegógyintézetekben uralkodó állapotokra. Peter Weiss is ilyen értelemben használja ezt a keretet.” BERNÁTH, „Nézőtéri jegyzetek”, 28. – „A tébolyda mint helyszín, jelképes. Mintegy a kizökönt világot akarja eszeveszettségében beállítani. Többértelműen.” (SZOMBATHELYI, „*Marat halála...*”, 2.) – „Ez a különös, zárt világ mégsem idegen a valóságtól – inkább mintha a megőrült valóság végleteességét hozná a színpadra.” (FÖLDES, „Nagy mű, nagy előadás”, 25.) – S volt, aki elidegenítő effektust látott a helyszínben, mondván „az ő bezártságuk, szenvedéseik [ti. a nem normálisnak bélyegzeteké], a velük szemben alkalmazott brutális rendszabályok igen hatásos kifejezésévé válnak a »normális« társadalmi elnyomásnak, a forradalmi mozgalmak elfojtásának, a burzsoázia osztályuralmának.” (KÉRY, „»Tanuljatok látni!«”, 8.)

²⁷ (zs. i.), „Színelőadás az elmeegógyintézetben”, 2. (A szerző kiemelése.)

²⁸ Vö. G. SZABÓ László, „Bírálat a postás néző”, *Postás Dolgozó* 11, 3. sz. (1966): 3.

²⁹ Mihályi Gábor és Molnár Gál Péter is nyomatékosította de Sade alakjának az egzisztencializmussal való kapcsolatát, utalva arra, hogy 20. századi francia filozófusok elődkutató munkája nyomán jött „ismét divatba a márki”, és az ő közvetítésükkel került Weiss darabjába is. S az *Új Ember* munkatársa is ezért írta: „Marat és híve, Jacques Roux, a szerzetesből lett szocialista agitátor, sőt Duperret, a mérsékelt forradalmár is úgy beszélnek, mint akik családosaik ellenére is hisznek valamiben. Sade márki viszont [...] nemcsak az egykori forradalmárt tagadja meg magában, hanem elfordul mindentől és nem hisz már semmiben sem. [De Sade] nihilista, [aki] a szenvedélyes ateizmus, az antiklerikalizmus, a szociál-darwinizmus, a totális diktatúra és a fasizmus előfutárának fogható fel, semmint az individualizmus képviselőjének.” SZIGETI Endre, „Szent avagy vadállat?”, *Új Ember* 22, 16. sz. (1966): 1. – A drámát bíráló, „ideológiai komédiát”, „politikai musicalt” (uo.) említő katolikus folyóiratok a *Marat-Sade* vita tét nélküliségét érzékeltették, rávilágítva arra, hogy „noha a dialógus két pólusán állnak, drámailag nem állnak szembe egymással, csak beszélnek, egymás mellett, mint két narrátor” (uo.), és „mindketten többnyire csak elvont, könyvszagú téziseket mondanak egymásnak.” DOROMBY Károly, „Színházi krónika”, *Vigília* 31, 4. sz. [1966]: 270–271, 271.

³⁰ Elvégre ő „a saját szereplőivel vitázik” (ANTAL Gábor, „Történelem a színpadon. Peter Weiss drámái Budapesten”, *Ország-Világ* 10, 7. sz. [1966]: 25), a „fürdőkád-szószekebe zárt Marat” (SZIGETI, „Szent avagy vadállat?”, 1) is az ő teremtménye, és „az események közvetlen fejleménye [...] önmagában, objektíven se igazolná Marat-t” (FÖLDES, „Nagy mű, nagy előadás”, 24.).

³¹ ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2.

³² WEISS, „Jean Paul Marat...”.

ben szinte lerázzák magukról az örület bilincset és forradalmárokká nőnek a színpadon.³³ Ezt pedig azért tartották esszenciálisnak az előadás kritikusai, mert így nem marad eldöntetlen Marat és Sade vitája, s végképp nem húzhat Sade felé a befogadó, csak a revolúciós gondolatot megszemélyesítő Marat felé, akinek törekvései „Weiss megfogalmazásával »egyenes vonalban a marxizmushoz vezetnek«”.³⁴

Az is különös hangsúlyt kapott, hogy a rostocki színház számára készült változatot valójában az író világnézeti fejlődése követelte meg: Weiss nem pusztán követte darabja belső logikáját, levonta a konklúzióját, és még nyilvánvalóbbá tette a darabon belül, hanem „belátta az el nem kötelezett magatartás tartalmatlanságát” is, „felismerte, az igazi szabadság az emberiség, a szocializmus ügye melletti elkötelezettségben rejlik”.³⁵ Az, hogy Weiss „a darab írása során jutott el a [korban szitokszónak számító] harmadikutas koncepciótól a forradalmi gondolat vállalásáig”,³⁶ a nyugati értelmiség ideológiai eszmélkedésének bizonyítékaként került tálalásra, és ennek tudták be, hogy a második változat már „nem kételkedő polgári tépelődés a forradalomról”, hanem „határozott állásfoglalás a negyedik rend valódi forradalma mellett”.³⁷ Noha Sinkovits Imre és Kálmán György szinte a közönséggel kiabáltak, amikor „a forradalom hiénait ostoroz[ták]”,³⁸ a véleményvezérek gondoskodtak arról, hogy a közönség ne saját soraiban keresse a negyedik rend ügyének

³³ FÖLDES, „Nagy mű, nagy előadás”, 25. (Kiemelés tőlem. K. K. Á.) – Peter Weiss valóban nem sokat változtatott a szövegen, „mindössze egyetlen új – az eljátszott történelmi drámát kommentáló – jelenetet iktatott az utolsó előtti és az utolsó kép közé”. (MIHÁLYI, „A kegyetlenség színházától...”, 614.) E jelenet megváltoztatta Marat gyilkosa, Charlotte Corday beállítását is: „már legkevésbé sem szent, nem is Sade, hanem a Gironde eszköze, félrevezetett fiatal, aki nem veszi észre, hogy hangzatos frázisaival a reakciót segíti” (uo., 616). „Az első változat azzal ér véget, hogy az örültek házát, Napóleont, a birodalmat, a forradalmat és a »bujáldokdalmat« éljenző ápoltak elsöprik az őket feltartóztatni igyekvő Roux-t, a forradalom Maratnál is következetesebb hívét. A felvonulás őrzöngő táncca fajul, Sade diadalmas kacagása közben a kétségbeesett Coulmier parancsára ezt az őrzöngést verik le. Az új variánsban a nép felvonulása a forradalom apoteózisába torkollik, Roux-val az élükön levetik fejükéről az intézeti sapkát, nem örültek többé, hanem fellázadt rabok, akik a szabadságukat követelik.” (Uo., 617.)

³⁴ (zs. i.), „Színelőadás az elmeegógyintézetben”, 2. – Tehát e második változatban Kéry László szerint már ott van „az ellentmondások kuszaságát magában foglaló, s mégis tisztán kicsengő *mondanivaló*, a *szocializmusnak* viták, támadások, kétségek és tagadások szövevényén keresztül érvényesülő *igaza*” (KÉRY, „»Tanuljatok látni«”, 8), Zsugán István szerint pedig „az író válaszol félreérthetetlenül: a cselekvő forradalmiság az egyetlen korszerű és etikus – az egyetlen lehetséges emberi magatartás” (ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2).

³⁵ MIHÁLYI, „A kegyetlenség színházától...”, 614.

³⁶ (zs. i.), „A budapesti előadás nyilvánvalóvá tette... Német kritikus a *Marat*-ról”, *Esti Hírlap*, 1966. febr. 26., 2. (A szerző kiemelése.)

³⁷ MÁTRAI-BETEGH, „*Jean Paul Marat üldöztetése...*”, 9.

³⁸ SAS, „Tisztáznai az ember rendeltetését...”, 6.

elsikkasztóit, hanem a revolúció (marxista-leninista szemináriumokon is bőszséggel szóba kerülő) polgári eltorzítására, a minden változást „a távlattalan megelégedés felelőtlenségébe”³⁹ fojtó burzsoáziára gondoljon. Az érzelmi elragadtatás és az ebből fakadó veszély blokkolása érdekében pedig az előadás az értelmet vette célba, hogy „a gondolkodásra szorított nézők minél teljesebben éljék át saját vívódásaikat, saját kételyeiket, így jutva el aztán az összetett és mégis egyértelmű mondanivalóig”.⁴⁰

A RENDEZÉS

Marton Endre rendezését, amely a groteszk, parodisztikus elemek háttérbe szorításán, illetve a gondolat kifejezés intenzitásának maximalizálásán alapult, világos felépítése és határozott irányultsága miatt méltatták. Az árnyalt elemző munka magasztalása,⁴¹ amelyről Marton ekkorra főiskolai tanárként is nevezetessé vált, főként annak szövegét, hogy az előadás „a helyes[nek kikiáltott], a forradalmi tartalmú interpretáció vonalát”⁴² követte. Nem csökkentette az örület jelentőségét, de nem is tolta annyira előtérbe, mint Brook londoni rendezése, ellenben felerősítette az „agitációba való átcsapásokat”.⁴³ Azokat az egyszerű félelmetesnek és felemelőnek tartott mozzanatokot, amikor az ápoltak serege, a velük előadatott produkció és az őket bezárva tartó intézet kontrollját levetve, forradalmi tömegként jelent meg a színen, és „a szabadságtól megfosztott népként”⁴⁴ vált felismerhetővé. E pillanatokot átítatta a minden groteskséget felfüggesztő hév és indulat,⁴⁵ hogy az előadás „egyöntetű következtetés levonására” adjon alkalmat: „Marat, s így a közösségért vállalt cselekvés mellett tegyen hitet”.⁴⁶ Mindezt a nagyszerű rendezői beál-

³⁹ F. L. „Két közéleleti dráma...”, 9.

⁴⁰ ANTAL, „Történelem a színpadon...”, 25.

⁴¹ Vö. GESZTI, „Charentoni színjáték”, 8.

⁴² KÉRY, „»Tanuljatok látni«”, 8.

⁴³ Uo.

⁴⁴ VARGA ÁKOS, „Marat halála. Budapesti színházi levél”, *Csongrád Megyei Hírlap*, 1966. febr. 17., 2.

⁴⁵ Vö. „Lázadó kitérőiket, Marat elleni kiáltásait is Marat-nak háttal, kissé a gyógyintézet igazgatója (a császári hatalom képviselője) felé fordulva teszik meg [ti. az ápoltak], érzékelte ezzel, hogy a rácsok és a kegyetlenség ellen, nem pedig a forradalom eszméje ellen lázonganak. Az előadás tökéletesen megvalósított második részében a nép, a nyavalyatörős, nyáladzó szájú, nyakát rángató, szegény, szemét meregető, elmebetegintézetbeli nép olyan haraggal és szenvedéllyel, annyi feltartóztatathatlan indulattal zengi a forradalmi kórusokat, hogy ezek a rendezői beállítások helyen értelmezik a de Sade-Marat vitát, pontosabban: az író alapszeméjét.” MOLNÁR G., „Marat-Sade...”, 7.

⁴⁶ VARGA, „Marat halála...”, 2.

lításoknak tulajdonították a recenzensek:⁴⁷ egyrészt a két címszereplő, másrészt a tömeg sajátos láttatásának.⁴⁸

Többen kiemelték, hogy már a szereposztással konvenciót rombolt a rendező,⁴⁹ ám fontosabbnak vélték, hogy a magyar Marat és a magyar de Sade „merőben újszerű alakok”, mert Kálmán György és Sinkovits Imre „más drámát játszanak el”, mint ami a darab külföldi előadásainak kritikáiból kirajzolódik.⁵⁰ Kálmán György Marat-ja nem tűnt beszámíthatatlannak, azaz nem tűnt egy paranoiás beteg által játszott Marat-nak, és mivel Sinkovits Imre de Sade-ja is egészségesnek látszott, a néző „időnként ebben a vonatkozásban is elfeledkez[hetett] a színjátékba épített színjátékról”, sőt az a benyomása támadhatott, „hogy a valóságos Marat vitatkozik a valóságos de Sade márki-val”.⁵¹ Miközben a recepció megállapította, hogy a nyugati bemutatók Marat-i „»gonosz varangyosbékák« vagy »vérszomjas individualista forradalmárok«,”⁵² a budapesti rendezést azért dicsérte, mert messze hangzóvá tette a néptrübünnek a darabban nem mindig meggyőző igazságát, és a felszín mögé hatolva, kristálytisztá értelmezéssel mutatta fel „Marat-t, a hőst”.⁵³ Egy beszélgetésben Kálmán utalt az alakítása által keltett meglepetésre, hogy miként lehet egy őrült „ennyire fennkölt, ennyire tisztán fehér és világító, mint egy szentkép”,⁵⁴ ám ez alapvetően rendezői beállításból fakadt. Marton rendezése hozta ki győztesen Marat-t a címszereplők eszmei párviadalából, s – amikor április negyedikék, november hetedikék alkalmával a hatalom telepötyözte az országot hősi emlékművekkel, amelyek a rendszerváltás után az érdi szoborparkban vagy ócskavastelepeken kötöttek ki – Marton rendezése emeltetett

⁴⁷ Például a német drámatörténész és színikritikus, a Budapestre látogató Ernst Schumacher, akit Peter Weiss személyes ismerőseként, műveinek egyik legalaposabb bírálójaként szövegezt meg az *Esti Hírlap*, és aki szerint Marton világossá tette, hogy „az egyén számára csak egyetlen megoldás lehetséges: a [...] *következetes forradalmiság*.” (zs.), „A budapesti előadás nyilvánvalóvá tette...”, 2. (A szerző kiemelése.)

⁴⁸ Vö. „Az ápolók Coulmier parancsára leverik ugyan a felkelést, a David heroikus festményeit idéző színpadkép azonban jelzi, hogy az embereket meg lehet ölni, de a forradalom eszméjét nem lehet legyőzni. [...] [A] rendezés eredménye, hogy de Sade játékvezető szerepe letompul, inkább szemlélője, mint irányítója a játéknak. [Amint az is] a rendezésre hárul, hogy kiiktassa a nagy forradalmár alakjából a groteszk vonásokat. Marat szoborszerű merevséggel ül a fürdőkádjában, amely szinte fokozatosan alakul át már-már a nagy ember szobrának kőalapzatává.” MIHÁLYI, „A kegyetlenség színházától...”, 617.

⁴⁹ Vö. „Megszoktuk, hogy Sinkovits játssza az erőteljesebb, robosztusabb, egészségesebb hősoket, Kálmán pedig a differenciáltabb, intellektuálisabb, morbidabb figurákat. Marton most éppen fordítva osztott szerepet, s *mindkét nagy színészünknek élete egyik legjobb alakítására adott lehetőséget*.” ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2. (A szerző kiemelése.)

⁵⁰ SZ. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 5.

⁵¹ KÉRY, „»Tanuljatok látni«”, 8.

⁵² SZ. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 6.

⁵³ DERSI, „Marat győzelme...”, 7.

⁵⁴ SAS, „Tisztázni az ember rendeltetését...”, 6.

Marat-nak, „a forradalom tiszta katonájának szobrot”⁵⁵ Kálmánnal. S ezért kellett végül Sinkovits de Sade-jának is összeomlania: a vitában vereséget szenvedve, bukottan és tehetetlenül szemlélnie az akaratótól függetlenül fellázadt betegek őrlőjét.⁵⁶ Azokét, akik ekkor szinte már nem is betegként jelentek meg, hanem a társadalmi földindulás feltartóztathatatlan kezdeményezőiként,⁵⁷ akikben tetté érett Marat és de Sade összecsapásának tanulsága.⁵⁸

A tömeg, a végig színpadon lévő, legfeljebb háttérbe húzódó sokaság kezelését többen kiemelték a rendezői megoldások közül, bár nem léptek túl a száz évvel korábban a meiningeniek által meghonosított eljárások felemlegetésénél: annál, hogy ez esetben „nem megkülönböztethetetlen arcok kórusa a tömeg”, és tagjait a rendezés „felruhazza egyéniséggel”.⁵⁹ Marton egyébként a rendelkezőpróba után három részre osztotta az együttest, és a zeneszobában próbáló énekesek (Kokó, Popó, Kukurikú és Rozi alakítói), valamint a házi színpadon dolgozó főszereplők mellett a nagyszínpadon készülő tömeggel dolgozott a legtöbbet.⁶⁰

⁵⁵ F. M., „Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása de Sade úr bemutatásában”, *Közalkalmazott* 20, 3. sz. (1966): 5.

⁵⁶ Tanulmányában Szántó Judit dramaturgiai szempontból is legitimálta e beállítást, mondván, a főszereplők de Sade által írt és elmondott szövegébe belejátszik örültségük típusa: Corday álmokóros, Duperret erotomán stb. Egyedül Marat drámabeli helyzete nem ilyen többértelmű, mert csak a szerep elején találunk egy-két jelzést arra, hogy őt paranoiás beteg játssza. Azokban a percekben, amikor játékban van, Marat Marat-vá válik, amikor pedig nincs, mozdulatlanságba dermed, és nincsenek olyan játékaik, mint a többieknek, hogy üresjáratok idején is nyilvánvaló maradjon az örületük. Ezzel párhuzamosan szűnik meg de Sade fölénye, az írónak a teremtőmennyel, a rendezőnek a színésszel szembeni szuverenitása: „a de Sade által életre hívott Marat kitör a de Sade-szabta keretéből, a benne megtestesülő gondolati tartalom, az általa hordozott forradalmár-idea másodszer is megszüli, egy önmagában is megálló, de Sade-től immár függetlenül létre. Ez a második lét idézi elő azt a befejezést, amely [...] Marat önállósulásának új, más-anyagú konvenciójára rimel: az örültek statisztériája de Sade, az író helyett Marat-nak – nem a de Sade mozgatta beteg színésznek, hanem az életre támadt Marat-nak engedelmességgel forradalmas népként kel új, második életre. Az örültek lázadása és a lázadás letörése már nem de Sade játékában, hanem az objektív társadalmi küzdelem csataterén zajlik, és de Sade csak magába roskadva, tehetetlenül szemlélheti.” Sz. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 6.

⁵⁷ Vö. „az ápoltak Marat meggyilkolása után előttünk válnak a forradalom éltetőivé, olyanokká, akik készek tűzbe is menni a haladó eszmékért. [...] Akkor már nem is mint örültekre tekintünk rájuk, inkább azokat érezzük örülteknek, méghozzá gonosz örülteknek, akik szembeszállnak velük, ütlegbe, vérbe fojtják ezt a lelkes megmozdulást. Ha figyeljük a nagyvilágból érkező híreket, akkor sok olyan eseményt találunk, ami nagyon is hasonlít a színpadon látottakhoz; gondolkodok itt Dominikára, Ghánára, Indonéziára stb.” G. SZABÓ, „Bírálat a postás néző”, 3.

⁵⁸ Vö. „a forradalmat hangsúlyozza hatványozottan a rendező is, s ad neki különös nyomatékot a kórossal. [...] Mintha egyetlen eszmei induló volna ez a Marton Endre rendezte mű, melyben Marat és de Sade eszméinek összeütközése mindig újabb és újabb szikrákat vet, s lobban meg a tömegben.” BORDÁS Győző, „Forradalom és bravúr. A budapesti Nemzeti Színház vendégjátékáról”, *Magyar Szó*, 1975. dec. 7., 13. (A kritika az 1972-ben felújított *Marat halála* belgrádi, a bemutató után közel tíz évvel zajlott vendéglőadásáról készült.)

⁵⁹ SAS, „Tisztázni az ember rendeltetését...”, 7.

⁶⁰ Vö. LELKES ÉVA, „A sokdimenziós színpad”, *Film Színház Muzsika* 10, 8. sz. (1966): 12–13, 12.

Ezt a légkör: az apátia érzékeltetése miatt tartotta különösen lényegesnek, elvégre annak megmutatása volt a cél, hogy „a forradalom ereje milyen jelentékeny, és hogy a bukás után még tizenöt esztendővel is képes felrázni egy apatikus tömeget”.⁶¹ Mindennek eredményeként szimultán történések sokasága és részletgazdag kidolgozású háttér kínált panorámaképet,⁶² s ezt erősítette az is, hogy a nézőket nyitott színpad fogadta, amelyen apránként épült a patológiák tárháza.⁶³ Ráadásul a szünetben sem hagyott alább, hiszen akkor (az előjátékkal összefüggésben) a büntetésnek kitett betegeket lehetett szemlélni.⁶⁴ A játék – a tömeget kegyetlen brutalitással reguláló „gumibotos személyzet” látványával⁶⁵ – félelmetes atmoszférát teremtett, és a felfokozott gondolatiságot nem túl tolakodó érzékiséggel egészítette ki. Ehhez járult hozzá a látvány képzőművészeti ízlésű kialakítása,⁶⁶ az attraktív elemek olyan ökonómiájú alkalmazásával, hogy „a darab attrakciója a világnézeti vita legyen”.⁶⁷ A rendezés tehát nem törekedett se látványos szimbolikusságra, se történeti hitelességre,⁶⁸ inkább az eszmékbe igyekezett alaposan behatolni, olyan

⁶¹ Uo.

⁶² Vö. „Marton rendezése a színpadi tér fölötti fölényes uralkodásban hoz újat, hogy a színpad minden egyes négyzetcentiméterét ki tudja tölteni étellel.” MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 147.

⁶³ Vö. „Egy bolond köztözei köténeének kötelét szürke [...] köntösen. A mániás depressziósok furcsa, egyhangú, ritmikus mozdulataival kötözi, egymás után, harmadszor, ötödször, ötvenedszer. Kioldja, összeköti, mintha elszakadt értelmének fonalát akarná újra meg újra feltámadó reménységgel összehurkolni. A tekintetünk újra meg újra odatéved a nyitott színpadon magányosan álldogáló szerencsétlenre. Már megcsap valami a dráma irtózatából – pedig az előadás még meg sem kezdődött, a nézőtér csak most készülődik [...]. De a színpad már él: ott fenn, a rivalda mögött a charentoni elmeegógyintézet lakói végzik mindennapi munkájukat – takarítják a nagy fürdőtermet. Mi itt lenn, a nézőtéren, akik lassan összegyülekezőnk – ettől a rendezői indítástól megváltozunk. Nem Budapesten, s nem 1966-ban, hanem Franciaországban vagyunk, részei egy meghívott közönségnek, amelyet Charentonba invitált az elmeegógyintézet igazgatósága, hogy megtekintsen egy színdarabot. [...] Mi, a nézők, nemcsak szemlélni, hanem résztvevői vagyunk ennek az előadásnak.” GESZTI, „Charentoni színjáték”, 8.

⁶⁴ Vö. Marton Endre szavaival: „Peter Weiss azt írja, hogy Coulmier, az intézet igazgatója, érelyesen ráüvölt a tömegre. Ezt keveselltem. Nálam már a forradalmi induló dúdolásáért is szadista büntetés jár. Ezek a beteg lelkek egy örült világ normális embereinek parancsára guggolva, kezüket a magasba tartva bűnhődnek a szünet ideje alatt. A történelmi idők múltáság...” LELKES, „A sokdimenziós színpad”, 13.

⁶⁵ SZOMBATHELYI, „*Marat halála...*”, 2. – Érdemes felfigyelnünk a gumibotok színpadi használatára Major Tamás *Rómeó és Júlia*-rendezése előtt öt évvel.

⁶⁶ Vö. „Már nem látjuk a tömeget képviselő kórust, csak dacos, forradalmi dalukat halljuk a hátsó függöny mögül. Majd előtte öklök, göröcsösen markoló, nyújtózkodó kezek is megjelennek. A rendezői ötlet a hátteret nagyhatású vizuális kompozícióvá változtatta: a kinyúló kezek látványa többszöröse fokozza a forradalmi dal átütő erejét.” (zs. i.), „Színelőadás az elmeegógyintézetben”, 2.

⁶⁷ SAS, „Tisztázni az ember rendeltetését...”, 7.

⁶⁸ Vö. „aki túlságosan bonyolult jelképeket szeretne fölfedezni e drámában, az ugyanúgy csalódik, mint aki pusztán a francia forradalom történetét kívánná kiolvasni belőle.” GÁBOR, „Színházi figyelő”, 236.

„együtthangzó színpadi és gondolati rendszert”⁶⁹ alakítva ki, amely minimalizálja a félreértés esélyét.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A realista alakformáláson túlra tekintő rendezésnek sikerült a színészek kezdeti (a darabbal és feladataikkal szembeni) ellenállását részint együttes, részint a szenvedélyességet takaréklángon tartó, mégis feltűnően szuggesztív játékba fordítania. Mégpedig olyannyira, hogy volt, aki a láttán „budapesti iskolát” emlegetett, amely kiteljesítette „a dráma progresszív irányú tolmácsolásának először a rostocki előadásban jelentkező tendenciáit”.⁷⁰ Maguk a színészek is a munka közösségteremtő erejéről számoltak be: arról, hogy a felkészülés hat hete alatt minden résztvevő vállalta az „önkéntes alárendeltséget”, és még aki nem játszott a darabban, szellemileg az is benne érezte magát a feladatban, mert tudta, hogy „a Nemzetinek a magyar színházkultúrában betöltött mai helye – átfogalmazásra vár”.⁷¹ A tét tehát egy „minden hagyománytól merően új játéktípus”⁷² kialakítása volt, amely (a korszak misszionárius szemléletét követve) irányadóvá válhat más színházak számára is. A példamutatást egyrészt a színészek fegyelmezett összefogása, a – Nemzetiben még az elkövetkező évtizedekben is kiírthatatlan – egyéni játék összecsí-

⁶⁹ MÁTRAI-BETEGH, „Jean Paul Marat üldöztetése...”, 9. – Vö. továbbá: „azért minősíthettük előjáróban korszakos jelentőségűnek a Nemzeti Színház bemutatóját, mert hazai színpadon ez az úgyszólván legelső, lényegében teljes értékű előadása ilyen komplex és bonyolult intellektuális drámának.” DERSI, „Marat győzelme...”, 7. (A szerző kiemelése.)

⁷⁰ SZ. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 6.

⁷¹ SAS, „Tisztaíni az ember rendeltetését...”, 7.

⁷² SZOMBATHELYI, „Marat halála...”, 2.

⁷³ Vámos László említi a Nemzeti Színház művészeti vezetőjeként 1982-ben tartott programadó beszédében, hogy „Gellért [Endre] halála óta hiányzik az a pedagógus alkatú rendező, aki a színészek technikáját fejleszteni tudja. [...] Így a Nemzeti Színház fiataljai magukra maradtak, az idősebbeknek pedig valami hazug »tisztelet« vagy minek nevezzezből alapvető dolgokért nem szólt senki. [...] Nincs olyan szerencsétlenség színész számára, mint amikor kivívja azt a pozíciót, hogy szerepet osztasson magára, és különösen amikor a rendezők és a kollégák úgy érzik, nem szabad őt instrukciókkal inzultálni. Amikor egy művészt késznek tekintenek, akkor kész van.” IMRE Zoltán és RING Orsolya, szerk., *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez* (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 400. (A szerző kiemelése.) – Cserhalmi György pedig azt említi, hogy amikor Székely Gábor és Zsámbéki Gábor az ensemble játékot próbálták meghonosítani a Nemzetiben, a színészek egy csoportja „szabotázsszerű ellenállást folytatott a vezetők ellen. [...] Nem minden »öreg« volt egyértelműen ellenséges, például Kálmán Gyuri [...] mondta: »Csodállak titeket, mert meg tudjátok csinálni azt, amit ezek a zsenik kérnek. Nekem már annyira beállt az agyam az évtizedek óta megszokott semmitmondó metrikusságra, hogy ebből nem tudok kilépni, s ezt szégyellem.« S ebben nem volt semmi ironia.” CSERHALMI György, [c. n.], in *A második*

szolása⁷³ és az együttes főszereplővé tétele révén igyekezett megvalósítani a *Marat halála*.⁷⁴ Másrészt a színre vitelhez kizárólagosan elégtelennek bizonyuló (pedig a színészek számára már jól bejáratott) realista-naturalista játéknelvnek a korábbi évek brechti próbálkozásai által történt kiigazításával. Még ha nem is éltek elidegenítő effektusokkal a színészek,⁷⁵ a mozgások, a gesztusok, a karakterszínező eszközök limitálása erősen lefékezte a játék szenvedélyességét.

Kálmán György például végig fürdődézsában ülve, szinte mozdulatlanságra kényszerítve, „halk és póztalan szavával, [...] gesztusok nélkül, csak hangjának és arcjátékának árnyalataira hagyatkozva tolmácsol[t]a a gyújtó és gyújtogató gondolatokat”.⁷⁶ Ez a figura heroizáló beállításából következett, amint az is, hogy a színész jóformán semmit nem érzékeltetett abból, hogy Marat-t is egy ápolt játssza, így „teljesen reális prófétaként szónokol[t] a kádból”.⁷⁷ Sinkovits Imre alakításában is a „kimért magatartás”, az „előkelő szkepszis, hűvös temperamentum” vált feltűnővé, s csak e mögül süttött „az izgalom, a rejtett, beteg izzás”,⁷⁸ „az egyéniség megszállottságának tébolya”,⁷⁹ amely önkéntes ostromztatásának pillanataiban érte el érzelmi csúcspontját. Sinkovits és Kálmán „bizonyára nem ettől az előadástól függetlenül lett [a bemutató után] Kossuth-díjas, illetve Érdemes művész”,⁸⁰ mellettük viszont legfeljebb az „egyszerűségében is ezerszínű”⁸¹ Váradi Hédit emelték ki a kritikusok, akinek Charlotte Corday-alakításában az álomkór és a depresszió érzékeltetése fogta vissza a szenvedélyt. Konszenzus alakult ki a tekintetben, hogy színésztársá-

életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája, szerk. JÁKFAI Magdolna, NÁNYAI István és SIPOS Balázs, 212–219 (Budapest: Balassi Kiadó – Arktisz Kiadó, 2016), 214.

⁷⁴ Vö. „A rendkívül érdekes és összetett színpadi rendszer fogaskerekei – a színészek – játékritmusa úgy egységes, játékképzése úgy egyöntetű, hogy mindegyik a maga karakterére, történelmi és elmekörtani karakterére forog azért.” MÁTRAI-BETEGH, *Jean Paul Marat üldöztetése...*, 9.

⁷⁵ Volt recenzens, aki (tévesen) „a brechti Verfremdungseffekt következetes alkalmazását” vélte felfedezni az előadásban, és konstataulta, hogy „ez a sokat vitatott dramaturgiai eszköz hazai rendezésben először érvényesült ilyen szigorú és sikeres következetességgel”. MIHÁLYI, „A kegyetlenség színházától...”, 617.

⁷⁶ MOLNÁR G., *„Marat–Sade...”*, 7.

⁷⁷ DOROMBY, „Színházi krónika”, 271. – Ugyanakkor Szántó Judit amellet érvelt, hogy a dráma Marat esetében nem is igazán ad lehetőséget a kettős játékra. Kálmán össze tudta volna olvasztani a két figurát: Marat-t és az őt játszó beteget, de nem ez volt a cél. „Alakításának csodája abban rejlik, ahogy feloldja a szerepében rejlő ellentmondást; fokozatosan »megszüli önmagát« a fentebb említett második létre [ti. a de Sade-től függetlenített létre], s a groteszk charentoni tragikomédia stílusességén belül a halhatatlan forradalom általános szimbólumává lényegül át.” Kálmán világos eszmei folyamatot tolmácsolt: „ember volt, akit legyőzhetnek és eszme, amely legyőzhetetlen”. Sz. SZÁNTÓ, „Marat és De Sade”, 6.

⁷⁸ MÁTRAI-BETEGH, *„Jean Paul Marat üldöztetése...”*, 9.

⁷⁹ SZOMBATHELYI, *„Marat halála...”*, 2.

⁸⁰ GÁBOR, „Színházi figyelő”, 236.

⁸¹ GESZTI, „Charentoni színjáték”, 8.

ival együtt „két rossz véglet, a naturalista túljátszás és a rideg jelzésekre szorító illusztrálás között, azt a szerepformálási technikát vi[tte] sikerre, amely a néző érzéseit és gondolatait egymásba fűzi”.⁸²

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A Weiss színleírását követő, ám tagoltabb és rendhagyó képzettársítást is megengedő játéktér egyszerre tudta a főszereplőkre és az együttesre irányítani a néző figyelmét. A Nemzeti régi épületéből való kiköltözés után és a Hevesi Sándor téri épületben való helyet foglalás előtt, az ideiglenes játszóhely, a Nagymező utca 22. alatti színház szűkös viszonyaihoz alkalmazkodó díszlet pontosan felismerhetővé tette az elmeegógyintézet fürdőtermét. A háttérrel magasba nyúló, sötét fal zárta le,⁸³ amely előtt, mintegy két és fél méter magasságban, fémkorláttal védett, szónoklásra alkalmas közlekedő futott. „Peter Weiss tökéletesen megszabta, hogy milyen díszletben játszódjék a darab. Maraton kitalált ehhez egy korridort, ahová Roux-t, a forradalmár papot állítja, s ezáltal Marat igazának, ha kell, mindig premier plan kiemelését tud adni anélkül, hogy a színpadkép egységét megbontaná.”⁸⁴ Alatta elhúzható függönyök határolták a „tusolókat”, üresen hagyva a színpad közepét a tömegjelenetek számára. Elöl jobbra Marat fürdődézsája, balra de Sade karosszéke kapott helyett, utóbbi mögött fából ácsolt emelvény állt Coulmier és családja számára, a színpad pódiuma elé pedig a négy énekes húzódott vissza olykor, hogy ők is, a mögöttük játszódó jelenetek is láthatóak maradjanak.

A többszörösen tagolt tér (Varga Mátyás díszlete) nemcsak látványosan és hatásosan választotta el, majd olvasztotta egymásba a színpad síkjait,⁸⁵ hanem megidézte a koncentrációs táborokat, „Auschwitz fürdőtermeknek álcázott gázkamráit”⁸⁶ is. Ezért juthattak többen arra, hogy a drámának négy rétege (vonatkozása) van: a charentoni előadás és az abban felidézett forradalmi ese-

⁸² DERSI, „Marat győzelme...”, 7.

⁸³ Vö. „Nálunk ugyanúgy, mint a Royal Shakespeare Company-ben, a berlini Schiller Theater színpada volt az irányadó. Weiss díszletének a lényege egy nagyon magasan záródó, apró csempékkel kirakott fal, amely egyszerre az a fal, amely előtt tarkón szoktak lőni valakit-valakiket, egyszerre egy auschwitzi gázkamra csempézete vagy egy vízgyógyintézet falburkolása. Mindannyiunk fala a 20. századból.” MOLNÁR GÁL, *RenDELKEZŐPRÓBA*, 145.

⁸⁴ LELKES, „A sokdimenziós színpad”, 13.

⁸⁵ Vö. GÁBOR, „Színházi figyelő”, 236.

⁸⁶ MIHÁLYI, „A kegyetlenség színházától...”, 616. – Vö. továbbá: az előadás „csukaszürke egyenruhájú ápolói (akik hatalmas husángokkal úgy ütik le ápoltaikat, mint egykori lágerőrök), vagy a tarkóra kényszerített kezű betegek sorakozója, békaguggolással regulázottak látványa egy Appelpplatz szadista sorakozóját idézve fel.” MOLNÁR G., „*Marat-Sade...*”, 7.

mények ideje, azaz a magasban függő táblákon is jelzett 1808 és 1793 mellett a második világháború és „a legmaibb ma problémavilága”.⁸⁷ S ezért említhette az egyik néző, hogy „azoknál a jeleneteknél, ahol az ápolók szadista módon rávetik magukat az elmebetegekre, szerintem minden néző a náci lágerekre, a halálgyárakra gondol”.⁸⁸ (Vágó Nellynek a 18–19. század fordulóját megelevenítő jelmezei közül leginkább a „rendfenntartók” mézáraskötényei erősíthették ezt az asszociációt.) A koreográfussal kidolgozott, tisztán érthető kórusban megszólaltatott tömegjelenetek a tér változása nélkül tudtak fókuszot biztosítani a főszereplők szcénáinak és a Marat–Sade-vitának. Marton „ebben az előadásban tökéletesítette azt a módszert, melyben a premier plant, egy vagy két színész intim monológiát vagy párbeszédét szükség szerint változtatja a totálképekkel, amikor az egész óriási személyzet a színpadon van”.⁸⁹

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Marton Endre rendezésének a pártállami ideológia jegyében fogant értelmezést tulajdonított a recepció, ám az előadás vélhetően nem teljesen adta meg magát ennek. Ács János paradigmaticus *Marat/Sade*-ja után nem lehet nem a 1981-es kaposvári produkció felől közelíteni a Nemzeti 1966-os bemutatójához, azt firtatva, kihámozható-e belőle valami, ami afelé mutat. Noha erre egyértelmű nemmel felelhetünk, Marton rendezését nem feltétlenül határozta meg az a „befejezettség”, amelyre a kritikusok a Marat–Sade párviadal eldöntött kimenetelét állítva következtettek. Marton szerint „a szétszórt individualista szemlélet, s az igaz, tiszta forradalmi humánus küzdelme”⁹⁰ évszázadok óta zajlik, és a mai napig tart az emberek között. Ezért mondatta ki a Kikiáltóval a befejező szót, ami a drámában szerzői instrukció („Függöny!), ráadásul „olyan hangsúllyal, amely nyomatékosan jelzi, hogy itt azért hagyjuk abba az előadást, mert nem tehetünk mást. A színpadon a végvonaglásba dermedő testek hekatombája: s a »Függöny« azt jelzi, hogy semminek nincs véglegesen vége, csak ennek az előadásnak, ma este.” A rendezései kezdetét és végét előszeretettel összekapcsoló Marton⁹¹ számára e „befejezetlen befejezés” a nézőket fogadó előjáték párja volt: megjelenítése annak, ami már zajlott a közönség megérkezése előtt, és zajlani fog a távozása után is – az előadás határain

⁸⁷ ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2.

⁸⁸ G. SZABÓ, „Bírák a postás néző”, 3.

⁸⁹ LÉNER Péter, *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek (Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly)* (Budapest: Corvina Kiadó, 2015), 164.

⁹⁰ G. P., „Számvetés és előretételezés”, 9. (Kiemelés tőlem. K. K. Á.)

⁹¹ Vö. LÉNER, *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi...*, 169.

kívül. Ha ehhez hozzávesszük a „személyes üzenetre” hivatkozó Léner Péter visszaemlékezését, miszerint egykori főiskolai osztályfőnöke „óvni akarta a társadalmat a tébolytól, a mániákusságtól, melynek érezte veszélyét”,⁹² akkor kitűnik, hogy a *Marat halála* nem a *Marat/Sade*, sokkal inkább *Fejezetek Lenintől* (1970) előadása felé mutat. Nem 1956-ot siratta el,⁹³ hanem a Gyurkó-mű színre viteléhez hasonlóan a szocialista forradalom megtisztított mítoszáért szállt síkra. Szándék és eredmény történelmi szembesítésére épp csak finoman célozva, a „mit csináltak ’17-ből?”, „mi lett ’56-ból?” vehemenciája nélkül igyekezett helyreállítani a forradalom tiszta eszményét.

Ugyanakkor nem bizonyult vízvázasztónak, hiába nyilatkozta Sinkovits Imre, hogy a „Marat után már semmit sem lehet ugyanúgy csinálni a Nemzetiben, mint a Marat előtt”.⁹⁴ A színpadon kívüli párviadal, a Major–Martonvita és az együttgondolkodás teljes hiánya meggátolta az előadásban dicsért együttes munka fundamentummá tételét, és nem vált be az a jóslat sem, amely „a szocialista avantgarde szintetikus formanyelvét használó” megoldásokra hivatkozva⁹⁵ „az avantgarde színház igazi meghonosodását” vélte Marton rendezése által ígérethé formálódni.⁹⁶ A *Marat halálában* alkalmazott színészi eszközök pedig a következő nemzedék számára már modorosnak, hiteltelennek tetszettek, és az 1970-es évek elejétől (első szolnoki és kaposvári rendezéseiktől fogva) úgy határozta meg mintegy harminc évre Székely Gábor, Zsámbéki Gábor és Ascher Tamás a magyar színház köznyelvi ideálját, mint ahogy Major és Marton szűk köre uralta mintegy három évtizedig a Nemzeti Színházat.⁹⁷

A *Marat halála* „gondolati színjátszása” mégsem merült teljesen feledésbe, és az ezredforduló tájkától kezdve egyre több előadásban látszik visszaköszönni. Nincs konkrét kapcsolat, mégis erős a párhuzam például a Zsótér Sándor rendezéseit – főleg a *Medea* (Radnóti Színház, 2002) után – meghatározó színészi munka és aközött, amelyet Sinkovits Imre így jellemezett: „Nemcsak az eszköztelenség, a gesztusok ökonómiája, a mozdulatlanság dramaturgiája ró

⁹² Uo., 163.

⁹³ Sőt – horribile dictu! – akár 1956 leverésének legitimitációját, a „kemény kezű önvédelem jogosságát” is bele lehetett olvasni. Vö. VARGA, „*Marat halála...*”, 2.

⁹⁴ SAS, „Tisztázni az ember rendeltetését...”, 7.

⁹⁵ ZSUGÁN, „Az egyetlen választás...”, 2.

⁹⁶ DERSI, „Marat győzelme...”, 7.

⁹⁷ Vö. „Az 1960-as évek közepén volt egy olyan időszak, amikor ugyanaz a négy, ötven-hatvan év körüli rendező [Major, Marton, Both Béla és Egri István] rendezett éveken át, mint már a negyvenes évek végén. A Nemzeti Színház vezetői több mint 30 éven át sikeresen megoldották a manapság oly sokat emlegetett generációs problémát. Egy generáció volt itt 30 évig.” VAMOS László, „beszéde a Nemzeti Színház évadnyitó társulati ülésén – 1982. augusztus 23”, in IMRE és RING, *Szigorúan bizalmas...*, 400. (A szerző kiemelése)

ránk új és még szokatlan kötelezettségeket, hanem az elmélyült belső koncentráció is, amellyel az értelmi erő lép a fizikai erőfeszítés helyébe. Én a mai színház lényegét ebben a felfokozott [...] szuggesztivitásban érzem.”⁹⁸ Ha valami erre emlékeztetőt a 2010-es években azonosíthatónak véltünk, az a hatástörténet kiszámíthatatlanságának épp oly szembeszökő bizonyítéka, mint a politikusság újbóli (de nyilván nem azonos formában történő) felerősödésének.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elme-gyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*; a bemutató dátuma: 1966. február 4. (felújítás: 1972. szeptember 29.); a bemutató helyszíne: Nagymező utca 22.; rendező: Marton Endre; szerző: Peter Weiss; zeneszerző: Hans-Martin Majewsky; fordító: Görgy Gábor; koreográfus: Szigeti Károly; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Kálmán György (Jean-Paul Marat), Sinkovits Imre (De Sade márki), Apor Noémi (Simonne Evrard), Váradi Hédi (Charlotte Corday), Gyórfy György (Duperret), Izsóf Vilmos (Jacques Roux), Versényi László, Rajz János (Kikiáltó, szerepkettőzés), Gelley Kornél (Kokó), Horváth József (Popó) Agárdi Gábor (Kukurikú), Zolnay Zsuzsa (Rozi), Gáti József (Coulmier), Sivó Mária (Coulmier felesége), Mányai Zsuzsa (1. ápoló), Dániel Vali (2. ápoló), Lelkes Dalma (3. ápoló), Csurka László (4. ápoló), Szersén Gyula (5. ápoló), Szacsvey László (6. ápoló), Pathó István (7. ápoló), Siménfalvi Sándor (8. ápoló, tanító), Lázár Katalin f.h. (9. ápoló, anya), Kun Tibor (10. ápoló, apa), Blaskó Péter (11. ápoló, katona), Pásztor János (12. ápoló, úrgazdag), Gyulay Károly (13. ápoló), Bánhidi Attila (14. ápoló).

•

⁹⁸ SAS, „Tisztázni az ember rendeltetését...”, 7.

FEKETE NORBERT

LEGENDÁS ALAKÍTÁS – DEKORATÍV KÉPZŐMŰVÉSZETI KÖNTÖSBEN

MARTON ENDRE: MÓZES, 1967

Sinkovits Imre robusztus Mózes generációkon átívelő képpel ajándékozta meg színháztörténetünket. A szabadságról szóló Madách-dráma nemzeti színházi bemutatójának kiemelkedő jelentőséget adott az a tény, hogy jó tíz évvel az 1956-os események után került színre, az eseményekben érintett Sinkovits főszereplésével. Miközben a színre vitel engedett a politikai elvárásoknak az áthallások és az aktualizálhatóság csökkentésével, a színész feltételezhetően a hatalom által ellenőrzött térben kapott lehetőséget arra, hogy a hit és a hűség nemzetmegtartó erejéről szóló híres gondolatokat közvetítse. Noha az átdolgozás a 20. század végi színház számára is életképessé tette a drámát, színházi emlékeztünk mégsem azt, inkább Sinkovits legendás alakformálását tartja életben.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

Marton Endre 1967-es rendezését megelőzően csupán négy alkalommal állították színpadra Madách 1860–1861 között írt drámai költeményét.¹ Az első három előadás azonban a dramaturgia és a régies nyelvhasználat miatt sikertelen maradt,² és csak a negyedik, az 1966-os veszprémi bemutató vívta ki a

¹ Először 1888-ban, a kolozsvári Nemzeti Színházban játszották (rendezte: E. Kovács Gyula), majd 1923-ban, a budapesti Nemzeti Színházban, ahol csupán részleteket adtak elő belőle és Madách *Férfi és nő* című darabjából (rendezte: Ráday Dénes). Harmadszor 1925-ben, szintén a Nemzetiben állította színpadra Hevesi Sándor. Ezt követően csak 1966-ban vették elő újra, amikor is a veszprémi Petőfi Sándor Színházban alkalmazta modern színpadra Turián György.

² „A Nemzeti Színházban 1923. november 10-én egy előadásban került színre Madách *Mózes*-ének ötfelvonásos töredéke és részletek a *Férfi és nő* című drámájából. Mindkettőt Ráday Dénes rendezte, és nem aratott sikert.” [n. n.], „A *Mózes* bemutatója”, *Film Színház Muzsika* 12, 35. sz. (1968): 28. Az előadás sikertelenségéhez valószínűleg hozzájárulhatott a két kü-

kritika elismerését. Ennek hatására a Nemzeti is műsorra tűzte a művet.³ Ezzel a Both Béla-féle Nemzeti Színház nemcsak a klasszikus magyar drámai repertoár bővítéséhez, hanem rehabilitációjához is hozzájárult.⁴ Marton rendezése nem maradt mentes a politikai áthallásoktól. A szabadságról szóló Madách-drámának kiemelkedő jelentőséget adott az a tény, hogy tíz évvel az 1956-os események után került színre először Veszprémben, majd egy évvel később a Nemzetiben, ahol az eseményekben érintett Sinkovits Imre főszereplésével mutatták be.⁵

lőnböző mű szemelvényes bemutatása. Dersi Tamás az 1925-ös bemutató kapcsán elsősorban a nyelvi és dramaturgiai nehézségekkel magyarázza a kudarcot: „Madách nyelve is hibás olykor: a Mózes párbeszédei, monológjai is meg-megdőccenek; elavult szavak és fordulatok, múltba sülyedt nyelvi rétegek gyengítik a hatást, sőt, helyenként a dikció érthetőségét is. [...] Ezek idő múltával még jobban kiütköztek. Nem csoda, hogy 1925-ben, amikor Hevesi Sándor rendezése minden változtatás nélkül szólaltatta meg Mózes szövegét a Nemzeti Színházban, a közönség megmosolyogni való fordulatokat talált a drámában.” DERSI Tamás, „Madách felfedezése”, *Új Írás* 8, 5. sz. (1968): 100. A sikertelenséget mutatja az előadások alacsony száma is: míg Kolozsvárrott háromszor, addig a Hevesi-féle feldolgozást mindösszesen két alkalommal játszották. TAXNER-TÓTH Ernő, „A Mózes dráma színpadi élete”, *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* 9 (1983): 132.

³ „A veszprémi színház előadását a kritika egyértelmű elismerése fogadta. A vidéki színház nyomán tűzte aztán műsorára a budapesti Nemzeti Színház, ahol 1969-ben a darab már tuljutott [sic!] a századik előadásán.” STAUD Géza, *Madách Imre: Mózes*, 1–5, 2. [gépírat]. Lelőhelye: OSZMI, MARTON Andre, *Mózes*, Nemzeti Színház, Budapest, 1967-dosszié. *A Népszava* kritikusa a veszprémi produkció pozitív kritikái elismerésének tulajdonítja, hogy az előadás a Nemzeti repertoárjába került: „[a] bemutatót méltatva, már akkor hangot adtunk, hogy a drámának a Nemzeti Színházban volna a helye. Ennek ideje el is érkezett.” SZOMBATHELYI Ervin, „Mózes. Madách drámai költeménye a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1967. nov. 15., 2.

⁴ Both Béla az 1964–1965-ös évaddal kezdte meg igazgatói munkáját a Nemzeti Színházban, a társulat ekkor költözött az új, ideiglenesnek szánt Hevesi Sándor téri épületébe. Both feladata elsősorban az új körülmények közé került társulat konszolidációja volt, amelyhez jól felépített repertoárra volt szükség. A repertoár kialakításának fontos eleme lett a klasszikus magyar drámakincs feldolgozása. Marton Andre ebben a szerepben komoly feladatot vállalt, először a *Czillei és a Hunyadiak* 1966-os, majd a *Mózes* 1967-es rendezésével. Vö. SZÉKELY György, „A felszabadulás után. A Nemzeti Színház intézménytörténete”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 131–186 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 145–147, 174. Létay Vera cikkében Petőfi *Tigris és hiéna* című drámájának színpadra állításával (Kazimir Károly, 1967, Körszínház) együtt értelmezi a *Mózes*t, és így helyezi el őket a klasszikus drámai örökség felújításának kontextusában: „Kazimir Károly, [...] Marton Andre [...] az eleven színpad feljebbviteli bíróságán harcoltak ki a kettős perújrafelvétel igazát. Ez alkalomból nem csak a túlzott bőséggel nem dicsekedhető, életképes drámai hagyományaink gazdagodását kell üdvözlönlünk, de mindenekelőtt a kutató, megújító vitázó szellemet, mely nem hajlandó megnyugodni ítéletekben és – előítéletekben.” LÉTAY Vera, „Kettős per-újrafelvétel”, *Élet és Irodalom*, 1967. nov. 11., 9.

⁵ Balogh Tibor a következőképpen helyezte el az 1956-os forradalom és szabadságharc kontextusában az előadást: „1966-ban, a szövegrestauráció idején zajlott az '56-os események tízéves évfordulójának elhallgatása. Sinkovits-Mózes azt hirdette: »igen, lehet olyan nagy az elnyomás, az embernek fel kell emelnie a fejét, és meg kell próbálnia a szabadulást«. Ahol Madách azt írta: »zsídók«, ő azt mondta: »népem«; ami a költőnél: »Izrael«, az a színésznél: »hazám«. Túl a szócseréken, a jelenetek súlyozása is az egyetemes szabadságvágy irányába

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Mózes* korábbi bemutatóinak sikertelenségét leginkább a mű nyelvezete és dramaturgiai megoldásai okozták, a veszprémi előadás azonban fordulatot hozott. Turián György Keresztury Dezsőt kérte fel a dráma modern színpadra való alkalmazására, amely pozitív kritikai elismerést vívott ki.⁶ Keresztury elhagyta a drámából a „régies szcenírozás” elemeit és a „mesterkél” nyelvhasználatot.⁷ Az öt felvonásos művet két részre, továbbá részenként öt-öt képre osztotta fel, miközben „enyhén archaizáló nyelvet alkalmazva” felfrissítette a dráma nyelvét.⁸ Sándor Iván szerint Keresztury Marton inspirációinak meg-

fordította az osztrák–magyar szembenállásra kihegyezett alapcselekmény sugarát.” BALOGH Tibor, „Madách Imre: *Mózes*. Miskolci Nemzeti Színház”, *Critical Lapok* 13, 11. sz. (2004): 16–17, 16, https://www.criticallapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=6064. Sinkovits Imre a következőképpen emlékszik vissza a produkció jelentőségére: „Madách Imrétől és Keresztury Dezsőtől – mert hiszen ő dolgozta át modern színpadra a darabot – azt az ajándékot kaptam, hogy a hatvanas-hetvenes években kimondhattam a színpadon: »a hit s a hűség tarthatja csak fenn népét nemzetünknek«. Ez alapján feltételezhető, hogy a hatalom által ellenőrzött térben lehetőséget kapott arra, hogy a szabadságról szóló gondolatokat közvetítse. Ezt erősítheti az a tény is, hogy 1966-ban kapott Kossuth-díjat, amire így tekint vissza: „[n]em véletlen, hogy ’66-ban, ’56 után tíz évvel kaptam Kossuth-díjat. Ez a diktatúra részéről kirakatpolitika volt: így elmondhatták, hogy lám, mi megbecsüljük a nép tehetséges gyermekeit, csak a szakmai tudása számít, a politikai meggyőződéssel nem foglalkozunk.” BODNÁR Dániel, „A *Vigília* beszélgetése Sinkovits Imrével”, in *Az ember: Vallomások Sinkovits Imréről*, szerk. SPANGEL Péter, 5–12 (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2001), 12.

⁶ Különösen figyelemre méltó Dersi Tamás véleménye: „Keresztury Dezsőnek tehát nagy feladat jutott, és kétségtelen, hogy a felújítás sikere nem kis részben neki, a költő és a dramaturg elhivatottságát egyesítő átdolgozónak köszönhető. Húzásai átgondoltak, szövegjavító munkája pedig nemcsak kifogástalan, hanem ihletett is. Sikerült átvennie Madách stílusának zordon szárnyalását, a dráma legsikerültebb részeinek lendületét. Mint Arany *Az ember tragédiáját*, úgy ápolta-gondozta Keresztury a *Mózes* nyelvi anyagát.” DERSI, „Madách felfedezése”, 100. Fekete Sándor bírálatában elismeri Keresztury erőfeszítéseit, de kiemeli, hogy az átdolgozás itt nem ütközött komolyabb nehézségekbe: „[a] *Mózes* eredeti szövegében is modern alkotás. De kár lett volna érintetlenül hagyni az eredeti szöveget [...]. Ezért örülhetünk annak, hogy *Keresztury Dezső* elvégezte a modernizálás nehéz, de ezúttal hálás munkáját. Ő is részes az előadás sikerében, abban, hogy *ennél* a Madách-dramánál – a legtöbbször indokolt változtatások ellenére – nem érezzük az írott és a játszott mű lehangoló különbségét.” FEKETE Sándor, „Madách Imre *Mózes*a a Nemzeti Színházban”, *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 42–45, 45. Taxner-Tóth Ernő szerint az átdolgozás sikere egy sor másik klasszikus dráma modern színpadra alkalmazását segítette elő (például *Czillei és a Hunyadiak*, *Csák végnapjai*). Az átdolgozások számának megemelkedése és a bennük megjelenő megoldások azonban dramaturgiai vitához vezettek. A polémia során azonban „sem az átdolgozások híveinek, sem a klasszikus szövegek védelmezőinek nem sikerült egymást meggyőzniük”. TAXNER-TÓTH, „A *Mózes* dráma színpadi élete”, 132.

⁷ FEKETE, „Madách Imre *Mózes*e...”, 45.

⁸ „Az írói szándék és eszmei tartalom teljes tiszteletben tartása mellett mindenekelőtt a darab nyelvét frissítette föl enyhén archaizáló nyelvet alkalmazva, s meghagyva az ötödféles jambusokat is. Miután kiderült, hogy lényeges szerkezeti változtatásokra nincs szükség, kisebb dramaturgiai módosításokat eszközölt. Az eredetileg 5 felvonásos tragédiát 2 részre osztotta 5–5 képpel,

felelően az „élő színház” igényeihez igazította az előadást.⁹ A veszprémi változathoz képest jelenetek elhagyásával fokozta az előadás iramát, amelynek célja Mózes alakjának kiemelése volt.¹⁰ Ezt példázza Jókhebed szerepének súlytalanabbá tétele is.¹¹ Az átdolgozást kevés bíráló érte. Ezek egyike Zala Tamásé, aki a Mózes és Jethró közötti második párbeszéd megoldásait kifogásolta, ahol a dramaturg Józsué szavait a próféta szájába adta „»a kétes küzdés fájdalmas koráról«”.¹² Ezzel az utódok megértése helyett az atyák mentettségévé tette a dialógust.

A RENDEZÉS

Marton az előadást „dekoratív képzőművészeti köntösbe öltöztette”, pontos és nagy kifejezőerővel bíró, improvizatív pantomim és tánclemekből felépített koreográfiát alkotott,¹³ amellyel már Peter Weiss *Marat halálának* színpadra állításakor is kísérletezett.¹⁴ Elhagyta a veszprémi rendezés zavaró elemeit, így a „realisztikus” helyszíneket, és egy „egyetemesebben érvényes stilizált miliőbe” illesztette a cselekményt.¹⁵ A Madách-darab befogadását alapvetően meghatározta az abszolutizmus korának politikai értelmezése: az a tény, hogy elsődlegesen Kossuth- és Deák-allegóriákat láttak a dráma szereplőiben.¹⁶ Marton egyaránt kiiktatta a műből a magyar történelmi párhuzamokat és a bibliai környezetet.¹⁷ Ehelyett „egy népvészér akarat-drámáját”¹⁸ mutatta föl, s az áthallások és az aktualizálhatóság csökkentésével fel-

egyes részeket elhagyott, másokat viszont hangsúlyosabbá tett. Ez az átdolgozó által szerényen »restaurálás«-nak nevezett eljárás elegendőnek bizonyult arra, hogy a remekmű minden értéke előtűnjön és modern színpadon is előadhatóvá váljék.” STAUD, *Madách Imre: Mózes*, 2.

⁹ SÁNDOR Iván, „Mózes. Madách Imre műve a Nemzeti Színházban”, *Film Színház Muzsika* 11, 45. sz. (1967): 3–5, 5.

¹⁰ Uo.

¹¹ KERESZTURY Dezső, „Egy bemutató nézőterén”, *Tükör* 4, 47. sz. (1967): 18–19.

¹² ZALA Tamás, „A modern Madách. A Mózes a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1967. dec. 3., 11.

¹³ Az előadáselemzés az 1967. november 2-ai előadás-felvétel felhasználásával készült. Lelőhelye: a Pesti Magyar Színház archívuma.

¹⁴ „Amit ők [Veszprémben] csak szerény keretek között vihettek végbe, azt pazar eszközökkel folytatta most a Nemzeti Színház. Marton Endre dekoratív képzőművészeti köntösbe öltöztette a *Mózes*t, a mozgások és cselekvések koreográfiáját is pontosan megtervezte, azzal a hatásos, kifejező erővel, amelyet már Peter Weiss *Marat*-drámájának előadásánál is megcsodáltunk. Nem korhoz vagy dátumhoz kötött ez a rendezés, éppen ez adja meg értékét is; általánosító érvényű, és mint valamennyi klasszikus, minden korhoz szól az előadás.” GÁBOR István, „Madách: *Mózes*”, *Köznevelés* 23, 23. sz. (1967): 916.

¹⁵ FEKETE, „Madách Imre *Mózese*...”, 42–45.

¹⁶ DERSI, „Madách felfedezése”, 100–103.

¹⁷ Keresztury Dezső elhatárolódik a dráma dualizmuskori politikai kontextusától, és helyesli

tételezhetően a kor politikusságának is engedett, ezt pedig a kritika egyértelműen üdvözölte. Mózeset állította a középpontba, s ezáltal nagy hangsúlyt fektetett a címszerepet játszó Sinkovits munkájára.¹⁹ A kritika elismerően szólt arról a rendezői ötletről, hogy Jehovát Mózes szólaltatta meg. A rendezés a konfliktust Mózes és a „nép” ellentétére helyezte, amelynek érdekében áttemelte a *Maratból* a tömegpszichózis jelzésrendszerét, érzékelhetővé tette a tömeg szenvedélyeinek hullámvázait.²⁰ Mózes és a nép vitájának pusztai viharoként való megvalósítása azonban megosztotta a kritikusokat: míg Keresztury Dezső pozitívnak tartotta a megoldást,²¹ addig más a rendezői koncepció megingásának tulajdonította a próbatételek hangjainak ilyen formájú kivetítését, mivel abban a bibliai elemek visszaemelését látta.²²

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az átdolgozott szöveg Mózes szerepére épült, amelyet a rendezői koncepció még jobban kiemelt. Sinkovits alakításáról a kritika szuperlatívuszokban beszélt. Úgy ítélték meg, hogy a színész alakformálásával „félélő pályájának eddig bizonyosan legmagasabb ormára hágott fel”.²³ Alakítása az előadás egyik

egy általánosabb milió megteremtésének igényét: „vaskos tévedés a dráma alakjaiban az egykori magyar politika vezéralakjainak másolatait keresni. Mózes nem Kossuth Lajos és Áron nem Deák Ferenc. Mózes példázata sokkal általánosabb érvényű. Ez a felfogás érvényesül a Nemzeti Színház most formálódó előadásában is, mely így egy esetleges nemzetközi karrier kiindulási pontja lehet, mert olyan színpadi mű, melynek drámai szövege igen gazdag, problémája általános s így mindenhol s mindenkor megtalálhatja helyét. LENGYEL István, „Mózes a Nemzeti Színházban. Beszélgetés dr. Keresztury Dezsővel, a dráma »restaurátorával«”, *Új Élet* 22, 20. sz. (1967): 4. Zala Tamás pedig a bibliai és vallásos elemek elhagyásában látja az univerzálisabb történet megvalósítását: „[a]z átdolgozás és a rendezés meg tudta ragadni a mű lényegét, megértette, hogy ki kell vetkőzni a konkrét bibliai történetből, ki kell lépni a történelmileg meghatározott térből és időből; a mondanivaló, a gondolati tartalom egy *magasabb, tágabb dimenzióba* kívánczik. Ezt az átváltozást a néző személyes élményévé teszi. [...] A rendezésnek csak helyeselhetünk, hogy ellenállt a csábításnak, s az égő csipkebokor és a gőzszlop Mózes látomása marad.” ZALA, „A modern Madách...”, 11.

¹⁸ TAXNER-TÓTH Ernő, „Mózes. Madách-bemutató a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1967. nov. 18., 8.

¹⁹ Uo.

²⁰ SÁNDOR, „Mózes...”, 3–5; DERSI, „Madách felfedezése”, 99, 103; STAUD, *Madách Imre: Mózes*, 4.

²¹ „A rendezés egyik igen szerencsés leleménye ezért is, hogy a Kánaán határáról a sivatagba visszaforduló Mózes élet-halál vitáját a meggyárvult néppel egy pusztai vihar égzengésében játszattja el.” KERESZTURY, „Egy bemutató nézőterén”, 19.

²² „Kár, hogy a rendező néha megingott, egyszer-kétszer kivetítette a próbatételek hangjait és fényeit, csattogó mennydörgéssel és villámlással testesítve meg ezeket.” ZALA, „A modern Madách...”, 11.

pillérül szolgált.²⁴ A patetikus hangvételű bibliai szöveget fennköltten, de természetesen mondta, miközben kifejezésre juttatta a szerepben rejlő kétséget és bizonytalanságot. Szövegformálása páratlan erejű, kitűnő akusztikájú volt, míg mozgásában és gesztusaiban tökéletesen formálta meg Mózes határozott alakját.²⁵ Mózes kiemelése jelentős hatást gyakorolt a többi szerepre, amelyek megítélése már változatosabb képet mutatott. Létay Vera szerint a kisebb szerepeket játszó színészek nem tudtak összhangba kerülni Sinkovits kimagasló alakításával, ezért valamennyien más-más stílusban játszottak.²⁶ Fekete Sándor ezt azzal utasította vissza, hogy a társulat „elismerésre méltóan küzd” a kisebb szerepekkel.²⁷ Végeredményben a kritika nem jutott konszenzusra a tekintetben, hogy a mellékszerepek alakítása sikeresnek mondható-e a rendezői koncepció és a Madách-darab fénytörésében, vagy sem. Ennek kapcsán gyökeresen eltérő véleményt alkottak az egyes szerepek esetében,²⁸ vagy nem fogalmaztak meg árnyaltabb véleményt az egyes karakterekről.²⁹

²³ KERESZTURY, „Egy bemutató nézőterén”, 19. Vö. GÁBOR, „Madách: Mózes”, 916; SÁNDOR, „Mózes...”, 5; SZOMBATHELYI, „Mózes...”, 2.

²⁴ DERSI, „Madách felfedezése”, 103.

²⁵ CENNER Mihály, „»A nemzet színésze«”, in SÜTŐ András, CENNER Mihály, GERVAI András és BÓTA Gábor, *Sinkovits*, 9–82 (Budapest: Hungalibri Kiadó, 2001), 29–30.

²⁶ LÉTAY, „Kettős per-újrafelvétel”, 9.

²⁷ FEKETE, „Madách Imre Mózesese...”, 45.

²⁸ Különösen igaz ez a női karakterek esetében. Gábor István vetette fel, hogy a Nemzeti színésznőinek szerepfelfogása túlságosan „melodramatikus” és „patetikus”, amely a „modern színjátszástól és a Mózes rendezői elképzelésétől” is idegen. Létay Vera szerint Kohut Magda a megerőszkolt és megőrült Mirjam szerepe helyett sokkal inkább Ophéliát játszott. Fekete Sándor részben egyetértett ezzel a kijelentéssel, de kiemelte elemzésében, hogy a színésznő „erőteljes alakot teremt” a prófétaasszonyból, és alapvetően Madách hibájaként rótta fel a szerep következetlenségét. Dersi Tamás úgy látja, hogy Mirjam nem Mózes ellenfele, hanem „hitének szószólója”, de felmerül benne, hogy ez a felfogás esetlegesen gyengítheti a címszereplő küzdelmének drámaiságát. Máthé Erzi (Jókhebed) alakítása még ennél is vegyesebb megítélésben részesült. Létay elítélte korszerűtlen, deklamáló szövegformálását, míg Fekete ezeket olyan túlfokozott pillanatokként értelmezte, amelyekre alapvetően szükség van a főhős megingatásához. Szombathelyi Ervin bevallottan nem tudta értelmezni az alakítást. Taxner-Tóth Ernő ellenben meglehetősen visszafogottan ítélte Máthé szerepformálását. Ezt a rendezői koncepcióra vezette vissza, amely Mózes pálfordulását nem származásának megismeréséhez, inkább az egyiptomiak kegyetlenkedéséhez (Mirjam megerőszkolásához) kötötte. Dersi, „Madách felfedezése”, 103; FEKETE, „Madách Imre Mózesese...”, 45; GÁBOR, „Madách: Mózes”, 916; LÉTAY, „Kettős per-újrafelvétel”, 9; SZOMBATHELYI, „Mózes...”, 2; TAXNER-TÓTH, „Mózes. Madách-bemutató a Nemzeti Színházban”, 8.

²⁹ Jól példázza ezt a Tyll Attila alakította Fáraó. Tyll az egyiptomi uralkodó megformálásánál szoborszerű, nyugodt karaktert jelenített meg, ennek jegyében lassú hanghordozásával, a hatalom örökkévaló, isteni birtokosaként tűnt fel, amivel szöges ellentétben állt Mózesrel és láthatatlan, haragvó Istenével.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Marton a „gondolati színház” alapvető feladatának tartotta az ideák vizuális megjelenítését.³⁰ A rendezőnek a látványra vonatkozó, „átgondolt”, „szintézisbe rendezett” koncepcióját Varga Mátyás díszletei és Schäffer Judit pompás színeket használó, természetes jelmezei valósították meg.³¹ Az előadás a kor technológiai szintjén kiemelkedő vizuális megjelenítésre törekedett: színpadzáró körfüggönyre vetített atmoszféradíszlettel jelenítette meg a pusztá végtelenségét.³² A függönyre Chagall kékből és vörösben játszó bibliai képeit vetítették, amelyek a jelenetek hangulatához illeszkedve váltakoztak.³³ Rendkívüli az a módszer is, ahogyan Marton „jelképes mozgásokra” és „hangokra stilizált” koreográfiája segítségével megjelenítette a tömeget. A produkciót áthatották Durkó Zsolt hangulatfestő, gyakran kórusokat alkalmazó zenei megoldásai,

³⁰ Marton a következőképpen fogalmazta meg az előadás vizuális koncepcióját: „[szeretem a gondolati színházat [...], de a gondolatokat láttatni is kell. Úgy képzelem, hogy Mózes és a nép haragos lelkiállapotát kivetítem a természetbe, s hatalmas vihar festi majd alá Mózes tragédiáját. A díszlet csupán egy horizont lesz – monumentalitását Chagall bibliai képeinek vetítése adja. [...] Sajátos elképzelésem van a jelmezekről. A ruhák eleinte világos, friss színek, később a vándorlásban barnák, szürkék, feketék lesznek; ekkor a reménytelenség színeit találjuk majd a színpadon. S a darab végén, a Kánaán elérése után új nemzedék a régi világos ruhában áll előttünk [...]” NAGY Judit, „Próbán a Nemzeti Színházban. *Mózes*”, *Film Színház Muzsika* 11, 39. sz. (1967): 13. Marton láthatóan nem tér ki az egyiptomiak vizuális megjelenítésének szimbolikájára. Az előadás során a világos és aranydíszes egyiptomi jelmezek uralják a terepet, Mózes a Fáraó embereként is ezt az öltözetet viseli, majd ebből vetkőzik ki. Mózes kivetkőzése és átöltözése – mely a felvételen jól követhető – egyaránt szimbolizálja a főszereplő karakterfejlődését és öregedését is.

³¹ DERSI, „Madách felfedezése”, 103.

³² A korabeli kritikák által kevésbé hangsúlyozott egyiptomi kezdőkép egy bronzfalat mutat, majd ezt követően a Fáraó trónterme látható. Itt a teret egyértelműen uralja a trónszéken ülő szoborszerű, aranyruhás Fáraó, akit fentről világítanak meg. Az előadás egyik vizuális csúcspontjaként értelmezhető a jelenet, amely visszaközszön a magasba emelt aranyborjú imádásánál is.

³³ Sándor Iván leginkább a körfüggönyre vetített díszletezést emeli ki. „*Varga Mátyás* nagyszerű színpadképe – a háttérben Chagall vöröseinek és kékjeinek megidézésével – az élet mesés költészetét hozza elénk.” SÁNDOR, „*Mózes...*”, 5. Létay Vera a körfüggöny által kijelölt tér jelentőségét hangsúlyozza: „*Varga Mátyás* furcsán poétikus szcenikai megoldása, a hatalmas égboltozat, mely a jelenetek hangulati tartalmának megfelelően, váltakozó színű drágaköburburkolatként fogja össze az alakok mozgását, képzőművészeti élményt jelent.” LÉTAY, „Kettős per-újravétel”, 9. Az előbbiekkal szemben Zala Tamás az előadás kezdeti díszletezését is kiemeli: „[a] kezdőkép még Egyiptomban játszódik. Egy reliefszerű bronzfal előtt három egyiptomi alak helyezkedik el, oldalnézetben. Azután a fal eltűnik, a színpad kitégur, ott vagyunk és ott maradunk egészen a befejezésig a hatalmas égbolt alatt, amely néma szemléltetője változó koroknak, emelkedő és hanyatló népeknek, röviden: az emberiség történetének.” ZALA, „A modern Madách...”, 11. Az előadásról készült tévéfelvétel rossz minőségű és sötét, míg az egyiptomi jelenet esetében érzékelhető a bronzfal hullámzása, addig a körfüggönyre való vetítésből semmit sem lehet kivenni.

illetve a természeti jelenségek hanghatásai (például a pusztai vihar).³⁴ A témát tekintve azonban Durkó nem maradt meg az alkalmazott zenénél: egy évtizeddel később önálló operát komponált *Mózes* címmel (amelynek szövegekönyvét is ő írta), ősbemutatóját pedig a Magyar Állami Operaház tartotta 1977. május 15-én.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Marton rendezésére, Keresztury dramaturgiai munkájára, Sinkovits alakítására és Varga díszleteire a nemzetközi szakírók figyelme is ráirányult az államszocialista technikák megszokott módján.³⁵ A hazai recepcióval szemben azonban kiemelték a produkció politikai aktualizálhatóságát is.³⁶ Az előadás több hazai és külföldi vendégszereplést is megélt (Belgrád és Újvidék, 1969,³⁷ Debreceni Színházi Napok, 1971,³⁸ Szegedi Szabadtéri Játékok, 1973³⁹), 1972-ben pedig a Nemzeti sajtó előadásából összeállított „Magyar klasszikus drá-

³⁴ LÉTAY, „Kettős per-újrafelvétel”, 9; SÁNDOR, „Mózes...”, 5.

³⁵ OSSIA TRILLING, „Hungarian theatre highlights. From our special correspondent”, *The Times*, 1968. dec. 12., [o. n.]; HUBERT MONTARIER, „Madách. 100 ans après doublement actuel”, *Journal de Genève*, 1968. dec. 28., [o. n.].

³⁶ „In 1848 Moses was symbol of Kossuth and the national struggle of independence. In 1968 he has comparable political overtones.” (1848-ban Mózes Kossuth és a nemzeti szabadságküzdelem szimbóluma volt. 1968-ban hasonló politikai felhangokkal bír) TRILLING, „Hungarian theatre highlights...”, [o. n.]. (Az én fordításom – F. N.)

³⁷ 1969. október 14–19. között a *Mózes* Belgrádban és Újvidéken együtt szerepelt a *Szerelmem, Elektra* című előadással. EMÖDI Natália, „A Nemzeti Színház külföldi vendégjátékai (1945–1975)”, *Színháztudományi Szemle*, 7. sz. (1980): 173–179, 177; GAZDAG Márta és MOLNÁR Klára, „A Nemzeti Színház társulati névsora”, in KERÉNYI, *A Nemzeti Színház 150 éve*, 317–338, 336.

³⁸ A *Mózes* nyolc másik előadással együtt jelent meg a rendezvényen. Ezek a következők voltak: Dante: *Isteni színjáték* (Thália Színház, rend. Kazimir Károly), Csehov–Arout: *A kutyás férfi* (Pécsi Nemzeti Színház, rend. Nógrádi Róbert), Kuan Han-Csing: *Tou O igaztalan halála* (Huszonötödik Színház, rend. Berek Kati, Mezei Éva, Szigeti Károly), Brecht: *Galilei élete* (Csokonai Színház, rend. Ruszt József), Gogol: *Egy örült naplója* (Vígyszínház, rend. Horvai István), G. B. Shaw: *Candida* (Szegedi Nemzeti Színház, rend. Lendvay Ferenc), *A nagy lehetetlen – A néma énekesnő* (Thália Színház, rend. Gosztonyi János), Peter Weiss: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása* (Csokonai Színház, rend. Giricz Mátyás). A kritika nem volt elégedett a rendezvényt. Alapvetően a klasszikus drámák címkeje alatt hirdették meg a fesztivált, ahol többnyire „többéves produkciók” szerepeltek. A rendezvény hibájaként rótták fel, hogy a programot különösebb koncepció nélkül állították össze. MAGYARI Vilmos, „A Debreceni Színházi Napok 1971”, *Alföld* 22, 7. sz. (1971): 88–89.

³⁹ A *Mózes* „csaknem háromszázszor kipróbált” előadását „lényegében változatlanul, a tér követelményeihez igazítva” alkalmazták a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadára. Az előadás azonban nem ugyanaz, mint amit a Nemzeti Színházban látni lehetett. A nagyobb tér miatt a néző nem érzékeli a színész arcát: „[az] a jelenet, amelyben Mózes megtudja valódi származását, a Nemzeti Színházban a legemlékezetesebbek egyike volt. Itt nem hat, elsikkad. A lelki változások belső folyamatát a zárt, intim színpadok megszokott eszközeivel képtelen »

mák ünnepi hetének” repertoárjában is szerepelt.⁴⁰ Az előadást több mint egy évtizedig változatlan szereposztással játszották,⁴¹ majd 1986-ban felújították, de már új szereplőkkel.⁴² (Sinkovits részben megtartotta szerepét, hiszen ő játszotta az idős Mózeset, fia, Vitai András pedig az ifjú Mózeset.) Mindez összhangban volt a Nemzeti akkori művészeti vezetőjének, Vámos Lászlónak az elképzeléseivel, aki fontosnak tartotta a magyar drámai hagyomány ápolását és a nagy sikerű feldolgozások repertoáron tartását.⁴³ A Nemzeti előadásának hatását mutatja Csiszár Imre 2004-es *Mózes*e is (Miskolci Nemzeti Színház), amelyben egyaránt visszanyúlt Keresztury dramaturgiájához és Marton rendezéséhez.⁴⁴

követni a szegedi szabadtér.” Ellenben Szigeti Károly a lényegesen nagyobb színpadhoz alkalmazott, dramaturgiai funkciót hordozó, naturális koreográfiája által a tömeg „*Sinkovits Imre* robusztus Mózes

mellett valódi főszereplővé” vált. A látvány kapcsán kiemelték Varga Mátyás áttetsző leplét. Az erre történt vetítésekkel eltakarták a Dóm oda nem illő architektúráját. KOLTAI Tamás, „A Mózes Szegeden”, *Népszabadság*, 1973. júl. 31., 7.

⁴⁰ [n. n.], *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig* (Budapest: Nemzeti Színház, 1972), [műsorfüzet] OSZMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.

⁴¹ Az egymást követő jubileumokról a napi sajtó is rendszeresen beszámolt. 1973-ban a 300. előadás alkalmára Borsos Miklós szobrászművész Sinkovits arcképét ábrázoló emléklapettet készített. Sinkovits Mózesként történő ábrázolását példázza továbbá a Nemzeti Színház parkjában 2002-ben felállított egész alakos szobra is. [n. n.], „A Nemzeti Színházban: Mózes – 350. alkalommal”, *Magyar Hírlap*, 1978. febr. 28., 6; GOSZTONYI József, „A magyar színház az éremművészetben”, *A Magyar Numizmatikai Társulat Évkönyve* (1979): 5–14, 12.

⁴² A felújított előadást (mivel akkor Marton Endre már rég nem élt) Bodnár Sándor, az 1967-es bemutatójáték mestere állította színpadra. A fontosabb szerepeket a következők alakították: Bubik István (Áron), Trokán Péter (Hur), Oszter Sándor és Pathó István (Káleb), Juhász Rózsa (Mirjam), Kohut Magda (Jókhebed), Császár Angéla (Cippóra). Vö. G. I., „*Mózes*”, *Népszava*, 1986. dec. 8., 6.

⁴³ Vámos a következőképpen fogalmazta meg a Nemzeti viszonyát a magyar klasszikus drámai hagyományhoz: „[a] Nemzeti feladata felvállalni ennek a gazdag múltnak minden igazi értékét, amely képes kapcsolatot teremteni a mi mai világunkkal. Akár eligazodni segít életünk nagy kérdéseiben, akár csak színvonalasan szórakoztatva a maga igényei szerint igazat mond arról a korról, amelyben íródott.” A repertoárról valott elképzeléseiről pedig a következőképpen nyilatkozik: „[a] színháznak [...] kétféle repertoárja van. Egy aktív – az éppen aktuális színpadra szóló – és egy passzív, ami azt jelenti, hogy a repertoár értékeit – mint a Nemzeti Színház történetének nagy korszakaiban – tíz-tizenöt évig tartjuk műsoron, eltesszük, pihentetjük, majd felfrissítve, esetleg új szereposztásban újra elővesszük.” Jól láthatóan ezek a gondolatok kellő szellemi municiót nyújtottak a Mózes felújításához. VÁMOS László, „Gondolattörödékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról”, in KERÉNYI, *A Nemzeti Színház 150 éve*, 199–212, 202, 204–205.

⁴⁴ BALOGH, „Madách Imre: *Mózes*...”. Vö. JENEY Éva, „A *Mózes* Miskolcon. Hosszú szünet után színré kerül Madách műve”, *Magyar Nemzet*, 2004. okt. 8., 14. Bár ezt a kritikák nem mondják ki egyértelműen, Csiszár felhasználta Marton rendezését, illetve egyes elemeit tovább is gondolta. Amíg Marton tartózkodott attól, hogy látható legyen, hogy Mózes magában beszél, addig Csiszár rendezése alapvetően épít erre a tudathasadásra emlékeztető megoldásra, amelyben a főszereplő megingását láthatjuk. Csiszárnál a színpadkép is eltérő: Marton körülfüggő határolt puszta helyett egy sziklával és növényekkel tarkított emelkedőt láthatunk; sőt a Nemzetiben bemutatott előadással ellentétesen még a drótból készített égő

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Mózes*; a bemutató dátuma: 1967. november 2. (felújítva: 1986. december 12.); a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: Madách Imre; zeneszerző: Durkó Zsolt; koreográfus: Szigeti Károly; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Schäffer Judit; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Sinkovits Imre (Mózes), Avar István (Áron), Szokolay Ottó (Hur), Zeitler Zoltán (A gyermek Jozsué), Sinkó László (Jozsué), Agárdi Gábor (Abiram), Tarsoly Elemér (Dátán), Tyll Attila (Fáraó), Pathó István (Főpap), Izsóf Vilmos (Országnagy) Gyulay Károly (Tisztartó), Csurka László (Rendőrfőnök), Gelley Kornél (Jethro, midianita főpap), Máthé Erzszi (Jókhebed, Mózes dajkája, Áron anyja), Kohut Magda (Mirjam, Hur jegyese), Csernus Mariann (Cippóra, Jethro leánya, Mózes felesége), Pálos Zsuzsa (Kozbi, Mária szolgálója), Tordai Teri f. h. (Amra, moabita leány), Császár Angela f. h. (Amra, moabita leány).

•

csipkebokor is feltűnik. Marton rendezésében hangsúlyosak a színről színre változó jelmezek. Ám amíg nála ezek statikusan jelennek meg, addig Csizsár feldolgozásában az átmenetet is megjeleníti, főleg ott, ahol ez további jelentéstartalommal tudja árnyalni a produkciót.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

BÁLUÁNNYÁ EMELT BÁLUÁNYROMBOLÁS

MARTON ENDRE: FEJEZETEK LENINRŐL, 1970

A Nemzeti Színház Gyurkó László dokumentumrotatóriumának bemutatójával tisztelgett Lenin születésének 100. évfordulója előtt. A Fejezetek Leninről első változatát három évvel korábban már játszotta az Universitas Együttes, amelynek műhelyében a két évtizede állítotthoz képest alternatív Lenin-kép formálódott, ha nem is ellenzéki, de mindenképp egy szolid ellenaktivitástól áthatottan. Azzal, hogy a Nemzeti három évvel későbbi bemutatója ezt a képet kvázi hivatalossá tette, kihúzta az ellenaktivitás méregfogát, és az „emberarcú bálvány” felépítéséhez járult hozzá, gyöngítve az ikonoklasztikus gesztus szubverzív hatását.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Nemzeti Lenin születésének 100. évfordulójára készült előadása a hivatalosság szférájában emelte bálvánnyá azt a képet, amely a bálványrombolás szándékával formálódott a hatvanas évek baloldali értelmiségi útkereséséhez és a mainstreamen kívüli színházi műhelyek szellemiségéhez kötődően. Az 1970-es előadás sokrétű előzményei közé tartozik egyrészt a szerző *Szerelmem, Elektra* című darabja, amelynek nemzeti színházi ősbemutatója (1968) – négy évvel a Huszonötödik Színház legendás produkciója és hat évvel Jancsó Miklós egyik legjobb filmje előtt – „drámaíróat avatott”.¹ Gyurkó László műve, amely antik történetet írt újra kortárs kérdések mentén, a nyugat-európai diáklázadások évében, 1968 eszmeiségétől elválaszthatatlanul kutatta „a korszerű forradalmiság alternatíváit”,² szoros érintkezésben a *Fejezetek Leninről*

¹ TARJÁN Tamás, „Forradalmi színház (Gyurkó László)”, in TARJÁN Tamás, *Kortársi dráma. Arcképek és pályarajzok*, 290–305 (Budapest: Magvető Kiadó, 1983), 296.

² Uo., 295.

című művével, ahol „az Elektra és Oresztész közti viaskodás Lenin és elvtársai, Lenin és az alternatívák sokszor tragikus [...] konfliktusába torkollik”.³

Másrészt a *Fejezetek* besorolható azon darabok vonulatába, amelyet a Nemzeti kifejezetten politikai céllal tűzött műsorra 1949-től kezdődően, s amely „társadalmi-politikai borzalomban, esztétikának álcázott kötelező gyakorlatban rendezte Marton a kijelölt, rájuk kényszerített új magyar drámákat, szovjet, kínai és egyéb silányságokat”.⁴ Azzal a lényeges különbséggel, hogy ezúttal – mint Marton Endre egy interjúbán kiemelte – „semmiképpen sem szabványdrámát” kellett színre vinni, hanem olyan egyedi művet, amelynek „minden szava hiteles dokumentum”.⁵

Harmadrészt, a bemutatót óriási várakozás előzte meg, hiszen az ország első színháza ezzel köszöntötte a Lenin-centenáriumot, az államszocialista kultúra kiemelt jelentőségű eseményét. S amint a recenziók (a muszáj-dicséret jelzőin túl) megállapították, korántsem „formálisan, hanem a lényegre utalva”,⁶ sőt elismerésre készítő „polemikus újszerűséggel”,⁷ „revelációként ható” szikár dokumentarizmussal:⁸ „a vallásos mítoszteremtés köde” után „valósággal szíven ütő” produkcióval.⁹

Negyedrész, a *Fejezetek* nemzetibeli előadása csak félig tekinthető ősbemutatónak, hiszen eltérő felépítésben már játszotta a művet 1967-ben az Universitas Együttes, a Nemzetiben színre vitt verzió pedig 1969-es datálású Gyurkó 1984-ben kiadott, addig született színműveit, tévé- és rádiójátékait összegyűjtő kötetében. Az Egyetemi Színpad előadása azonban, amely Mezei Éva rendezésében emlékműsorként készült az 1917-es oroszországi forradalom 50. évfordulójára, a legfontosabb előzményt jelenti a tekintetben, hogy a két évtizede állítothoz képest alternatív Lenin-képpel jelentkezett,¹⁰ ha nem

³ BÉLÁDI Miklós és RÓNAY László, szerk., *A magyar irodalom története 1945–1975, III/2* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 1129. A „Spenót” vonatkozó fejezete úgy tárgyalja a *Szerelmem, Elektrát*, mint ami „nemcsak a [Gyurkó-]életmű egyik magaspontja, hanem a felszabadulás utáni szocialista dráma fejlődésének is kiugró állomása”. Uo., 1127.

⁴ LÉNER Péter, *Pista bácsi, Tanár úr, Karcsi. Színházi arcképek (Egri István, Marton Endre, Kazimir Károly)* (Budapest: Corvina Kiadó, 2015), 122.

⁵ GÁCH Marianne, „Együtt éljük át a lenini gondolatot. Gyurkó László új színpadi művének próbáján”, *Film Színház Muzsika* 14, 16. sz. (1970): 4–5, 4.

⁶ E. FEHÉR Pál, „*Fejezetek Leninről*”. Gyurkó László dokumentumtoratóriuma a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1970. ápr. 25., 7.

⁷ ALMÁSI Miklós, „A demokrácia gyakorlása. Gyurkó László: *Fejezetek Leninről*”, *Kritika* 8, 7. sz. (1970): 38–42, 38.

⁸ VARJAS Endre, „Alkalmatlan alkalmiság”, *Élet és Irodalom*, 1980. máj. 17., 13.

⁹ LÉTAY Vera, „»Ha tisztelni akarjátok...«”, *Élet és Irodalom*, 1970. máj. 2., 13.

¹⁰ Olyan képpel, amely Gyurkó számos kiadást megért, elsőként azonban az Egyetemi Színpadi emlékműsorral szinte egy időben publikált *Lenin, október* című „történelmi esszéjében” bontakozott ki igazán, s amely a bolsevik mögötti ember összetett képét igyekezett árnyalni, korábban figyelmen kívül hagyott dokumentumok alapján. Egy rádióinterjúbán Gyurkó úgy

is ellenzéki, de mindenképp egy szolid ellenaktivitástól áthatottan.¹¹ Azzal, hogy a Nemzeti három évvel későbbi bemutatója ezt a képet kvázi hivatalossá tette, kihúzta az ellenaktivitás méregfogát, és „az »emberarcú bálvány« felépítéséhez”¹² járult hozzá, gyöngítve az ikonoklasztikus gesztus szubverzív hatását.¹³ Pedig Gyurkó Leninről írt könyve és dokumentumdrámája felért egy szobordöntéssel, amelynek történelmi előzménye Sztálin szobrának ledöntése volt az 1956-os forradalom idején.¹⁴ Gyurkó írásai Sztálin (és kultusza) ellené-

nyilatkozott, hogy „az első [1963-ban készült, majd az 1967-es könyv elejére került] Lenin-tanulmányt voltaképp azért készítettem el, mert nem volt elegendő számomra az a plakát-arc, amit Leninről újra meg újra kaptam. Egyszerűen valóban akkor még a személyiség érdekelt elsősorban.” *Szombat délután*, 1970. április 18., 16.34. Leirat az OSzMI-archívumában.

¹¹ Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy Gyurkó az Egyetemi Színpad irodalmi estjeinek összeállítását jellemző szerkezetben írta meg művét, annak előadása pedig a Színpad egyes műsorait idéző felépítést követett. Nánay István utal rá, hogy az Egyetemi Színpadon már az 1950-es évek végétől olyan speciális irodalmi műsorokat lehetett látni/hallani, amelyekben „vers, próza, dokumentum és a zene egymást erősítve, ellenpontozva követte egymást, s az egyes mű többletjelentést kapott attól, hogy milyen szélesebb kontextusba ágyazódott bele”. (NÁRAY István, *Profán szentély. Színpad a kápolnában* [Pécs: Alexandra Kiadó, 2007], 29.) S ha nem is kizárólagosan, de előképnek tekinthető akár Somlyó György *Miért hal meg az ember?* című darabjának 1962-es, Dobai Vilmos rendezte előadása, amelyben „a színészek példánnyal a kezükben, hol olvasva, hol játszva keltették életre a szituációkat” (uo., 44.), akár a Vágó Péter szerkesztette *Az utolsó hadúr*, amely az 1966–1967-es évadban „iratok, filmrészletek, hangfelvételek, irodalmi művek, naplók, újságcikkek segítségével igyekezett képet adni arról a negyedszázadról, amelyet Horthy-korszaknak nevezünk, s természetesen magáról Horthyról” (uo., 86.).

¹² BÉLÁDI és RÓNAY, *A magyar irodalom története...*, 1126. A Nemzeti előadásáról cikkezők rendre kiemelik, hogy a produkció nem „az íróasztalnehézék Lenint, a bronz-Lenint vagy a márvány-Lenint, a kötelező-ünnepség Lenint” lépteti elélnk (MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkező-próba* [Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972], 214.), hanem „az ércszobrok mögött lélegző embert” (FÖLDES Anna, „Szívügyünk: a magyar dráma”, *Színház* 3, 7. sz. [1970]: 1–6, 6.), aki „szinte köszönésnyire” van tőlünk. (LÓKÖS Zoltán, „Fejezetek Leninről. Gyurkó László dokumentumtoratóriuma a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1970. ápr. 23., 7.) A „kortársunk, Shakespeare” ideáljának évtizedében Gyurkó – amint Tarján Tamás is utal rá – a „forradalom utáni forradalom” (vö. BÉLÁDI és RÓNAY, *A magyar irodalom története...*, 1127.) lehetőségét firtatva megteremtette a „kortársunk, Lenin” ideálját.

¹³ Ily módon az 1970-es bemutató – Stephen Greenblatt „subversion” és „containment” fogalom-párjának hatásmechanizmusa szerint működve – azt, ami potenciálisan felforgató, a hivatalos propagandában benne foglaltta tette: gyakorlatilag hatástalanította.

¹⁴ Gyurkót az 1956-os forradalom alatti tevékenységéért hat hónapi börtönrre ítélték igazság vádjával. Az viszont már az életrajz és az életmű megkerülhetetlen (és valószínűleg megszüntethetetlen) ellentmondásosságához tartozik, hogy „ellenforradalmárból” lett nemcsak színházigazgató – a legitimált szocialista avantgárd játékkultúrát felvállaló Huszonötödik Színház, majd a Népszínház vezetője (1970–1979) –, hanem országgyűlési képviselő (1971–1985), Aczél György tanácsadói és baráti körének tagja, valamint Kádár János monográfiájának elkészítője (GYURKÓ László, *Arcképvázlat történelmi háttérrel* [Budapest: Magvető Kiadó, 1982], 392.). Ugyanakkor 1987-ben esszét írt *A magyar szocializmus válságáról*, továbbá könyvet 1956-ról, amely később többszöri átdolgozásra, kiadásra került *A bakancsos forradalom* címmel. Ezt az ambivalenciát fogalmazta meg Agárdi Péter is a Gyurkó halála után megjelent tanulmányában: „Ma már, »A bakancsos forradalom« olvastán látjuk: Gyurkó 1956-képét –

ben „újra felfedezték” Lenint,¹⁵ miközben eltávolítottak a sztálinizmus idején kreált Lenin-képtől.¹⁶ Ráadásul épp „a megtorpanás, a pangás éveinek nevezett korszakban”, Hruscsov 1964-es elmozdítása után, amikor a Szovjetunióban „a desztálinizálás addig sem túlságosan lendületes folyamata megtorpan, [és] úgy látszott, véglegesen felülkerekednek a konzervatív erők”.¹⁷

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az „ősapa” figurájával való sokéves foglalatосkodás egyik állomását jelentő *Fejezetek Leninről*¹⁸ erősen kötődik a hatvanas évek felkapott műfajához, a dokumentumdrámához, némileg eltérve Magyarországon is ismertté vált for-

bármennyire paradoxon – átszövi a Lenin-féle forradalom ihlete, s viszont: 1917 ábrázolásába Gyurkó nagyon is belevitte a maga akkor még tabusított 1956-élményét.” (AGÁRDI Péter, „Gyurkó László 77 éve és a baloldal”, *Egyenlítő* 5, 10. sz. [2007]: 2–7, 4.)

¹⁵ A *Híd* recenziója egyértelművé tette, hogy a *Lenin, október* leszámol „a számtalan Lenin-legendával, amelyekben az ember, aki a forradalmat »csinálta«, háttérben marad, elvész, nem függetlenül a harmincas-negyvenes évek szemléletétől, hiszen a személyi kultusz időszaka nyilvánvalóan a Lenin-képre is rányomta bélyegét”. (BI), „Leninről – eredeti módon”, *Híd* 31, 12. sz. (1967): 1405–1406, 1405.

¹⁶ A személyi kultusszal való szembeszegülést már a *Fejezetek Leninről* felütése nyilvánvaló teszi, amennyiben Lenin özvegyének szavait idézi: „Nagy a kérésem hozzátok: ne hagyjátok, hogy az Iljics halála miatt érzett fájdalmatok személyének külsődleges tiszteletében nyilvánuljon meg. Ne állítsatok neki emlékművet, ne nevezetek el róla palotákat, ne rendezetek nagyszabású ünnepségeket emléke tiszteletére. Mindennek ő életében oly kis jelentőséget tulajdonított; annyira terhes volt számára mindez. Gondoljatok arra, milyen szegény országunk, s mennyi még a tennivaló. Ha tisztelni akarjátok Vlagyimir Iljics nevét, építsetek bölcsődeket, óvodákat, lakóházakat, iskolákat, könyvtárakat, gyógyszertárakat, kórházakat, gyermekotthonokat. És mindenekelőtt életetekkel kövessétek Iljics elveit.” (GYURKÓ László, „*Fejezetek Leninről*. Dokumentum-oratórium”, in Gyurkó László, *Szerelmem, Elektra*, Gyurkó László művei, 425–476 [Budapest: Magvető Kiadó, 1984], 427) Annak a Nagyezsda Krupszkajának az intelme adja tehát a *Fejezetek* mottóját, aki köré Lenin halála után másfél évvel Sztálin ellenében tömörültek egyes politikusok. Ez a „*leningrádi ellenzék* több demokráciát követelt a párton belül, a szólás és véleménynyilvánítás szabadságáért szállt síkra, a lenini hagyományok folytatása mellett tett hitet”. (KUN Miklós, „Egy példázat és forrásai”, in Mihail SATROV, *Tovább... Tovább... Tovább!*, ford. KOVÁCS Léna [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988], 176.) Lenin és Sztálin képeinek radikális átértékelésére vállalkozott egyébként Satrovnak az a darabja is – a Gyurkóé után két évtizeddel –, amelynek magyar kiadásában Kun Miklós írása utószóként napvilágot látott, s amely darab végén Sztálin beszélni szeretne Leninnel, de az keményen elutasítja, és a nézőknek mondja: „Tovább kell lépniünk... tovább... tovább!” A szerzői utasítás szerint: „*Igy maradnak, jelentős távolságra egymástól. Jó lenne, ha Sztálin elmenne... De egyelőre még színen van...*” (uo., 163.) A *glasznoszty* idején nagy figyelemben részesített darab előzményének tekinthető, *Égszínkékv lovak vörös fűvön* című Satrov-dramát pedig akkortájt játszotta a Thália Színház (Kőváry Katalin rendezésében, Szabó Gyulával Lenin szerepében), amikor a Nemzeti 1980-ban felújította a *Fejezetek* előadását.

¹⁷ Uo., 167, 166.

¹⁸ Az 1963-as Lenin-tanulmányt négy évvel később a monográfia (*Lenin, október*) és a szintén 1967-es egyetlen színpadi emlékműsor (*Fejezetek Leninről*) követte, amelyből 1969-re készült

májától. Noha Gyurkó hangsúlyozta, hogy műve „nem olyan típusú dokumentumdráma, mint mondjuk Peter Weissé”,¹⁹ a svéd-német író 1967 elején, Major Tamás rendezésében a Nemzetiben másorra tűzött *A vizsgálat* című oratóriuma minden bizonnyal fontos inspirációt jelentett a *Fejezetek* összeállításakor.²⁰ A történelmi drámával szemben averzióval viseltető Gyurkó²¹ a „dokumentum-oratórium” műfaji megjelöléssel látta el művét, amely néhány összekötő mondat kivételével teljes egészében dokumentumértékű jegyzőkönyvek, levelek, visszaemlékezések alapján íródott. A dramaturgiai felépítést az ezekből kivágott szövegrészeket összemontírozása biztosítja, az „átgondolt, pontos illesztésekre”²² és „a dokumentumok izgalmasságára”²³ bízva a hatáskeltést. Főleg, hogy a mű „nem bontakoztat ki összefüggő történetet, nem kreál dramatikus figurákat és nem közelíthető meg a hely, idő, cselekmény klasszikus drámaelméleti kategóriái mentén. Tartalmaz ugyan neveket – azokét, akiktől az idézett dokumentumrészletek származnak –, de hiányoznak belőle a dialógusok és az instrukciók, a változatos hangvételű egyéni „szólamok” egymásba fűzése pedig oratórikussá teszi, miközben „elhagyja az oratóriumra jellemző kórust”.²⁴

el a Nemzeti Színházban egy évvel később színre vitt szövegváltozat. Egyes recenzensek azonban jelezték, hogy a *Fejezetek* „semmi újat nem” hoz az 1967-es könyvhöz képest (Ö. I., „*Fejezetek Leninről*”. Gyurkó László dokumentum oratóriuma”, *Délmagyarország*, 1970. ápr. 24., 5.), csak „mintha népszerű és szemléltető színpadi melléklete lenne annak a gazdagon árnyalt s korszerű látásmóddal újra felfedezett Lenin-portrénak” (LÉTAY, „»Ha tisztelni akarjátok...«”, 13.), amelyet abban megrajzolt. Érdekes, hogy egy fél évvel a Nemzeti bemutatója előtt megjelent tudósítás úgy harangozza be a *Fejezeteket*, mint felvezetőjét a „készülő második Lenin-kötetnek”, Gyurkó pedig nyilatkozza is, hogy „kétszer száz gépelt oldalt le is írtam, de *eldobtam mind a kétszázat*”, hogy újrakezdje a munkát (BERNÁTH, „*Fejezetek Leninről*”. Dokumentum-oratórium a Nemzeti Színházban. Gyurkó László új színpadi művéről és könyvéről”, *Esti Hírlap*, 1969. nov. 6., 5.) –, ám ez a könyv nem készült el, és egy dokumentumgyűjtemény, az 1970 tavaszán kiadott *Négyszemközt a forradalommal* lett belőle/helyette.

¹⁹ (BERNÁTH), „*Fejezetek Leninről...*”, 5.

²⁰ Azaz nem igaz a rendező, Marton Endre azon megállapítása, hogy „Gyurkó művének sem őse, sem hasonmása nincs” (GÁCH, „Együtt éljük át...”, 5.), ahogy a *Fejezetek* egyedülálló voltára tett kritikus utalások sem. Ma pedig már megmosolyogtató a mű rendkívülisége melletti érvelés némelyike, például az, amely szerint „ilyen forradalom sem volt még soha, ilyen vezetővel, amelyről és akiről szól ez az előadás.” RAJK András, „*Fejezetek Leninről*”. Gondolatok a Nemzeti Színház előadásához”, *Népszava*, 1970. ápr. 23., 2.

²¹ Vö. Gyurkónak egy rádiós interjúból mondott szavaival: „rendkívüli módon nem szeretem a történelmi regényt vagy a történelmi drámát, tehát azt, ahol beleképzelem magamat egy régmúlt korba, és egy régmúlt személybe próbálom beleélni magamat, aki valóban élt.” *Szombat délután*, 1970. április 18., 16.34. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

²² M. B. B., „*Fejezetek Leninről*”. Gyurkó László dokumentum-oratóriuma a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1970. ápr. 29., 5.

²³ KRISZT György, „*Fejezetek Leninről*”. Gyurkó László műve a Nemzeti Színházban”, *Pest Megyei Hírlap*, 1980. máj. 17., 4.

²⁴ Uo.

Nem beszélhetünk tehát dramatikus szövegről, ám drámai összecsapásokról igen, hiszen azokat a középső két részben érzékeltet a montázs, s amíg a gondolati töltetet maximalizálja – Brecht nyomdokain haladva az értelemre hat –, érzelmileg is végig manipulál.²⁵ A *Fejezetek* tehát úgy próbálja maga mögött hagyni a múlt realista drámai megközelítését, hogy közben nem mond le az átélésről – legalábbis némely citált történelmi helyzet „küzdelmes” voltaként a néző által történő átéléséről.²⁶ A „történelmi szerep” felvételének, a „történelmi személyiséggel” való azonosulásnak a lehetőségét nem a színész, hanem a néző számára igyekszik biztosítani, ugyanis Gyurkó szerint e nélkül „lényegében napjaink problémáit sem tudjuk megérteni”.²⁷ Az új gazdasági mechanizmus idején, amikor a NEP-re való utalások kínálhattak nyilvánvaló párhuzamokat, a „lenini problematika” érzékletessé tétele nem a múlt, hanem a jelen megértéséhez kívánt hozzájárulni, a kritikusok pedig – hol otrombán, hol éleslátással²⁸ – fessegették is a *Fejezetek* azon mozzanatait, amelyek „*ma számunkra* a legtanulságosabbak”.²⁹ Kivált a középső két rész esetében, amelyek az első világháborút lezáró béke, illetve a NEP (az 1920-as évek új szovjet gazdaságpolitikája) megszületésének hátterébe kínálnak bepillantást.

Gyurkó műve ugyanis négy fejezetbe (nem felvonásba) sűríti „a lenini mű és a lenini gondolat emberi indítékait, [...] négy oldalról megvilágított életközelségben mutatja meg Lenint”.³⁰ A bolsevik hatalomátvétel ismert esemé-

²⁵ Vö. Gyurkó rádiós nyilatkozatával: „az érzelmekre ugyanúgy hatni akartam, vagy szerettem volna, mint az értelemre. Egyébként is meggyőződése, hogy semmiféle problémát, történelmi problémát sem lehet megérteni, hogyha érzelmileg át nem éljük azt.” *Szombat délután*, 1970. április 18., 16.34. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

²⁶ Gyurkót, saját bevallása szerint, Lenin emberi kapcsolatai érdekelték „olyan formában, hogy azok, mint emberi küzdelemről adjanak számot”. N. N., „A telefonnál: Gyurkó László”, *Szervező*, 3. sz. (1970): 11.

²⁷ Gyurkó kifejezései és megállapítása a rádiós interjúban. *Szombat délután*, 1970. április 18., 16.34. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

²⁸ Vö. „És számunkra talán éppen ez *ma* a tanulságosabb: *forradalmárnak lenni a hétköznapi munkájának idején*, forradalmi hittel és elvi fölkészültséggel igazodni el, cselekedni a vértelen forradalomban is. [...] Így válik itt Lenin élővé, s mutatkozik meg a *leninizmus korszerűsége*.” Lóköcs, „*Fejezetek Leninről...*”, 7. Illetve „[a] Nemzeti színpadán most a morál és a politika, valamint a demokratikus döntésstruktúra leckéjéből ad ízelítőt *A két út* c. jelenetben. [...] A megoldás [ti. a Breszt-litovszki békeegyezmény előtti vitás helyzet megoldása a Központi Bizottságon belül] ugyanakkor a *demokrácia gyakorlásának* mély tanulságát is magán viseli. Itt derült ki először, mennyire utópisztikus az az elképzelés, hogy a nyílt demokrácia a konfliktusok kikerülésének, a többféle vélemény sűrűlődsmentes és kockázat nélküli *együttélésének* formája lehet. A lenini, demokratizmust biztosító döntés a konfliktus vállalását és *egyben* felfejtését jelenti.” ALMÁSI, „A demokrácia gyakorlása...”, 39.

²⁹ Az idézőjeles kifejezés és megállapítás az előadás színlapjának hátulján közölt Gyurkó-írásból származik.

³⁰ SAS György, „*Fejezetek Leninről - Döntés*. Megemlékezés a színházban, televízióban”, *Film Színház Muzsika* 14, 18. sz. (1970): 4–5, 4.

nyeit³¹ és az életút legfontosabb epizódjait átugorva, ritkán fókuszba kerülő (élet)szituációkat, viszonyokat tár elénk, s azokban mutatja meg a cselekvés alternatíváit. Az első fejezet, Gyurkó oratóriumának „pastorale”-jaként,³² főként leveleken keresztül ad képet az 1896–1900 közötti száműzetéséről – amely Lenin és felesége „nászútja” is volt –, vadászás, halászás, gombászás, korszoltyázás közben, már-már lírai hangvételen idézve elénk „Vologyát”. A második fejezet a német békeultimátum elfogadása előtt a Központi Bizottság tagjai között dúló heves vita iratai révén kínál „helyszíni közvetítést a történelemből”,³³ olyan Leninnel lepve meg, aki – mondván, „elegem van a forradalmi frázisból”³⁴ – nyíltan szembefordul a világforradalom eszméjét, a polgárháború nemzetközi méretűvé fejlesztését mániákusan szajkózó fundamentalistákkal.³⁵ S miközben ő az ultimátum aláírása mellett teszi le voksát, engedélyezi a vele ellentétes állásponton lévők nyílt agitációját a béke ellen, mert csak így „van mód a párt véleményének kiderítésére, és ha a párt az aláírás ellen fog szavazni, akkor a ratifikáció nem történik meg”.³⁶ A harmadik fejezet a szovjet hatalom komoly megrázkódtatását jelentő matrólázadás leveréséről Jelizaveta Drabkina által adott személyes beszámolót vágja össze

³¹ A döntésből, Gyurkó másik, az 1917-es eseményekkel foglalkozó oratóriumából készült tévéjátékot a Nemzeti bemutatójának másnapján közvetítette a televízió.

³² M.B.B., „Fejezetek Leninről...”, 5.

³³ FÖLDES Anna, „Gondolatok színpada. Fejezetek Leninről”, *Nők Lapja* 22, 18. sz. (1970): 10.

³⁴ GYURKÓ, „Fejezetek Leninről...”, 449.

³⁵ E fejezetben az a Lenin mutatkozik meg, akit Lukács György 1924-ben az alábbi módon jellemezett: „Ha megvizsgáljuk alapját és belső összefüggéseit, Lenin »reálpolitikája« a *materialista dialektika eddig elért csúcspontjának bizonyul*. Az egyik oldalon szigorúan marxista, józan és a legkonkrétabb részletekbe menő elemzés az adott helyzetről, a gazdasági struktúráról és az osztályviszonyokról. A másikon pedig *olyan rendkívüli tisztánlátás a helyzetből adódó valamennyi új tendenciával szemben, amelyet nem homályosít el semmiféle elméleti elfogultság vagy utópisztikus kívánság.*” LUKÁCS György: Forradalmi reálpolitika. *Korunk* 29, 3. sz. (1970): 309. (Utóbbi kiemelés tőlem. K. K. Á.) A gyakorlatnak alárendelt eszmeiség a korszak szemléletváltozásának egyik összetevője volt. Vö. Köpeczi Béla megállapításával: „Lehet természetesen azt mondani, hogy az [1958-as] irányelvek bizonyos mértékig túlbecsülték az eszmék jelentőségét a társadalom világnézeti nevelésében. Igaz ez, és ezt különösen 1968 óta tapasztaljuk, hogy a gazdasági folyamatok néha nagyobb, meghatározóbb, a mindennapi életet erősebben érintő hatást gyakorolnak.” KÖPECZI Béla, „Művelődéspolitikai alapelveink dokumentuma”, in *Művészet és politika. Tanulmányok, dokumentumok 1977–1983*, szerk. AGÁRDI Péter, 24–34 (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1984), 30. Idézi KALMÁR Melinda, „Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973”, in *„Hatvanas évek” Magyarországon*, szerk. RAINER M. János, 161–197 (Budapest: 1956-os Intézet, 2004), 165.

³⁶ GYURKÓ, „Fejezetek Leninről...”, 451. Almási Miklós ezt a részt tartja a mű velejének, s ennek kapcsán mutat rá „a hatalom gyakorlásának” azon „hétköznapi konfliktusaira”, amelyek ma is megfontolást érdemelnének. Lásd ALMÁSI Miklós, „Viták a köznapisággal”, *Kortárs* 14, 8. sz. (1970): 1329–1332, 1329. A *Nők Lapja* kritikusa pedig „a zseniális felismerések, a történelmi felelősség vállalásának emberi drámájában” „a demokratizmus és az agitáció egyetemét” vélte felfedezni. FÖLDES, „Gondolatok színpada...”, 10.

Leninnek az 1921. március 9-i pártkongresszuson elmondott zárszavával, amelyben a kronstadti események tanulságaként, ám azokon túllépve, a munkás–paraszt viszonyt és az új gazdaságpolitika szükségességét taglalva célozza meg újabb válsághelyzetek kiküszöbölését.³⁷ A *Fejezeteket* lezáró, Lenin halála napjára írt Brecht-kantáta előtti negyedik rész az elsőhöz hasonló lírai jelleggel képez keretet,³⁸ személyes megnyilvánulásokon keresztül avatva be Lenin és Gorkij barátságába, amely nem volt mentes az egyet nem értéstől, sőt az egymás elleni támadástól sem. S miközben nem igaztalan a meglátás, hogy „a baráti kapcsolat bizony közhellyé fakul így”,³⁹ a fejezet „a feszültségek természetesen szép feloldásával” nyugtat,⁴⁰ beteljesítvén a kommunista diktatúra őseredetének tisztára mosását célzó törekvést.

A RENDEZÉS

A „teologikus színpad” (Derrida) elvei szerint Gyurkó „szószék”-nek nevezte a színházat,⁴¹ Marton Endre pedig azt tartotta szem előtt, „hogyan megjelje a rendhagyó műnek azt a rendhagyó stílusát, amely hűségesen követi a mondanivaló szándékát”.⁴² Ezért nem a politikai színháznak az 1920-as németországi kezdeményezéseitől indul és az 1950–60-as években új lendületet kapó vonulatához csatlakozott: ha a színre vitel eljárásainak némelyike (például a vetítés) rokonságot is sugall vele, a szemléletmódbeli eltérés meghatározóbb. Ám nem követte a szocialista ünnepség-szervezési rendet sem: nem alkalmazta a május 1-jei, november 7-i felvonulások, megemlékezések bejáratott megoldásait, „a proletkult gúlcsoportjait, szimbolikus élőképeit, tornászgyakorlatait”.⁴³ Ehelyett a pódiumszínház kurrens formakultúrájába belehelyezkedve⁴⁴

³⁷ Több recenzius ezt a részt vélte a „legmegrázóbb hatásúnak” (SAS, *„Fejezetek Leninről – Döntés...”*, 5.), a drámai montázs „legizgalmasabb, leginkább emberközeli részletének” (KRISZT, *„Fejezetek Leninről...”*, 4.).

³⁸ A központi két fejezet körül tehát inkább csak az elevenséget szolgálja „az élettársi kapcsolat közössége, a vitákkal teli baráti viszony: Krupszkaja és Gorkij bekapcsolása”. E. FEHÉR, *„Fejezetek Leninről...”*, 7.

³⁹ Uo.

⁴⁰ M. B. B., *„Fejezetek Leninről...”*, 5.

⁴¹ Az idézőjeles kifejezés az előadás színlapjának hátulján közölt Gyurkó-írásból származik.

⁴² GÁCH, „Együtt éljük át...”, 4.

⁴³ MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 220.

⁴⁴ Molnár Gál Péter egy 1960-as évek eleji, operaházi vendégjátékot emel ki mint legfőbb hatást: konkrétan Julien Berthaud társulatáét, akik a francia líra és próza remekeiből összeszerkesztett műsort adtak, „egybekomponált, megkoreografált, állandóan mozgó és kerengő játékkal, [s] vagy egy évtizedre megszabták hatásukkal a magyar irodalmi színpadok koncertszerű stílusát. Marton Berthaud-ék megkoreografált oratorikus stílusát fejlesztette tovább ebben a produkciójában”. Uo., 215.

megfordította a piscatori ihletésű törekvések hatásmechanizmusát, hogy „a jelzések, képek, a színi koreográfia a gondolatot állít[s]a előtérbe”, és volta-képp tradíció nélküli, „gondolatilag éles, dinamikájában azonban kopár, szövegre koncentrált politikai színpadot” teremtsen.⁴⁵ Nem primer hatás kiváltását célozta – elvégre Marton abban látta feladatát, „hogy a lenini problémát a huszadik század vége felé élő ember agyában, indulataiban, érzelmeiben tolmácsolja, idézze fel”⁴⁶ –, ezért szokatlan, a recenzensek által azonban (tágabb kontextusban is) fontos fejleményként értékelt egyszerűsége törekedett.⁴⁷ Épített díszlet és korhú jelmez nélkül, az illúzióteremtés lehetőségét kioltva, azt a polifonikusságot állította előtérbe, amely képes érzékeltetni „a lenini gondolat egyértelműségében és határozottságában megcsendülő emberi sokszólamúságot”⁴⁸ – ezért recitálta több színész az ugyanazon név alatt szereplő szövegeket. Emellett a muzikalitás és a koreografikusság vált fő jellegzetességévé, előbbi főként a Nemzeti színészeinek sokat emlegetett orgánumára alapozva, vokális teljesítményként, utóbbi a formális mozgásrend⁴⁹ és a látvány (vetített képekre épülő) dinamikája révén, amely szintén „mintegy zeneileg húzza alá, emeli ki a szöveg poénját, ad szinte tudatalatti értelmet az egyébként alig lereagálhatóan bonyolult problémakötegeknek”.⁵⁰

Az első fejezet színre vitele a száműzetésből írt levelekben szóba kerülő dolgok visszafogott, enyhén stilizált megidézésére épített, eltérő nagyságú vásznon kopár faágakat, zubogó patakat, szaladó sínpárt stb. láttató mozgóképek által, valamint a fény–árnyék játéokra, a nagyobb fénykörökben fel-

⁴⁵ ALMÁSI, „A demokrácia gyakorlása...”, 42.

⁴⁶ GÁCH, „Együtt éljük át...”, 5.

⁴⁷ A *Magyar Nemzet* recenzense „mágiának” tartotta ezt az egyszerűséget: „Az történt, hogy prózából előálltak énekszólamok, karénekek nélkül kórusok, álló vagy alig mozduló csoportokból vonuló, hömpölygő mozgalmasságok, párbeszéddek nélkül drámai dialógusok. Fekete-fehérben tartott öltözékekből, fekete-fehér képekből, filmkockákból, diaposzítívekből, hátterekből és díszletlapokból kerekedtek végtelen színárnyalatok.” (M. B. B., „*Fejezetek Leninről...*”, 5.) Molnár Gál Péter úgy vélte, Marton puritanizmusa „színházművészeti eredmény. Túlmutat az egyszeri produkción, jelentős eredmény a színházi autonómia tekintetében.” (MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 220.) Almási Miklós az „úttörő” jelzővel illette a rendezést, majd úgy fogalmazott: sok egyszerű produkció után Marton „a nemzetközi élménybe, úgy éreznék, ezzel a látszatra »évfordulós« darabbal tört be”, és „az »agit-prop« – az »utcai« –, a politikai színház mai forrongásában – ahol a szöveg csak másodlagos szerepet játszik, s az agitációs látványosság az elsődleges” – kvázi beelőzte az alternatívokat. (ALMÁSI, „Viták a köznapisággal”, 1329.)

⁴⁸ SAS, „*Fejezetek Leninről – Döntés...*”, 4.

⁴⁹ Voltak persze, akik ezt némileg a szöveg teleologikumával ellentétesnek vélték. A *Pest Mezei Hírlap* kritikusa szerint például Gyurkó célja volt kerülni „a szoborrá merevítő hősies külsőségeket. Ennek ellene hat a merev testtel, geometrikus formák szerint mozgó előadógárda, az üres színpadi tér a vetített képekkel és néhány színész *deklamáló* stílusa. Az előadás egészében olyan, mint egy hősies gesztus.” KRISZT, „*Fejezetek Leninről...*”, 4.

⁵⁰ ALMÁSI, „Viták a köznapisággal”, 29.

bukkanó embercsoportok, majd a hirtelen sötétből csupán egy fejjég fényköre által kimetszett színész ellenpontozására. Ezzel szemben a második fejezet a háttérfüggönyön felbukkanó, „grafikus kezelésű meghatározhatatlan ábrák”⁵¹ elé, tonettszékekre ültette a színészeket, akik a jegyzőkönyv részleteit bekötött példányokból olvasva hol felálltak, hol előrejöttek, egy-egy hangsúlyos elmozdulással tagolva a kibontakozó vita menetét. A harmadik fejezet lemondott a háttérgrafikáról, hogy (a szétrobbant jégtömbök közül felszökő víz filmjétől eltekintve) pusztán „színésszel és fénnel komponál[jon] teret, velük tagolja föl az üres színpadot”,⁵² erőteljesen érvényesítve az ellenpontos szerkesztést.⁵³ Nem alkalmazott vetítést a negyedik fejezet, amely a mozgást is kioltva újra tonettekre ültetette a színészeket, hogy szinte mozdulatlanul citálják a két barát szavait a világoskék fényben úszó kortina és a leeresztett, drapp vetítévásznak póré háttérével. Az eszközhasználat ilyen, a szolidan sejtetőtől az absztraktilig ívelő változatossága révén vállalkozott a rendezés „a közönséggel való gondolati kontaktusteremtésre”,⁵⁴ más szóval – a szocialista realizmustól messze távolodva, mégis a marxista eszményeket szem előtt tartva –, „dialektikus közös gondolkodásra”.⁵⁵ S hogy nem a klasszikus teatralitás felfogását érvényesítette, arra az is utalhatott, hogy a Brecht-kantáta végén felhangzó *Internacionálé* után a színészek nem jöttek ki meghajolni.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A rendezés nem egy-egy színészt rendelt a Gyurkó művében (akárcsak egy drámában) szereplő nevekhez, hanem több színész között osztotta szét a nevekhez tartozó szövegrészeket, lehetetlenné téve az azonosítást és az azono-

⁵¹ MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 216–217.

⁵² Uo., 218.

⁵³ Vö. „Az egyik póluson egy nőkből álló kórus afféle *ariosokra* bontott hangjai mondják a kronstadti erőrendszer ostromának hadtörténetét, a másik póluson Lenin [Major Tamás] beszél, szavaiban valami merően másról, és mégis ugyanarról: a munkásosztály és a parasztság viszonyáról.” M. B. B., *„Fejezetek Leninről...”*, 5.

⁵⁴ SAS, *„Fejezetek Leninről – Döntés...”*, 5.

⁵⁵ LÉTAY, „»Ha tisztelni akarjátok...«”, 13. Az említett cél nem biztos, hogy maradéktalanul megvalósult, hiszen Létay Vera azt is jelezte, hogy „a színpad és a közönség kapcsolata mégis aggodalmakat ébreszt” (uo.). Felidézte saját élményét, hogy a központi bizottsági viták és szavazások jelenetében (a második fejezetben) minden figyelmét összpontosítva sem tudta „végigkísérni és pontosan megérteni a gondolatmenetet”, és csak utólag, a *Valóságban* közölt darabot elolvasva fogta fel, miről is van szó valójában. „Gyurkó darabjának hallgatása közben az ember időnként úgy érzi magát, mint aki kizuhant egy tovarobogó vonatból, s csak bánygún bálmul a távolodó szerelvény után. Pedig a nézőnek mindenképpen fenn kell maradnia a vonaton, végig kell utaznia a drámával egészen a végállomásig.” (Uo.)

sulást.⁵⁶ Az első fejezetben például csak két személy, Lenin és Krupszkaja leveleiből válogat a mű, ám ezeket öt férfi és hat nő szólaltatta meg, összességében pedig az előadás tizenöt színészére közel „egyforma súlyú feladat hárul[t]”.⁵⁷ A rendezés akkor is blokkolta az alakformálást, amikor ideiglenesen egy színész idézte többször egymás után ugyanazon személyt – mint Major Tamás Lenin megszólalásait a második és a harmadik fejezetben –, hiszen nem teremtett hozzá kontextust, sőt a gesztus és a mimika sem vált szignifikánssá, a mozgás pedig formális mintákat követett. Azaz akkor sem igyekezett elhíttetni, hogy Lenin beszél, legfeljebb „a robosztus politikai egyéniség” konzekvens magatartását hangsúlyozta, miközben más fejezetekben egyaránt elválasztotta tőle a fiatal, az idősebb és a „lírai, szemérmes férfit”.⁵⁸ Noha nem dolgozott kórusokkal – nem kapcsolódott a szavalókórusok munkásmozgalmi tradíciójához –, az előadás a színészek ensemble-ját tette hangsúlyossá,⁵⁹ egyén és közösség relációjában az utóbbira helyezve a hangsúlyt, annak feladatául szánva, hogy élje át és vigye tovább „a lenini gondolatot”,⁶⁰ amely rendezői kinyilatkoztatásból egyaránt aláhúzandó a *gondolat* átélésének és *továbbvitelének* ideológiai felhangokkal bíró szándéka. A recenzensek többsége nem is emelt ki egyes színészeket, hanem az együtttest illetve dicsérrettel, részint az egységesen tiszta és érthető szövegmondás, részint „a szavak visszhangjává” válás képessége miatt.⁶¹

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Marton Endre kulcsjelentőséget tulajdonított a térnek, hiszen – mint az olvasópróbán színészei elé tárta – „oratóriumról, dokumentumdrámáról már [eddig is] sok szó esett, s az érdekes kísérletek sem hiányoztak. A legtöbb probléma azonban ott adódott, hogy a modern elemeket egy konvencionális színházi térbe helyezték. A feladat tehát az, hogy ezeknek az új tartalmaknak

⁵⁶ A *Pest Megyei Hírlap* kritikusa, ha nem is tartotta ezt elhibázottnak, mindenképp úgy vélte, hogy „csökkenti az intimitás megteremtésének lehetőségét”. KRISZT, „Fejezetek Leninről...”, 4.

⁵⁷ GÁCH, „Együtt éljük át...”, 4.

⁵⁸ (BERNÁTH) kifejezései. Vö. (BERNÁTH), „Gondolatok drámája a színpadon”, *Esti Hírlap*, 1970. ápr. 2., 2.

⁵⁹ Az 1980-as felújításkor a *Pesti Műsor* recenzense a tíz évvel korábbi bemutatót visszaidézve megállapította, hogy „az együttes [...] olyan volt, mint egy remek kamarazenekar, amelynek azonban minden tagja egyben kiváló szólista is”. KÁRPÁTI György, „Fejezetek Leninről”, *Pesti Műsor* 29. 19. sz. (1980): 13.

⁶⁰ GÁCH, „Együtt éljük át...”, 5.

⁶¹ SAS, „Fejezetek Leninről – Döntés...”, 5.

megteremtsék a nekik való helyet a színpadon".⁶² Emiatt üres, „grafitszürke filccel bevont színpaddal”⁶³ operált, hátulra pedig Varga Mátyás hatalmas, olykor vetítővászonként funkcionáló, fehér körfüggönnyt állított,⁶⁴ amely elé változó számú és formájú síkfelületek ereszkedtek le a magasból. A háttérbe többnyire állóképek és Keserü Ilona grafikai vetületek (a középső két részben), a belógatott téglalapokra pedig mozgóképek (az elsőben és a harmadikban), nem függetlenül az elhangzó szövegrészekről. Lenin egyik kevésbé ismert, mosolygós(!) fotóját csupán az előadás elején és végén vetítették ki, ettől eltekintve azonban nem vizuális dokumentumokra, nem korabeli híradófilmekre épült a (Knoll István által összeállított) vetítés, inkább „lírai hatású természeti képekre”⁶⁵ (az első fejezetben) és egy alig kivethető csoportképre (a harmadikban). Azaz nem illusztrált, hanem atmoszférát teremtett, segítette a néző képzet-társítását és dinamizálta a többnyire statikus, főként a színészi testeken alapuló látványt.⁶⁶ Ez utóbbi célt szolgálták a fények is, hol a „rembrandti elvek szerint világított színpadon” pásztázva, hol – mint a második fejezet után, közjáték-ként, Prokofjev *Szkíta szvitjének* hangjaira – az előfüggönyön cikázva. A rövid és magasztos, érzelmi többletet adó zenei részletek (köztük Beethoven *Örömmódája* és *Apassionátája*) Simon Zoltán összeállításában főként a cezúra szerepét töltötték be, néha viszont egy-egy halk felhangzó akkord a fejezetek közben is „úgy kurzivál[t], mint nyomtatásban a dőlt betűs szedés”.⁶⁷ A látvány visszafogottságához illeszkedve Schäffer Judit nem jelmezbe, hanem egyforma ünneplőbe öltöztette a színészeket: a nőket földig érő, szolid díszítésű, sötét-kék estélyibe, amelyet az első részben fehér stóla egészített ki, a férfiakat háromrészes öltönybe. „Szépséggel és gonddal megkomponált mozgatusukat mindig a csoportkép megalkotásának koreográfiája irányít[otta]”,⁶⁸ amelyben Marton rendezéseinek egyik fontos stílusjegye érvényesült.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az 1970. április 21-én tartott díszbemutató után május 5-ig összesen harminc alkalommal játszotta a *Fejezeteket en suite* a Nemzeti (délelőtti ifjúsági elő-

⁶² Idézi (BERNÁTH), „Gondolatok drámája...”, 2.

⁶³ MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 213.

⁶⁴ Volt, aki ezt „a maga pusztaságában is jelképerejűnek” vélte, mondván „a század filmszerűen lepergő történelmére irányítja képzeletünket.” SAS, „*Fejezetek Leninről – Döntés...*”, 5.

⁶⁵ ALMÁSI, „A demokrácia gyakorlása...”, 42.

⁶⁶ Vö. „A színi kép állandó mozgásban van – anélkül, hogy a figyelem erre tapadna: nélküle azonban nem emelődné ki a szöveg drámája.” Uo.

⁶⁷ MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 219.

⁶⁸ SAS, „*Fejezetek Leninről – Döntés...*”, 5.

adásokon is), majd repertoárjára vette, sőt 1980-ban, Lenin születésének 110. évfordulójára felújította. (Marton ekkor már nem élt, a felújítást egykori segédrendezője, Tatár Eszter irányította.) Ellentétben az 1970-ben még egyöntetűen pozitív kritikai visszhanggal ekkor már több írás jelezte, hogy az ősbemutató után tíz évvel igencsak anakronisztikusnak hat az előadás. Kriszt György szerint „nehéz magyarázatot találni arra, hogy mi indokolja *éppen ennek* a Gyurkó-műnek a felújítását”,⁶⁹ Varjas Endre pedig „alapvető műsorpolitikai tévedésnek” vélte „a »kis évfordulón«, a száztizedikben ismét repertoárra venni az oratóriumot. A közönség nem megy be, és a maga szempontjából tökéletesen igaza van.” A színészek „kedvetlenül, félgőzzel dolgoznak”, szemük előtt „a gyéren töltött, agresszíven unatkozó nézőtérrel”, s ebből „olyan előadás keletkezik, amely talán eléri egy közepes amatőrregyüttes kissé indiszponált produkciójának színvonalát.”⁷⁰ 1980-ban persze már világosan látszott a *Fejezeteket* átható illúziónak, az eredethez való visszatérés révén történő reformnak a szertefoszlása, a honi szocializmus megújíthatatlansága.⁷¹ (Amint az előadás tévéfelvétele is nyilvánvalóvá teszi,⁷² hogy Major Tamás sem tud mást tenni, mint Leninnek a racionalitás szenvedélyétől fűtött beszédeibe hangvételen belevinni a pártosság – már-már egy Marosán György keményvonalasságát idéző – demagógiáját.) Nem véletlen, hogy Gyurkó műve és a Nemzeti előadása hatástalan maradt:⁷³ az „emberarcúság” mindinkább a kádárista értelmiség lejáratott szlogenjévé vált, a megrendítően tragikus eseményeket (mint a *Fejezetek*ben idézett felkelést) lezáró mosoly lehetősége pedig a konszolidáció hazugságává.

⁶⁹ KRISZT, „*Fejezetek Leninről...*”, 4.

⁷⁰ VÁRJAS, „Alkalmatlan alkalmiság”, 13.

⁷¹ Vö. Klaniczay Gábor 1980 januárjában készített – az individuális tapasztalaton túlmutató – *Leltárával*: „Most, hogy 1980-at írunk, mindaz, ami a hetvenes évek címszava alatt foglalható össze, érzékelhetően elérhetetlen történelmi távolságba kerül. És ez talán nem is rossz. Ránk fér, hogy gondolkodásunkat ne a hatvanas évek forradalmiságának, reformelképzeléseinek, szép ideáljainak lassú elsekélyesedése, besározódása, halk kimúlása taszítsa nap mint nap az alternatívavesztettség melankolikus állapotába. Nem pusztán a dekádok szerinti történelmi periodizálás hobbjá miatt vártam már hetek óta a »hetvenes évek« végét. Az elmúlt két évtized különbségei számomra (és talán nem egy kortársam számára is) életem addigi alakulását summázzák. A hatvanas évek: fiatalságom, gondolkodásom koordinátái, eszményeim, életformám. A hetvenes évek: felnőtté savanyodásom, kudarcélményeim, eredménytelenségem, hitvesztésem. Az idén leszek harmincéves. Némi megkönnyebbüléssel látok hozzá, hogy lefejtsem magamról a hetvenes évek csalódásait. Túlteszem magam az utánuk visszamaradt kesernyészájízen, megpróbálok legalábbis a magam számára önálló értelmet adni a hetvenes éveknek, hogy levonhassak belőlük némi tanulságot.” KLANICZAY Gábor, „1980”, *Beszélő* 3, 12. sz. (1998): 65–72, 65.

⁷² A felvételt 1979. április 4-én este sugározta a 2. csatorna.

⁷³ A *Fejezeteket* a Nemzeti után csak a Miskolci Nemzeti Színház tűzte műsorára 1970 novemberében, Sallai Gábor rendezésében.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Fejezetek Leninről*; a bemutató dátuma: 1970. április 21. (felújítva: 1980. május 4.); a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Marton Endre; szerző: Gyurkó László; dramaturg: Bereczky Erzsébet (1980); játékmester: Tatár Eszter; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Schäffer Judit; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Agárdi Gábor, Berek Katalin, Csernus Mariann, Dániel Vali, Fülöp Zsigmond (1980-ban helyette Szacs vay László), Izsóf Vilmos, Kállai Ferenc (1980-ban helyette Koltai Róbert), Kohut Magda, Major Tamás, Pathó István, Ronyecz Mária, Sólyom Ildikó (1980-ban helyette Farkas Zsuzsa), Szersén Gyula, Szokolai Ottó, Versényi László.

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

ZENÉS AGITPROP

MAJOR TAMÁS: A LUZITÁN SZÖRNY, 1970

A luzitán szörny volt az első magyar, saját fejlesztésű, egész estés (pop)zenés színház, mely a prózai Nemzeti Színházban az éneklés és a dal erejével feledteti az agitprop koncepció eszközkészletét és témáját. Oly szokatlan a forma, oly erős Törőcsik Mari játéka, hogy az azonnali siker az elkötelezett mozgalmi színházi nyelvet is üdvözölte. Az előadás illékony színháztörténeti emlékezete azonban ennek a kettőségnek tudható: a zenés agitprop nem emelte el a portugál gyarmatok kolonizációjáról hallható történetet önmagától, s az államszocialista Nemzeti terében nem képződött meg a félrenézés (a megértés) színház-olvasási élménye.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

1962-ben Major Tamásnak, a magyar színészet parlamenti képviselőjének váláról a politikai elit levette a Nemzeti igazgatásának terhét, bár a színház művészi koncepcióját továbbra is a franciásan elegáns esztétikai érzékkel, kiterjedő és naprakész elméleti tudással és megzavarhatatlan politikai kommunikációs készséggel bíró Major alkotta meg. A Nemzeti repertoárját az európai baloldali propaganda-filozófiák jobban meghatározták, mint a magyar bemutatók, a baloldali gondolkodók között Mnouchkine, Strehler és Brook hatásáról Major sokat és szívesen beszélt.¹ Giorgio Strehler 1969-ben bemutatta *A luzitán szörny* című Weiss-drámát, mert „az igazságot mindig hangosan

¹ „Nagyon érdekes számomra, hogy a műsorunk sok vonatkozásban egyezett már akkor is, amikor én még nem tudtam különösebbet Strehlerről. Ő is játszott Brechtet, ő is játszott Peter Weisst.” (Major Tamás.) Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki? (Major Tamás)* (Budapest: Miverna Kiadó, 1987), 92.

kell kiáltani”,² s Major, aki szintén „mindig a lényeket keresi meg, irtózatosan gyötrődik a szöveggel”,³ nekiállt feleleveníteni a propagandaszínház eszméjét és formáját.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A luzitán szörny a portugál gyarmatosítók kegyetlenkedéseit, a kiszolgáltatott bennszülöttek sanyarú sorsát ismerteti dialógusok és songok didaktikus váltakozásában. A Peter Weiss-szöveg a *Nagyvilágban* jelent meg 1967 novemberében *A luzitán madárijesztő* címmel, szintén Garai Gábor fordításában. A mű dokumentumdráma, önállóan nehezen olvasható propagandaszínházi alapanyag.⁴ Agitációs, így improvizációra is alkalmas mű, mely egy szimbolikus figura, a szörny felépítésével strukturálja a világ minden rosszát.

A szörny mint szimbolizáció a hatvanas évek második felétől élénk jelenlétet mutatott a színházi közéletben. Weöres Sándor csodás-mesés *Octopusa* 1965-ben íródott, Németh László *Szörnyeteg* című darabját pedig egy évre rá, 1966-ban mutatta be Major a Nemzetiben. Ez a fogalmazás mind a dokumentumdrámáknak, mind a szimbolista szöveghagyománynak kiemelkedő technikája, hiszen a sokatmondó és sokat sejtető szörny felkínálja és nyitva is hagyja az azonnali értés kapuját. Major „lázított és szórakoztatott egyszerre.”⁵ *A luzitán szörny* egyszerre tartott távol a tárgytól és húzott a szimbolikus olvasás felé 1970-ben. Luzitániát a kortárs Portugáliával már kevesen, legfőképpen nem a brigádbérletekkel mozgósítható nézők azonosították. De ettől még költőibb és távolibb értelmezői bizonytalanság képződött az előadás köré. Így a dramatikus szöveg értése helyett az előadás szokatlan hatása hagyott emléknymot a kritikusokban.

Az előadás dramaturgiailag az epikus színház song–dialógus–kommentár ritmusát használta, de Weill vagy Dessau zenéje helyett a kortárs popzene ismerősebb és hétköznapiabb motívumai és megoldásai inkább érdeklődővé, mint megfigyelővé tették a nézőt. Daróczi Bárdos Tamás zenéje és Szigeti Ká-

² „The Truth should always be shouted out loud. Everywhere. [...] One thing, though, make sure, you shout it out with style.” Giorgio Strehlert idézi David L. HIRST, *Giorgio Strehler* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 15.

³ Kocsis L., *Van itt valaki?...*, 92.

⁴ „A dráma itt nem megírásra vagy eljátszásra, csak ismertetésre vár: a dráma maga a számjegyekben van: a csecsemőhalandóság, az oktatás, a munkanélküliség, az átlagjövedelem, azaz az éhhalál és tömeges népirtás számadatban.” [n. n.], „*A luzitán szörny*”, *Film Színház Muzsika* 14, 40. sz. (1970): 15.

⁵ BENEDEK Miklós, „Komlós, meg *A luzitán szörny*”, *Észak-Magyarország*, 1970. okt. 21., 4.

roly koreográfiája a Katona József Színházban a Nemzeti társulatával az első magyar (pop)zenés népszínművet hozta létre,⁶ a műfaj itt, a Nemzetiben került színpadra három évaddal a Várkonyi vezette Vígszínház *Képzelt riportja* előtt.

A RENDEZÉS

Az előadás azonnali sikere a Nemzetiben váratlan, mindez a vezető színházi kánon politikai és ideológiai koncepciójától formailag idegen műfajban is rejlett.⁷ Major Tamás kultúrpolitikai státuszából és Peter Weiss elkötelezett baloldali gondolkodói életművéből egyaránt következett, hogy a korszerűnek nevezett színház ilyen erejű és formájú változata a Nemzetibe került,⁸ mégis „az egyetlen nagy koncertbe állított”⁹ produkció feledtette a bemutató helyszínét, s alternatív színházi eseményként értékelte *A luzitán szörnyet*. Ez a váratlan, nehezen elképzelhető kettősség a hatalom megképzéséről és dekonstruálásáról is szóló előadást egyrészt vonzóvá tette a politikai vezetés előtt, másrészt domesztikálta a popzenét és a kortárs táncot az államszocialista korszak ideológiáját a Nemzetiben átélő nézők előtt. Ennek a folyamatnak a belátása a színházi emlékezet összetett feladata.

Major Tamás rendezése, ráadásul majd félszáz évvel későbből szemlélve, a határozott kérdéseket feltévő, csapatban dolgozó, a színházat eseményként létrehozó alkotások sorába illeszkedett. Sikerét színházi tudásán kívül politikai érzékenysége is garantálta: képes volt egyensúlyozni a Weiss-féle direkt állásfoglalás és az ironikus kettős beszéd agressziója között. Ez volt az előadás kiemelkedő sajátossága.¹⁰

⁶ „A problémát ott érzem, hogy ez a produkció szinte feledtetni tudja a szöveget: a határán van a világproblémák elvontságát érzékíteni képes színpadképnek és az önnön eszközeibe belefeledkező, azzal boldog oldottságban eljátszó vizionárius táncnak.” ALMÁSI Miklós, „Töröcsik sír”, *Új Írás* 11, 10. sz. (1971): 86–88, 87.

⁷ „A Katona József Színház előadásában [...] többféle hatás is ötvöződik. Talán a legerősebb közöttük a *Hair* című híres musical emlékképe, bár maga a *Hair* sem független Brechtől. A *Hair* – magyarul: haj – nyugati fiatalok Vietnám-ellenes tiltakozásáról szól.” GÁBOR István, „*A luzitán szörny*. Dokumentumdráma a Katona József Színházban”, *Köznevelés* 27, 4. sz. (1971): 30.

⁸ „A Major Tamás rendezte előadást mérföldkőnek érzem a korszerű magyar színház kialakításában.” GYURKÓ László, „A szörny csodája”, *Népszabadság*, 1970. okt. 4., 8.

⁹ „[A] szöveggel egyenrangú, sőt, helyenként már fölébe emelkedő alkotóelem a sokkoló zene, a karéne és végül, de nem utolsósorban, a mozgás.” BENEDEK, „Komlós, meg *A luzitán szörny*”, 4.

¹⁰ „S így a politikai manifesztációt komédiára áttünető játék a Katona József Színházban telitalátnak hat.” PÁLYI András, „Töröcsik Mari – Major cirkusz-színházában”, *Színház*, 3, 12. sz. (1970): 1–4, 2.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadás címszereplője egy gigantikus szörny, akit maradék zsákvászonból tűztek össze a játékosok az előadás nyitójelenetében. A szörny leginkább egy groteszken puffadt, szétcsúszott arcvonásokkal tagolt óriási gömb. Weiss írói credója és az előadásolvasási rendet közvetítő műsorfüzet után fasiszta diktátornak látták és azonosították a nézők.¹¹

A kortárs közönségnek két mozzanat újnak számított: az egyik az, hogy a színész az egész testével játszott. A színészek bemozogták a teljes színpadot, a nézők közötti sorokat is használták járásnak, miközben hozzáértek a nézőkhöz is. A test valósága, szaga és verejtéke, mozgása és fáradékonyága itt, a nemzeti társulat előadásában nem egyszerűen láthatóvá, de majd minden érzékszervvel érezhetővé vált.¹²

A másik újdonság a tempóválasztásban nyilvánult meg.¹³ Lüktetőnek találták a másfél órás előadást, melyet nem a jelenetek, felvonások, szünetek ismert rendje tagolt, hanem leginkább szekvenciák sora strukturált.¹⁴ Kevesek látták meg, s még kevesebben tudták megírni, miért is jelentős Major és a Nemzeti történetében *A luzitán szörny* bemutatása. Ők azonban egyetlen színész, Törőcsik Mari alakítása köré gyűjtötték véleményüket. A Törőcsikről, a színházban még nem teljesen elfogadott színésze szuperlatívuszokban beszélni s az új, erős Major zseniális technikai újrakezdését is köszönteni lehetett anélkül, hogy az íráskorok magáról Majorról szóltak volna.

Törőcsik „nem sztár. Jelentéktelen. Magára vonzza a tekintetet.”¹⁵ Megtalálta azt a közvetlen és civil megszólalást, mely át tudott hangilag törni a Katona József Színház nézőterén, mégis nyílt és egyszerű maradt.

¹¹ „Itt a főszereplő – egy zsákból, kócból összetákolt bábu – a fasiszta diktátor szimbolikus megtestesítője.” GESZTI Pál, „Vádlott a szörny”, *Néphadsereg*, 1970. okt. 31., 13.

¹² „A színészek legfeltűnőbb tulajdonsága volt, hogy – magyar színpadon szokatlan intenzitással – egész testükkel részt vettek a játékban, egész testük önállóan, szöveg nélkül is bele volt komponálva az előadásba.” BERNÁTH László, „A luzitán szörny”, *Esti Hírlap*, 1970. szept. 26., 6.

¹³ „[A] művet nem különböző, egymásnak ellentmondó egyéniségek hozzák létre, hanem az együttes, mely a közös cél érdekében szövetkezett. Ahogy a korszerű labdarúgás a tökéletes csapatjátékra épül, úgy a korszerű színház is: a sztárok magánszámái sosem pótolhatják az együttes munkáját.” GYURKÓ, „A szörny csodája”, 9.

¹⁴ „A Nemzeti Színház együttese ezúttal – Major Tamás ezer ötlettel tűzdelt, dinamikus rendezésének, Daróczy Bárdos Tamás zenéjének, Szigeti Károly koreográfiájának hála – játszik. Mozgással, énekkel, pantomimszerű játékkal tölti be a nézőteret, lüktető tempót diktál a gondolatoknak is, s ebben az együttes minden tagjának – a főiskolás kórustagoktól a kitűnő Iglódi Istvánig – megvan a maga gondosan megtervezett, kikísérletezett helye.” FÖLDES [Anna], „Szokatlan színház”, *Nők Lapja* 22, 40. sz. (1970): 10–11, 11.

¹⁵ PÁLYI, „Törőcsik Mari – Major cirkusz-színházában”, 1.

A 3. Beszélő szerepe nem volt nagyobb, jobb, etikusabb vagy kimondóbb, mint a többi.¹⁶ De azt a nyelvet, amit frissen cirkusz-színháznak neveztek el, Törőcsik beszélte legjobban.¹⁷ Kikiáltó ő megafon nélkül, ráadásul olyan igazságot osztó pozícióban, melyre tézisnek formált, nagy súlyú mondatokat szokás írni.¹⁸

A kritika Törőcsik mellett Iglódi Istvánt látta meg az egységesnek észlelt tömegben.¹⁹ A nagyon fiatalként a Nemzetiben játszó Iglódi a huszonevesek játékkedvét sugározta, ez még ötven év múlva is átérződik a felvételen. Ez az előadás összehozta a nemzetis színészeket, legalábbis Major színészeit feltétlenül.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás koncepciója és formája üres teret kívánt,²⁰ a tér különös tervezett mozgékonyasága a hallott tempót alakította látható lüktetéssé. A díszlet-, báb- és jelmezterveket készítő Keserű Ilona a neoavantgárd művészgeneráció már ismert alakja volt, az IPARTERV-csoportban alkotó fiatal művész.²¹ A rendszer ilyen puha kettőssége évtizedekre megzavarta a művészi kontextusok értékelését és értését, az előadás látványáról szóló elemző beszéd pedig ki sem alakult. A hetvenes években Major Tamáson kívül a kaposvári társulattal dolgozott még fiatal, neoavantgárd képzőművész, Pauer Gyula.

A *luzitán szörny* terét szabálytalan ritmusban a zsinórpadról belógatott kötelek jelölték ki, káosz és egyszerűség határozta meg a látványt.²² Káosz, mert az őserdőtől a börtönig, a Tarzan-romantikától a modern cirkuszig tu-

¹⁶ Törőcsik „másodpercek alatt teremt szemrebbénekekkel vagy megállással, kézmozdulattal és mindig változóhanggal egy egész életet felvillantó teljes emberi karaktert.” BERNÁTH, „*A luzitán szörny*”, 6.

¹⁷ PÁLYI, „Törőcsik Mari – Major cirkusz-színházában”, 1.

¹⁸ „Lehetetlen nem azzal jellemezni (Törőcsik) játékát, hogy amilyen kicsi, olyan erős és kemény volt, s ha teltt tőle halálordítás- és düh-hangerőre, teltt hasonló hatóerejű halk dadogásokra, hiteles félmozdulatokra, szorongásjelzésekre is.” BOR Ambrus, „*A luzitán szörny*”, *Magyar Nemzet*, 1970. okt. 4., 8.

¹⁹ „Törőcsik, akinél nagyobb egyéniség alig van a magyar színpadon, *A luzitán szörnyben* nem azért ért el pályája egyik csúcsára, mert fölénőtt a kitűnő együttesnek, hanem mert tökéletesen azonosult vele.” GYURKÓ, „A szörny csodája”, 12.

²⁰ „Az egységes tömegmozgatásra úgy hiszem jó példa *A luzitán szörny* előadása.” BARTA András, „Major Tamás: »Izgalmasabbá tenni a színházat!«”, *Film Színház Muzsika* 17, 24. sz. (1973): 12–13, 13.

²¹ „A díszletet és a jelmezeket Keserű Ilona tervezte: hogy mi mindent lehet zsákvászonnal, kenderkötéssel, lennel, madzaggal, ronggyal kifejezni, azt a vendégművész legutóbbi kiállításán láthatták a modern tárlatok látogatói.” BOR, „*A luzitán szörny*”, 8.

²² „A díszlet elenyésző, mindössze néhány kötél lóg, amely egyaránt jelzi az őserdőt és a börtönrácsot, a gyarmati vidék legfőbb jellemzőit.” BENEDEK, „Kömlős, meg *A luzitán szörny*”, 4.

catnyi értelmezői keret feszült az előadásra, s egyszerűség, mert a kötél multifunkcionalitása a játékot, s nem a kontextuskeresést kínálta az értelmezés feladatául.²³ A színvilág két dinamikus közösséget jelenített meg: a gyarmatosítók fehér, frissen (és nehezen) vasalt lenvászon, kissé militarista öltözékben, a bennszülöttek pedig meleg földszínű, barna-vörös zsákruhában nem-nélküli, életkor nélküli homogén tömegként álltak a proscéniumon.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás azonnali, kritikai reakciókban mérhető hatása rendkívül erős volt.²⁴ A Nemzeti társulata megújulásra, felfrissülésre szorult, olyan szellemi és művészi izgalmakra, melyek a politikai hatalom ideológiai elvárásaiból fakadtak, mégis beteljesítették a közösség legdinamikusabb, legfiatalabb rétegének vágyát. 1968 után anakronisztikusnak tetszett a forradalmat megmutatni úgy, hogy azon ne egyszerűen a Kommunista Ifjúsági Szövetség világtalálkozójának az egyenlekedése érződjék. Major nem történelmi példát választott, nem a kettős beszéd vagy a történelmi parabola technikájával dolgozott, s nem is fordult, miként 1957-ben sem tette, az 1956-os forradalom utáni pacifikálás dramatikus eszközeihez. Major az államszocialista színházi lehetőségek összetett viszonyai közepette Brecht és Weiss elidegenítő agitációs és propaganda színházát hozta létre, de fiatalok zenéjével és táncával.

Az előadás hosszú távú hatástörténeti pozícióját a Vígyszínház írta felül, amikor 1973-ban bemutatták a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* című előadásukat.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A luzitán szörny*; a bemutató dátuma: 1970. szeptember 25.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Major Tamás; szerző: Peter Weiss; zeneszerző: Daróczy Bárdos Tamás; fordító: Garai Gábor; koreográfus: Szigeti Károly; díszlet- és jelmeztervező: Keserü Ilona; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Suka Sándor (A szörny), Ungvári László (Tábornok), Györffy György (Püspök), Rajz János (Úr), Zolnay Zsuzsa (Hölgy), Blaskó Péter (Rendőr), Horvai János (1. Gyarmatosító), Gyulay Károly (2. Gyarmatosító), Iglódi István

²³ „Riasztóan komikus és félelmetességében is legyőzhető”. FÖLDES, „Szokatlan színház”, 11.

²⁴ „Az elmúlt években kétségtelenül Major Tamás rendezései körül gyűrűzött a legtöbb vita... Rendezéseivel egy olyan sajátos és egyéni stílust képvisel, amely formai oldalról is bármikor felismerhető, de lényege mégis az, hogy a művek belső igazságának feltárását tűzi ki célul a korszerű színpad követelményeinek megfelelő eszközökkel.” BARTA, „Major Tamás: »Izgalmassabbá tenni a színházat!«, 12.

(1. Beszélő), Horváth József (2. Beszélő), Törőcsik Mari (3. Beszélő), Csurka László (Külföldi Igazságügy-miniszter látogatóban), Velenczey István (Külföldi Pénzember látogatóban), Bánsági Ildikó f. h., Földessy Margit f. h., Koroknai Géza f. h., Kószegi Péter f. h., Mányai Zsuzsa f. h., Martin Márta f. h., Melis György f. h., Urbán Erika f. h., Várdai Zoltán f. h., Zsolnai Júlia f. h., Galkó Balázs (Kar).

•

SCHANDL VERONIKA

SHAKESPEARE GUMIBOTOKKAL

MAJOR TAMÁS: RÓMEÓ ÉS JÚLIA, 1971

A Major Tamás elképzelései szerint aktuálpolitikai kérdésekre reflektáló előadás egyetlen sort sem húzott a dráma szövegéből, de le kívánt számolni a romantikus játéktílussal, és generációs konfliktusként értelmezte a művet, amely a szülei rendszeréből kitörni képtelen fiatalok tragédiáját exponálja. Az előadás körül kialakult vita felfokozott érzelmekkel teli írásokat szült, amelyek közül a legtöbb a kortárs világra utaló elemeket kifogásolta, és a shakespeare-i tragédia általános érvényű szépségét, katarziszt kérte számon.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A később „gumibotos” vagy „brutális” *Rómeó*ként¹ elhíresült előadás hatalmas kritikai vitát kavart bemutatásakor, 1971-ben. A Major Tamás elképzelései szerint aktuálpolitikai kérdésekre reflektáló,² a kortárs polgárháborúk ellen tiltakozni szándékozó rendezést a kritikusok egy része az illúziószínházzal való bátor szakításként,³ más része viszont a Shakespeare „igazi” jelentését

¹ „Ezt azóta úgy emlegetik, hogy ez volt a »brutális *Rómeó*.« Major az elnyomó hatalomban látta a tragédia mozgó erőt, amely rákényszeríti valamennyi alattvalójára, hogy »jó« legyen, és ettől minden rosszá, hamissá, végül tragikussá válik.” (Iglódi István visszaemlékezése.) Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki?* (Budapest: Minerva Kiadó, 1987), 163.

² „Színpadi Veronánk utcáin mindenestre nemcsak kés, de géppisztoly nélkül sem ajánlatos közlekedni. Rómeó és Júlia történetének ma Amman, Belfast és még jó néhány város lehetne a színhelye. A gyűlölet légkörében született szerelem szépségét, tisztaságát szeretnénk megmutatni. A *Rómeó és Júlia*ban élesen polgárháború-ellenes, feudális anarchia ellenes mondanivaló is van.” B. M., „Bemutató előtt. Elmúlt századok üzenete korunknak”, *Magyar Hírlap*, 1971. febr. 23., 6.

³ „Major Tamás *Rómeó és Júliája* támadás a romantika ellen. Nem a 19. századi konvenciókat követő gordonkagöcögés, violinbűjjogás, nem sóhaj, nem szerelmi fuvalom, hanem tiszta, fájdalmas emberi kiáltás.” MOLNÁR GÁL Péter, *Rendelkezőpróba* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972), 88. – „Ha van színházi előadás, amely egyetlen lendülettel, improvizációs bátorsággal és kiváló eredménnyel valósítja meg az elszakadást mindattól, ami a magyar színháztársaságban

meghamisító kudarcként⁴ értékelte. Bár az előadás nem lett közönségsiker, és fél év után lekerült a műsorról, visszatekintve elmondhatjuk, hogy Major koncepciója sokban rezonált a keleti blokk több kortárs *Rómeó és Júliájára*, különösen Otomar Krejča 1963-as prágai színre vitelére, amely már szakított a romantikus játéktípussal. Major megfogalmazásában jelent meg először magyar színpadon az az értelmezés, amely a hetvenes években népszerűvé tette a drámát a vasfüggöny mögött:⁵ a generációs konfliktus, amely a szülei rendszeréből kitörni képtelen fiatalok tragédiáját exponálta.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A „teljes Shakespeare” eszményét gyakran népszerűsítő Major⁶ a *Rómeó és Júliát* sem húzta meg. Az előadásban olyan szövegrészleteket is bent hagyott,

elavult, múzeumi, előrelépést gátlóan avitt, akkor az Major sokat vitatott, szenvedélyt és vihart kavart *Romeója*. Hálásak lehetünk Majornak ezért az előadásért. Soha jobbkor nem jöhetett volna. A körülötte feltámadt vitának is örülhetünk: végre egy előadás, amelyik alkalmas egymást kizáró színházszemléletek összeütköztetésére. Végre van min vitatkozni [...] Ha meggondoljuk, hogy nálunk az idegenből átültetett másodlagos produkcióknak milyen nagy és nemes hagyománya van, fogalmat kaphatunk arról, hogy mire vállalkozott Major Tamás, amikor egyidőben egy filmmel [Zeffirelli *Rómeó és Júliájával*], amely egyszerre elégíti ki a kalandkedvelők, a látványosságimádók, a »szép ruhákért« és idegen tájakért rajongók, a »jó bunyóért« lelkesedők és a tanítóbácsis Shakespeare-filológusok minden igényét, elhatározta, hogy teljesen mást nyújt. Eltávolodott az érzelgősségtől egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a szenvedélyek barokkos tobzódása dominál. Eltávolodott a naturalizmustól egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a részletek kézműves kidolgozása, az »élethű« pepecselés jut kétes diadalra. [...] Ebben az évadban *A luzitán szörny* és a *Romeo és Júlia* a korábbi évek néhány rendezésénél (*A vágóhidak Szent Johannája*, *Athéni Timon*) harmonikusabban mutatja Major szándékát: elszakadni az illúziószínháztól, a pszichologizálástól, az esztétizálástól, a belső színházi használatra szóló művészkedéstől, az öncélú lelki kielégüléstől. A cél: visszaadni a színház társadalmi szerepét, aktivizáló képességét, politizáló hajlamát.” KOLTAI Tamás, „A valóság hatékony képmásai. Évadvégi jegyzetek”, *Színház* 5, 6. sz. (1971): 1–4, 1–2. – „Mi tagadás, ez a rendezés fél siker lett. Vagy ha tetszik: fél kudarc. Siker a darabra tapadt rossz, szirupos hagyományok letisztításában, siker egy realisabb Shakespeare-kép kibontásában, siker a deromantizálásban, a puritán megfogalmazásban és a konfliktusok jelenhez közelítésének igényében. És kudarc mindenekelőtt a »jelenidejűsítés« túlzott, a darab legfontosabb, alapvető gondolatainak ellentmondó kivitelezésében. [...] A maszszív és határozott drámai anyag erősebbnek bizonyult a rendezői elképzeléseknél.” TAKÁCS István, „Színivihar”, *Magyar Ifjúság* 15, 12. sz. (1971): 12.

⁴ „A színpadon nem a *Rómeó és Júliát* játsszák. A *Rómeó és Júlia* időszerűségének dilemmájára Major Tamás határozott »nem«-mel felelt, nem hitte el a *Rómeó és Júliát* Shakespeare-nak. Nem hitt aktualitásában; ezért aktualizálta a darabot.” GALSAI Pongrác, „*Rómeó és Júlia*”, *Nők Lapja* 23, 11. sz. (1971): 22.

⁵ Lásd többek között: John J. JOUGHIN, ed., *Shakespeare and National Culture* (New York: Manchester University Press, 1997), 207; Anselm SCHLÖSSER und Armin-Gerd KUCKHOFF, Hg., *Shakespeare-Jahrbuch* (Weimar: Böhlau Nachfolger, 1965); Zdeněk STRÍBRNÝ, *Shakespeare and Eastern Europe* (New York: Oxford University Press, 2000), 114–115.

amelyek nagyon ritkán hangzanak el színpadon, például azokat a sorokat, amelyben Capulet dicséri Rómeót, vagy Júlia teljes méreg-monológiáját. A kortárs kritikusok egy része ebben a feltétlen „szöveghűségben” látta az előadás kudarcának okát, azt állítva, hogy a húzás nélküli szöveg ellenállt a szűk rendezői értelmezésnek.⁷

A RENDEZÉS

Major rendezői nyilatkozataiban kétféle darabfelfogás keveredett: egyfelől a *Shakespeare Összes Kiadás* 1953-as utószava által is kanonizált felfogást visszhangozta, amikor a két fiatal küzdelmét a viszályoktól szaggatott feudális világ elleni harcként aposztrofálta.⁸ Másfelől a darabot kortárs politikai parabolaként kívánta színpadra állítani.⁹ Ezt volt hivatott hangsúlyozni a személyében megjelenő, a felvonásokat megnyitó, civil ruhás narrátor, illetve a vietnámi háborút idéző, egyenruhát viselő, gumibotos, karszalagos katonák. Az előadásról csak rádiófelvétel maradt fenn, amely e vizuális aktualizáló törekvések sikerességét vagy sikertelenségét nem tudja megmutatni, de következtetni enged a Major-rendezés másik fontos összetevőjére, a brechti hatást célzó, elidegenítő, érzelmentes színészi játékra. Ezzel érte el az előadás, hogy a tragédia a tragikomédia felé közelítsen,¹⁰ jobban kiaknázva a szövegben rejlő ambivalenciákat.

⁶ „A teljes Shakespeare az egyetlen elfogadható elvi álláspont.” Major Tamás egy rádióbeszélgetését idézi: ANTAL Gábor, *Major Tamás* (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982), 58.

⁷ „Ahelyett, hogy »képzelmét« Shakespeare-hez igazítaná, [Major Tamás] Shakespeare-t igazítja saját képzelméhez. A napi időszerűsítés aligha van hasznára a klasszikus drámának, hiszen általános és mindenkori igazságát leszűkíti itt és most többnyire múlt aktualitására. [...] A művészet nem pokolgép, azt nem kell időzíteni. Az igazi művészet viszont időzítés nélkül is robban, ha eljő az ideje.” MAJOR Ottó, „Shakespeare – Budapest”, *Tükör*, 1971. márc. 16., 19. – „A *Rómeó és Júliát* nem lehet elidegeníteni. A szöveg tiltakozik ellene.” UNGVÁRI Tamás, „*Rómeó és Júlia*. Shakespeare felújítás a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1971. febr. 28., 9. Az idézett mondatok nem szerepelnek a kritikában.

⁸ Lásd Szenczi Miklós utószavát az 1953-as kiadáshoz.

⁹ „A szolgák összeverekednének, de mit szól hozzá az Ellenőrző Bizottság? Hiszen megszületett az ENSZ-döntés a Herceg személyében: Ha még egyszer... Olyan abszurd ez a szituáció, akár ma Belfastban a helyzet, amikor emberek hálnak meg, mert az egyik katolikus, a másik protestáns. hiszen abszurdum, hogy egy futballmeccsen emberáldozatokat követeljen az okatlan gyűlölködés.” (Major Tamás) SZÉKELY Gabriella, „Rómeó, Júlia + Major”, *Magyar Ifjúság* 15, 8. sz. (1971): 13. „A néző rádöbben, hogy ezen a parányi színpadon Shakespeare szavaival a XX. század második felének történelmét játsszák, dokumentumdrámát, a híradások, újság-cikkek anyagából.” Uo.

¹⁰ „[E]bben a darabban [...] több happy end is van [...]. Megmutatkozik benne Shakespearenek különlegesen izgalmas kapcsolata az élettel. Ahogy vegyíti a stílusokat, műfajokat, hangulatokat egy darabon belül: bohózatot, tragédiát, cirkuszt, fekete humort, melankóliát [...].

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Várkonyi Zoltán ikonikussá vált, szereplőcentrikus *Rómeója* (Vígyszínház, 1963) után többen elutasították Major rendezőcentrikus színpadra állítását, pedig a központi gondolat kiváló, a magyar Shakespeare-előadásokban ritka ensemble-játékot eredményezett.¹¹ Major nagy hangsúlyt fektetett a tömegjelenetekre és a kisebb szereplők egyénítésére. Suka Sándor pufajkában megjelenő Patikáriusa külön kiemelkedett a mellékszereplők közül: a lecsúszott értelmiségi példaképe, akit a mérégért cserébe kapott aranyak végleg a mélybe rántanak.¹² Igazi marxi fordulattal Major a pénzt tette meg a szerelmeket legyőző külvilág mozzgórugójának, amelynek hatalmát nem csupán

» Fantasztikus az is, ahogy az *idővel* játszik! Ahogy változtatja az egymásutániságot az egyidejűséggel.” (Major Tamás.) FENCSIK Flóra, „Anglia Veronában. Szilaj gyönyör. Divatszínház helyett felfedezés. A *Romeo és Julia* próbáján”, *Esti Hírlap*, 1971. febr. 6., 2. (kiemelés az eredetiben); „A modern ízlés semmiképp sem tudja megemészteni az effajta tragikomédiát.” KÉRY László, „*Romeo és Julia*. Shakespeare tragédiája a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1971. márc. 3., 7.

¹¹ „Elterjedt ugyanis az előadásról, hogy »aktualizál«. Holott Major klasszikus rendezéseinek hosszú sorában talán most fordul elő először, hogy nem szól ki a darabból. Major elolvasta Shakespeare-t: a *Romeo és Júlia* című drámát játssza. Nem többet és nem kevesebbet. Nem tesz hozzá semmit, és nem vesz el belőle semmit. Egyes motívumokat fölerősít, másokat lehalkít. Egyetlen idegen elem sincs az előadásban. Csak az egész egységes rendezői látomássá szerveződött. [...] Major rendezőcentrikus *Rómeója* a Nemzeti Színház egész sor művészből legjobb formáját hozta ki. Arról nem is beszélve, hogy a színpadi jelenlét fogalmára alig találunk hasonló példát a közelmúltból. A statisztéria régen nem volt ennyire élő, emberi arcú. Kiderült, hogy a színpadi tömeg is állhat egyénekből, mindegyiküknek lehet jelleme, szerepe, dolga, hitele. Azt sem szoktuk meg, hogy a szerepformálás nem ér véget ott, ahol a színész szövege, üresjáratokkal, »szünetekkel« tarkítva az alakítást. Ebben az előadásban minden színpadi pillanatnak funkciója van”. KOLTAI, „A valóság hatékony képmásai...”, 1; „Tény, hogy az a színházeszme, amelyet Major Tamás újabb rendezéseiben egyre következetesebben megvalósít, a Nemzeti Színház számos színészétől idegen. Sokszor olyan színészekről is, akik a Major rendezte előadásban jelentős szerepet kapnak. Az is jól látható azonban – s több régebbi példa után ragyogó bizonyítéka ennek a *Romeo és Júlia* is –, hogy Major Tamás megteremti az ensemble-munkát a színházban, »sztárjait«, akikkel évek óta együtt dolgozik, Töröcsik Marit, Sztankayt, Iglódit stb. alázatra neveli, s az »epizodisták«, Horváth József, Suka Sándor stb. gyakran nem kisebb terhet vállalnak az előadásból, mint ők.” PÁLYI András, „Színészek keresztútjában”, *Színház* 4, 6. sz. (1971): 27–31, 28.

¹² „Bejön Suka Sándor a színpadra, furcsa és színe eresztett köpönyegben. Öltözéke pufajkára emlékeztet, mintha nem egyetemet végzett gyógyszerész volna, hanem egy építkezésnél maltet keverő proletár. [...] lecsúszott, a társadalom margójára került ember ez; keservesen kell megküzdnie-megharcolnia mindennapi megélhetéséért; léte fenntartásához rengeteg furfangra és gonoszságra van szüksége. [...] Suka kezében a pénzzel boldogan eltáncol a színpad mélye felé, és amikor a kijáráshoz ér, kurjantó kiáltást hallat. Borzasztó üvöltés ez: halálsikolyba fulladó diadalordítás. Biztosak lehetünk benne: a Patikárius elveszett ember, a kapott aranyak a mélybe rántják. Rövidesen meghal delírium tremensben, szifiliszben pusztul el, vagy egy sötét utcaskarcon megkéselik a pénzéért.” MOLNÁR GÁL, *Rendelkezőpróba*, 113.

a Patikárius alakján keresztül, hanem a gazdáikat csak ímmel-ámmal gyászoló, a pénzért mindenre képes szolgák alakján keresztül is bemutatni szándékozott. A kritikák legtöbbit a szerelmeseket játszó Töröcsik Mari és Sztankay István játékaival foglalkoztak, és még a rendezést elhibázottnak tartó írások is pozitívan nyilatkoztak alakításaikról. Töröcsik Mari Júliája felnőtt, okos lánynak mutatkozott, aki hidegen mérlegelte szavait,¹³ és érzelmeit megpróbálta elrejtetni a világ elől. A kortárs kritikák szerint *A vágóhidak Johannájában* nagy sikert aratott Töröcsiknek sikerült a leginkább megvalósítania Major elidegenítő koncepcióját,¹⁴ alakítása az előadás kiemelkedő szerepformálása. Míg Júliája kibújt a romantikus szerepből, Sztankay István Rómeója líraibb ellenpár volt, aki a szerep megformálásához karakterszínészi eszközöket¹⁵ használt.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás látványvilágát egyrészt a puritanizmus, másrészt az eklektika jellemezte. Csányi Árpád díszlete funkcionálisan elforgatható kockákból, hasábokból állt,¹⁶ amelyet az egyik oldalról pallórendszer keretezett. A kétszintes színpad lehetőséget adott Majornak arra, hogy párhuzamosan játszasson egyes jeleneteket, így erősítve fel ironikus vagy groteszk felhangjaikat. A színpadot brechti krétafehér fény világította meg, amely szándéka szerint lehetetlenné tett minden romantikus ellágyulást.¹⁷ A díszletek egyszerűségével szemben a jelmezek a funkcionalitás és a szimbolika furcsa egyvelegét mutatták. A kortárs, a korhű és a szimbolikus részletek (karszalagok, gumibotok, bőrnadrágok, estélyi ruhák) keveredését több kritika zavarónak találta. Ugyanígy negatív kritikát kapott, hogy az előadásban „C” és „M” feliratú karszala-

¹³ „Töröcsik Mari például igen gondosan felépítette Júliáját – belülről. Minden gesztusa és minden mondata jelzi ezt a tudatos belső építményt.” PÁLYI, „Színészek keresztútjában”, 28; „Talán először lehetett nyomon követni, mi is történik Júlia gondolataiban, szenvedélyesen kibontakozó és tragédiába torkolló szerelme árnyékában.” *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 178.

¹⁴ „Töröcsik Mari kitűnően tudta hasznosítani azokat a tapasztalatokat, amelyeket mint »brechti színésznő« szerzett. Uo.; „Töröcsik [...] sorokra bontja a szövegét, figyelmen kívül hagyva az értelmi összefüggéseket és követelményeket.” RAJK András, „Rómeó és Júlia. Shakespeare-felújítás a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1971. márc. 7., 8.

¹⁵ „Ez a szerep is karakterszerep. Igen! Rómeó nemcsak szerelmes, és én ezt el is szeretném játszani.” (Sztankay István.) körmöczy, „A Rómeó és Júlia próbáján.” *Néző*, 3. sz. (1971): o.n.

¹⁶ „Csányi Árpád olyanféle díszletet hozott létre, amely hamarabban kelti egy munkavédelmi eszközökkel lelkiismeretesen felszerelt kohászati pódium képzetét, semmint egy Shakespeare-színpadét.” RAJK, „Rómeó és Júlia...”, 8.

gokat viselő szolgák sűrögtek a két család körül, míg a Herceg katonái a vietnámi háborút idéző egyenruhákban, gumibotokkal tartották fenn a rendet.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Major izgalmas koncepcióját, az antiromantikus, érzelemmentes tragédiát a darabra erőszakolt aktualizáló elemek miatt csak félig-meddig sikerült kivitelezni. Az előadás körül kialakult vita felfokozott érzelmekkel teli írásokat szült, amelyek közül a legtöbb a kortárs világra utaló elemeket kifogásolta, és a shakespeare-i tragédia általános érvényű szépségét, katarziszát kérte számon. Minden felemássága ellenére az 1971-es bemutató már problémafelvételeiben is fontos szerepet tölt be a magyar színháztörténetben, hiszen kritikai párbeszédet indított el Shakespeare és az illúzió kapcsolatáról, illetve a rendezői színház kérdéseiről. Molnár Gál Péter reflexiója szinte megelőlegezte azt a vitát, amelyet majd Peter Brook 1972-es vendégszereplése lobbantott új lángra, és amely alapjaiban kérdőjelezte meg a korabeli magyar színházi gyakorlat fenntarthatóságát: „Zeffirelli fölfedezte a veronai szerelmesek altestét, Major Tamás fölfedezte Romeo és Júlia agyát. [...] Miféle Júlia az, akinek nemcsak szíve és hangja van, hanem esze és akarata is? Idegesítő dolog, ha szopránénekesnő és tenorista szerelméhez szokott fülek hallják ezt. És nyugtalanító azok számára is, akik a »bimbózó lány« és a szerelmes »kamasz« »örök« szerelmét, mindannyiunk szerelmét akarják viszontlátni, és ki tudja, hányadszor. Meg kell azonban kérdezni, mit akarunk voltaképpen a színházról? Shakespeare-t, a maga vad szélsőségeivel és ellentmondásaival, a művészien ábrázolt életet, vagy ábrándjainkat, a megszokott és kényelmessé lett ízlésmatricákat.”¹⁸ Az előadás végén, míg a Herceg békítő soraira a két család vitázó fejei kezüket adták egymásnak, a fiatalok ravatala felett, a díszlet felső szintjén a nézők láthatták, ahogy a szolgák, mintha mi sem történt volna, folytatták a vitát. Ez a zárókép nemcsak a darab tragikumát tette ironikus idézőjelbe, de mintegy előrevetítette, hogy a produkció által elindított viták Shakespeare modernségéről, illetve korszerű értelmezéséről, szintén tovább gyűrűztek a következő években. Major ezekhez a vitákhoz a *Szeget szeggel* 1973-as előadásával, illetve az 1976-os *II. Richárd*dal szólott hozzá.

¹⁸ Uo.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Rómeó és Júlia*; a bemutató dátuma: 1971. február 26.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Major Tamás; szerző: William Shakespeare; fordító: Mészöly Dezső; koreográfus: Szigeti Károly; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Vágó Nelly; zenei szerkesztő: Eötvös Péter; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Györffy György (Escalus, Verona hercege), Szersén Gyula (Páris), Velenczey István (Montague), Gelley Kornél (Capulet), Sugár Lajos (Öreg Capulet), Sztankay István (Romeo), Iglódi István (Mercutio), Galkó Balázs (Benvolio), Csurka László (Tybalt), Sinkovits Imre (Lőrinc barát), Koroknai Géza f.h. (János barát), Horváth József (Péter, a dajka szolgája), Benedek Miklós, Blaskó Péter (Baltazár), Tarsoly Elemér (Sámson, a Capulet ház szolgája), Kun Tibor (Gergely, a Capulet ház szolgája), Gyulay Károly (Ábrahám, a Montague ház szolgája), Suka Sándor (Patikárius), Várdai Zoltán f.h. (Első zenész), Usztics Mátyás (Második zenész), Szél Richárd (Harmadik zenész), Szacsvey László f.h. (Páris apródja), Izsóf Vilmos (Első őr), Tichy József (Második őr), Andorai Péter (Harmadik őr), Sivó Mária (Montague-né), Zolnay Zsuzsa (Capulet-né), Töröcsik Mari (Júlia), Horváth Teri m. v. (Júlia dajkája), Galkó Bence (Tóni), Tordai Ferenc (Capulet szolgálja), Balogh László (Polgár).

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

A DOMESZTIKÁCIÓ DRAMATURGIÁJA

IGLÓDI ISTUÁN: DÖGLÖTT AKNÁK, 1971

A Major Tamás elképzelései szerint aktuálpolitikai kérdésekre reflektáló előadás egyetlen sort sem húzott a dráma szövegéből, de le kívánt számolni a romantikus játéktílussal, és generációs konfliktusként értelmezte a művet, amely a szülei rendszeréből kitörni képtelen fiatalok tragédiáját exponálja. Az előadás körül kialakult vita felfokozott érzelmekkel teli írásokat szült, amelyek közül a legtöbb a kortárs világra utaló elemeket kifogásolta, és a shakespeare-i tragédia általános érvényű szépségét, katarziszát kérte számon.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A *Döglött aknák*at a Nemzeti Színház Kamaraszínházában, a Katona József Színházban mutatták be, s a kamarajelleg a (gyakorlatilag) kétszereplős dráma játéktéréhez, nem pedig a várható közönségsikerhez méretezte a befogadó helyszínt. A siker biztos volt, erre legfőképp a sztárszínészek ígértek garanciát. Mindenesetre ezzel az előadással ért véget Both Béla igazgatói működése. A források hangsúlyozták, hogy a premier idején még nem lehetett biztosan tudni, ki kerül a nyugdíjba vonuló vezető helyére,¹ s mindez miképp befolyásolja a színházon belüli erőviszályokat. A főrendező Major Tamás pályája egyik legemlékezetesebb komikus karakteralakítását hozta létre, mely egyrészt megerősítette színészi pozícióját,² másrészt elvezette az 1982-es *Mirandolinában* játszott, legendássá vált Forlipopoli lovag játéktechnikájához.³ Az elő-

¹ SZÉKELY György, „A felszabadulás után. A Nemzeti Színház intézménytörténete”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 131–186 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 147.

² „Színészszemélyisége időnként »kilógott« a Sztanyiszlavszkij-módszer hazai adaptálásával készült előadásokból.” KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági- és Lapkiadó Vállalat, 1986), 9.

³ A *Mirandolina* bemutatója és a *Döglött aknák* tévéfelvétele egyazon évben, 1982-ben történt, a komparatív játékelemzés kínálja magát.

adás korai marketingje professzionális volt. Számos közös fotó készült a harsogva nevető Kállai Ferencről és Csurka Istvánról, akire a Nemzeti friss írójaként meglepő reménységgel tekintettek.⁴ A színházi tárgyú írásokat is megjelentető heti- és női lapok is a színészek és a drámaíró (s nem a rendező) személyére fókuszáltak. A kora hetvenes évek nyelvi és ideológiai zavarában az előadásnak mindemellett mélyen marxizáló befogadói közegben kellett magára találnia,⁵ s kibogozhatatlan, vajon a *Népszabadság* fiatal kritikusának hivatkozási kerete disszeminálódott-e az országos napilapokba, esetleg az egyszerű néző pártiskolákon elsajátított elemzési technikája bukkant fel egységes értelmezői közegként, de a szakíróktól a postásig mindenki Marxot citálta.⁶ A nevetés lett az előadás megnevezett kulturális kontextusa. Christie Davies fogalmát használva tudjuk, ez az a szocialista kabarénevetés,⁷ mely az államszocialista humor lehetőségeit gondosan mérlegelve és engedélyezve törhetett fel, s mely különös módon egyszerre cenzoriális és nyilvános kontroll alatt tartva tematizált és bagatellizált ki nem mondott nemzeti történeti eseményeket. A *Döglött aknák* esetében ezt az olvasói protokollt maga Komlós János,⁸ a *Népszabadság* kulturális rovatának volt vezetője, a Mikroszkóp Színpad igazgatója adta meg a párt lapjában.⁹ Ekkor ideje volt tisztázni, hogy szatírárt lát a néző, nem pedig vígjátékot, s „a színpadon nem kommunisták és reakció, nem burzsoá és plebejus, hanem két rögeszme küzdelme folyik”.¹⁰ Azt is a párt lapja vezette fel, hogy „enyhébb légtömegek áramlanak hazánk fölé”,¹¹ s ezzel a képpel megadta és megerősítette az olvasási technikát: kettős értés és kettős beszéd mentén indult a befogadás. Ezért is érthető módon az elemzők mindig leszögezték: ilyesfajta világ már régóta nincs Magyarországon,¹² a

⁴ Csurka „érdeme, hogy nem a szituáció ötletvariációjából építi fel darabját, mint a nyugatutánzó abszurd drámaírók (Görgey, Gosztonyi), hanem a figurákat történetileg is analizálja”. ABLONCZY László, „Csurka István aknái”, *Alföld* 22, 7. sz. (1971): 61–62, 61.

⁵ „Marx szerint az emberiség nevetve búcsúzik múltjától.” KOLTAI Tamás, „Moór és Paál halott. Csurka István *Döglött aknák* című vígjátéka a Katona József Színházban”, *Népszabadság*, 1971. máj. 12., 7.

⁶ „Somogyi Lászlóné: [...] Hadd idézzem közbevetőleg Marx híres megállapítását: az emberiség nevetve búcsúzik múltjától...” G. SZABÓ László, „Bírák a postás néző. Köszönjük Csurka Istvánnak”, *Postás Dolgozó* 16, 6. sz. (1971): 6.

⁷ CHRISTIE DAVIES, „Post-socialist, socialist and never-socialist jokes and humour: Continuities and contrasts”, in *Permitted Laughter*, eds. ARVO KRÍKMANN and LIISI LAINESTE, 17–38 (Tartu: ELM Scholarly Press, 2009).

⁸ KERTÉSZ Péter, *A Komlós* (Budapest: Ulpius, 2007), 267–268.

⁹ KOMLÓS János, „Meg kell mondanom”, [rovat], *Népszabadság, Vasárnapi melléklet*, 1971. máj. 30., 8.

¹⁰ Uo.

¹¹ ÁRKUS József, „Frontátvonulás”, *Népszabadság, Vasárnapi melléklet*, 1972. febr. 13., 2.

¹² „Megnyugtát viszont, hogy effajta politikai amalgám nálunk manapság már csak bohózatban konstruálható.” MAJOR Ottó, „Moór és Paál metamorfózisa”, *Tükör* 8, 21. sz. (1971): 21.

vonatkozó névmás használatával azonban védték magukat a megnevezés konkrétumától.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Csurka István drámái a hetvenes évek nagy felfedezéseiként mozgatták a színházi tereket. Életműve egészét nézve Csurka tehetséges alkalmazója a társalgási színmű-irodalmunknak, helyzetek és mondatok drámai jelenetezésének. Sikerének dramaturgiai oka a jól megcsinált színházi forma elterjedésében, majdnem évszázados hagyományában rejlett, a közösségi emlékezet azonban témáinak megszokott fordulataiban lelt élményre.¹³ A Dobozy Imrétől, Mátyás Ávától jól ismert kommunista munkásmozgalom elkötelezett színpadi alakjai, a nemzeti költők szocialista értelmiségi kételyeit hordozó karakterek után a hétköznapi szocialista ember típusa került dramatikusan helyzetbe, s a jóleső komikum felbuzgó forrását teremtette meg Csurka a pizsamára vetkőztetett, intim és kiszolgáltatott helyzetbe állított pártfunkcionárius és az ügyeskedő gebines klasszikus párosával. Csurka olyannyira bátran idézett az államszocialista színházi hagyományból kifele tuskolt Molnár Ferenctől, hogy még egy pisztolyt is megjelenített az első felvonásban, s bravúros suspense-technikával ívelte a feszültséget a pisztolydörrenésig. Csurka a későbbiekben szalonvígjátékok remek szerzőjévé vált, a bezártságban végigvitt párbeszédnek kiváló írójává segítette a színházi közeg, de nem érte el Molnár Ferenc drámaírói pozícióját. Mindez nem egyszerűen az írói életművének értékelését akadályozó, annak lezárását deklaráló politikai szerepvállalásának köszönhető,¹⁴ hanem a hetvenes–nyolcvanas évek parabolisztikus-analógiákban fogalmazó dramatikusan játéktechnikájának. A döglött akna éppolyan parabolisztikus dramatikusan működésre asszociáltat, mint például a fáklaláng Illyésnél, a szörnyeteg Németh Lászlónál, a híd Háy Gyulánál.¹⁵ A hetvenes évekbeli dramatikusan nyelv ezzel állt színpadra. Csurka az 1965-ben megjelent *Moór és Paál*

¹³ „De persze sikeres maradt, a módszere verhetetlenül egyszer és tehetséges volt: mindent megírt, ami ő is volt egykoron, és sokaknak volt ismerős, ami vele történt. Folyamatosan megírta a tönkremenőben lévő túlélőkkel történeteket, az 1956 utáni értelmiségieket, ivás és írás, nőikkel való bajlódás és kétségbeesett baszás közben, reménytelennek látva az elvesző jót, és becsülve minden egyes nyugalomban lezajló hétköznapot.” GYÖRGY PÉTER, „»A modernség a legszebb álmom« – Csurka István”, in GYÖRGY PÉTER, *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*, 267–276 (Budapest: Magvető Kiadó, 2014), 272.

¹⁴ CSURKA ISTVÁN, „Néhány gondolat a rendszerváltás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”, *Magyar Fórum* 4, 32. sz. (1992): 9–16.

¹⁵ „Csurka darabja tehát valóban a döglött aknákról szól, olyan ellentétekről, amelyek élnek a magyar társadalomban, és amelyeknek semmiféle alapjuk és valóságos feszítő erejük nincs.

című kisregényéből konszolidációs drámát írt,¹⁶ s a reakciós-szektás szembeállítás tematizálása 1956-hoz közelebb jelentéseesebbnek tűnhetett,¹⁷ mint deklarált tagadása 1971-ben.¹⁸ Csurkára a *Ki lesz a bálánya?* 1969-es bemutatója¹⁹ után óriási figyelem²⁰ irányult és elvárás tétetett.²¹ A kulcsdráma után a Nemzetibe kerülni jelentős karrierlépés volt,²² legfőképp ha a művet realista drámaként²³ vezették fel, fergeteges realista vígjátékként,²⁴ mely önfeledten tekinthetett vissza a régmúltnak állított ötvenes évek eseményeire. A nézőket feltehetően nem hozta zavarba az az idő-összemosás, mely egyidejű eseménynyé rendezte Moór bűnét, amikor Paált a Dunába akarta lövetni a nyilasokkal, s Paál bűnét, amikor nem adott gebinjogot a lángösszűtő Moórnak. A régmúlt ötvenes éveket nevezték meg a dráma idejének,²⁵ de kettős beszédben értet-

Az új fülemüleperek ideológiai formát öltenek, de mögöttük még egy fülemüle éneke sincs. A gondolat nagyon jó és aktuális, mert a hasonló perlekedések, haragok, úgynevezett elvi elmentétek behálózzák a társadalmi élet egészét. A pozícióhoz hozzákonstruáljuk a történelmet, egyénit és társadalmat egyaránt, hozzákonstruáljuk az ideológiát, és azután már bizonyos pátosszal veszekszünk.” HERMANN István, „Az évad tanulságai a drámák tükrében”, *Színház* 4, 7. sz. (1971): 1–8, 8.

¹⁶ „Tizenkét évvel ezelőtt, a kisregény írásakor tulajdonképpen egy fölfedezéssel viaskodtam. Azt fedeztem föl, vagy azt véltem fölfedezni, az akkori társadalmi viszonyok közepette, hogy a szélsőségek kora lejárt. Mindenfajta szélsőségé.” CSURKA István, „Hajmeresztő hasraesés”, *Film Színház Muzsika* 15, 19. sz. (1971): 7.

¹⁷ „Úgy gondolom: Moór és Paál szembeállítását igazából az 1956-ot közvetlenül követő években lehetett igaz és érdekes. Hazai viszonylatban utolsó nagy fellépésük után voltak; tehát csorbíthatatlan lehetett az a feszültség, az az indulati töltés is, amellyel egymásnak ugorhattak.” SZÁNTÓ Judit, „Megdöglesztett aknák”, *Színház* 4, 10. sz. (1971): 1–4, 2.

¹⁸ „Velük és a hasonlóan vélekedő szakmán kívüliekkel szemben védte meg Csurka darabját a *Népszabadságban* Komlós János, az író nyilatkozatával és – úgy tűnik – szándékával is elmentétekben azt állítva, hogy Moór és Paál nem két politikai állásfoglalást képvisel, hanem csupán két ferde, rögeszmés, már-már patológikus magatartásformát.” Uo., 3.

¹⁹ Léner Péter rendezésében, Thália Színház, Inke László (Czifra), Keres Emil (Fény), Harsányi Gábor (Csüllögh), Szilágyi Tibor (Abonyi) főszereplésével.

²⁰ „Csurka kétségtelenül legkiválóbb színpadi szerzőink közé tartozik.” TAXNER Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor* 14, 7–8. sz. (1971): 699–705, 699.

²¹ „Csurka reménykedett, talán felrobbannak aknáit, a poénok nevetésben robbantják a néző lelkét. Így történt. Az évad, s az elmúlt évek egyik legjobb magyar drámáját láthattuk...” ABLONCZY, „Csurka István aknáit”, 61.

²² „Ha valaha visszatekintenek majd az 1970–71-es évadra, meg fogják állapítani: ez volt a nagy gála éve. Csaknem mindenki, aki a legújabb drámairodalomban szerepet játszik, darabban jelentkezett, sőt, volt aki kettővel is. A bemutatók egymást érték, egymás sarkára hágtak. Kevés olyan évad volt, amikor ugyanabban az évben lehetett tapsolni Illyés- és Darvas-darabnak, Örkénynek és Gyárfásnak, Hubaynak és Csurkának. Ilyen szempontból tehát semmi ok panaszra, az írók írnak, a közönség bejön a színházakba.” HERMANN, „Az évad tanulságai a drámák tükrében”, 1.

²³ „Az élet, pszichológia, a jellem, viselkedés, a valóság tényeit rendezzi dramaturgiai-színházi egységbe.” ABLONCZY, „Csurka István aknáit”, 62.

²⁴ *Néző*, 4. sz. (1972): o. n.

²⁵ „Friss humorról idézi az ötvenes évek szélsőségeit, helyzeteit, figurái ismerősek s ma már önmagukban is komikusak.” Uo.

ték rajta a hetvenes évek jelenét. Csurka töredezett monológokat írt,²⁶ hol az egyik, hol a másik beteg beszélt az alvó társához,²⁷ ekként a drámai történet nem feltétlen a komikus helyzetekből, nem is a jellemek komikus karakteréből robbant elénk, hanem a parabolisztikusan létező, állandó és végérvényes szocialista jelenből. Fergeteges, elszabadult viccként hatott, amikor a nyolc hónapja a zártosztályon fekvő Moór megkérdezte: „Vajon mi a helyzet odakint? Milyen a rendszer?” Csurka szövegének állítása szerint kényszerképzetek világában élünk, a rendszerben mindenki ennek rabjaként élt. Ez volt a szocialista realizmus konstruált valósága.²⁸ A dráma esetleges rendszerkritikus, elemző állítását elmosta kiszólásainak kabaré-vígjátéki cunami, s ezt a feladatot a két sztárszínész vette magára. Apró nyelvi formákban, hangsúlyváltásokban, gesztikus poénokban teljesen átformálták a szöveget, *szétbeszélték* Csurka mondatait. A nemzetis nagymogulok megszelídítették, kabarésikerré improvizálták a drámát.

A RENDEZÉS

Iglódi István fiatal rendezőként kapta a két nagy színészt az ígéretes drámaíróval, s ebben a szegmensben követhetlenné vált a rendezői munkája. Iglódi a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályában végzett öt évvel korábban színészként, Nádasdy Kálmán tanítványaként három évvel korábban rendezőként, itt most a játékmester szerepe jutott neki. Ebben a felállásban a karakterek közötti viszony emberileg érthető minimumát jelezte. Paál és Moór esetében a huszonhét éves, a Nemzetiben pályakezdő rendező feltehetően előreengedte a színészi technét, a dramatikus egyensúlyt biztosító mellékszereplők azonban oly egységes koncepcióban játszottak, hogy láthatóvá tették a rendezői munkát. A kórházi személyzetten és a két kommunista káderen kívül a színpadon megjelent egyikük fia, s másikuk felesége és szeretője – felőlük nézve Iglódi Csurka szövegéhez igazodó, ám karakterében leginkább szexista előadást rendezett. A helyzetkomikumokat erőltetetten terelte a testi vágyakozás irányába. Humorforrás volt, hogy az orvos mindig az ápolónő fenekét nézte, természetesen az ápolónő mozgása, egyenruhája ki is emelte ezt a testrészt. Bizsergést keltett a nézőtéren az a gyenge hely-

²⁶ Ezért találó a párhuzam: „Macskajáték – férfiakra”. TARJÁN Tamás, „Komédiák sok halottal”, *Napjaink* 10, 6. sz. (1971): 4.

²⁷ „Itt a monológ apropója: a helyzet.” (f.f.), „*Moór és Paál* a színen. Monológok az idegosztályon. (Beszélgetés Csurka Istvánnal)”, *Esti Hírlap*, 1971. máj. 4., o. n.

²⁸ „Azért vagyunk azonban idegosztályon, hogy ami kiderül, az ne feltétlenül legyen igaz.” HERMANN, „Az évad tanulságai a drámák tükrében”, 8.

zetkomikum, amikor az orvos azt mondta: „figyelni kell”, s bár a mondat a betegre vonatkozott, a testbeszéde önmagára mutatott; figyelte a hajlongó és takarító ápolónő fenekét. Iglódi a Nemzetiben kissé illetlenül és szervilisen altestre rendezte azt, amit egyáltalán rendezhetett. Talán a pizsamára vetkőzött öreg színészek miatt: ezt a humort mindenki értette, s fontosabb volt, hogy a szexista humor oldja a politikait. Csurka a teljhatalmú Paált olyan kommunista vezetőnek írta meg, mint például Várkonyi betiltott filmjében, a *Keserű igazságban* Bessenyei játszotta Sztankót. Brutális és érzéketlen, a hatalmi pozíciójából párosodó erőszakos kannak. Zsóka így emlékezett: „Milyen kicsi a világ. Engem az erkélyes szobában erőszakolt meg.”²⁹ Iglódi rendezése olyan kinezikai keretet helyezett a mondat köré, mely nézőtéri harsány kacajt váltott ki.³⁰ Ez a rendezés is realistának neveztetett.³¹ Szinte csak egyensúlyt teremtett, de egyértelmű, hogy a sokszoros felújítások után is mindez a színészeknek csak jutalomjáték, melyben nem volt rendezői feladat.³²

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Csurka olyan tézisondatot írt Moórnak, mely kiemelte az államszocialista közegben egyáltalán lehetséges nyilvános ellenállás nyelvi-retorikai lehetőségei közül az egyetlent: a nevetést. „Ha egészséges lennék, egy röhögéssel kikészíteném ezt az egész rendszert”³³ – mondta Moór, s Major Tamás váratlanul feltörő, öblösen erős, hangsúlyosan artikulált nevetése leröhögte és a téréből ténylegesen kiröhögte Paált. „Major zseniális, clown”,³⁴ rajongott érte a kritika és a nézők, s több mint háromszáz előadáson, több mint egy évtizeden át öregedett bele az öregember szerepébe. Major játékának különös színt adott, hogy ő maga, saját teste értelmeződött a megtestesülés e folyamatában. Major minden esti Moór-hangulatát különösen dokumentálta. Az előadásokon,

²⁹ CSURKA István, „Döglött aknák”, in CSURKA István, *Házmestersírató*, 2 kötet. 1:89–156 (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), 101.

³⁰ Mindezt felerősítette Kállai nagyjelenete a második felvonás elején, amikor egy párnához úgy beszélt, mintha az a szeretője, Zsóka lett volna, s megverte és megerőszakolta egyszerre – a szex és a hatalom összetartozó képét állította színpadra. A felvételen 1.16.19.-nél.

³¹ „Iglódy [sic!] István kitűnő érzékkel látta meg, hogy a darab nem nevetetni akar, hanem neveltségessé tenni valamit, ami neveltségességében is reális.” HARANGOZÓ Márta, „Döglött aknák. Siker a Katona József Színházban”, *Esti Hírlap*, 1971. máj. 8., 2.

³² „Iglódi István rendezői szellemessége [...] jól elegyíti azokat a borotvaélen táncoló, a kabarétól a népi csúfolódáson át a burleszkig terjedő komikum-elemeket, amelyeket két ilyen végletes figura és egy elmeagyógyintézet esetében mozgósítani kell.” SAS György, „Honi témák, ismerősök”, *Film Színház Muzsika* 15, 20. sz. (1971): 4–5, 5.

³³ CSURKA, „Döglött aknák”, 127. A felvételen: 1.24.45.

³⁴ LÉTAY Vera, „Lehetne tragédia is”, *Élet és Irodalom*, 1971. máj. 15., 12.

a szerepe szerint, valamit írt és átadta Zsóának.³⁵ A kontextusból, a színészek játékból arra következtethetünk, az emlékirata egy lapját nyújtotta a csinos Színésznő szerepben lévő színésznőnek,³⁶ de a gépelés szövegét Csurka nem írta meg, az előadáson nem hangzott fel. Major azonban minden este a színpadon egy erotikus verset improvizált Zsóának. Zolnay Zsuzsa ezeket a „szexmániás” rögtönzéseket megőrizte, egy részüket publikálta,³⁷ s az állapotbakerülés elengedhetetlen mozzanatának, az ismétlés színpadi technikájának ritkán megőrzött dokumentumaként tekinthetünk rá. Az eljátszott szerep tizenéves állandó jelenlétéből következett, hogy Major Moórként 1971 és 1983 között átvészelte saját politikai bukását, Marton Endre igazgatói korszakát, a Székely–Zsámbéki-féle új időszámítást, Marton Endre halálát, Várkonyi Zoltán halálát, s új színházi korszakot kezdett 1982-ben a Katona József Színházban. „Színészete ekkorra letisztul, szikár alakja, szájkás személyisége elnyeri azt a végső szellemi arculatot, amelyben mindig azonos önmagával és a szereppel.”³⁸ S még mindig a *Döglött akná*ban játszott, s mindig saját jól ismert politikai pozíciója irányította a mondatok értelmezését. Egy könyved Csurka-mondatnál például magára mutatott hangsúlyosan: „Ma már nincsenek is grófok... Ma már rendezők vannak”,³⁹ s ezt azonnal elérte a közönség – hálásan fogadta a demokratikus gondolatot: nincsenek grófok, de rendezők igen. A nézőket az sem zavarta, hogy Major gesztikus improvizációi néhol ellenébe mentek az egységes karakterrajznak vagy mindannak, amit addig játszott. Major és Kállai remek ripacsok,⁴⁰ lubickoltak a játékban,⁴¹ két-személyes stand up comedyt vittek. Major túlmozgott,⁴² mint egy commedia dell’arte közegben, Kállai túlharsogott. Ők Moór és Paál.⁴³ Az új Stan és Pan.

³⁵ Az ötödik kép szerzői instrukciója: „*Moór, az ágyán ülve, egy ujjal gépel valamit.*” Majd a dialógusban: „Vágyom rád. Nekem kell egy ilyen nő! [...] Tele vagyok energiával...” CSURKA, „*Döglött aknák*”, 142.

³⁶ „Az emlékirataimban akkor is azt írom, hogy megváltál nekem.” Uo.

³⁷ KOCSIS L. Mihály, *Van itt valaki? Major Tamás* (Budapest: Minerva, 1987), 319–328.

³⁸ KOLTAI Tamás, „Előszó egy Major-könyvhöz”, *Színház* 19, 11. sz. (1986): 1–6, 5.

³⁹ CSURKA, „*Döglött aknák*”, 134. Felvételen: 1.39.30.

⁴⁰ „Túl az írói ábrázolás kétségtelen és valóban rossz ízű aránytalanságain, a *Döglött aknák* esetén, virulens és szenvedélyt gerjesztő hatásáról elsősorban a két ragyogó színész tehet.” SZÁNTÓ, „*Megdöglestett aknák*”, 1.

⁴¹ „Major ebben kedvére játszhat brechti modorban, túlozhat, karikírozhat, ezáltal még élesebbé, pontosabbá teszi a semmi ember Moór Jenő ürességét.” ABLONCZY, „Csurka István akná”, 62.

⁴² SAS, „Honi témák, ismerősök”, 4.

⁴³ Moór és Paál történelmi típus lett általuk. Major egy közismert aszfaltfigurában, a pesti reakcióban a fáradhatatlan áskálódót mutatja meg Moór Jenőként. Kifacsart gilisztamozgása, vakondokszaglászása, alakváltoztatásra kész testi-lelki készültsége az álnok törzselkedőké...” KOLTAI, „Moór és Paál halott...”, 7.

Hacsek és Sajó.⁴⁴ Rose és Guild.⁴⁵ Kettejük bravúros játéka is hozzájárult ahhoz, hogy a politikai beszéd évtizedekig, még a rendszerváltás után is megőrizte ironizáló, kikacsintós, kettős beszéd struktúrájú kereteit.⁴⁶ A bemutató sajtója ugyan halkán észlelte, hogy másféle beszédmódban másról szólna a mű, hiszen a „darabban rejlő tragikomikum kibontására csak Kállai tesz időnként kísérletet”,⁴⁷ de a pörgő vígjátékritmus, a gyors replikák, gesztusok, kifordulások, vagyis a teljes bohózati repertoár elterelte a figyelmet a konkrétumokról. Ketten helyzetkomikumok végtelen sorozatát teremtették meg – sokszor teljesen elszakadva Csurka szövegétől. Végül is Csurka mondatainál jobb finálét eredményezett, amikor Major az összetegeződésnél járó ölelés és csókolás közepette elveszti protézisét. A kiejtett, majd bravúrosan visszatett műfogsor pár perces elszabadult játékával irányítottan, a bohóckodás érzetével lehetett zárni az estét. S egyértelmű volt: a nevetés áradását leginkább a látványos improvizációk robbantották ki.⁴⁸ Kállai, amikor már a karaktere semmit sem értett a környező térben, s más kontextust nem észlelt és nem építhetett maga köré, akkor elkezdti énekelni a Vígszínház 1973-as bemutatójú *Popfesztivál* előadásából a *Ringasd el magad* című dalt. „Mondja, maga munkásszínjátész volt?”⁴⁹ – imprózza rá Major, s ezzel a saját, illegális kommunista fiatalságát és a Víget egyszerre helyezi komikus pozícióba. A tomboló közönséggel együtt. S ebbe a sorba bele tudott illeszkedni a veszélyesebb állítás is: tavasszal fordulat lesz.⁵⁰ Major és a Nemzeti így vált a nemzet bolondjává.

SZÍNHÁZI LÁTUVÁNY ÉS HANGZÁS

A díszlet a Nemzeti főszcenikusának munkája. Varga Mátyás térkonceptiója is a két legendás színészt támogatta: a díszlet rendezettsége, a színpad teljes, bravúros beépítése a régi tapasztalattal működő mestertervező tudását, a társulat közös, automatikus (legalábbis írásokban nem reflektált) gondolkodását

⁴⁴ „A konszolidált hetvenes évek Hacsek és Sajó párja, Moór és Paál, két ellenséges világ ma már fogatlan képviselője, kíméletlen szópárbajszorozatban marja egymást.” LÉTAY, „Lehetne tragédia is”, 12.

⁴⁵ TARJÁN, „Komédiák sok halottal”, 4.

⁴⁶ Major kabaré-játzási tudását mindeközben a Komlós János írta Jenő és Lujza sorozatban szerezte meg. Lásd KERTÉSZ, *A Komlós*, 175–185.

⁴⁷ TARJÁN, „Komédiák sok halottal”, 4.

⁴⁸ Major akkorákat imprózik, hogy Zolnai Zsuzsa (Zsóka) is szétröhögi a jelenetet. A felvételen 1.29.22-nél.

⁴⁹ Felvételen: 1.34.59.

⁵⁰ „Paál: De fordulat még lesz. Moór: Gondolja, hogy tavasszal? Paál: Tavasszal? És még én vagyok neki reakció?” CSURKA, „Döglött aknák”, 146. Felvételen: 2.02.58.

mutatta. Varga Mátyás a Nemzeti saját díszletgyártó üzemét vezette hosszú évtizedek óta, minden tevékenységét még a régi iskola, a Németh Antal-féle német színházi eszmény értelmében vett pontosság és precizitás jellemezte. Naturalista koncepciójú, realista struktúrájú dobozszínházi elképzelésének előterében a két kórházi ágy helyezkedett el, lábbal egymás felé fordítva. Mellettük kórházi kissámli, kisasztal, kórházi kellékekkel. Már ez a tárgyi világ felidézte egy „valódi kórterem, egy az egyben”⁵¹ érzetét, de Varga ezt a kelékhalmot egy hátulról leszűkített színpadra helyezte. A játék teréből elvett színpadrészt tejuveggel elválasztott folyosónak építette fel, innen nyílt az egyetlen járás az előadásban. 1971-ben ezzel az összetett technikai gondolkodást igénylő (és zöldes) világítással, a szűknek játszott, keskeny és hosszú térrel keltette egy kórházi szoba érzetét a nézőkben. Varga Mátyás díszlettervezőként felépítette alkotásainak múzeumát Szegeden,⁵² s ebben a munkájában is a nagy rutint szerzett, nagy terekben gondolkodó, a kinézikai lehetőségeket feltáró, a színészi mozgásra koncentráló professzionális tervezőt látjuk.⁵³ „És ugyanez Vágó Nelly jelmezeinek is az értéke.”⁵⁴

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás „nagyszínházi méretekre tágult, harsány kabarészínpad”,⁵⁵ sikeres, mert annyira bátran lehetett nevetni az ötvenes éveken,⁵⁶ hogy az előadás a proletár hatalom őszinte, feltáró és elemző művészetének részének látszott. Az előadást megtekintette a Magyar Szocialista Munkáspárt főtitkára, Kádár János,⁵⁷ s miként a rendszer nagy neveltetőjének, Hofi Gézának előadásain, a Major–Kállai stand-up formációin is pártfőtitkári jóváhagyással nevetett az ország népe. Csurka István drámája engedélyezett politikai bohózzattá vált, s a pizsamás intimitásérzetet a sajtóban megjelenő nyári miskolci hakni-fesz-

⁵¹ NAGY László, „Csurka István: *Döglött aknák*”, *Néző*, 6. sz. (1971): 2.

⁵² 1987-ben nyitott a Varga Mátyás Színháztörténeti Gyűjtemény és Kiállítóhely Szegeden.

⁵³ ANGYAL Mária, *Varga Mátyás díszlettervező* (Szeged: Szeged Megyei Városi Tanács V.B. Műv. Oszt., 1989).

⁵⁴ NAGY, „Csurka István: *Döglött aknák*”, 2.

⁵⁵ GALSAI Pongrác, „Szombat”, *Nők Lapja* 22, 24. sz. (1971): 23.

⁵⁶ „»[K]ényes« témákat, illetve az ötvenes években még veszélyes, kényes témakörnek ismert kérdéseket érint. Jelenlegi helyzetünk állásának nagyszerűsége, valódi demokratizmusunk, hogy ezeken az egykor veszélyes helyzeteken és figurákon – amikből vígjátéki helyzetek és akikből vígjátéki figurák lehetnek – ma jóízűen és szívből nevethetünk.” N.L., „Színházi kalauz. *Döglött aknák*”, *Élelmzési dolgozó* 65, 8. sz. (1971): 4.

⁵⁷ Szigethy Gábor Kádár megjelenését a Csurka-előadáson összeköti Rákosi megjelenésével az 1955-ös Madách Tragédián. SZIGETHY Gábor, „Ki ül a páholyban?”, *Magyar Nemzet*, 1997. jan. 25., 17.

tivál furdóruhás képei is erősítették.⁵⁸ Sikersztori, mely hamis és manipulált államszocialista emlékezetet mutatott.⁵⁹ A Kossuth Rádió 1978. március 4-én,⁶⁰ a Magyar Televízió 1982 őszén közvetítette az előadást.⁶¹ Változó melleszereplőkkel, de a két nagy mester nem csökkenő energiájával körbehaknították az országot,⁶² ezzel nehezebbé tették, hogy mások más felfogásban vigyék színre Csurka darabját. A dráma ezért is tűnt el szinte teljesen: nem kapta meg a színházi rutin sokféle értelmezésének jótékony támogatását. Major a szereppel hat év turnézás után, 1982. január 15-én visszaköltözött a Petőfi Sándor utcába, ahol a Nemzetiből frissen kivált Katona József Színház társulatának felújított új színpadon, új politikai akusztikával játszotta még túl a 300. előadáson is a *Döglött aknákat*.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Döglött aknák*; a bemutató dátuma: 1971. május 7.; a bemutató helyszíne: Katona József Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza; rendező: Iglódi István; szerző: Csurka István; a rendező munkatársa: Bodnár Sándor; díszlettervező: Varga Mátyás; jelmeztervező: Vágó Nelly; szcenikus: Bakó József; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Major Tamás (Moór Jenő), Kállai Ferenc (Paál Károly), Szokolay Ottó, Izsóf Vilmos (Béla), Zolnai Zsuzsa (Zsóka, színésznő), Pártos Erzi (Paálné), Gyulay Károly (orvos), Jancsó Sarolta f. h. (ápolónő), Királyi Irén (Látogató), Gyalog Ödön (1. ápoló), Melis Gábor (2. ápoló).

•

⁵⁸ Miskolci vígjáték-fesztivál, melyről a Magyar Rádió és Televízió is tudósított. *Színészek furdóruhában. Színházi magazin*, Kossuth Rádió, 1971. június 27. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

⁵⁹ Felújítják 1979-ben a 236. előadás után. (RÉVY Eszter, „Ismét a *Döglött aknák*”, *Pesti Műsor* 28. [1979]: 15.), majd a Nemzeti Színház a Fővárosi Művelődési Házban játszva, a Fehérvári úton még 47 előadást rútesz eredeti szereplőkkel. (fazekas), „»Túlélő komédia« – *Döglött aknák*”, *Esti Hírlap*, 1982. jan. 15., 2.

⁶⁰ *RTV Újság*, 1978. márc. 4., 3.

⁶¹ (ablónczy), „Újra megnéztük: Major és Kállai – Moór és Paál”, *Film Színház Muzsika* 26, 40. sz. (1982): 13.

⁶² Tata, Meszes, Zalaegerszeg, Szombathely a főbb állomások, de 1978-ig a Nemzetin kívül csak Veszprémben mutatják be Csurka István drámáját.

SCHANDL VERONIKA

„HITUÁNYSÁGBÖRZE”

MAJOR TAMÁS: SZEGET SZEGGEL, 1973

Major brechti rendezői korszakának legsikeresebb munkája, bőséges lehetőséget teremtve a sorok közötti olvasásra, két hatalmi rendszert vázolt fel: a bécsi nép a nyílt diktatúra és az emberarcú elnyomás között választhatott. Az előadásban pedig (a frizsider-szocializmus anyagi javaiért és a keleti blokkban viszonylagosan magas életszínvonalért a politikai szabadságot feláldozó Kádár-rendszer polgáraihoz hasonlóan) az utóbbi mellett tette le a voksot, még akkor is, ha átlátott a Herceg manipulációján, és tudta, hogy ezáltal ő is leajlasult.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Major Tamás 1973-ban rendezte meg először Shakespeare *Szeget szeggel* című drámáját. A magyarországi előzményekkel szakítva, rendezésének nem Angelo, hanem a Herceg lett a központi szereplője. Majornak a darab iránti érdeklődése egybeesett a keserű komédiák magyarországi diadalútjával, amely párhuzamos volt e művek külföldi felfedezésével is. E szövegek (*Szeget szeggel*, *Troilus és Cressida*, *Minden jó, ha vége jó*) a 20. század előtt jóformán egyáltalán nem vagy csak nagyon ritkán kerültek színpadra. A második világháborút követő években viszont – disszonáns tonalitásuk, erőltetett happy endjük és a hatalom túlkapasait körüljáró témájuk miatt – a rendezők és a közönség kedvencei lettek. Magyarországon a *Szeget szeggel* különösen nagy karriert futott be: 1964 és 1985 között nyolc rendezésben került színpadra. Sikerének többek között az volt az oka, hogy a dráma több szüzséje nagyon jól adaptálható volt a Kádár-rendszer mindennapjaira, ugyanis olyan kérdéseket feszegetett, mint hogy miként teszi lehetetlenné egy elnyomó rendszer vagy egy züllött kor az igaz szerelem fennmaradását, illetve hogyan nyomoríthat meg egyéni sorsokat a saját hatáskörét túllépő hatalom. Ezek a toposzok meg is jelentek Ruszt József (*Troilus és Cressida*, Kecskeméti Katona József Színház, 1973), Sándor János (*Szeget szeggel*, Debreceni Csokonai Színház, 1976), Ba-

barczy László (*Troilus és Cressida*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1977; *Szeget szeggel*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1978), Valló Péter (*Minden jó, ha vége jó*, Vígszínház, 1979), Székely Gábor (*Troilus és Cressida*, Nemzeti Színház, 1980), Horváth Jenő (*Troilus és Cressida*, Szolnoki Szigligeti Színház, 1981) és Paál István (*Szeget szeggel*, Veszprémi Petőfi Színház, 1985) rendezéseiben.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Major ebben a rendezésében is hű maradt az általa „teljes Shakespeare”-nek nevezett ideálhoz,¹ azaz a darabot csak igen kevésbé húzta meg. A hosszabb szöveg elősegítette Major azon törekvését, hogy az előadásban jobban megjeleníthesse a bécsi népet. Színpadán ugyanis a nép tűnt szimpatikusabbnak, nem az uralkodó. Az „élettől elszakadt, cselekedni nem tudó”² uralkodóval szemben Major a darab köznépi szereplőit gyakran a nézők felé beszéltette – „félre”-szólásaikra a közönség a tévéfelvételen is gyakran nevetéssel, tapsal válaszolt. Azaz az előadás, bár a prostituáltakat és kerítőket a maguk harsány, cirkuszi valójukban mutatta meg és erkölcstelenségüket sem kendőzte el, a gyakran vaskos népi humor hangsúlyozásával, például az Angelo aszketizmusára vonatkozó viccek esetében, a nézők cinkosává tette őket.

A RENDEZÉS

Major 1973-as *Szeget szeggel*-rendezése brechti rendezői korszakának legsikeresebb munkája volt. Az előadás felsorakoztatta rendezői stílusának szinte minden jellemzőjét: a krétafehér fényvel megvilágított konstruktivista díszletet, a cirkuszszimbolikát, az ironikus kikacsintásokat és a politikai felhangokat. Az előadás egyértelmű főszereplője Kállai Ferenc Vincentiója volt, mivel Major Bécsben ő képviselte a törvényt. Pontosabban a törvénytelenséget, hiszen a bírálatok egyetértének abban, hogy Vincentio a maga kényére-kedvére alakította a törvény betűjét.³ Bár Bécs itt tényleg immorális léhűtőkből állt,

¹ „A teljes Shakespeare az egyetlen elfogadható elvi álláspont.” Major Tamás egy rádióbeszélgetését idézi: ANTAL Gábor, *Major Tamás* (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982), 58.

² f.f., „Rendtelenség mögött a költészet rendje”, *Esti Hírlap*, 1972. dec. 29., o.n.

³ „[T]udatosan idézi elő Angelo zsarnokságát, a háttérből keveri a kártyákat, mindenkit összezavar, [...] hogy a végén a szabadító szerepében jelenhessen meg. [...] [K]enetesen bölcs, cínikus és demagóg, [...] igazán veszélyes, mosolygó manipulátor.” KOLTAI Tamás, „*Szeget szeggel*. Shakespeare drámája a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1973. jan. 10., 7.

a kortárs kritikák úgy látták, ezért a felelősség a Herceget terheli, aki állandósította a lezúllott erkölcsi rendet.⁴ A Bécs alvilágában Lucio vezetésével zanjongó nép Angelo uralkodása alatt eltűnt az előadásból, és csak a Herceggel tért vissza a színpadra. Ez azért vet fel értelmezésembeli kérdéseket, mert Lucio kritikusan megjegyzéseiből kiderült, hogy a Herceg sem jó uralkodó. Sőt, áruhás barátként sem szerzett híveket, hiszen a börtön minden dolgozója látványos ellenszenvvel viseltetett iránta. Miért tartott ki hát mellette a nép? Major rendezői koncepciója ezen a ponton ad teret a sorok között olvasásnak. Értelmezése ugyanis két hatalmi rendszert vázolt fel – egyik oldalon Angelo elérhetetlen és a törvény betűjét humanizmus nélkül értelmező diktatúráját, másik oldalon Vincenzio élehetőbb, ugyanannyira manipulált, korrupt és erkölcsstelen, joviális hercegségét.⁵ A bécsi nép tehát a nyílt diktatúra és az emberarcú elnyomás között választhatott. Az előadásban pedig (a frizsider-szocializmus anyagi javaiért és a keleti blokkban viszonylagosan magas életszínvonalért a politikai szabadságot feláldozó Kádár-rendszer polgáraihoz hasonlóan) az utóbbi mellett tette le a voksot, még akkor is, ha átlátott a Herceg manipulációján, és tudta, hogy ezáltal ő is lealjasult.⁶

Major a darab utolsó jelenetével is hangsúlyozta ezt az ironikus kettősséget: egy metateátrális, a meseszerű happy end valóságérthetőségét hangsúlyozó megoldással megváltoztatta a darab addigi hangvételét, és ironikus pantomimként játszatta el a befejezést. A szereplők lelassultak, és lábujjhegyen állva, angyalként kezdtek csapkodni a karjaikkal.⁷ A minden problémát elkenődöző, eltúlzott happy end a nézőkkel összekacsintó előadás utolsó színpadias gesztusa volt, amely tökéletességével aláásta saját hihetőségét, ironikussá tette önmagát. Ha Major 1973-as rendezése a Kádár-korszak kortárs jelenének szóló példázat volt, akkor az utolsó jelenet a Major által helyesnek tartott túlélési stratégiát sugallhatta a sorok között olvasó közönségnek: szélesen vi-

⁴ SÁNDOR Iván, „Szeget szeggel”, *Film Színház Muzsika* 17, 2. sz. (1973): 3–4; „Az ítélkező herceg: törpebb, mint akik felett ítél – mert azok legalább nem képzelik magukat igazságosnak.” MAJOR Ottó, „Igaz mértékkel mérj!”, *Tükör*, 1973. jan. 16., 9.

⁵ „Ez egy olyan társadalmi állapot, amelyben az is áthághatja a paragrafusvilág szabályait, aki teremtette, és a vétekért mindig az bűnhődik, aki a ranglétra alacsonyabb fokán áll.” Uo.

⁶ Mihályi Gábor azonban arra figyelmeztette olvasóit: „Azt kell látnunk, hogy Vincenzio »manipulált királysága« ugyan elviselhetőbb életkörülményeket teremt, mint a »tisza rend«, amelyet az Angelo-félék próbálnak a nyers erőszak segítségével fenntartani, de korruptnak Vincenzio rendszere is korrupt.” MIHÁLYI Gábor, „Hogyan játs(s)unk Shakespeare-t”, *Kritika* 2, 6. sz. (1973): 24–26, 25–26.

⁷ Létay Vera leírásában: „A valóságos arcokra mintha hamis álarc kerülne. Angelo megjavult, ártatlan kisfiúként repes, s a szüzességet fogadó, hófehér Izabella egy szájrúzsreklám démoni mosolyával nyújtja örökre kezét a hercegi Téalapónak. Nesze nektek a boldog idill! Imígyen mutat fűgét Major a nézőknek.” LÉTAY Vera, „Szemet szemért?”, *Élet és Irodalom*, 1973. jan. 27., 19.

gyorgó álarcok mögé rejtőzve, látszólagos vidámságot színelve kell elviselni a hatalom manipulációit és a korrump rendszer játszmáit, hiszen változtatni úgyszincs lehetőségük.⁸

Az előadás tehát számos lehetőséget kínált fel a kortárs közönségnek, hogy a sorok között olvasva párhuzamokat vonjon a színpadi és a színpadon kívüli jelen között. A kortárs kritikákat olvasva igen szubverzív, csaknem támadóan kritikus rendezésnek tűnik Major műve. De nem szabad elfelejtenünk, hogy Major rendszerhű, azt belülről kritizáló művész volt, ezért nem véletlen, hogy a rendezésében felépített politikai párhuzam konklúziója a *status quó*ba belenyugvó, ironikus legyintés lett.⁹

SZÍNÉSZI JÁTÉK

1973-as *Szeget szeggel*jében Major főleg a színpadi látványban és a happy end elidegenítő – önmaga színpadiasságát hangsúlyozó – játéktílusában folytatta a brechti színházi hagyományokat. Ezeket a tőle már megszokott harsány vizuális és zenei megoldásokkal és a színpadi ensemble-munka kialakításával ötvözte. A kritikák Kállai Ferenc Herceget, Ronyecz Mária Izabelláját emelték ki, mint a fő cselekményszál két meghatározó alakját. A darab végére ugyanis kiderült, hogy a Herceg erkölcsi ellenfele nem a kistílű hivatalnokként ábrázolt Angelo volt, hanem Izabella. Így hát, ahogy Koltai Tamás megjegyezte, „Angelo-nak meg lehet bocsátani, de Izabellát meg kell törni.”¹⁰ Ezért kérte

⁸ Szántó Erika összefoglalása találóan reflektál erre a helyzetre: „A *Szeget szeggel* utolsó képe elszakad a földtől. A szereplők megkísérlik a levegőben járást, karjukat lebegtetik, mint az angyalkák a szárnyaikat. [...] A színpadi alakok immáron álarcos maskarák: a boldog vég hazugságához még így, arctalanul a legjobb. A herceg ugyanis általános örvendezést kíván, általános bocsánatot hirdet és körbe-körbe köszöneteket oszt, és menyegzőket rendel el. Miután a hóhérbárd állandó készenlétben volt, egy fő (igaz, hogy egy ismeretlen szerencsétlené) legurult, a színen levők nagyobbik fele adott pillanatban saját elveit árulta el, zsaroltak, fenyegettek, mindenki mindenkit becsapott, törpe jellemek leckéztettek még törpébbeket, a szerelem gonosz és önző gerjedelemmé torzult, s a hatalomról bebizonyosodott, hogy tehetetlen és kegyetlen egy időben. [...] Ekkor kellene megszólalnia a végítélet harsonáinak, hogy jelezze ennek az egész elmocsarasodott, megtisztulásra képtelen világnak a pusztulását, amelyben igazságtetésnek tűnhet az ordító igazságtalanság is. A végítélet azonban sehol sincs kilátásban, Major tehát lábujjhegyre állítja színészeit. Szinte mindegy, mit tesznek, csak az a fontos, hogy a boldog befejezést egy pillanatig se tartsassuk földi valóságnak.” SZÁNTÓ Erika, „Hitványságbörze”, *Színház* 6, 4. sz. (1973): 11–14, 14.

⁹ Különösen nyilvánvalóvá válik a különbség, ha összevetjük Major rendezését Paál István 1985-ös *Szeget szeggel*jével. Lásd részletesebben: SCHANDL Veronika, „Two Productions of *Measure for Measure* in Late Socialist Hungary. Silence, »Doublespeak« and »Reading Between the Lines«”, *Shakespeare Jahrbuch* 144 (2008): 102–115.

¹⁰ KOLTAI, „*Szeget szeggel*...”, 7.

Vincenzio feleségül a novíciát, aki összeroppant az erénye ellen elkövetett ekora árulás láttán. A népi hang szószólója a színpadon az Őze Lajos által megjelentetett Lucio volt, aki fehér Harlequin-maszkban kommentálta az eseményeket. A kritikák rajta kívül Horváth József porkolóbját emelték még ki, mint aki „egyszerre bájos és rémes ábrázolását adja a nagyok hatalmi viszályának örvényén imbolygó kisember drámájának”.¹¹

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Major Keserü Ilonával dolgozott együtt, akinek díszlete nagyban meghatározta az interpretáció alaphangulatát. A rendezésről fennmaradt tévéfelvétel nyilvánvalóvá teszi, hogy a színpadkép alapja egy háromszintes, vastraverzekből álló szerkezet volt, amelyre szürke vásznakat feszítettek ki. A legfelső szinten mozgott a Herceg és udvara, a középső szint a közembereké volt, a színpad előterében, a harmadik szinten pedig a bécsi nép masírozott fel s alá fülsiketítő trombitamuzsikára. Egy párnázott, zöld ajtó jelölte Angelo (mint igazi hivatalnok) irodáját, amely azonban hangszigetelésével a vattatárszobák képzetét is kelthette. A kortárs kritikák saját mindennapjaikban vélték felfedezni a díszlet „eredetijét”: a *Nők Lapja* kritikusa „egy modern nagyváros kőrengetegé[ről], jellegzetesen ipari táj[ról]”¹² írt, Bernáth László pedig „betonbunkereknek”¹³ látta a díszletelemeket. Több bírálat is fontosnak tartotta megemlíteni, hogy a díszlet felosztása a dráma értelmezéséhez is hozzájárult – Szántó Erika például a magánszféra eltűnésének borzalmát vélte felfedezni a színpadon.¹⁴ Létay Vera ezzel szemben bizonyos harmóniát, a békés egymás mellett élés lehetőségét látta az előadás Bécsében megvalósulni.¹⁵

¹¹ SÁNDOR, „Szeget szeggel”, 4.

¹² (anon.), „Szeget szeggel”, *Nők Lapja* 25, 3. sz. (1973): 8.

¹³ BERNÁTH László, „Bunker és kárpit. *Szeget szeggel* a Nemzetiben”, *Esti Hírlap*, 1973. jan. 8., 2.

¹⁴ „Keserü Ilona díszlete lehetővé teszi, hogy a *Szeget szeggel* egész világa, a »fent« és a »lent«, a bordélyok közönsége és az apácazárda, a börtön és a hercegi palota egyszerre legyen a szemünk előtt. Nem léphet ki senki – sem néző, sem szereplő – a »minden mindennel összefügg« szoros láncolatából, nincsenek falak és ajtók, amelyek védelmet nyújtanának. Ez a díszlet megszünteti a határt a kül- és a belvilág közt, minden mások szeme láttára történik, s ami egyszer megesik, beilleszkedik az egészbe.” SZÁNTÓ, „Hitványságbörze”, 13.

¹⁵ „Ebben a kemény éghajlatú színpadi országban állampolgári egyetértésben férnek meg a veronai szerelmesek és a szecsuanai jólélek, az embergyűlölő Timon, a bécsi apácák és prostituáltak, elfogadván a hely igazságra törekvő, bár kissé rideg törvényeit.” LÉTAY, „Szemet szemért?”, 19.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az 1973-as *Szeget szeggel* mintegy hazai kezdeményezője lett a dráma komorabb színeit felvonultató rendezéseknek, cirkuszi miliójét Sándor János debreceni rendezése is visszhangozta, míg Babarczy László hippi kosztümjei a dráma kortárs párhuzamait erősítették fel. Major 1983-ban, Miskolcon tért vissza a *Szeget szeggel*hez: akkori rendezése egy sokkal sötétebb világot mutatott be, ahonnan eltűnt a bécsi nép cirkuszi kavalkádja, és minden figyelem a Herceg gonosz manipulációira irányult. Major ott is végletekig vitte a darab metateatralitását, különösen az utolsó jelenetben a nézők felé feltartott görbe tükörrel.¹⁶

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Szeget szeggel*; a bemutató dátuma: 1973. január 5.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Major Tamás; szerző: William Shakespeare; fordító: Mészöly Dezső; díszlet- és jelmeztervező: Keserü Ilona; társulat: Nemzeti Színház, Budapest; színészek: Kállai Ferenc (Vincentio), Iglódi István (Angelo), Győrffy György (Escalus), Benedek Miklós (Claudio), Őze Lajos (Lucio), Horváth József (Börtönőr), Kiss László, Tesszár László (Bécsi polgárok), Siménfalvi Sándor (Tamás barát), Kun Tibor (Péter barát), Kovács Dezső (Varrius), Szirtes Ádám (Tuskó), Izsóf Vilmos (Hólyag), Raksányi Gellért (Pompeius), Gyulay Károly (Rémes), Csurka László (Bernát), Ronyecz Mária (Izabella), Moór Mariann (Marianna), Jancsó Sarolta (Júlia), Lázár Katalin (Franciska), Pártos Erzszi (Tekeriné), Kóhalmi Attila (Szolga).

¹⁶ „Az egymásnak ítélt szerelmespárok ezúttal is álarcot vesznek elő, ezúttal is jelzik, hogy csak egy színházi, cirkuszi előadásnak lehetünk a tanúi. Majd párokká formálódva, menyegzői zene kíséretében kifele indulnak a színpadról. A herceg azonban nem veszi észre, hogy jegyese elmarad mellőle. Valamennyien kivonulnak, csak Izabella marad a színpadon, leveszi az álarcát, és kezének egy lemondó, elkeseredett gesztusával jelzi, hogy ő végül is megértette: a herceg valójában csúf játék részesévé tette. De ez a gesztus mást is mond. Az Izabellát játszó színésznő álarcát levéve, kilép szerepéből, és arra figyelmeztet bennünket, hogy ebben a bolond világban legfeljebb ilyen furcsa happy endek lehetségesek.” MIHÁLYI Gábor, „Bordélyház és kolostor – a *Szeget szeggel* Miskolcon”, *Színház* 16, 4. sz. (1983): 12–16, 15–16.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A FÉLELEM ÉS RESZKÉTÉS VÁLTOZÓ NÉZŐPONTJA

GEORGIJ TOVSZTONOGOV: A REVIZOR, 1973

A Nemzeti Színház nagyhatású Revizorja egy leningrádi előadás budapesti betanulásaként került színre, szokatlan fénytörésbe állítva Gogol komédiáját. Georgij Tovsztonogov rendezése a társadalmi félelmet avatta főszereplővé egy önkényuralmi rendszer előterében, az események színre vitelét pedig a „fantasztikus realizmus” határozta meg. A nevetséges felszíne alól rendre kibuktatta a rettegést, amely „mint lelki realitás” vált érzékletessé a színpadon, e kettősség pedig akarva-akaratlanul beindította a „kettős beszéd” mechanizmusát, amely nagyban hozzájárul(hatot)t az előadás reputációjához. Így lett a Nemzeti 1973-as, a kortárs áthallásokat nem szándékosan magába építő, ám kiküszöbölni nem tudó bemutatója a Kádár-rendszer félelmekkel, eltitkolt bűnökkel és piti sumáksággal teli világának máig mutató allegóriája.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A Nemzeti szokatlanul kemény munkával készült, rendkívüli szakmai elismerést, komoly és tartós visszhangot keltő *Revizor*-előadása a Kádár-rezsim félidejében, a szovjet–magyar barátság jegyében született, a Nyugaton kevésbé ismert, a keleti blokkban viszont „a nemzetközi színházi világban a tíz legjobb rendező közé” tartozóként reklámozott Georgij Tovsztonogov irányításával.¹ Nemcsak a próbafolyamat hossza és rendje volt szokatlan a Nemzeti társulata

¹ POTOCZKY Júlia, „»Dolgozni jöttem«”, *Néző*, 3. sz. (1973): 12. – A rendező nevével kapcsolatban lényeges mindjárt az elején leszögezni: „Ilyenkor azt szokás írni: nevét jól ismerik Magyarországon is. Fordítsunk a közhelyen: nevét rosszul ismerik Magyarországon. Működését, rendezéseit, rendszerező-harcos tanulmányait és rendezői-pedagógiai tehetségének gyűjtő csodáit jól ismerik. Csak a nevét tudják rosszul. Színészek, rendezők, színházi szakírók, újságírók, újságok minálunk rendszeresen *Tovsztonogov*nak hívják-mondják-írják Tovsztonogov nevét.” MOLNÁR G. Péter, „Tovsztonogov”, *Népszabadság*, 1973. márc. 10., 7. (A szerző kiemélése.)

számára,² de az a tény is, hogy a szovjet rendező kész szcenáriummal érkezett Budapestre: a Gorkij Nagy Drámai Színházban egy évvel korábban bemutatott rendezését vitte színre újra magyar szereplőgárdával – s mint a kritikák egy része sietett leszögezni –, korántsem kópiaként, hanem „a leningrádival egyenértékű produkcióban”.³ A szocialista kultúra kiemelt jelentőségű eseményének fontos előzménye volt egyrészt Tovsztonogov korábbi magyarországi munkája, másrészt az általa főrendezőként irányított színház vendégjátéka. 1957. november 7-én, a „magyar tragédia” (Fejtő Ferenc) után egy évvel, a vérbe fojtott forradalmat követő „első szovjet drámabemutatók egyikeként”,⁴ egy másik forradalom negyvenedik évfordulójára mutatta be a Petőfi Színház Visnyevszkij *Optimista tragédiáját*, amelynél Tovsztonogov művészeti tanácsadóként segédkezett a rendező, Kazimir Károly mellett.⁵ 1969-ben pedig a Tovsztonogov-féle *Kispolgárokat* láthatta a budapesti közönség, amelyet több akkori és későbbi recenzius Peter Brook 1964-es *Lear király*-rendezésének vendéglődásával állított párhuzamba.⁶

² A premier előkészületei az általánosnál jóval hosszabban, több mint két hónapig zajlottak, az épp nem játszó színészek a délelőttökön kívül este is próbáltak, sőt színházon kívüli feladatokat lemondva „csak erre a feladatra koncentrá[lt]ak”. (f. f.), „Félelem és fantasztikum”, *Esti Hírlap*, 1973. febr. 23., 2. (Kiemelés az eredetiben.) Tovsztonogov csak a próbák első és utolsó két hetében tartózkodott Budapesten – ráadásul az első két hetet is nagyrészt a nyitójelenet elemzésével és betanításával töltötte –, a közbülső időszakban segédje, J. Akszjonov irányította a felkészülést. A Tovsztonogov tolmácsaként, magyar segédjeként dolgozó Király Istvánné Aczél Györgyhöz írott leveléből – amelyben gyakorlatilag feljelentette a Nemzeti igazgatóját, Marton Endrét állítólagos „szovjetellenességére” hivatkozva, mondván „az a célja, hogy szétrohassza az előadást, hogy bebizonyítsa, hogy a szovjet rendező munkája semmit sem ér” – kiderül, a rendkívüli helyzet nem kevés ellenállást váltott ki a társulat tagjaiból. (IMRE Zoltán és RING Orsolya, szerk., *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez* [Budapest: Ráció Kiadó, 2010], 181, 183.) Szirtes Ádám visszaadta a ráosztott „méltatlanul kis szerepet”, Tovsztonogov módszerével szembesülve pedig Básti Lajos – sőt Marton szerint a színészek „többség[e] Kállai Ferenczel az élén” – is hasonlólt fontolgatott. (Uo., 181.)

³ MIHÁLYI Gábor, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért–Tovsztonogov”, *Nagyvilág* 18 (1973): 773–777, 775. „Nem a leningrádi előadás lemásolása a budapesti, hanem annak alkalmazása magyar színházi viszonyokra, ízlésre, vérmérsékletre, és a színészek alkatához idomítása.” MOLNÁR G., „Tovsztonogov”, 7.

⁴ Uo.

⁵ A politikailag kiélezett helyzetben fogant előadásnak szánt funkciót a hivatalosság részéről Molnár Gál Péter összegezte a Tovsztonogovnak szentelt 1973-as cikkében, mondván Visnyevszkij matróztragédiájának színre vitele „az ellenforradalom utáni érzelmi konszolidáció egyik fontos fejezete volt”. Szerinte „a megtisztító katarzis ritkán szakaszt fel társadalmi görcsöket ilyen eredményesen”. Uo.

⁶ Létay Vera például „a lírai és ironikus ellenpontozás művészetének valóságos csodáját” látta Tovsztonogov *Kispolgárok*-rendezésében, amelynek kapcsán megjegyezte: „korunk színházának egyik óriásával találkozhattunk”. LÉTAY Vera, „A polgármester”, *Élet és Irodalom*, 1973. ápr. 7., 13. 1969 után még két alkalommal jártak budapesti vendégségben Tovsztonogov leningrádi rendezései: 1974-ben (köztük a *Tóték*) és 1980-ban (köztük A *ló története*, amely Marton László 2003-as vígszínházi rendezését inspirálta).

Az állami támogatás rámenőssége ellenére Tovsztonogov világszínházi horizontot nyitott a kisszerű rivalizálásoktól megosztott Nemzeti zárt világára⁷ – miközben *A revizor*ral épp a kisszerűséget és a zártságot reflektálta –, sőt „alkalmat adott arra, hogy a színészek egy kivételes tehetségű alkotóművész műhelyében csiszolhassák, tökéletesíthessék, felfrissíthessék színészi eszközeiket”.⁸ Megkerülhetetlen értelmezését kínálva a Magyarországon valaha játszott első orosz darabnak, amelyet 1874-ben tűzött először műsorára a Nemzeti, erős befolyással volt *A revizor* későbbi bemutatóira is, miközben a kritikusok kiemelték elhajlásait a korábbi játéktradíciótól. Többek között olyan emlékezetes produkcióktól, mint a Madách Színház Pártos Géza rendezte 1962-es előadása, illetve Gellért Endre 1951-es rendezése a Nemzeti kamarszínházában, a Magyar Színház Hevesi Sándor téri épületében, amely aztán 1966-tól a Nemzeti otthonául szolgált. Az előbbi nem annyira, az utóbbi, több recenzió által is „színháztörténeti jelentőségűnek”⁹ titulált és „tökéletesnek érzett”¹⁰ bemutató azonban – amellyel egyesek szerint valósággal azonosult a darab „a nagyközönség tudatában”¹¹ – lényeges viszonyítási pontként szolgált a Tovsztonogov-féle *Revizor* számára.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Gogol megközelítését Tovsztonogov azon meggyőződése motiválta, amely az alteritás dramatikus formáinak aktualitását, a jelenhez fűződő „mély és finomabb kapcsolatait” szem előtt tartva,¹² nem az elioti-gadameri, hanem a jaussi

⁷ E tekintetben is sokatmondó Szacs vay László többször idézett anekdotája: „volt egy jelenet, amiben úgy kellett feküdnöm, hogy csak középen voltam kitémasztva. Rajz Jani bácsi lényéből fakadóan a lábamat egy párnán az arcához szorította, úgy tartotta, Básti művész úr viszont nem tartotta a fejemet párnával sem. »Taknyos főiskolás fejét nem fogom fogni!« – három éve voltam tagja a színháznak.” SZACSVAY László, *Nem könnyű halottnak lenni. Bujdosó Bori interjúja*, hozzáférés: 2016. 08. 02., <http://www.origo.hu/kultura/20101113-interju-szacsvay-laszloval-a-katona-jozsef-szinhasz-szineszevel-a-ciganyok.html>.

⁸ ILLÉS Jenő, „*A revizor*”, *Film Színház Muzsika* 17, 11. sz. (1973): 3–4, 4. Molnár Gál Péter pedig egyenesen úgy fogalmazott, hogy „ez a vendégrendezés egy egész társulat két hónapos tanulmányútjával ér fel.” MOLNÁR G., „Tovsztonogov”, 7.

⁹ ILLÉS, „*A revizor*”, 3.

¹⁰ MAJOR Ottó, „*A revizor*”, *Tükör* 10, 12. sz. (1973): 13.

¹¹ Uo.

¹² TOVSZTONOGOV, „Gondolatok a klasszikusokról”, ford. SZEKERES Zsuzsa, in TOVSZTONOGOV, *A rendező hivatása*, 46–67 (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1966), 51. A szovjet rendező esszéjében foglaltak meglepő módon összecsengenek Peter Brook *Az üres tér* című könyvének gondolataival, s noha fél évszázaddal ezelőtt vetették őket papírra, ma sem elhanyagolható relevanciájuk van. Tovsztonogov „a közönség meghatalmazott képviselőjének” vallotta magát, aki próba közben igyekszik „a darabban történő eseményeket a nézőtérben ülő emberek sze-

klasszikus-felfogást érvényesítette színházi vonatkozásban. Hagyománytörő, egyben hagyományteremtő erővel „azt a pluszt” kívánta felfedezni, amely saját kifejezőmódjává téve szembeállítható „az eddigi, hagyományos *Revizor*-értelmezésekkel”:¹³ az „egyszerű, mindennapos komédiának, satirikus vígjátéknak” játszott darabban.¹⁴ E pluszt Tovsztanogov a darab eseményeit mozgató – ezért a valódi főszereplőnek vélt – „globális, kozmikus félelemben”, illetve az események színre vitelét meghatározó „fantasztikus realizmusban” találta meg,¹⁵ amelyek olyannyira új fénytörésbe helyezték *A revizort*, hogy az egyik recenzens szerint „ősbemutatónak is beill[ett] Gogol művének mostani felújítása”.¹⁶ (Kissé félrevezető megfogalmazása ellenére Tovsztanogov nem az *Angst* drámáját vitte színre, azaz nem az egzisztenciális, hanem a társadalmi félelmet karakterizálta egy önkényuralmi rendszer előterében.¹⁷) Egyrészt tehát „*A revizor* alkotójában meglátta *Az orrét*, a komédiáiróban felku-

mével nézni”, megtalálni és kiaknázni a színre vitt drámáknak az ő életükkel való árnyalt összefüggéseit. (A rendező szavait idézi DALOS László, „Tovsztanogov”, *Film Színház Muzsika* 33, 22. sz. (1989): 24.) Vö. „A klasszikus művet úgy kezeljük, mint egy történelmi anyagra épült mai művet. A klasszikus drámákban elsősorban az a fontos számunkra, hogy a bennük felvetett problémák maiak, aktuálisak legyenek. [...] A klasszikus épp azért klasszikus, mert a kortól és a társadalmi viszonyoktól függően mást és mást mond a nézőknek. A színház feladata e mindenkorai mondanivaló megtalálása. [...] A színháznak meg kell hallania a kor szavát: minden időben arra kell törekednie, hogy választ adjon az embereket izgató kérdésekre.” [n. n.], „Interjú Georgij Tovsztanogovval”, ford. KIRÁLY Istvánné, *Világszínház* 1, 11–12. sz. (1983): 38–39, 39, 38.

¹³ MOLDOVÁNYI Ákos, „Tovsztanogov Budapesten rendez”, *Fáklya* 17, 2. sz. (1973): 3

¹⁴ B. B. M., „»Nem bohózatot játszunk«. Tovsztanogov a Nemzetiben”, *Magyar Hírlap*, 1973. jan. 8., 9. Emiatt – mint a rendező nyilatkozta – sokáig kellett érlelnie magában a darabot, miután Dosztojevszkij, aki „mindig is nagyon közel állt” hozzá, s akinek *A félkegyelmű* című regényét vitte először színre, felbresztette Gogol iránt az érdeklődését. [n. n.], „Tovsztanogov a *Revizorról*”, *Népszabadság, Vasárnapi melléklet*, 1972. aug. 6., 8.

¹⁵ B.B.M., „»Nem bohózatot játszunk«.”, 9.

¹⁶ SZOMBATHELYI Ervin, „*A revizor*. Tovsztanogov rendezése a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1973. márc. 11., 6. – „Mindnyájunkban egy más kép él erről a drámáról, mint amilyennel ez alkalommal megismerkedhettünk.” Uo. – Tovsztanogov már az elemző próbán úgy fogalmazott, hogy muszáj friss szemmel olvasni a darabot, mert túlonult belénk ívódott a hagyomány: a leningrádi színészei például úgy érezték, mintha már legalább öt különböző *Revizor*-előadásban játszottak volna. Vö. SAAD Katalin, „*A revizor* próbáin”, *Színház* 6, 6. sz. (1973): 3–7, 3.

¹⁷ A társadalmiság – nem a marxista esztétika értelmében vett osztályviszonyok, hanem a Mejerhold szellemében feltárt emberi viszonyok – láthatóvá tétele fontos részét alkotta a rendezésnek. Vö. „Az előadás legmegrázóbb jelenete: egy kocsi tolnak be a színpadra, egy régi hintót, félbevágva. Szembe velünk a hátsó ülés, amelyen a villásreggeliről érkező társaság próbál helyet foglalni. Nehezen férnek el, összezsúfolódnak, egymás hegyén-hátán ülnek, és az ölükből fekszik a tökrészeg, fecsegő, nagyzóló Hlesztakov. A félelmükben szűkítő hivatalkok úgy ajnározzák, mint a csecsemőt. Térdükre fektetik, párnát tesznek a feje alá, s amikor elszunnyad, puha altatódallal vigyázzák az álmát. Csakhogy mindennel meg legyen elégedve a kegyelmes úr. Aki egyébként az első jelenetekben még csak nagyságos volt, s az utolsóban majd excellenciás lesz, bizonyítva a társadalmi emelkedés gyors lehetőségét. S közben: a járásbíró kiköp a kocsiból, s a hintó mellett gyalogoló huszár közönyös mozdulattal törli le arcáról a nyálat. Így teljes minden pillanatban Tovsztanogov színpadán a társadalmi

tatta a látomásszerű-fantasztikus elbeszélések szerzőjét”,¹⁸ másrészt „az orosz és szovjet szatirikus irodalom legmélyebb tradíciói felől közelít[ette] meg Gogolt: Szaltikov-Scsedrin, Bulgakov és a legfiatalabb »klasszikus«, [...] Vampilov felől. A szelídre idomított Gogol helyett egy vad és félelmet gerjesztő Gogol”¹⁹ jelent meg ily módon a Nemzeti színpadán, a megszokottól és várttól igencsak eltérő hangvételen és stílusban.²⁰

Ezzel járt együtt a „végletes hangsúlyeltolódás” Hlesztakov személyéről a Polgármesterre és környezetére,²¹ valamint az addig „amolyan tévedések vígjátékának” játszott darab – amelyben „a főszereplő félreértés következtében orruk-nál fogva vezeti egy orosz kisváros” elöljáróit²² – alapképletének megfordítása. Amíg „A revizor-előadásokon általában megjelenik egy jósvádájú piperkőc-Hlesztakov, aki talpraesetten kihasználja a bejedit hivatalnokok tökkelütöttségét”, addig itt „egy tökkelütött Hlesztakov ostobaságai előcsal[t]ják a hivatalnokokból hatalmuk fönntartásának legravaszabb és legveszélyesebb fegyverét”.²³

Mindezek és az említett „plusz” hangsúlyossá tétele érdekében átvizsgálták a Gellért-rendezés óta minden hazai bemutató alapjául szolgáló fordítást (Mészöly Dezső és Mészöly Pál munkáját), s több helyen visszaállították benne a kihagyott „félelem” szót, „a szövegelemzés során összesen 180 korrekciót hajtottak végre”,²⁴ továbbá felhasználták a darabnak a szovjet akadémiai Gogolkiadásban megjelent első változatát is. Számottevő húzással csak az utolsó két felvonásban éltek: elhagyták „a kisvárosi közvéleményt tükröző” két jelenetet.²⁵ Hlesztakov, illetve a Polgármester dialógusait a panasztevő kereskedőkkel. Esetenként a jelenetek helyszínét és sorrendjét is módosították: a kórházlátogatás utáni epizódot például a Polgármester otthonából áthelyezték egy félbevágott hintóba, amely így lehetőséget kínált egy szcenikai bravúrrá váló ensemble-jelenetre, Hlesztakov és a szolgálja, Oszip második felvonásbeli

ranglétra, lefelé és fölfelé egyaránt.” SZIGETHY Gábor, „Gogol: A revizor”, *Kritika* 2, 4. sz. (1973): 20–21, 20.

¹⁸ Tamás UNGVÁRI, „Theaterbrief. Das Klassische und das Moderne”, *Budapester Rundschau*, 2. Apr. 1973., 11. (Az én fordításom. K. K. Á.)

¹⁹ MOLNÁR G., „Tovsztonogov”, 7.

²⁰ Vö. „Ez A revizor bizony nem mulatságos a szó könnyed, felületes értelmében – ez az előadás félelmetes, hideglelés, a neveltségességnek azt a válfaját testesíti meg, amelyről azt mondjuk: öl. Megkockáztatom a kifejezést, hogy ez az előadás – miközben természetesen nevetünk a láttán – szomorú.” [n. n.], „A revizor”, *Néző*, 5. sz. (1973): 2. – „A nevetés rendkívül fontos dolog. De legalább annyira fontos, hogy ez ne legyen öncélú nevetés. Nem bohózatot játszunk, hanem Gogolt: a híres gogoli akasztófahumort, a keserű kacajt szeretnénk színpadra állítani.” B. B. M., „»Nem bohózatot játszunk«...”, 9.

²¹ [n. n.], „A revizor”, 2.

²² SZOMBATHELYI, „A revizor...”, 6.

²³ KOLTAI Tamás, „Tovsztonogov és A revizor”, *Színház* 6, 6. sz (1973): 8–12, 9.

²⁴ SAÁD, „A revizor próbáin”, 3.

²⁵ MAJOR, „A revizor”, 13.

megjelenését pedig beékelték a tisztviselők tanácskozásának első felvonásbeli jelenetfolyamába.²⁶

S miközben Sztanyiszlavszkij módszerét alkalmazva Tovsztonogov kizárólag a szövegből igyekezett kibontani mindent,²⁷ 12 epizódba tömörítette az 5 felvonás 53 jelenetét – 7+5 epizódra bontva az előadás két részét –, és Brecht nyomdokain haladva, de Sztanyiszlavszkij szellemében címekekkel látta el őket: nem a nézők orientálása céljából, hanem segítségül a színészeknek az aktuális főfeladat szem előtt tartásában.²⁸ Az illúziószínház mechanizmusának időnkénti kibillentését dramaturgiai eljárás is segítette: „a szerző hangjának” szerepeltetése. Amikor Sinkovits Imre beolvasta a szereplők jellemzéseit (Gogol megjegyzéseit a színészek számára), s közben rövid időre ki-kimerevedtek a szcénák, a néző úgy érezhette, „mintha kegyes csalással a próbák megkezdése után írták volna őket a darabba, kizárólag a szerepek magyar alakítóira”.²⁹

A RENDEZÉS

Tovsztonogov horizontváltó rendezése, amely markáns, a leningrádi produkcióban kiérlelt és Budapesten sem módosított koncepcióra épült,³⁰ olyan interpretációt közvetített, amely mind az irodalomkritikai, mind a színházi ha-

²⁶ Vö. „A darab expozíciójában egy levél jelzi, hogy revizor érkezik. Utána a két földbirtokos felfedezi a kocsmában a revizort. A rendező itt megszakítja az expozíciót és egy villanásra bemutatja, *kit is fedeztek* fel. Egy kis huligánt, egy ugyancsak rettegő, fába szorult férget, egy adósságban úszó könnyelmű kis senkiházit. [...] És amikor visszatérünk a félbeszakított expozícióra, már egészen másképpen hat a szereplők játéka, sokkal hatásosabb lesz később, ahogyan a két egymástól rettegő ember találkozik.” MAJOR Tamás, „Tanultam Tovsztonogovtól”, *Népszabadság, Vasárnapi melléklet*, 1973. márc. 18., 7. – „Tovsztonogov egyetlen szerkezetbeli változtatást érzett szükségesnek: az eredeti első felvonást kettétörte, s beleillesztette Oszip és Hlesztakov jelenetét. Maga az előadás azonban teljesen igazolta e változtatást, hiszen Tovsztonogov a gogoli logikából kibontott »játékszabályrendet« rakta le ezzel a mozzanattal: az első fantomjelenést követi Hlesztakov és Oszip azonnali bemutatása, melyben Hlesztakov teljes komilfóban – de ironikus komilfóban – jelenik meg: »Nos, nézzék meg, tőle fognak félni, őt látják annak a fantomnak!« [...] Ez az epizód azért van – magyarázta Tovsztonogov –, hogy megtudjuk, ez a Hlesztakov egy kisfiú.” SAAD, „A revizor próbáin”, 3, 6.

²⁷ Vö. „a vendégrendező nem tesz a műre, hanem vesz belőle. És csak belőle vesz.” MÁTRAI-BETEGH Béla, „A revizor. Tovsztonogov Gogol-j-rendezése [sic!] a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1973. márc. 18., 11.

²⁸ Vö. „Ez a címadógyakorlat is az alapfelfedezés természetes következménye. De egyben már instrukció a színészeknek is, mert a címek már a szereplők alapmagatartását is meghatározzák.” MAJOR, „Tanultam Tovsztonogovtól”, 7. – Tovsztonogov arra kérte a színészeket, írják fel maguknak a címeket. „Az volt a célja ezzel, hogy minden színész számára egyértelművé váljék, miről szólnak, mire irányulnak az egyes epizódok.” SAAD, „A revizor próbáin”, 3.

²⁹ KOLTAI, „Tovsztonogov és A revizor”, 10.

³⁰ E koncepciót maga a rendező foglalta össze a premier előtt fél évvel a *Népszabadságnak* adott, 1972. augusztus 6-án megjelent interjújában, s ezt visszhangozta aztán a legtöbb recenzens.

gyományt tekintve újdonságnak számított, s fő erénye „a szövegértelmezés plasztikus láttatása” volt.³¹ A vezérelvét adó fantasztikus realizmusnak³² nem volt magyar tradíciója, hiszen – mint Mihályi Gábor rávilágított – „a mi tradíciónk e világ ábrázolásában Mikszáth és Móricz, s az ennek ihletéből kialakítható előadást Gellért Endre már egyszer megrendezte”.³³ A különös és víziószerű egy „korrupt városvezető és városvezetés félelemtől elhomályosult látásmódjának”³⁴ kivetüléseként épült be az előadásba, a végül betoppanó címszereplő feketébe burkolózó, ijesztően személytelen képében, aki „időnként, látomásként a polgármester képzetét külön is riogat[t]a, mint bűneinek következménye, mint az elkerülhetetlen végzet, mint a nála is nagyobb, s ezért

³¹ MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 776.

³² Puskín állítólagos, Gogol műveire vonatkoztatott megállapítását is a fent említett Tovsztonogov-interjú dobta be a köztudatba az előadással kapcsolatban.

³³ MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 775. – A recenzens azt is regisztrálta, hogy „a tovsztonogovi koncepciónak néhány lényeges eleme már Gellért rendezésében is érvényre jutott. Mindenekelőtt az, hogy az álvizort középpontba állító reinhardtí rendezéssel szemben, a polgármester lett az előadás főszereplője.” (Uo., 775–776.) Lukács Györgynek a Gellért-rendezésről szemellenzős marxizmussal írt kritikája Reinhardt megközelítését az üdvözlendő módon megszakított „polgári hagyománynak” nevezte. (LUKÁCS György, „Gogoly [sic!]: A revizor”, A Magyar Színház bemutatója, *Szabad Nép*, 1951. máj. 29., 5.) S Lukácsra hivatkozva jegyezte meg Molnár Gál Péter is, hogy Reinhardt rendezése „a társadalomkritikai erőt elterelte egy szélhámos mesterkedéseire, csínytevéseire.” (MOLNÁR G., „Tovsztonogov”, 7.) „A félelem már Gellért rendezésében is a félreértés magyarázó indokaként szerepelhetett, de nem kapott akkora hangsúlyt, mint Tovsztonogov rendezésében. Gellért elsősorban a polgármester és klikkjének félelmetességére kívánta felhívni a figyelmünket, s arra az örömmre játszott rá, hogy megszabadultunk a múlt e patkányférgéitől, hogy bátran kinevethetjük őket. [Ne feledjük: a Rákosi-rendszer, a kommunista terror dühöngésének, az épp zajló budapesti kitelepítések kellős közepén vagyunk!] Tovsztonogov rendezéséhez hasonlóan, az utolsó felvonásban a polgármester nem a nevető közönség felé fordulva mondja: »Mit röhögtek? Magatokon röhögtek?«, hanem hasonszórú vendégeihez intézi e szavakat. Mint Lukács írja e jelenetről: »A szatíra már nem a közönség ellen irányul, ez már a felszabadult nép derült búcsúja a szörnyű múlttól.«” (MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 776.) Továbbá „már Gellért Endre sem hátrált meg a humor vaskosabb effektusaitól” (uo.), attól, amit Lukács „az igazi, a haladó, a forradalmár író” kegyetlenségének, „a társadalmi pártosság költői kifejezésének” nevezett, mondván, „a komikum igazi mesterei mindig harcosok voltak, kérelhetetlen, engesztelhetetlen harcosok az ellen, amit a maguk társadalmában elmaradottnak, rothadtnak, bűnösnek tekintettek.” (LUKÁCS, „Gogoly...”, 5.) Mihályi Gábor szerint „a Lukács követelte kegyetlen látás a tovsztonogovi koncepcióban is érvényesül. Akárcsak a *Kispolgárok*ban, itt sem enged semmiféle azonosulást, érzékenyülést a komédia alakjai iránt. Vaskosan, kegyetlenül kineveti őket. Az előadás végén a mikrofon harsány nevetést közvetít, amely aztán sírásba csuklik. [Sinkovits Imre hangján a „ne a tükröt átkozd, ha a képed ferde” mondat abbahagyhatatlan zokogásba forduló vad kacagással szólal meg a hangszórókból.] Lukács említett kritikájában Puskint idézi, aki annakidején hosszan, szívből kacagott a *Holt lelkek* felolvasásakor, s aztán így szólt Gogolhoz: »Milyen szomorú ez a mi Oroszországunk.« [...] Tovsztonogov rendezői felfogása ezt a puskinai nevetést közvetíti.” (MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 776.)

³⁴ [n. n.], „A revizor”, 2.

kiszámíthatatlan hatalom, mint lelkiismeretének életrekelt árnyalakja – mint a testet öltött félelem”.³⁵ E „fantom”³⁶ hol egy magasban zötykölődő hintón, hol Hlesztakov helyén vált néhány pillanatig láthatóvá a szereplőkre hirtelen rásötétülő színpadon – mintha a revizor „kísértete, fekete batárján nem is egy orosz kisvárosba, hanem egyenesen a Polgármester sötét tudatába”³⁷ érkezett volna meg –, a helyettesítő játék pedig pontosan jelezte, kit is látnak valójában az előljárók: nem a jelentéktelen Hlesztakovot, hanem egy rémalakot.³⁸ A váltások, metamorfózisok valósággal ördögi körbe taszították a vígjáték cselekményét, amelyet Tovsztogov „a büntudat dance macabre-jaként” prezentált.³⁹

A rendezésnek tehát két rétege volt:⁴⁰ a neveléses és a komédia felszíne alól kibuktatott rettenetes, amely által a rettegés „mint lelki realitás”⁴¹ lépten-nyomon érzékletessé lett a színpadon.⁴² Az előadás kritikái, hivatkozván

³⁵ BERNÁTH László, „A revizor. A Nemzeti Színház színpadán”, *Esti Hírlap*, 1973. márc. 13., 2.

³⁶ Tovsztogov kifejezése az említett, 1972. augusztus 6-ai *Népszabadság* hasábjain közölt interjúban.

³⁷ GALSAI Pongrác, „A revizor. (Egy remekmű remeklő rendezése.)”, *Budapest* 21, 3. sz. (1973): 6.

³⁸ A félelem pillanataiban e sötét alak „a szó szoros értelmében eltakar[ta a Polgármester és a tisztviselők elől] a valódi Hlesztakovot” (BERNÁTH, „A revizor...”, 2.), úgyhogy „a valóságot legyőz[te] a rémálmom”. (UNGVÁRI, „Theaterbrief...”, 11.) „Az ajtók is olyan váratlanul és ugyanolyan kísértetiesen nyikorogva nyílnak, mint azt a horror-filmekben megszoktuk.” (MIHÁLYI, „Tovsztogov–Latinovits Gellért...”, 777.) „Az egész óramű pontossággal működik. A realitás és a lázálom keveréke, illetve ennek a színpadon működtetése.” MAJOR, „Tanultam Tovsztogovtól”, 7.

³⁹ LÉTAY, „A polgármester”, 13. – „Itt Gogol véresre harapja a száját. Hlesztakov maga is iszonyúan fél. S dermedt csendben ül a közönség.” GALSAI, „A revizor...”, 6.

⁴⁰ „Az egyik hagyományos elemekből felépített szatirikus vígjáték, a másik egy keserű, olykor a nevetést is torkunkra fagyasztó félelmetes atmoszféra. A játék felszíne a bohókás, olykor már bábszerű ugrádozás, kergetőzés, tévedés és gúnyolódás – mögötte azonban újra meg újra felsejlik a félelem, mint fő mozgató, mely a figurákat ezekben a neveléses bakugrásokba kényszeríti. Igaz, ezt a felismerésünket csak az utolsó jelenetben tudatosítjuk, mikor a Polgármester, Kállai Ferenc rákiált a bábész sokaságra – »mit nevettek, magatokon nevettek?« –, és hirtelen észrevesszük, hogy senki sem nevet, sem a színpadon, sem a nézőtéren. Ebben a pillanatban visszafelé is érthetővé válik egy sor »mulatságos« jelenet funkciója, értjük, miért nyomta el nevetésünket a szituáció komorsága vagy az egyes gesztusok mai felhangjának aktualitása. Ez a kettősség, a gogoli fantasztikum kibontása egy olyan rétegé, melyről korábban nem volt tudomásunk.” Elvégre „A revizor” mindig csupán egyetlen arcával, a bürokrata kigúnyolásával jelent meg számunkra.” *A revizor* – Tovsztogov rendezésében. ALMÁSI Miklós rádióesszéje. Petőfi Rádió, 1973. március 16., 20.40. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában. – „Két előadást látni [a Nemzetiben] a leningrádi színingazgató, Tovsztogov rendezésében. A megduplázott, ráduplázott Gogolj-szatírat. [...] A régi, a korabeli orosz társadalom felszínén kapirgáltak eddig *A revizor* előadásai. [...] El is jutottak a darab vígjátéki hámrétegéig, itt-ott még a szatirikus irhájáig is, de ez mindössze egy-két milliméter mélység. Tovsztogov a bőr alá hatol, túljut még az úgynevezett csirázó rétegen is a bőrnek.” MÁTRAI-BETEGH, „A revizor...”, 11.

⁴¹ MAJOR, „A revizor”, 13.

⁴² „A rettegésnek fiziológiáját, a természetrajzát, s a természetten túli metafizikáját, már-már a misztikumait, meg a nagyon tárgyas, szervezett felépítettségét, a hierarchiáját tárja fel és követi végig Gogolj [sic!] művében Tovsztogov.” MÁTRAI-BETEGH, „A revizor...”, 11.

a cári Oroszországban uralkodó feudális állapotokra, a miklósi önkényuralom rendőri rendszerére,⁴³ a rettegést a régi rend képviselőinek félelmeként de-kódolták a régi világban: félelmeként a számonkéréstől, amely előbb-utóbb elkerülhetetlenül be kell, hogy következzen.⁴⁴ Csiszár Imre egy későbbi megjegyzéséből⁴⁵ azonban következtethetünk arra, hogy a felerősített aggodalom áthallásossá tette az előadást, így a néző a mai (értsd: az akkori magyar) világot átható félelmet is megtapasztalhatta az előadásban, csupán remélve, hogy jön majd, aki számon kér.⁴⁶ A rendezést meghatározó, az említett rétegzettség mellett a játékmódban is érvényesíteni próbált kettősség tehát akarva-akaratlanul beindította a „kettős beszéd” mechanizmusát, amely nagyban hozzájárul(hatot)t az előadás reputációjához.

S amíg számos jellegzetessége a realista-naturalista *mise-en-scène* keretei között tartotta a produkciót – ezekre hivatkoztak recenziói a „hűség” fogalma alatt, mondván, megmutatkozik „az aggályosan pontos szövegrekonstrukcióban, az írói utasítások aprólékos végrehajtásában, a lélekrajzban, a korhű jelmezekben és díszletekben”⁴⁷ –, más jellegzetességei elemelték onnan, hogy a burleszk, a cirkusz, a tragédia stb. összetevőivel mossák alá a játéknyelv egyneműségét.⁴⁸ Kritikusai kimutatták, hogyan olt egymásba eltérő formákat,

⁴³ Mint például a *Tükör* és a szovjet előadás kapcsán a *Leningradzkaja Pravda* kritikusa.

⁴⁴ Mintha a bolsevik hatalomátvétel előtti „ántivilág” lenne, amit a darab élénk tár (a Polgármester és környezete), amelyet csak revolúció tud elsöpörni: „Gogol is jól tudta, hogy I. Miklós Oroszországában az igazi revizor nem jön. Tulajdonképpen csak *A revizor* elkészülte (1836) után nyolcvanegy évvel jött (1917-ben) – a szörnyeteg urak jogos félelme addig tartott.” [n. n.], „*A revizor*”, 2. – „Az igazi revizor tulajdonképpen a forradalom volt...” ROXIN, „*A revizor* – a Nemzeti Színházban”, *SZIM Hírlap* 10, 10. sz. (1973): 7.

⁴⁵ Amint Csiszár a Nemzeti Színház újdonsült igazgatójaként megfogalmazta: „A másik megőrzendő hagyomány a nemzetközi klasszikusok bemutatása Molière-től Shakespeare-en át Brechtig. Nem azért, mert mindegyik iskolai tananyag, hanem azért, mert előfordulhat, hogy többet és jobban mondanak el valamit a mai magyar helyzetről, mint egy mai magyar dráma. Emlékszem, nem is volt olyan régen, amikor eljött Magyarországra Tovsztogonov [sic!], és megrendezte *A revizort*. Hát annál magyarabb előadást én még nem láttam, pedig tulajdonképpen egy leningrádi produkció másolata volt. De annyira rólunk szólt, a mi problémáinkról, a neveltségünkről, a gyávaságunkról..., hogy talán a legjobb magyar dráma volt akkor a Gogolé. Rendezés kérdése.” CSÁKI Judit, „»Nem igazgatni: rendezni szeretném a Nemzetit.« Beszélgetés Csiszár Imrével”, *Kritika* 18, 9. sz. (1989): 28–30, 29.

⁴⁶ Emellett több mozzanat is okot adhatott áthallásokra, például amikor a Polgármester arról ábrándozik, hogy generális lesz, esetleg generalisszimusz, a szót pedig a rendező „visszhangossá vereti a színház falain, [és] a szótól felgerjedt hallucinációtól megfagy az erekben a vér.” MÁTRAJ-BETEGH, „*A revizor*...”, 11.

⁴⁷ MAJOR, „*A revizor*”, 13.

⁴⁸ Koltai Tamás a „mélylélektani groteszk” kifejezéssel írta le e kettősséget, rámutatván, hogy „dramaturgiai funkciója van [például] a valóságos rázkódást megtévesztően utánzó, »kettévágott« homokfutóban lezajló jelenetnek: a hivatalnokok ezzel a testközelibabusgatással lepelik le legjobban viszonyukat Hlesztakovhoz. [...] Mások meg éppenséggel elutasítja a naturalizmust Tovsztogonov: amikor a hivatalnokok egyenként Hlesztakov elé járulnak, hogy

hogyan elegyíti „a gogolit a szovjet színház korai tradícióival, hogy lefordítsa őket a mai színház anyanyelvére”,⁴⁹ s hogyan színezi realizmusát „a forradalmi avantgarde-színház harsányabb stílushagyománya”.⁵⁰ Konkrétan Mejerhold iniciatívái és 1926-os *Revizor*-rendezésének szellemisége, megoldásai, amelyek olyan erőteljesen inspirálták Tovsztogov színre vitelét, hogy az tiszteletadássá vált a szovjethatalom által likvidált nagy elődnek.

Ez esetben nem lett bírálat tárgya, hogy az előadás a legkülönfélébb színpadi eszközöket használta egymás mellett,⁵¹ mert többen úgy vélték, hogy szervesen illeszkedik az előadásba „a realista szatíra minden irrealitása”,⁵² s „egységes stílusrendszerbe tagozódnak”⁵³ a megjelenítés divergens hatáselemei. Egyedül Koltai Tamás számolt le a stílus egység illúziójával, az előadás gondolati egységét hangsúlyozva helyette.⁵⁴ Szolid stíluspluralizmusa ellenére

megvesztegessék, a »félre«-instrukciókat figyelmen kívül hagyva, nem a konvencionális módon oldalra tekintve, halkan mondják el belső reflexióikat, hanem előző mondatuk folytatásaként, azonos hangsúllyal és hangerővel, Hlesztakov szemébe. Pszichológiai bravúr ez is (azon kívül, hogy az abszurd dráma dialógustechnikájának a fölhasználása): amikor már nem a szavak jelentéstartalma számít, hanem szituációértéke.” KOLTAI, „Tovsztogov és *A revizor*”, 11. – Tovsztogov szerint azért van szükség a realista-naturalista alapokra, mert „a mindennapi élet ad lökést a fantáziának. Itt nem a műben kifejezést nyerő egyes tények a fontosak, hanem maga az életfolyamat. [...] Tovsztogov a sablon, a banális első koncepció elleni harc egyetlen fegyverének azt tartja, ha a rendező a drámai mű formai megoldásait mellőzve nem a jövőbe, a rendezendő előadásra irányítja fantáziáját, hanem a múltba, arra az életre, amelyet a drámaíró ábrázol. Azonosulnia kell a szerző élet-érzésével. A múltba való visszalépés bizonyos pszichológiai impulzust, lökést adhat a képzeletnek.” SAAD, „*A revizor* próbáin”, 4.

⁴⁹ UNGVÁRI, „Theaterbrief...”, 11.

⁵⁰ MAJOR, „*A revizor*”, 13.

⁵¹ Vö. „A polgármester felesége és lánya groteszk, suta balettet jár az öröm pillanataiban. [...] Spekin vörös orrot és félelmetesen hosszú, keményített fehér masnit kapott, mintha cirkuszból szökött bohóc lenne. A három fogdmeg egyszerre bábfigura és pantomimjáték résztvevője.” BERNÁTH, „*A revizor*...”, 2. – „Előszóval él a burleszk humor eszközeivel is, amelyet természetesen nem egyszer a gogoli szöveg is indokol. A polgármester ijedt zavarodottságában és sietségében csákok helyett a csákótartó dobzott teszi a fejére, [...] az álvizor megvesztegetésére induló járásbírónak ijedtében úgy remeg a lába, hogy a lépcsőkön felmenve kétszer is hasra esik.” MIHÁLYI, „Tovsztogov–Latinovits Gellért...”, 776. – „Hlopov tanfelügyelő (a kitűnő Rajz János) gyakori ájulása partnereinek karjába egyetlen clown-gag ismételtetése. Anya és lánya (Váradai Hédi és Moór Mariann) eltáncolt álomkettősei a romantikus illúziószínház (ha tetszik: az operett) paródiái. A berúgott Hlesztakov egyre gatlástalanabb tánca a rémült hivatalnokok előtt pedig megkoreografált bohóctréfa (például amikor nyolcan ülnek egyetlen székre). Sohasem a stílusok keveredését érezzük ezekben a jelenetekben, hanem azt, hogy Tovsztogov mindig rátalál arra a formára, amellyel maximálisan kifejezheti a dráma alap gondolatát.” KOLTAI, „Tovsztogov és *A revizor*”, 10.

⁵² RAJK András, „*A revizor*. Gogol reuke ismét a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1973. márc. 18., 8.

⁵³ MIHÁLYI, „Tovsztogov–Latinovits Gellért...”, 777.

⁵⁴ „Tovsztogov rendezése realista rendezés, amelyben fölhasználja korunk stílusművészetének formakincsét, szürrealista elemeket éppúgy, mint naturalistákat, a fantasztikumot, a víziót, sőt a bohóctréfát, a bohózatot és az abszurd dráma dialógustechnikáját is. Tovszto-

a rendezés nem lett a posztmodern törekvések előfutára,⁵⁵ lassításai, csöndjei,⁵⁶ vizuális-fizikális irányultsága nem feszítették szét a logocentrikus színház kereteit. Többen kifogásolták a három és fél órás előadás lefékezett (vígjátékhoz képest szokatlanul komótos) tempóját, részletgazdagságát,⁵⁷ ötletburjánzását, „a legapróbb mozzanatok árnyalatos kibontását”.⁵⁸ Tovsztonogov rendezése azonban a ritmusban is kettősséget érvényesített: a lendületességet, mozgalmasságot, a komikus felpörgetést rendre megakasztotta, a mikrohelyzeteket kitágította, így segítve hozzá az értelmezés mélyrétegéhez.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Tovsztonogov a színészi játék kialakításában is Mejerholdot követte, noha Sztanyiszlavszkij kései elgondolásai felől közelített hozzá. A „helyes fizikai cselekvés” megtalálását ösztönözve arra vállalkozott, hogy a megfelelő érzelmi töltet hozzáadásával megindítsa a színészen „szerepe belső életének logikai folyamatát, melynek segítségével a színész rátalál színpadi életére”.⁵⁹ Úgy vélte, „a szó a cselekvés eredménye”, ezért elengedhetetlennek tartotta „az indító cselekvések megkeresését”.⁶⁰ Mivel nem ismerte a színészeket,⁶¹ sok időt szentelt módszerének elsajátíttatásának, két héten keresztül elemezve, pró-

nogov rendezését látva le kell számolnunk egy fétissel, amelyet igen gyakran mi, kritikusok is segítettünk megteremteni és megtámadhatatlanná tenni. Ez pedig nem más, mint a stílusesség fétise. A *revizor* előadásán nincs stílusesség. Ellenkezőleg: látszólag a stílusok teljes zavarára uralkodik szertelen összevisszaságban, egymásnak felelő módon. [...] Csakhogy egy valamirevaló színházi előadás nem a stílusesség, hanem a gondolati egység elve szerint szerveződik. [...] A stílus a gondolat szolgálatában áll.” KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 10–11.

⁵⁵ Erre utal Radnóti Zsuzsa is, amikor az 1960–70-es évek színházáról szólva megállapítja, hogy „inspiráló egymásmellettségben, sőt termékeny szimbiózisban létezett ez az új típusú textus és az avantgarde ihletésű teatralitás. A nagy színpadi nyelvújítók és előadásaik [amelyek között később Tovsztonogov *Revizorát* is említi] még nem nyúltak durván a szövegbe, tiszteletben tartották a művek belső szellemi és külső dramaturgiai megkötéseit.” RADNÓTI Zsuzsa, „A magyar posztdramatikuskok. Az irodalmi drámától az előadásszövegig”, *Irodalomtörténet* 36 (2005): 257–266, 257.

⁵⁶ Vö. „[Tovsztonogov] nagy csendeket teremt, hogy a gesztusok kiélhessék magukat. Lefékez. Megállít. Egy pontra rögzíti a szemet. Ugyanazt a motívumot újra meg újra elismétli. Visszatérő zajhatásokat alkalmaz.” GALSZAI, „*A revizor...*”, 7.

⁵⁷ Vö. „A szöveg mögöttes tartalmait hozza fölszínre Tovsztonogov rendezése. Semmit sem hagy elsikkadni Gogol mondataiból és szituációiból. Néha ezért érezzük fárasztónak és a második rész vége felé hosszadalmasnak az előadást.” KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 11.

⁵⁸ LÉTAY, „A polgármester”, 13.

⁵⁹ SAÁD, „*A revizor* próbáin”, 6. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶⁰ Uo., 5.

⁶¹ Tovsztonogov egy korábbi látogatása alkalmával megnézte a Nemzeti néhány előadását, és erre alapozva választotta ki színészeit, olykor szembefordulva a színház vezetésével, amely

bálva az első epizódot, „minden egyes játékot, mozdulatot megmutatva”.⁶² A Nemzeti színészeit testileg szokatlanul igénybe vevő játék nem volt biomechanikai irányultságú, mert a fizikai cselekvések „szervesen beépül[t]ek a szituációba és a szereplők lélektanába”.⁶³ Azaz a jellemformáláshoz járultak hozzá, amelynek kimunkáltságát többen az előadás fő erényeként méltatták.⁶⁴

Különösen Hlesztakov és a Polgármester esetében, akik közül az utóbbit emelte főszereplővé a rendezés, szándékolatlan súlytalanná téve az „ál-revizor” figuráját, hogy annál súlyosabbá, egyben komikusabbá váljék a tőle való félelem.⁶⁵ Egy „eleve svihák, ügyes, széltoló” Hlesztakovval szemben az előadás olyan fiatalembert láttatott, aki „csupán könnyű jelelem, vékony pénzzel, felületes tudással: egyetlen tehetsége, hogy minden helyzethez képes alkalmazkodni”.⁶⁶ Aki „még arra sem nagyon jön rá, amire Oszip, az inas az első percben, hogy őt valakivel összetévesztik”,⁶⁷ s aki – a szerepfelfogás újdonságaként – szintén „fél, csak éppen mástól és másképp, mint hivatalnok barátai: ő az éhezéstől, a rossz lapjárástól, a társasági siker elmaradásától, csak egytől nem: a lebukástól. Így lesz homlokegyenest ellentéte a kisváros úri galériájának”.⁶⁸

ajánlott neki színészeket az egyes szerepekre. Hlesztakovéra például Kálmán Györgyöt, Sztankay Istvánt és Iglódi Istvánt is, a szovjet rendező mégis a *Czillei és a Hunyadiak* V. Lászlójaként látott Szacsvey Lászlót választotta. Amint egy interjúban Szacsvey elmondta: „Tovsztonogov koncepciójába az én figurám illett a felhozatalból. Neki egy fityfirity, vékonyka legényke kellett, aki sodródik az árral, és kihasználja azt a helyzetet, amibe került.” Bóta Gábor, „Szacsvey László a Nemzet Színésze”, *Népszava*, 2015. márc. 13., 5.

⁶³ KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 11.

⁶⁴ Vö. „Tovsztonogov előadását elsősorban nem a rendezői újítások teszik érdekessé, hanem az analitikus gondolkodás, a jellemek analizisének mélysége.” KLJUJEVSKAJA, „Jog a haragra”, *Leningradszkaja Pravda*, 1972. júl. 2. A leningrádi előadás kritikájából vett szemelvény forrása: S. Á., „Szovjet lapok Tovsztonogov *Revizor*járól”, *Színház* 6, 6. sz. (1973): 48. – „Tévednek azok, akik Tovsztonogov ötletgazdagságát dicsérik. Nem ötletei vannak, hanem jellemei, és ez nagy különbség. Gazdagon kimunkálja – és a szereplőkkel kimunkáltatja – a figurák szerves színvonalát.” KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 11. (Kiemelés az eredetiben.) – „A nemzeti színházi Gogol-előadás Polgármesterének fizikai cselekvései drámai módon és serkentően megválasztott-kirostált fizikai cselekvések. [...] A szintén rettegő segédkezők a polgármesteri díszkalap helyett a kalap dobozát adják kezébe, és ő sebbel-lobbal csapja azt fejére. A tisztviselői fejet borító kalapdoboz nem bohózati elem most. Szemét eltakarva – és a pontosan rögzített belső igazság alátámasztásával – jelképesen fejezi ki a Polgármester elvakulását. Mint ahogy – amikor a következő pillanatban nekiszalad az állóórának, és az sorsszerűen megkondul, fémes-félelmetes zörejt hallatva – az óra zengése azt érezteti a nézőkkel, mintha a Történelmi Időnek futott volna neki fejfel.” MOLNÁR GAL PÉTER, „A polgármester: Kállai Ferenc”, *Színház* 6, 6. sz. (1973): 39–44, 43.

⁶⁵ Vö. „Éppen az ál-revizor súlytalansága fejezi ki e folyamat sötét komikumát.” Azét a folyamatét, hogy „a félelem szinte »kipreparálja« a hősökől legocsmányabb tulajdonságait.” GALSZAI, „*A revizor*...”, 7.

⁶⁶ Szacsvey László szavait idézi: (f.f.), „Félelem és fantasztikum”, 2.

⁶⁷ BERNÁTH, „*A revizor*...”, 2.

⁶⁸ *A revizor* – Tovsztonogov rendezésében. Almási Miklós rádióesszéje. Petőfi Rádió, 1973. március 16., 20.40. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

Tovsztzonogov szerint a „médiuamalkatú” piti csalóból csupán a körülmények csinálnak revizort, az előadás fővonalát pedig épp az adja, hogy Hlesztakov „nem játssza meg a revizort, hanem az előadás folyamán azzá válik”,⁶⁹ ám „nagygyá csak mások rettegése teszi”.⁷⁰ Szacsvay játékában a kritikusok ki is emelték a szinte testetlenné, üressé válás bravúráját,⁷¹ amelyet volt, aki negatívan értékelt, „összetéveszt[ve] a színészt a szereppel”.⁷²

Ellenben egyhangú elismeréssel méltatták Kállai Ferenc alakítását, amely a komédia felszínét rendre áttörve egy kis tisztuló tisztviselő nagy ívű bukásával szembeállított,⁷³ nem a karakter a priori vonásait, hanem a társadalmiság, az emberi viszonyok sodrában valamilyenné válás következményeit emelve ki.⁷⁴

⁶⁹ SAÁD, „A revizor próbáin”, 6.

⁷⁰ [n. n.], „A revizor”, 2. – „Tovsztzonogov azt javasolta Szacsvaynak, ne önmagában keresse a figurát, hanem a partnerekben, a szemükben, az általuk teremtett elektromos térben, hogy mint: a cigarettapapíros, úgy rezonáljon. [...] Szacsvaynak már az első próbától frakkban kellett próbálnia. Akszjonov bőrtalpú cipőt is kért neki, hogy könnyű legyen a járása, mozgása. Olyan állapotban kell lennie, hogy bárhova felugorhasson. Viszi a hullám. [...] Hlesztakov és Oszip próbáinak alapeleme az improvizáció volt. Szacsvaynak meg kellett szabadulnia a nagy, felelős szerep (főszerep!) tudatának terhéértől. Ki kellett játszania magából a görcsöt. Meg kellett találnia az igazi testi-lelki könnyedséget.” SAÁD, „A revizor próbáin”, 8.

⁷¹ Vö. „[Hlesztakovot] a legcingárabb magyar színész, Szacsvay László alakít[ja, aki] mintha testetlenül venne részt a játékban, [s] úgy lengedezik a színpadon, mint a selyem célnaszál. Vagy mint az ezüst ökörnyál, amely a cári kisváros füledt levegőjében úszkál.” GALSAI, „A revizor...”, 7. – „A fontos monológokat élettelenül mondta el, ilyenkor nemcsak megjátszotta az ürességet, hanem maga is üressé vált.” MIHÁLYI, „Tovsztzonogov–Latinovits Gellért...”, 777.

⁷² KOLTAI, „Tovsztzonogov és A revizor”, 10.

⁷³ Találóaan jellemezte Kállait egyik recenzense úgy, mint aki „a komédiában igazi tragédiát él végig, a félelem szülte felsülés ijesztő mélységeket is sejtető tragédiáját”. BERNÁTH, „A revizor...”, 2. – „Ez a polgármester valóságos shakespeare-i hős, afféle kisvárosi III. Richárd, akit megkísértenek a szellemek.” LÉTAY, „A polgármester”, 13. – „Tovsztzonogov hoffmanni Gogolt mutat be. Kafkai, bulgakovi Gogolt. Kállai shakespeare-i Gogolt játszik. [...] A pianínó tetején megjelenő fantomnak később már meg sem kell jelennie, a Polgármester csak abba az irányba pillant – mint Hamlet Gertrude szobájában vagy Macbeth a vacsorajelenetben –, és számkra valósággá lesz képzelése. [...] Az »Én marha, állat, bamba birka! Harminc év alatt nem akadt egyetlen boltos, egyetlen ravasz kutya, aki túljárt volna az eszemen!« kezdetű tirádát Kállai belülről, shakespeare-i monológtechnikával építi fel. Kiszakad a naturalista hitelesítettségű kitérő szédaraboltóságából, és hatalmas szenvedélyű ívvel belső életét teszi láthatóvá ebben a magánbeszédben. Az indulatok építkezése – nem retorikája! – shakespeare-i szenvedélyességgel épül. S miután nem »kritikusan«, kívülről véleményezve mondja el darabvégi indulatkitérését, hanem visszatartatlanul előbuggyanó vallomásként, önostorozó rohamként: nem vígjátékian gúnyos fölényt kapunk hallgatása-nézése közben, hanem tragikomikus megrendülést. Egy aljaember tragikus föleszmélésének pillanatai ezek, amikor hirtelen a rászakadó szerencsétlenség és gyötrellem, az összeomlás vakító fényében felszakad addigi vaksága és világosan kezd látni.” MOLNÁR GÁL, „A polgármester: Kállai Ferenc”, 41, 42.

⁷⁴ Vö. „Tovsztzonogov előadásának fontos vonása, hogy a Polgármestert nem eleve gonosznak, nem istentől teremtett aljasnak tekinti, nem olyanak, aki gazembernek született. [...] Ha így volna: egy társadalmi jellemküllöncöt, pszichopatológiai mesterpéldányt, egyedi darabot tanulmányozhatnánk, de nem a társadalom működését, a körülmények eltorzító befolyását, elembertelenítő hatalmát, a becsülteseket is megvesztegetve magához idomító hatását.” Uo., 40.

A színész számára nehézséget jelentett, hogy a rendező másfajta kifejezés-módot várt tőle, mint amilyet szerepeiben általában alkalmazott,⁷⁵ végül mégis „a maga testéhez, színészi habitusához tudta igazítani a Tovsztonogov értelmezte polgármester figurát”.⁷⁶ Jól ismert hanghordozásának modoroságát levetkőzve, eszközeit – jellegzetes dührohamaikat, kiabálásait, indulatait⁷⁷ – azonban nem feladva, hanem a félelemtől elvakultság⁷⁸ komplex karakterizálására összpontosítva⁷⁹ nyújtotta egyik csúcsteljesítményét „a prózai bonvivánságtól a nagy jellemszínésszé érésig”⁸⁰ ívelő pályájának.

Az ő alakításával vált egyenértékűvé „az együttes teljesítménye”,⁸¹ amelyből a legtöbb kritikus Major Tamást,⁸² Rajz Jánost⁸³ és Básti Lajost⁸⁴ emelte ki,

⁷⁵ Vö. SAÁD, „A revizor próbáin”, 5.

⁷⁶ MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 777.

⁷⁷ Vö. BERNÁTH, „A revizor...”, 2. – Kállai vehemenciája elütött a leningrádi előadás Polgármesterének, Kirill Lavrovnak a szerepfelfogásától, amellyel egy szokatlan színészcsere következtében ismerkedhetett meg a budapesti közönség. 1974-ben Kállai Leningrádba utazott, hogy Tovsztonogov rendezésének ottani változatában játssza el – orosz nyelven beszélő kollégái mellett magyarul – a Polgármestert, aztán Lavrov jött a Nemzetibe Kállait helyettesíteni két estén. A hazai lapok „a színháztörténet gyönyörű közös mozzanatáról” (DALOS, „Tovsztonogov”, 24.), a „két színházi kultúra összecsengéséről”, egymásra rímeléséről” (LUKÁCSY András, „A polgármester: Kirill Lavrov”, *Magyar Hírlap*, 1974. máj. 22., 6.) cikkezve kitértek a szovjet színész alakításának összetettségére is. Vö. „Lavrov polgármestere egy árnyalattal méltóság-teljesebb, mint Kállaié. Kállai polgármestere földön csúszó féreg, akiben semmi félelmetes nincsen. Rettegése elementárisabb és ösztönösebb: magával sodorja egész környezetét. [...] De éppen ezért a Lavrov által teremtetett figura *emberibb* is, hiszen valamiféle erőt kell képviselnie.” (E. F. P., „A művészi barátság példája. Kirill Lavrov Budapesten”, *Népszabadság*, 1974. máj. 21., 7.) – „Visszafogott tónus, majdnem halkszavúság, oroszosan kitarított tempók, szelídebben ívelő indulatmenetek: ez az alakítás elégikusan szelídnek, már-már lírainak tűnik.” (LUKÁCSY, „A polgármester...”, 6.)

⁷⁸ Vö. „Mintha nem is lenne teljesen jelen az eseményekben, a szeme befelé lát, tekintete me-reven szögeződik a semmibe.” LÉTAY, „A polgármester”, 13. – „Szinte révületben játssza végig a szerepet, mintha az első perctől [...] kezdve valami látomásban élne.” *A revizor* – Tovsztonogov rendezésében. Almási Miklós rádióesszéje. Petőfi Rádió, 1973. március 16., 20.40. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában.

⁷⁹ Vö. „Eszetendők óta színészetének középponti témája a jól táplált ostobaság, a zseb-zsarnokság, a vértoluláson dühöngő hatalmaskodás. Színpadi és filmszerepek sokaságában dolgozta ki ezeknek az emberi szörnyeknek a rajzát és színpadi meg filmszerepek sokaságában az emberi ostobaságnak és hitványságnak gazdag faunáját tárja föl, egyszer sem ismételve a már megtalált formát, mindig új alkotói izgalommal merülve el a kimeríthetetlen emberi kisszerűségben. Ezek a fő- és mellékszerepek, realizisztikus és karikatúrisztikus, mulatságos vagy félelmetes vagy félelmetesen mulatságos vagy mulatságosan félelmetes alakítások mintha mind az összefoglaló, nagy alakításba torkollnának.” MOLNÁR GÁL, „A polgármester: Kállai Ferenc”, 40.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 12. (Kiemelés az eredetiben.)

⁸² Az a tendenciózus értelmezés, hogy Major Tamás Oszipja „nem túl rigorózus erkölcszeivel is saját ura, és az összes urak fölé emelkedik” ([n.n.], „*A revizor*”, 2.), az előadás egészét tekintve nem állja meg a helyét. Sokkal helytállóbb az, amely szerint Oszip itt „nem afféle paraszt-szolga, hanem inkább valami lecsúszott hivatalnokra, valamiféle obskurus csirkefogóra, zuhlótt kocsmatöltelekre emlékeztet, aki sokkal inkább rossz szelleme, inspirátora, bűntársa Hlesztakovnak, mintsem alázas és megfélemlített kísérője.” (ILLEŠ, „*A revizor*”, 4.)

miközben elismeréssel szólt a többiek hozzájárulásáról „a legapróbb részletekig kimunkált koreográfiához”.⁸⁵ Egyedül az *Élet és Irodalom* recenzense kifogásolta a színészvezetés által követelt szatirikus felfogás helyett egyes szereplőknél alkalmazott „rikító, túlszínezett stílus[t], mely oly sokáig volt honos színpadjainkon”.⁸⁶ A stilizálás olykori suta és erőltetett kivitelezése pedig felfedte az előadás azon anomáliáját, hogy a fantasztikus realizmus érvényesítése a színészi munkát tekintve nem sikerült maradéktalanul.⁸⁷

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A Tovsztonogov tervezte díszlet az illúziószínház hatásmechanizmusával való játékot erősítette, naturalista látványelemeket keverve az azokat rendre más kontextusba átbillentő scenikai megoldásokkal. A színt mindvégig a polgármester otthonának kétszintes építménye uralta, belső lépcsővel, alul terpeszkedő szalonnal, emeleti és oldalsó szobákkal, berendezési tárgyak sokaságával, ám e helyiségeket olykor váratlanul becsúszó fekete falak tüntették el a nézők elől, máskor meg új térrészeket fedtek fel előttük. „A díszlet valójában olyan, mintha nem is a polgármester házában lennénk, hanem egy elvarázsolt kastélyban, és nem tudni, mikor honnan lép elő a fekete fantomrevizor, aki a pol-

⁸³ Mátrai-Betegh Béla szerint Rajz János „pofonegyszerű bohóctrükkökből állít elő magasrendű színjátszást” (MÁTRAI-BETEGH, „A revizor...”, 11), az *Esti Hírlap* kritikusa szerint pedig a színész „feledhetetlen kis chaplini figurát formál” az iskolaigazgatóból, aki „minden ijesztő fordulatra egy kis jajgatással összecsuklik, mint egy burleszkfilmben”. (BERNÁTH, „A revizor...”, 2.)

⁸⁴ Vö. Básti Járásbírója „egy szűkszavú szerepben is tirádákat tud elmondani a nagyképűségről, a félműveltségről, a provinciális pöffeszkedésről – pusztán magatartással, viselkedéssel, személyisége szuggesztivitásával”. MÁTRAI-BETEGH, „A revizor...”, 11.

⁸⁵ MIHÁLYI, „Tovsztonogov–Latinovits Gellért...”, 777. – A Nemzeti legtöbb korabeli előadásának felvételén jól tanulmányozható „kényelmes színjátszáshoz” képest szembeszökő változást mutat *A revizoré*. Vö. „Lám csak, milyen jól meg tudja szalajtani egy rendezői ágyúdörrenés a színészeinket. Tudnak, ha kell s van miért, akkorát tornázni ők is, lépcsőn föl-le, szobákon át, egyhelyben-egéztérben, térdhajlítva, fejreállva, békaügetve, mint bármely társulat akrobatái. És tudják az ő szellemi csuklógyakorlataikat is, ha megropogtatják az el-elzsibbadó ízületeiket. Mozgással, nyüzsgéssel, s ami a fő: karakterrel, egyéniséggel lesz teli tőlük a színpad.” MÁTRAI-BETEGH, „A revizor...”, 11.

⁸⁶ LÉTAY, „A polgármester”, 13.

⁸⁷ Ebből a szempontból különösen lényeges Saád Katalin meglátása: „Rendezői effektéként a korhú díszletekben fantasztikus módon funkcionáló naturalista díszletelemek (ajtó, csillár, lépcső, futószőnyeg stb.) a fantom, a zene, a vetítések teremtik meg a fantasztikum stílusjegyeit, a rendező alaptörekvése azonban arra irányult, hogy az emberben, a színészi játékban is, megszülessenek ezek a stílusjegyek. [...] S épp a második sík megteremtése, a színészi játék irreális vonatkozása az a terület, mely a mi előadásunkban nem tudott a maga teljességében kiépülni. Talán mert az abszurd játék kimaradt színháztörténetünkől.” SAÁD, „A revizor próbáin”, 8.

gármester rémülettől fölkorbácsolt képzeletében él, és baljós zenei akkordok kíséretében legtöbbször a színpad bal felső sarkában kocikázik, vészjóslo kedélyességgel integetve könnyű homokfutójáról.”⁸⁸

Major Tamás fogalmazta meg az előadáshoz kapcsolódó cikkében, hogy „Mejerhold volt az első, aki szakított a naturalizmussal, Gogol betűragó értelmezésével, [és] a díszleteket nem a reális helyszín szerint tervezte meg, hanem a szereplők szemszögéből alkotta meg a színteret, a darab résztvevőinek vágyálmait vitte színre”.⁸⁹ Tovsztonogov rendezése számára – amely „szinte a polgármester tudatának színpadán játszat[t]a le az eseményeket”⁹⁰ – Mejerhold *Revizora* vizuális ihletet is jelentett: az 1926-os produkcióról fennmaradt fényképek akár mögé helyezhetők a Nemzeti előadásáról készült tévéfelvétel egyes képkockáinak. Ahogy Gogol azon vázlata is, amelyet a záró jelenethez készített: a Polgármestert a fogadóba, az igazi revizor elé invitáló „pompás, csákós, szálfatermetű csendőr”⁹¹ mintha erről a rajzról lépett volna le. De Mejerhold hatását tükrözte „az embertestekkel valószínűtlenül telegyömösölt hintó”⁹² szcénája és „a levélolvasás virágkosárszerű gúlaszervezettsége”,⁹³ miként Hlesztakov fogadóbeli szobájának néhány négyzetméterre szűkítése is. Az alapdíszletbe bekocsizó szobának épp csak a hátfala látszott, félkörívű ablakkal, illetve jobbra az ajtaja, az őt körülvevő fal nélkül. Az ajtót akusztikus játék részévé tették a kinyitás-becsukás mozzanatai, amikor hol fölerősödött, hol elhalkult a szobába behallatszó vendéglői zsvaj, hogy egy jelzett helyszínt, pusztá keret-díszletet megmosolyogtatóan illúzióteremtő közegbe illesszenek az atmoszférateremtés hangjai.

A stilisztikai sokszínűséget fokozták a karakterek elrajzoltságát kiemelő jelmezek, sőt a smink és a frizura is – például Avar István Postamesterének óriás nyakkendője, Básti Lajos Járásbírójának felálló haja és erősen kihúzott arcvonásai, a Polgármester feleségén és lányán pompázó ruhák fodrai, masnijai –, továbbá a komédia világától el-eltaszító, a disszonanciát kihangosító, dörgedelmes zenei bejátszások.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A „kristálytisztán értelmezett” produkció fogadtatása egyöntetűen pozitív volt: a róla napvilágot látott megannyi írásban rendre visszaköszön annak

⁸⁸ KOLTAI, „Tovsztonogov és *A revizor*”, 11.

⁸⁹ MAJOR, „Tanultam Tovsztonogovtól”, 7.

⁹⁰ LÉTAY, „A polgármester”, 13.

⁹¹ SZIGETHY, „Gogol: *A revizor*”, 21.

⁹² LÉTAY, „A polgármester”, 13.

⁹³ MOLNÁR GÁL, „A polgármester: Kállai Ferenc”, 42.

konstatálása, hogy „ilyen alaposan kidolgozott, ennyi ötlettel – ragyogó színpadi tablókkal – felépített előadást, ennyire egységesen jó színészi teljesítményt régen láttunk magyar színpadon”.⁹⁴ Jelentősége mégis utóéletében mutatkozott meg igazán: Tovsztonogov rendezése ugyanis elindította a hazai *Revizorok* sajátos dialógusát.⁹⁵ Már Gothár Péter 1982-es kaposvári rendezése kapcsán előkerült, hogy közelítésmódja hasonló a Tovsztonogovéhoz,⁹⁶ Gothár mai hangsúlyai pedig legendásan felerősödtek Zsámbéki Gábor 1987-es Kátana József színházi rendezésében. Ez utóbbi, megannyi külföldi vendégszínházi előadás után rányomta bélyegét a darab későbbi magyarországi színre viteleire,⁹⁷ és – az utánérzés minden negatív felhangja nélkül – kimutatható akár Bagossy László 2002-es pécsi, akár Bodó Viktor 2014-es vígszínházi verziójában is. Így lett a Nemzeti Színház 1973-as, a kortárs áthallásokat nem szándékosan magába építő, ám kiküszöbölni nem tudó bemutatója a Kádár-rendszer félelemmel, eltitkolt bűnökkel és piti sumákságokkal teli világának máig mutató allegóriája.

• AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A revizor*; a bemutató dátuma: 1973. március 11.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Georgij Tovsztonogov; szerző: Nyikolaj Vasziljevics Gogol; fordító: Mészöly Dezső, Mészöly Pál; dramaturg: Forgács István; koreográfus: Bánhidi Attila; díszlettervező: Georgij Tovsztonogov; jelmeztervező: K. Dobuzsinszkij; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Kállai Ferenc (Anton Antonovics Szkvoznik-Dmuhanovszkij, polgármester), Váradi Hédi (Anna Andrejevna, a polgármester felesége), Moór Mariann (Marja Antonovna, a polgármester leánya), Rajz János (Hlopov, tanfelügyelő), Básti Lajos (Ljapkin-Tyapkin, járásbíró), Raksányi Gellért (Zemljanyika, közjótékonyági főgondnok), Avar István (Spekin, postamester), Horváth József (Bobcsinszkij, helybeli földbirtokos), Horkai János (Dobcsinszkij, helybeli földbirtokos), Szacsvey László

⁹⁴ TORDA István, „A revizor”, *Ország-Világ* 17, 12. sz. (1973): 13.

⁹⁵ Vö. SÁNDOR L. István, „A legenda átörökítői. Beszélgetés Máté Gáborral”, *Ellenfény* 7, 3. sz. (2002): 27–30, 28.

⁹⁶ Vö. MÉSZÁROS Tamás, „»A levegő vidékies«. A *Revizor* Kaposvárott”, *Színház* 16, 3. sz. (1983): 11–15.

⁹⁷ Máté Gábor szerint, „aki jól elemzi *A revizort*, és megpróbálja a saját korával szembesíteni a darabot, az [...] a következő tíz-tizenöt évben sem szabadulhat a Zsámbéki rendezte előadástól. Az egy annyira pontos elemzése volt a darabnak, és egy annyira pontos alkalmazása az adott korra, ami bizonyos értelemben megkerülhetlenné teszi az általa felvetett gondolatokat és színházi megoldásokat. Ha valaki ezek átgondolása nélkül akarja eljátszani *A revizort*, az vagy nem érti a darabot, vagy nem ismeri azt a társadalmi közeget, amiben él.” SÁNDOR L., „A legenda átörökítői...”, 28.

(Hlesztakov, pétervári tisztviselő), Major Tamás (Oszip, a szolgája), Pathó István (Gibner, járási orvos), Szél Richárd (Ljuljukov), Sugár Lajos (Rasztakovszkij), Velenczey István (Korobkin), Majláth Mária (Korobkin felesége), Tarsoly Elemér (Uhuvjortov, rendőrkapitány), Katona János (Szvisztunov), Wohlmuth István (Pugovicin), Szirmai Péter (Gyerzsimorda), Kun Tibor (Pincér), Benedek Miklós (Miska, a polgármester szolgája), Sinkovits Imre (A szerző hangja).

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

ÖRKÉNY NEMZETIS FORMÁJA

MAJOR TAMÁS: KULCSKERESŐK, 1977

A Nemzeti Színház Örkény drámájával a kiteljesedett szocialista humor működését tesztelte. Az előadás az új, lakótelepi életmódhoz kötődő alkalmazkodási konfliktusok nevetésre ingerlő kritikáját adta, de Töröcsik Mari és Őze Lajos összjátékának emlékezte elviselhetetlen tragédiaként tartotta élénk a bezártság léttapasztalatát, melyből sem a transzcendens eszme, sem az alkohol, sem a hit nem kínált kilépést.

AZ ELŐRÓDÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A magyar dráma színpadi jelenléte a hetvenes évek második felére a nemzeti önállóság látszatát és eszméjét erősítette.¹ A szovjet–magyar–klasszikus hármas kötelező repertoárjából² két évtized alatt a hangsúly áttevődött a magyarra, s ezzel elkezdődött a magyar drámairodalom mennyiségében meglepően abundáns korszaka. Az a nyugatos drámaírói hagyomány, mely elsősorban az irodalmi emlékezet esztétikai kereteihez, s nem a színházi gyakorlathoz igazodott, Németh László gigászi életművével egyszerre vált megkerülhetlenné és folytathatatlaná. Mivel a hetvenes években a színház (és megítélése) az irodalomtól (és kritikájától) függő művészeti alkotás volt, a színházi dramaturgok továbbra is ebben a modellben gondolkodtak: sikeres szerzők regé-

¹ „Széles körű vita folyik színházi életünkről, jócskán eltérő véleményekkel. Egyet senki nem vitat, azt, hogy a magyar drámának kell a színházi élet középpontjába kerülnie, illetve maradnia (hogy kerülnie vagy maradnia, az már vitatott). Azt sem igen vonja kétségbe senki, hogy egészséges jelenség egyes írók és egyes színházak alakuló alkotói együttműködése. Örkény István drámaírói felívelése például összefüggésbe került a szolnoki Szigligeti Színház tevékenységével.” RAJK András, „Kulcskeresők. Bemutató a szolnoki Szigligeti Színházban”, *Népszava*, 1975. nov. 26., 5.

² KOROSSY Zsuzsa, „Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében”, in *Színház és politika*, szerk. GAJDÓ Tamás, 45–137 (Budapest: OSZMI, 2007), 86.

nyeiből válhatott sikeres dráma, esetleg sikeres regényírók rendelkeztek azzal az írói képességgel, mely egy színházi szöveg elkészítéséhez elengedhetetlen volt. Ugyanakkor észlelhető volt, hogy Radnóti Zsuzsa a Vígszínházban, Benedek András a Nemzeti Színházban olyan írói műhely megteremtésén dolgozott, mely színházi helyzetekre, színpadi ritmusra, talán színészre író fiatalokat formált jelentős alkotóvá. A dramaturgok köré szerveződött írói csoportokban így erősödött meg az a tapasztalat, hogy a színház önálló alkotás, s szövege is lehet önálló szöveg, melyben a dikció, a ritmus, a regiszterek mikéntje jelentősen eltért a prózabeli nyelvteremtés formáitól.

Miközben észlelhető folyamat volt, hogy a színház visszatért közösségi művészeti formájához, hiszen Szolnoktól Kecskemétiig, Kaposvártól Szegedig egyre több vidéki színházban formáltak nézőket a fiatal rendezők és színészek, miközben egyre több kortárs tematikájú előadást mutattak be az ellenőrzött rendszerkritikára már készen álló kádári korszakban,³ a Nemzeti saját drámaíróját kereste. Illyés, Csák Gyula, Nagy István (*Özönvíz előtt*), Szabó Magda (*Az a szép, fényes nap*) között az 1976–1977-es évadban a Nemzetiben megjelent a sztár drámaíró, Örkény is, a Vígszínházból Várkonyitól elkérve. Örkény a Nemzetitől másfajta játéknyelvet igényelt, s Major feladata lett volna ennek a vígjátéki, vígszínházi nyelvnek a nemzetisre alakítása. A társulatnak el kellett volna sajátítania azt a játéktechnikát, mellyel Örkényt a fiatal Székely Gábor Szolnokon, majd az Örkény-kortárs Várkonyi a Vígben nem egyszerűen sikerre vitte, de nemzeti drámaíróvá, igazi branddé formálta. Major Tamás, Louis Jouvet tanítványaként,⁴ nagy commédia dell’artés rutinnal, legendás Molière-rendezési tapasztalattal állt Örkényhez. S mindez 1977-ben elég is kellett volna a sikerhez, hiszen a nézők kisrealista rendezői színházi technikát és olyan rendező-szerző együttműködést vártak, mely meglévő társulatok meglévő közös(ségi) kérdéseire formálja a dramatikus szöveget. Majornak nemzetissé kellett volna formálnia Örkényt.⁵

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az Örkény-dráma ősbemutatója Szolnokon volt, Székely Gábor rendezésében 1975. november 15-én.⁶ Az előadással tájoltak Dunaújvárosban, vitték a Sziget-

³ Ennek közgazdasági vonatkozásairól lásd KALMÁR Melinda, „Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973”, in *„Hatvanas évek” Magyarországon*, szerk. RAINER M. János, 161–198 (Budapest: 1956-os Intézet, 2004).

⁴ LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina–OSZMI, 2007), 143.

⁵ Feltűnően hiányzik a fotótárakból Major és Örkény közös fotózása.

⁶ „Új keletű színházi hagyományaink közül az egyik legszerencsésebb a vidéki ősbemutató.” FÖLDES Anna, „Még mindig nincs meg a kulcs”, *Nők Lapja*, 1977. febr. 5., 23.

halmi Művelődésházba, mindenhol kacagó sikert arattak,⁷ mert a nézők azt a szocialista kabarét értették meg a komédiában, mely akkor már a rádió-, televízióműsorokon kívül a Mikroszkóp Színpadon is legendává vált Hofi Géza előadásával készítette fel a nézőket a hétköznapi kettős beszédben rejlő humorra. A dráma a *Kortárs* 1974. decemberi számában jelent meg, s a bemutatók után megfogalmazódott a felismerés: Örkény jellemvígjátékot írt. A mű dramaturgiai szerkezetéből ugyan nehezen ismerni rá olyan tulajdonságra, mely bármiféle emberi gyengeségre hibaként engedne következtetni, de Örkény a dráma előszavában, interjúkban, beszélgetésekben hamar megadta az olvasási mintát: „a kudarcról lesz szó”,⁸ így a színpadon kipellengérezhető tulajdonsággá a „kudarcemberség”⁹ vált. Az örkényi dramaturgiát hagyománytörténetileg a hetvenes évekre a Nemzeti színpadán már (újra) klasszicizálódtott Németh László-i parabola-szerkesztési technikához közelítették jelenet-szervezései megoldásai. A kulcskeresés motívuma azonban sem parabolaként, sem szimbólumként nem ritmizálta a drámát, hiszen „a mű egésze jelentésének kialakulása után csak visszafelé kap a kulcs és keresése másodlagos jelentést. Így nem szimbólum jön létre, csak pusztá konnotáció.”¹⁰ Örkény dramaturgiailag jól megcsinált mozzanatokot fűzött össze: eltévedés, félreértés, félreismerés volt nála minden dramatikus akció és cselekedet, s mindezt a nem-értés bájába, a csodálkozás tudatlanságába csomagolta. A dráma központi karaktere Fóris Nelli, aki az első jelenetbe már úgy lépett be, hogy eldöntötte: elhagyja férjét, mert ebben a feszültségben nem tud tovább vele élni. S a második felvonás végén már nemcsak a férjét, de a lakását sem tudta elhagyni. Nelli megértési kísérletei felől nézve semmi sem érthető az új lakással induló életében. Az a komikus helyzet, mely csapdaként zárta magába a szereplőket, a dráma végére minden komikumforrását elveszítette. Örkény nem írta meg a komédiák lezáró jelenetét, nem oldotta fel az ideiglenesen komikus helyzetet. Ebből a bezárt lakásból nem lehetett kimenni. A dráma második felvonásában a bezártságot a szereplők pezsgőzéssel feledtették, így a dráma vége nem új és megnyugtató világra nyitott ki (miképp a komédia szabályrendje elvárja), hanem éppen ellenkezőleg: részegségben öntudatlan, a helyzetet reálistan nem látó közösséget látunk egy jól megkomponált színpadi képben. Ezzel a fináléval vált a bezártság allegóriájává Örkény *Kulcskere-*

⁷ „[A] mérlegelhetetlen és többértelmű jelenségeknek való kiszolgáltatottság nevető természetét testesíti meg.” Kiss Gabriella, *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 132.

⁸ ÖRKÉNY István, „Kulcskeresők”, in ÖRKÉNY István, *Drámák*, Örkény István művei, 3 köt. 2:95–180 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1982), 97.

⁹ RAJK, „Kulcskeresők...”, 5.

¹⁰ BÉCSY Tamás, „Színházi előadások Budapesten”, *Jelenkor* 20, 5. sz. (1977): 443–448, 445.

sők című drámája, s 1977-ben azon már semmit nem lehetett nevetni, hogy egy bezárt lakótelepi lakásban részegedett le egy bukott pilóta felesége az éppen adódó szomszédokkal. Örkény a Vígszínház dramaturgiai struktúrájához és hagyományához jól illeszkedő drámákat írt, a *Kulcskeresők* akár egy hetven évvel korábbi Molnár Ferenc-jelenetre is felfeshíthette volna a drámai helyzeteket. Örkény jelenetezése, dialógustechnikája *A kulcs* című jelenetet olvasva erős dramaturgiai azonosságot hordozott,¹¹ de a vígszínházi nevetetés technikájából átlépve a Nemzeti realista közegébe a kétértelmű helyzeteket legfőképp abszurd megoldásokká alakíthatta. Örkény a Nemzetiben játszott változatba beépítette a szolnoki közönség reakcióit,¹² ahol a darabját vérbő komédiának látták, igazi munkásszínháznak és munkásoknak valónak,¹³ hiszen a kispolgárok komédiáját állította a nézők elé.¹⁴ Az azonnali értés érdekében azonban hiányolandónak fogalmazták, hogy az író parabolában fogalmazott ahelyett, hogy egyszerűbben fogalmazott volna abból a célból, hogy „alapvető fontosságú társadalmi-politikai kérdésben ne maradjon bizonytalanságban a néző”.¹⁵ A szolnoki és onnan tájolt előadás értelmezői felületére nem látunk rá, a sikerét az 1975-ös vidéki napilapok tudósításainak sablonmondaival hivatkozhatjuk. A szolnoki Székely-rendezés után Örkény 1977-ben átírta a darabot Marton Endre igazgató kérésére,¹⁶ de mindezt Major próbatapasztalatai is így kívánták.¹⁷ A kimondott, a megfejtett dramaturgiai mozzanatok sötétítették a karaktereket, s olyan pszichológiai összefüggésekre

¹¹ MOLNÁR Ferenc, „A kulcs”, in MOLNÁR Ferenc, *Vacsora és egyéb jelenetek, Az Érdekes Újság* ingyenes karácsonyi melléklete, 31–39 (Budapest: Érdekes Újság Kiadó, 1917).

¹² „Feszesebb, pergőbb, színpadszerűbb ez a Nemzeti Színházban játszott változat.” H. R. G., „*Kulcskeresők*: Örkény István komédiája a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1977. jan. 15., 6.

¹³ „[A] IX. kapunál egy barakképületben folytak a munkaszakkörök, öntevékeny színjátszás, nyelvtanfolyamok, míg a 60-as évek elején felépült a gyár modern, nagy színháztermes művelődési otthona. [...] Nem kevesen akadtak, akik megkérdőjelezték a nagy művelődési ház szűkességét. Ki fog idejárni? A Csepel Autó művelődési otthona azonban a sziget kulturális életének központjává nőtt.” KOVÁCS József László, „Munkásszínház Szigethalmon. Örkény István legújabb darabja a Csepel Autógyár művelődési házában”, *Pest Megyei Hírlap*, 1975. dec. 6., 4.

¹⁴ „Ebben az értelemben a *Kulcskeresők* a kicsinyes, a felszínes, a kétszínű, a tényekkel szembenéző nem akaró, a saját kárán okulni nem tudó, önmagát ábrándokkal ámitó és hitegető kispolgári magatartás finom gúnnnyal fűszerezett komédiája.” VALKÓ Mihály, „A kispolgárság komédiája”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1975. nov. 23., 5.

¹⁵ LÓKÖS Zoltán, „*Kulcskeresők*. A Nemzeti Színház új bemutatója”, *Pest Megyei Hírlap*, 1977. jan. 12., 4.

¹⁶ „Így aztán, amikor Marton Endre a Nemzeti Színház számára elkérte a darabot, nekiültem és ezen a nyáron átírtam az első felvonást. Erre egyébként Marton Endre is megkért.” (kecskeméti), „A színház még ma is ünnep. A hónap interjúja Örkény Istvánnal”, *Néző*, 12. sz. (1976): 3.

¹⁷ „Marton pedig Jób (Dániel) hóna alól rendezett. Mindig azt nézte, hogy ez Jóbna tetszik-e. Volt érzéke, mondjuk, a színpadi igazság iránt, csak nem mindig használta.” KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 112.

mutattak rá, melytől a rendezés könnyebben fordult a realista megoldásokhoz.¹⁸ Az átírás hetedik változatában Örkény megtalálta a legegyszerűbb dramaturgiai megoldást: jelentéssel, súllyal telítette Nelli levelét, mely korábban csak egy dramaturgiai suspense funkcióval bíró technikaként működött. A nemzetis változatban Nelli a levélben elköltözését, az elvást írta meg férjének. S ebből a felelős döntésből épült fel a Major-előadás.¹⁹ Örkény tehát hiába adta meg minden nyilatkozatában a vígjátéki olvasási keretet, hiába jelezte meg, hogy a dráma a kudarcról fog szólni, a Major-rendezés Törőcsikkel egyértelműen más hatáselemekkel dolgozott. Csányi Árpád terében Törőcsik játékaival végig domináns volt az állítás: az ajtónkat be kell zárni, a lakásunkat el kell hagyni. Ez az előadás az elmenni nem tudást teatralizálta.

A RENDEZÉS

Az előadás apró, de folyamatos változtatásokkal pergőbbé és mozgékonyabbá tette a kulcskeresést. Major Tamás a realista színházi viszonyok felismerhető és elemezhető területének mestere, a nemzetis előadás is ezt a nyelvet beszélvén errefelé hajlította 1977-ben Örkény abszurdját. Major a víges polgári színházzal szemben „kommunista színházat” csinált,²⁰ s ezzel azt a játékhatárgyományt, mely Molnár Ferenc *Az ördögétől* tartott az abszurd színházi fogalmazás felé, dramaturgiailag és játéktechnikailag a kisrealista megoldások felé vitte. Örkény tudta jól, hogy egy abszurd helyzet realista közegben megírva vígjátéknak is rendezhető dramatikus szöveget eredményez. A 19. század végének uralkodó színházi formája a társalgási színmű volt, ennek az egyterese dramaturgiának a vígjátéki változata a „valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad” szerkezet.²¹ Major a Nemzetiben tehát realista színházi apparátussal látott hozzá Örkény drámájához, hiszen annak látószöge „csak úgy érvényesülhet, ha realista tartalmát megőrizzük”.²² Tegyük hozzá, hogy a

¹⁸ „A változtatások mindenestre több pszichológiai magyarázattal szolgálnak. Azt mondhatnánk: a darab realista vonalát erősítik.” KOLTAI Tamás, *„Kulcskeresők, nyehé pöffel a hátukban”, Színház* 10, 4. sz. (1977): 3–6, 4.

¹⁹ „Eredetileg tehát arról volt szó, hogy Nelli új életet akar kezdeni az új lakásban. Az átdolgozásban új életet akar kezdeni azzal, hogy elmegy.” Uo.

²⁰ „[P]róbáljon a mi céljainknak megfelelően dolgozni, egy olyan színházért, amely jobban hat a társadalomra, egy olyan színházért, ami igazi színház.” KOLTAI, *Major Tamás*, 113.

²¹ „Nelli körül az a vígjátéki helyzet alakul ki, amikor »valaki mindig menni akar, de mégis mindig marad«. E helyzetsorok előnyére váltak az előadásnak, de az első rész ettől sajnos nem lett jobb.” BÉCSY, „Színházi előadások Budapesten”, 445.

²² „Mindent halálosan komolyan kell játszani. Nem szabad bulvárvígjátékot rendezni a darabból.” (Major Tamás válasza egy interjúkérdésre.) ÉZSAIÁS Erzsébet, „Fejfel lefelé. A *Kulcskeresők* próbája a Nemzetiben”, *Esti Hírlap*, 1977. jan. 4., 2.

Kulcskeresők Major Tamás első és egyetlen Örkény-rendezése volt, bár színészként száznál többször játszva a Radnóti Színpados *Egypercesekben* rutint szerzett Örkényből. Major színházi valóság-állításán modellezhető az a folyamat, mely a színházi kommunikációt a csináló és a néző kettős értelmezési folyamatoként tétélezte.²³ Major a Nemzeti sokat korholt, de mégis elvárt naturalista-archaikus játéknyelvét idézte,²⁴ amikor elsődlegesen a térélményben és tárgyokban fellelhető valóságreferenciákat használta. Mindezt olyannyira kimagasló tehetséggel, hogy a kritikák deskriptív elemei a színpadi valóságot igaznak tétélezték. Így vált a szobaszínház és a poénra játszás technikája a realista színház felismert és elvárt keretévé, s így nem vált Major igen kreatív és kritikus családi és közösségi viszonyelemzése semmilyen szinten sem a kritikai felület témájává.²⁵ A *Kulcskeresők* dramatikusságát és teatrális változatának is egyaránt cselekvője, (greimasi értelemben) aktánsa (hőse) Nelli. Major Tamás a színház egyik vezető színésznőjére tette a súlyt: ő formálta láthatóvá a valóságos családi és lakóközösségi viszonyokat, melyek nem következtek a lakótelepi falakból, a bakelittelételekben és a Szozuz márkájú porszívókból. Ezek a látható viszonyok azonban a szocialista Magyarországon nem voltak verbalizálhatók, ezért a kritikákban nem jelentek meg. Major Tamás rendezése ezekből a nem kimondható mozzanatokból épített jelenetíveket. Major a szereposztással meghozta azt a döntést, hogy az előadást valóságossá (felismerhetővé, igazgá, hitelessé...) a házaspár státusza teszi. Törőcsik Mari mellett Avar István testi felépítésükben, kiállásukban, orgánusukban (és szereptapadásukban is) az erős és erőszakos férfi és a törekeny, de irányító nő sztereotípiájával éltek. Főris és felesége viszonya elsősorban erőszakos, ez volt a szereposztásból következő legerősebb Major-koncepció. Főris első entrée-ja nem a megtört pilótáé, itt egyértelműen erőszakosan fogta meg a feleségét. „Nézz csak rám”. Miképpen a Major-rendezésből az is látszott, hogy Nelli fél Főristól. „Éntőlem félsz?” Főris katonásan parancsolt, fenyegetett, Avar erős férfit játszott. Ennek a félsznek az érzelmi felületét megírta Örkény (Nelli attól rettegett, hogy a férje tömegbalesetet-katasztrófát okoz), de a testbeszédet Major instruálta. A rendezés a házastársi fizikai erőszakot (Örkény ötletét követve) szexuális erőszakká rendezte, s ez valóságosságában olyannyira tabutéma volt a hetvenes évek végén, hogy egyetlen kritika sem említette. A szocialista ember testi igénye, a házasságban élő nő szolgáltatási kötelezettsége nem volt tematizálható, s ha egyáltalán valamilyen formában a közösség

²³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 49–102.

²⁴ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 141.

²⁵ „Major Tamás Örkény darabjának valóságát, igazságát elsősorban az ábrázolt világ valódiságában keresi.” FÖLDES, „Még mindig nincs meg a kulcs”, 23.

mindezt feldolgozhatta, az csak a vicc és a kinevetés technikájával volt vállalható a színpadon.

A dráma második felvonásában Fóris és felesége Bolyongó biztatására átmentek a szomszéd szobába szeretkezni. Viharosan erőszakos szeretkezésük alatt a szocialista lakótelepi házközösség jelenlévő tagjai az „ej uchnyem...”²⁶ refrént énekelték, pár sorát szöveg nélkül, a „jisoráz” (még egyszer) mintha nem hangzott volna fel, de mindenki odaértette. Az aktus után a házaspár megszaggatott ruhában jött elő. A mából nézve ez meglehetősen szexista, de vicces jelenet, s érthető, hogy az államszocialista kritika nem találta azt a nyelvi formát, mely leírhatta volna a házastársi aktus és a *Volgai hajóvontatók dalának* azonos ritmusából következő fergeteges vígjátéki helyzetkomikumát. Az előadás 1977-es felvételén hallható, ahogy a Nemzeti nézői a jelenetet visszafelé értették meg, akkor, amikor Törőcsik az aktus után kitámolygott a szomszéd szobából. A gesztusok miatt értették: amikor egy nőnek megtépték a kockás ingét, tudta az animális létben, hol a helye. Major és Avar felerősítette ezt a világos beszédet: az előadásban Fóris igazi entrée-ja ide került, az előadás végére. Avar ekkor férfiereje teljében, az előszobát a nappalitól elválasztó függönyt széttépvé lépett a többiek közé. Ez a második entrée pozicionálta a szerepet, s ekkor vált egyértelművé a rendezés elsődleges vígjátéki koncepciója. A Major-bemutatónak jelentős a sajtóanyaga, a meg nem írt értelmezői lehetőségeken túl azonban csak az egyértelmű, hogy Major Tamásnak kihívás volt Örkényt rendezni. Major rendezése a szobányira beszűkített térben többször statikus. A színészek sokat ültek, a második felvonás első felét szinte végigtámaszkodták, az egymással vitatkozó férj és feleség a színpad két szélére szorult. A vígjátéki helyzetkomikum-szerkezet egyetlen jelenetben mutatott bátor komédiázást, s ez a teljes sötétségben zajló második felvonás első jelenete. Major rendezése egyértelművé tette, hogy a Nemzeti társulata a tragédiajátásra szocializálódott, s a Marton-rendezte *A tojás* című komédiában kidolgozott komédianyelvet²⁷ (éppen botrányos sikere miatt) félre kellett tenni.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Major tükörszínháznak nevezte azt a technikát, amikor „megszakítás nélküli emberi magatartásokat kell az előadáson végigvinni, szinte senki sem lazíthat

²⁶ Örkény német-magyar átírással írta le a mindenki által ismert szovjet-orosz munkásmozgalmi dal refrénjének felütését.

²⁷ KOLTAI, *Major Tamás*, 113.

pillanatra sem”.²⁸ Ez a játéknelv a Nemzetiben már 1977-ben is a csapat-technika és összhang erősítését jelentette.²⁹ Az előadás ismét a színház sztárszínésznőjére, Major színészére, Törőcsik Marira épített. A nyitójelenet színészkolák kötelező tananyaga lehetne, hiszen Törőcsik ötperces néma jelenetben futtatta végig a feledékeny, ideges, leterhelt proletár-arisztokrata bemutatását, aki a budai villák helyett (mondjuk) az újpesti lakótelepen látta meg a tágas, világos új környezetben a rászabott valóság kereteit.³⁰ Az előadást ez a játéktudás tartotta évtizedek múltán is nézhetőnek. Törőcsik Nelli szerepében kiskockás ingben, nadrágban, rövidre vágott hajjal jelenik meg a felvételen, fiús jelenség. Törekenysége fiatalságot asszociált, mozgékony-sága, gyorsasága egyszerre ideges és rebbenően ijedt. Idegességét, félelmeit apró rebbenései, gyors léptei ritmizálták.³¹ Törőcsik törekenysége Avar István tragikus robosztussága mellett feltűnő, s technikájuk is ekkora eltérést, össze nem illő párt mutatott. Avar a régebbi Nemzeti tragikus hősi pátozát cipeli, s megállásai, bizonytalan újraindulásai, a helyzetre nem ráismerő testtartása mind egy Marton-rendezte 1975-ös *Bánk bán*os Tiborcra terelte az emlékező befogadót. Ezzel a szereptapadásból adódó közegkeveréssel érte el Major, hogy Avar István játékát groteszknek lássa a kritika, s a Nemzetiben ritka műfaj remek teljesítményeként értékelje játékát.³² A színészek leginkább az örkényi humor és a vígjátéki hatásmechanizmusok közötti területet járták be, rutinjukból az utóbbi kényelmesebben volt megteremthető.³³ Major legjobb színészvezetői meglátása, amikor Örkény második felvonáskezdő rövidzárlatát teljes sötétségben, igazi feketeségben, hangjátékként játszotta. A színészek remek viccmondók, Máthé Erzsí és Horváth Károly legnagyobb hatást elért komikus jelenete 1977-ben ez: Örkény Auschwitz-vice a sötétben. Az előadás felvételét nézve nehezen illeszthető a rekonstrukciós megértésbe a nézők frenetikus felröhögése. Major rendezésének ez volt a legví-

²⁸ MAJOR Tamással beszélget KÖVES István, „Keressük a *Kulcskeresők* sikerének titkát”, *Pesti Műsor* 26, 1. sz. (1977): 10.

²⁹ „[N]emcsak a közönség látja, mi történik a színpadon, hanem a szereplők is, és mint nézőkre hat vissza rájuk a lejátszó jelenet.” Uo.

³⁰ „Nélküle, tehetsége nélkül a *Kulcskeresők* lassú, hosszú első része sokkal jobban próbára tette volna a nézők türelmét. S ahogyan pillanatok alatt átváltozott törődött-ijedt Nelliből férjére büszke, testi örömeire éhes, vágyat ébreszteni képes asszonnyá, az emlékezetes pillanata maradt ennek az előadásnak.” H. R. G., „*Kulcskeresők...*”, 6.

³¹ „[A]pró-típegő lépteiben megérezzük az alkatot, amit később hangban-gesztusban-arcjátékban bont ki.” NAGY Péter, „Örkény István: *Kulcskeresők*”, *Kritika* 6, 3. sz. (1977): 27.

³² „[A] groteszk játéksímlust ezen az estén ő hozta a legpontosabban, realitás és abszurditás peremén járva.” H.R.G., „*Kulcskeresők...*”, 6.

³³ „Az első változat az írónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucattól a tizenkettedik.” KOLTAI, „*Kulcskeresők...*”, 3.

gabb jelenete.³⁴ Az előadás örkényi humorát leginkább Óze Lajos értette és hordozta.³⁵ Egyrészt a szerepe is kiléptette a reális interakciókból, hiszen ő volt a Bolyongó. Ezt a szerepet Molnár Gál Péter nyomán többen az *Éjjeli menedékhely* Lukájához társítják,³⁶ s ugyan Major rendezése erősen kötötte a lakótelepi lakásviszonyokhoz és terekhez a Bolyongót, Óze párszor kísérteties belépőket, érdeklődően merev arcot, sem társadalmilag, sem etikailag nem megfejtető karaktert játszott. Óze felismerte, ez a karakter nem feltétlen a színházi realizmus sztárírójáé, Gorkijé, inkább Molnár Ferencé: az ő Bolyongója inkább az Ördög, aki láthatatlanul megjelenik, beavatkozik az életetekbe, be- és kilép sorsokba, azokat egy polgári ideológia mentén elrendezi. Megkísért és megold. Óze megfoghatatlan alakulás-játéktechnikai tudásával hozott létre egy másik játékdimenziót,³⁷ mely az egész előadást ritmizálta. Major kedvenc, erős, autonóm színészeként képes volt a kisrealista értelmezői ke-retről, ráadásul a proletárisztokrata újlakótelepi kontextusáról felemelni a létezés bonyolult, s ebben az összetettségében elviselhetetlenül szép és rettentő tudásába az előadás közegét. Óze és Törőcsik egyformán tudták, milyen performatív erővel lép egy színpadi helyzetbe a karakter, azt meddig tartja, s miként lép ki belőle. Ketten közös esztétikai felületet feszítettek az előadás köré, s ezzel magyarázható ennek a nemzetis előadásnak a sikere, s ezt iga-

³⁴ „ERIKA: ...már nem sírok, csak eszembe jutott Auschwitz.

BENEDEK: Itt Benedek. Mert zsidó volt?

ERIKA: Nem.

BENEDEK: Nem is jó dolog zsidónak lenni.

ERIKA: Miért? Maga az?

BENEDEK: Dehogy. Csak most, ebben a sötétben, összezárva, eszembe jutott, hogy nem is szeretnék zsidó lenni. Őt miért hurcolták el?

ERIKA: Oroszbarát volt. De túlélte.”

³⁵ „A Nemzeti Színház előadásában a Bolyongót játszó Óze Lajos a kérdés és a válasz közé még beiktat egy rövid mondatot. „Egy pillanat.” Csak ennyit. Elhangzik a kérdés, „Főrisék?” Óze azt mondja: „Egy pillanat”, előveszi a személyit, kinyitja, belenézi, és válaszol: „Igen.” A két töltelékszó a színész adaléka a szerephez. A különbség látszólag csipetnyi. Szóra sem érdemes. Valójában óriási. Az első változatban a mozdulat, a gesztus, a játék alig észrevehető, a pillanat finom humora talán el is illan a levegőben. A második változatban biztosan fölcsatlan a nevetés a nézőtéren. Az első változat az irónia, a groteszk elegáns, könnyed formája. A második ügyes, sikeres vígjátéki ötlet, tucatból a tizenkettedik.” KOLTAL, „*Kulcskeresők...*”, 3.

³⁶ MOLNÁR G. Péter, „*Kulcskeresők*”, *Népszabadság*, 1975. nov. 15., 6. A Bolyongó és Luka azonosságának felismerését ismétli (jelöletlenül): NAGY, „Örkény István: *Kulcskeresők*”, 27. Miként Koltai Tamás is: *Élet és Irodalom*, 1976. jan. 31., 6.

³⁷ „Amikor Törőcsik Mari otthagya a Nemzeti Színházat, át kellett vennem tőle a *Kulcskeresők* főszerepét. Nem volt könnyű beugrás, mindenki szorongott, drukkolt értem. Csak egy ember nem izgult, hanem játszott, mint egy isten: Lajos, aki az előadás karmestere volt szinte. Fantasztikus ritmusérzéssel lopta be magát a darabba, nem is lehetett instruálni. Ha egy rendezőt szeretett, lehozta neki az istent is az égből. Úgyhogy most sem Major találta ki neki, hanem ő találta ki Majornak ezt a szerepet.” BERÉK Kati emlékszik ÓZE Lajosra, hozzáférés: 2018. 02. 10., <http://www.szineszkonvvtar.hu/contents/k-o/ozelelet2.htm>.

zolja a dráma későbbi játszhatatlansága. Töröcsik és Óze nem együtt játszott, hanem egymás mellett, de Nelli feledékenységnek nevezett, örületnek vélt állapot a megmagyarázhatatlan szociológiai státuszú Bolyongóval együtt teremtette meg értő közegét. Ők ketten tudták eljátszani a tudat és az érzékek feletti szürreális világot.³⁸

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás díszlete egy gigantikus méretű fal a nézővel szemben, portáltól portálig kihúzva, mint egy kiegyenesített papírlampion, középtől csökkenő méretű osztásszélességgel. A fal a lakótelepi ablakminták szabályos és monoton ritmusát megidézve absztrakt eltolással kínált változó fókuszot. Csányi Árpád, a Nemzeti Színház díszlettervezője, Oláh Gusztáv tanítványaként a historista-naturalista díszletfestészet technikáiban igazán jártas. Remek rajzolóként (élve a nemzetis hagyomány elemeivel) egysíkban építkezett, s a nézőknek ismerős térkonceptiót kínálva kommunikált, amikor a színpad hátsó falára feszített képstruktúrába illesztette Fórisék szobáját. A szoba dimenziói a Hevesi téri épület színpadi lehetőségeihez mérten is szűkösek, de Csányi terve okosan és ravaszul keltette egy igazi lakótelepi lakás illúzióját, miközben nagy szakmai rutinjával éppen a szalonvígjátékok térelemeivel dolgozott. 1977-ben az előadás kritikai felülete ismerősnek, tehát valóságúnak vélt egy olyan teret, mely ugyan lakótelepinek mondta magát, újnak, világosnak és tágasnak, de amit láttak, az éppen régisége miatt volt ismerős. A Vígszínházból, az Operettből ismerős szalonvígjátéki térrel ültek a nézők szemben, járások hátul és oldalt, fotel helyett itt dobozok, kártyaasztal helyett dohányzó, csillár helyett kiegészített villanykörte. Éppen ezért az elemzők realistának írták a díszletet, igazi lakótelepi lakásnak, hiszen ezzel az elvárással érkeztek. Amit a felvételeken, kimerevített pillanatfotókon látunk, mintha játszana ezzel a jól megcsináltság színházi tértradíciójával. Csányi terveiben középen a szoba hátsó beugrója (ahova a kulcsa vesztett bejárati ajtó nyílik a folyosóról) akár egy színházi főpályó: páros függöny választotta le a szobától. Túlzásúfolt a tér, a szocialista fogyasztói kultúra minden új tárgyával telített, de mindvégig lehetőséget adott poénra játszani. A poénra játszás a második felvonás hosszú,

³⁸ „Amikor a Nemzeti élére kerültünk, az volt a meggyőződésünk, hogy alapvetően két emberre kell építeni ezt a színházat: az egyik Töröcsik Mari, a másik Óze Lajos – mert ők azok, akik színpadi nyelvüket, kifejezőmódjukat tekintve a legideálisabban ki tudják fejezni mindazt, amit gondolunk.” SZÉKELY Gábor visszaemlékezése, hozzáférés: 2018. 02. 10., <http://www.szineszkonvyrtar.hu/contents/k-o/ozelelet2.htm>.

kitartott sötétjében hangjátékként formázta a teret,³⁹ s a hangzóélménnyel is növelte a bezártság keltette félelmet.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás abban az értelemben illeszkedett az Örkény-bemutatókhoz, hogy az előadás értelmezéséhez az örkényi közönség csak Örkény saját szavaival tudott fordulni. Az öninterpretáció olvasási útmutatóként a groteszkhez kötötte a drámát, abszurdhoz és fejfelé fordított nézőponthoz. A kortárs kritika Örkényről írván nem talált a szerzőnél jobb elemzőt, így nem is szakadt el tőle.⁴⁰ Mindez rendkívül akadályozta mind a dráma olvasását, mind az előadás (a drámairodalom) szabad és kreatív befogadását. Hiába hangsúlyos dramaturgikus pillanatban a tételmondat: „Ide bejönni lehet, csak kimenni nem”, az előadásról szóló beszéd könnyebben szólt a kudarcról, mint az önáltatásról, miközben a legboldogabb barakk képét vázolták fel két felvonásban. Az előadás hiába beszélt a zsidók deportálásáról, éppúgy, mint a haza-nem-térő Nobel-díjas tudósról, a társadalmi státuszhoz kötött kommunikációs technikáról, miként az igazmondás ügytelenségéről, a mondatok nyelvisége mindvégig megmaradt a vígjátékok ismerős dramaturgiai felületén. Az előadás azonnali hatástörténete a szocialista disszeminációban észlelhető, majd Csiszár Imre⁴¹ és Máté Gábor⁴² is megtalálta a rendszerváltás utáni Magyarországon a drámát, de 1990-től érezhetően közegét veszítette a bonyolult jelentéstartományokat felhalmozó kettős beszéd technikája. Major Tamás és Örkény István közös alkotása legfőképpen dramaturgiai hatás- és kisrealista esztétikai mintákat továbbított a hetvenes évek végén Csurka István társalgási színművei, majd a nyolcvanas–kilencvenes években Spiró György és Parti Nagy Lajos szövegei felé. Major rendezése a Nemzetiben azzal zárult, hogy részegen, bepezsgözve és bezárva marad mindenki a lakótelepen, valahol Magyarországon, s ez ellen csak egy utoljára érkező, a közegből és a kontextusból semmit nem értő fiatal férfi akar kitörni – az ajtón dörömbölve.

³⁹ „Egyiptomi sötétség honol a színpadon. Csusszanások, csörrenések, zizzenések, zuhanások hallatszanak. Hat ember maradt összezárva a villany és kulcs nélküli lakásban.” ÉZSAIÁS, „Fejfelé...”, 2.

⁴⁰ A feje tetején álló világ mint metafora a legkedveltebb. SIMONFFY András, „Örkény emeletei”, *Élet és Irodalom*, 1977. jan. 15., 7.

⁴¹ Csiszár Imre 1993-ban a Budapesti Kamaraszínházban.

⁴² Máté Gábor rendezésében 1994-ben az Ódryn, 1998-ban a Katonában.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Kulcskeresők*; a bemutató dátuma: 1977. január 7.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Major Tamás; szerző: Örkény István; dramaturg: Bereczky Erzsébet; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Schäffer Judit; szcenikus: Bakó József; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Avar István (Fóris), Törőcsik Mari (Nelli), Egri Katalin (Katinka), Óze Lajos (a Bolyongó), Máthé Erzsi (Erika), Szacsvey László (A Bodó), Horváth József (Benedek), Gyulay Károly, Spindler Béla f. h. (gyászhuszárok), Kun Tibor (szerelő).

•

SCHANDL VERONIKA

MÉG EGY FANYAR HAPPY END

MAJOR TAMÁS: TÉLI REGE, 1978

Major Téli regéje nem aktualizálta látványosan a drámát, a politikai áthallásokat, a sorok között olvasást elváró kritikusok inkább megszokásból ünnepelték a rendezés aktualitását. Továbbá mentes volt attól a harsányságtól és azoktól az elidegenítő effektusoktól, amelyek megjelentek akkori Shakespeare-rendezéseiben. Téli rege-értelmezése leginkább ott kapcsolódott Brechthez, hogy kiválóan demonstrálta a brechti axiómát, miszerint Shakespeare olyan rendetlen, mint az élet. Ezt alátámasztandó Major nem tompította, inkább kidomborította a darab változatos műfaji és hangvitelbeli elemeit, dramaturgiai következtelenségeit. Az előadás igazi színház történeti értéke Leontes értelmezése volt, Cserhalmi György alakítása pedig a figura legsikeresebb magyarországi megjelenítése.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A *Téli rege* Shakespeare kevésbé játszott darabjai közé tartozik, és ez nem volt, illetve nincs másképp Magyarországon sem. Hosszú kultúrtörténeti hagyománya van a művet elítélő magyar írásoknak (Gyulai Páltól Benedek Marcellig), amelyeket a színházi kritikák is gyakran felsorolnak. Az 1960–1970-es években, a Shakespeare késői munkáit felfedező irodalomtörténeti és színházi irányzatok hatására azonban a darab többször színre kerül, külföldön és hazánkban is. A Madách Színház 1965-ben, Vámos László rendezésében, a Kolozsvári Magyar Színház 1969-ben Major Tamás rendezésében, majd a Kecskeméti Katona József Színház 1976-ban, Zsámbéki Gábor rendezésében tűzte műsorára a drámát. Ezek közül Major erdélyi vendégrendezése emelkedik ki, amely hatalmas közönség- és kritikai sikert aratott.¹ Major *Téli rege*-rendezései

¹ Lásd például MOLNÁR G. Péter, „*Téli rege* Kolozsvárott. Brechtizálja-e Major Tamás Shakespeare-t?”, *Népszabadság*, 1969. dec. 21., 8; Szócs István, „Mennyi múlhat a rendezőn?”, *Utunk* 25, 3. sz. (1970): 10; MAROSI Péter, „Végre Shakespeare!”, *Utunk* 24, 51. sz. (1969): 10.

második, a gyakran Brecht nevével fémjelzett rendezői korszakára esnek. De mind a kolozsvári, mind a budapesti előadás tartózkodott a harsány aktualizálástól és az elidegenítő effektusok használatától, amelyek megjelentek Major ekkori Shakespeare-rendezéseiben. *Téli rege*-értelmezése leginkább ott kapcsolódott a német színházcsinálóhoz, hogy Major számára a dráma kiválóan demonstrálta a brechti axiómát, miszerint Shakespeare olyan rendetlen, mint az élet. Ezt alátámasztandó mindkét rendezése hangsúlyozta, nem tompította a darab változatos műfaji és hangvitelbéli elemeit, dramaturgiai következetlenségeit. Ezek aztán jó ürügyet szolgáltatnak Majornak 1983-ban, amikor külön kötetet jelentetett meg drámaértelmezéséről,² hogy a műhöz kapcsolódó jegyzeteiben megossza a korszakban magas szintűnek és bizonyos mértékben átfogónak tekinthető tudását Shakespeare-ről és a kora modern reneszánsz színházról az olvasóval.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *Téli regét* gyakran vádolják dramaturgiai következetlenségekkel, kidolgozatlansággal, ezért színpadi szövegváltozatai általában erős húzásokat tartalmaznak. Major azonban ebben a rendezésében is hű maradt az általa „teljes Shakespeare-nek” nevezett ideálhoz,³ azaz a darabot, minden színházi hagyománytól eltérően, egyetlen húzás nélkül játszatta. Szándéka szerint így volt bemutatható a dráma gazdag világa. A recenzensek azonban csak félig látták sikerültnek ezt a megoldást. Három részben, négy órán keresztül tartott az előadás, amelynek különösen a második részében gyakori volt az üresjáték. Ezért több kritika is megróttta Majort.⁴ A produkció Mészöly Dezső új fordítását használta, amely jól mondható, kortárs szöveg, így a beszélt nyelviséghez közelítette Shakespeare világát. Mészöly fordítása különösen a népi jelenségekben remekelt, amelyeknek humora így érthetőbb, követhetőbb lett a közönség számára.

² MAJOR Tamás, *Téli rege – a színpadon* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983).

³ „A teljes Shakespeare az egyetlen elfogadható elvi álláspont.” Major Tamás egy rádióbeszélgetését idézi: ANTAL Gábor, *Major Tamás* (Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982), 58.

⁴ Lásd például SZÁNTÓ Judit, „*Téli rege – Nemzeti Színház*”, *Tükör* 15, 6. sz. (1978): 2; KRISZT György, „*Téli rege*”, *Pest Megyei Hírlap*, 1978. jan. 28., 4; H. R. G., „*Téli rege*”, *Népszabadság*, 1978. jan. 24., 7.

A RENDEZÉS

Major a rendezéséről írt könyvét tekintette mérvadó munkájának, brechti *Theaterarbeiten*-nek, amely rögzítette és továbbadta színházcsinálói tudását.⁵ A rendezése körüli nyilatkozataiban is kifejtette,⁶ hogy a dráma három, jól elkülöníthető részre oszlik: az eleje egy reneszánsz rémdrámára emlékeztet, a közepe egy népi bohózatra hajaz, míg a vége mesei happy endet hoz. A rendezés különös hangsúlyt fektetett az első rész kidolgozására, amely, bár nélkülözött minden aktualizáló elemet, a kritikuskokat a koncepció perек időszakára emlékeztette.⁷ A rendezés legsikerültebb része volt ez, fókuszában a zsarnokság kialakulásának kérdése állt. Major Leontes lélektani drámáját állította a felvonás központjába, a szöveg alapos olvasásával így érte el, hogy a darab mainak, izgalmasnak hatott.⁸ Cserhalmi György finoman kidolgozott

⁵ MAJOR, *Téli rege – a színpadon*.

⁶ „Minden stíluszépség benne van; a szonettek nyelvezete éppúgy, mint a népi jelenetek csodálatos prózája... A játék szerkezete valójában három részből tevődik össze. Az első a tragikus színezetű expozíció – a király »elborulása«, a királyné látszólagos halála, a kis királyfi valódi halála; a második, ahová az Idő visz el minket, már más világ, a termékenység, a szerelem, a humanitás népi játékba ötvözve, hogy aztán az expozíció tragikus hangja újra jelentkezék, de ezúttal egy idézőjeles, csodás happy endben.” BALÓ Júlia, „*Téli rege* – próbán a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1978. jan. 6., 2. „A *Téli rege* tulajdonképpen három színdarab. Az első egy elszabaduló indulat, a gyanakvás, féltékenység önpusztító és másokat is pusztító születését viszi színre, és azt, hogyan születik a zsarnokság. (Ez a kérdés sajnos minket is foglalkoztatott a közelmúltban.) A második, melynek színterére a megszemélyesített Idő visz el bennünket, a költészet, a szerelem színjátéka. Humor és líra, csodálatos shakespeare-i nyelv, a szonettek költőjének hangja hallatszik a színpadon. A harmadik rész a happy end. Shakespeare élete utolsó korszakának jellemzője. Amikor megbocsátjuk a megbocsáthatatlant, amikor megrendült szívvel engesztelődnek ki a dráma sokat szenvedett, lelkifurdalástól gyötört szereplői.” MAJOR Tamás, „Kinek ajánlja Major Tamás a *Téli regét?*”, *Népszabadság*, 1978. jan. 15., 14.

⁷ „Major Tamás *Téli regéje* 1978 januárjában Magyarországon szólal meg. Stratford messze van... a pesti nézőnek azonban korszerűsítő fogások nélkül is köze lehet egy téveszmékből táplálkozó koncepció per rombolásához. Ez a néző így is elhiszi, hogy Leontes királynak Ot-hellónál is félelmetesebb – mert külső ok nélkül, belülről született – tombolását nem fékezi meg az óvatos hunyászokodó meggyőzés, egyedül az ugyanolyan hőfokon izzó igazság dühe (Paulina) tud egyenrangú félként harcolni vele.” PÓR Anna, „Az emberek halnak, a mese él”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 9–11, 10.

⁸ „Major Shakespeare-t úgy beszélgeti, hogy szavai áthallatszanak a századokon. Minden kimódoltságtól mentesen, az eleven életet hagyja kibontakozni a maga gazdagságában. És ami fontosabb ennél, a maga ellenmondásaival. Kivételes partnerre talál Cserhalmi Györgyben, aki Leontest játssza.” KOLTAI Tamás jegyzete, in *Színházi album*, MTV, 1978. febr. 7., 21.30. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában. „Major legfontosabb érdeme az, hogy szakított [...] »a mese fontos, a többi körítés« felfogással. Itt jelenik meg először az első felvonás igazi komplett drámája. Ez a felvonás, illetve ez a rész [...] olyan dráma, amelyet megírhatott volna egy modern író is, hiszen semmi más, mint egy lélektani törés története, ahol azonban a lélektani törés a hatalommal párosul, a hatalom pedig önmaga ellen tör.” HERMANN István, „Az idő és az emberek”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 7–8, 7.

Leontese mellett ebben a részben valósult meg legsikeresebben az ensemble-munka, ezért az okos részletekkel ábrázolt családi idill széttörése különösen drámainak és tragikusnak hatott.

A középső népi-pasztorális részt egy busójelenettel és erdélyi népi elemekkel is gazdagította Major, ám a kritikusok még így is hosszúnak és vontatottnak látták.⁹ Major itt visszatérhetett a számára oly kedves vidéki buffonéria világához, ám a színészi játék egyenetlensége, illetve az első résszel szembeni hangvitelbéli kontraszt hangsúlyozása megnehezítette ennek a résznek az előadás egészébe való integrálódását. A produkció utolsó része azt a kérdést járta körül, vajon az idő begyógyítja-e a zsarnokság okozta sebeket. Major válasza erre az 1978-ban is aktuális kérdésre ambivalens volt – a mesés happy endet enyhén ironikus tónusok relativizálták, amelyek azt sugallták, hogy ha létezik is boldog vég, a múlt sebeit az idő sem tűntetheti el.¹⁰ Ez a fanyar happy end a Major második rendezői korszakában színpadra vitt Shakespeare-előadások védjegye lett, ez jelent meg a *Szeget szeggel* és az *Athéni Timon* végén is.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A *Téli rege* Nemzeti Színházbeli előadása igazi sztárparádét hozott. A darabban nincs egyértelmű főszereplő, ezért a társulat hat-kilenc vezető színészének is jó lehetőséget adott a tündöklésre. A kritikák egyértelműen Cserhalmi

⁹ Lásd például SZANTÓ, „*Téli rege* – Nemzeti Színház”, 2; KRISZT, „*Téli rege*”, 4; H. R. G., „*Téli rege*”, 7.

¹⁰ „Major Tamás bízott a műben, vállalta a mesét. A pusztító pokol és a felemelő emberség, a rettegés borzalma és a drasztikus komikum, a trivialitás és a leheletfinom poézis shakespeare-i világából bontja ki az előadás alap gondolatát: a fenevad az emberben lakozik, az ellene feszülő emberi akarat, humánus és szépség, a mindent elrendező Idővel talán mégiscsak felülkerekedik; az Idő Homokórája fel is old, meg nem is, a megtörténtet kitörölni nem tudja.” PÖR, „Az emberek halnak, a mese él”, 10; „Major Tamás rendezésében a darab szelíd, kételkedő, öregkori optimizmusa dereng. Némi rezignációval. Shakespeare sem volt egészen meggyőződve arról, hogy van balszam Gileádban, Major még annyira sincs. A kérdésre a darab ezt válaszolja: feltehetően; az előadás ezt: fene tudja. Lehelletfinom, alig látható idézőjelek közé került a rege utópiája: szép, szép, de ne tekintsük proféciónak. *Játék.*” VÁNCSA István, „Van-e balszam Gileádban?”, *Film Színház Muzsika* 22, 4. sz. (1978): 4–5, 4. „Az első pillanatban azt lehetne hinni, hogy ez az előadás azért él, mert Major tudja azt: volt és létezett egy korszak, amikor akadtak »konceptációs perek«, azután következett valami spontán fejlődés, s ez a spontán fejlődés az idővel együtt behegesztette a sebeket. Most már egyenesben vagyunk, most már jöhet a darab befejezése [...] Egyszerűen az idő valahogy rendbe hoz mindent, ha az emberek lemondanak rögeszméikről, és csak a legnormálisabb érzelmek vezetik őket. De Major nem ezt akarja. Nem is ezért hozta színre a *Téli regét*. Nála éppen az a probléma, hogy ha minden rendbe jön, akkor valóban rendbe jött-e minden? Elsősorban tudatilag nem jött rendbe semmi.” HERMANN, „Az idő és az emberek”, 7.

György Leontesét említik mint az előadás kiemelkedő alakítását,¹¹ dicsérik érzékeny lélekábrázolását és pontos testbeszédét. Cserhalmi kivételes tehetséggel érzékeltette a figura szereprétegeit, egyszerre volt rettentő tirannus, szánni való önsorsrontó, kegyetlen király és a bűneiért százszor vezekelt magánember. Rajta kívül Töröcsik Mari sallangmentes, visszafogott, intelligens Hermionéját, Kállai Ferenc parvenűként értelmezett juhását, valamint Őze Lajos igazi shakespeare-i csibészként ábrázolt Autolycusát emelik ki. Több recenzió foglalkozik az Idő allegorikus figuráját alakító Benedek Miklóssal, aki zöld maszokban egyszerre volt félelmetes, önironikus és misztikus.¹² Udvaros Dorottyát, aki főiskolai hallgatóként szerepel az előadásban, szép szövegmondásáért dicsérik.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Major a *Téli rege* kapcsán, 1983-as kötetében hosszan fejtegette a dísztelen színpad fontosságát a shakespeare-i darabok esetében, de Csányi Árpád rideg vastraverzekből álló színpadképét, amelynek csak megvilágítása változott az előadás során, több recenzió is bírálta, jöllehet elismerte a funkcionalitását. Különösen azért, mert ipari jellegében erősen különbözött a Schäffer Judit által tervezett, stílizált, ámde játékos és színes jelmezek világától. A változatlan alapdíszlet mellett egy-egy színpadi bútor – például Leontes trónja, a vádlottak padja Hermione számára, illetve annak talapzata – jelezte a játéktér alakulását, és használatuk az Erzsébet-kori színpadokat idézte.

¹¹ „Cserhalmi [...] a legjobb Leontes-értelmezést találta meg, az Othellóéval épp ellentéteset: ez a féltékenység nem a szenvedély tombolása, hanem az idegek játéka. Ez a környezetétől elidegenedett ember, aki gyötörőde próbálja meghatározni a viszonyt személyisége, és attól független személyi hatalmak között – gyanúk és mániák terén önellátásra született.” SZÁNTÓ, „*Téli rege* – Nemzeti Színház”, 2. „Cserhalmi György nem csinál filozófiát Leontes sorsából, ő az életet játssza. Leás az ösztönökig, megmutatja a kaján indulatok és a hatalmi tébolyok születését. A szenvedély uralmát az értelem fölött. Az elvakultság győzelmét a tisztánlátáson. Cserhalmi szenvedélyessége retorikus magasságokba röpíti és földre teperi Leontest. Újra meg újra ismételni kell, hogy ez az elemi erő, ez az atlétikusság, ez a robbanékony izomzat úgy hat a magyar színházban, mint mikor vérátömlesztéssel új életre támasztanak egy sorvadó testet.” KOLTAI, jegyzete.

¹² „Hálátlan feladatnak gondolni ellenben a megszemélyesített Idő szerepét. Egyetlen monológjában Benedek Miklós mégis sok élónél előbb alakot teremtett: egy pozícióját méltósággal betöltő, fontosságát minduntalan felelmegető, sejtelmességével is sugalló, egyszersmind egyhangú munkájától már unatkozó, voltaképpen virgonc szellemű figurát.” BOGÁCSI Erzsébet, „*Téli rege*”, *Magyar Nemzet*, 1978. febr. 18., 4.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás kritikai visszhangja felemás volt. Egyesek aktualitása miatt dicsérték, mások koncepciótlansága, üresjáratok miatt fedték meg. Többen említették, hogy a premieren fiatal rajongók tomboló tömege fogadta Major meghajlását,¹³ akik számára ő ekkor már a lázadni merő, újat kipróbálni szerető „Mester” volt. A kritikákból azonban az is világossá válik, hogy Major ezúttal nem aktualizálta látványosan a drámát, a politikai áthallásokat, a sorok között olvasást elváró kritikusok inkább megszokásból ünnepezték a rendezés aktualitását, Major konkrét ötleteinek megnevezésével adósok maradtak.¹⁴ A rendezés igazi színháztörténeti értéke Leontes értelmezése volt, Cserhalmi alakítása pedig a figura legsikeresebb magyarországi megjelenítése.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Téli rege*; a bemutató dátuma: 1978. január 19.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Major Tamás; szerző: William Shakespeare; dramaturg: Bereczky Erzsébet; fordító: Mészöly Dezső; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Schäffer Judit; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Cserhalmi György (Leontes), Csurka László (Camillo), Tyll Attila (Antigonus), Szirmai Péter (Cleomenes), Versényi László (Dion), Szilágyi Tibor (Polixenes), Szacs vay László (Florizel), Izsóf Vilmos (Archidamus), Kállai Ferenc (Juhász), Tomanek Gábor (Mufurc), Spindler Béla (Béres), Óze Lajos (Autolycus), Rak-sányi Gellért (Hajós), Gyulay Károly (Porkoláb), Törőcsik Mari (Hermione), Udvaros Dorottya f.h. (Perdita), Máthé Erzszi (Paulina), Dániel Vali (Emília), Andresz Katalin (Mopsza), Kánya Kata (Dorcas), Benedek Miklós (Idő), Szokolay Ottó (Kamarás), Katona János (I. Főúr), Bars József (II. Főúr), Csere Ágnes (I. Udvarhölgy), Károlyi Irén (II. Udvarhölgy), Kun Tibor (Szolga), Sárvári Győző (Tiszt), Jancsek Rudolf (Nemes).

•

¹³ KOLTAI, jegyzete; FÖLDES Anna, „*Téli rege*”, *Nők Lapja* 30, 5. sz. (1978): 6.

¹⁴ Uo.; KRISZT, „*Téli rege*”, 4.

MAJOR ÁGNES

A FORRADALOM BUKÁSA A NEMZETIBEN

SZÉKELY GÁBOR: DANTON HALÁLA, 1978

A Nemzeti Színház 1978-as megújulása forradalmi képekkel és vitákkal kezdődött. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor főrendezőként és művészeti igazgatóként vette át az irányítást a társulatban, melynek mind Major Tamás, mind Marton Endre tagja maradt. A programadó előadás a forradalmi helyzetek utáni diktatúra kialakulását állította a nézők elé érthetően, s az egyéni felelőség mellett a közös bűn és a közös erény megtalálását tematizálta. Az előadás közös munkára készítette a régi, a Nemzetiben működő két társulatot az újonnan érkező szolnoki és kaposvári színészekkel.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A *Danton halála* a Nemzeti Színház főrendezői és művészeti igazgatói posztját 1978-ban elfoglaló két fiatal rendező, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor művészi belépője volt.¹ A színház akkori vezetésével, az ugyanebben az évben ki-nevezett Nagy Péterrel szemben – aki szerint a színház elsődleges feladata a magyar nemzeti dráma ápolása – a „jetik” úgy gondolták,² hogy a Nemzetinek „mindenekelőtt kortárs modern színháznak kell lennie, [...] s ehhez a világirodalom klasszikusai és modern művei éppolyan alkalmasak lehetnek, mint a magyar irodalom alkotásai”.³ A *Danton* tehát olyan irányváltási gesztusként

¹ Székely Gábor visszaemlékezése szerint elsősorban „a tökéletesen hiányzó német és francia romantikát, a kortárs nyugati és magyar irodalmat” szerették volna előtérbe helyezni. RING Orsolya és SZÉKELY Gábor, „»Furcsa világban éltünk«”, in *A második életmű. Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerk. JÁRKALVI Magdolna, NÁNAY István és SIPOS Balázs, 283–303 (Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 290.

² Elsőként Zsolt István főigyező nevezte őket így. Vö. PÁLYI András, „»Megjöttek a jetik«”, *Jelenkor* 59 (2016): 641–646, 646.

³ NÁNAY István, „Nemzeti intermezzo”, *Beszélő* 3, 10. sz. (1998): 85–87, 87, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/nemzeti-intermezzo>.

értékelhető, mely mind a Nemzeti Színház öndefinícióját, mind a rendezést és a műsorpolitikát tekintve színháztörténeti jelentőségű volt.⁴ Az alkotók vállára kivételesen nagy súly nehezedett,⁵ és a közönség is különös várakozással tekintett a belső hatalmi harcoktól évtizedek óta terhelt Nemzeti új szakmai vezetésének bemutatkozására.⁶ A darabválasztás gyors bulvárolvasata a konkrét helyzet parabolisztikus értelmezését kínálta, Danton és Robespierre Marton és Major szembenállására fordítható le, de Székely rendezése a forradalom „Nagy Mechanizmusát” tematizálta, mely nem csupán a viszályokkal teli, feszült hangulatú Nemzetit, hanem a színházkulturális közeg egész világát is jellemezte. A premiért megelőző visszafojtott izgalom túlmutatott a színház keretein, nem csupán az átszervezett Nemzeti első előadása, hanem

⁴ A Székellyel együtt a Nemzetibe érkező Zsámbéki Gábor sem magyar darabban mutatkozott be, Gorkij *Éjjeli menedékhelyét* állította színpadra 1979 februárjában. Vö. NÁNY, „Nemzeti intermezzo”, 87. A rendező, Székely Gábor egy 2008-as beszélgetés során a következőképp emlékezett meg a *Danton*ról és színháztörténeti jelentőségéről: „...rendkívüli vonzerő volt, hogy továbbgondoljuk a Nemzeti Színháznak a magyar kultúrán belüli nagyon fontos feladatát, amit igazából már nem tudott betölteni. Ekkor kezdtük egyre pontosabban meghatározni, hogy a magyar színházi kultúra rendkívüli zártsága miatt nagyon sok minden elkerülte a magyar színházakat, így a Nemzeti Színház is. Az európai kultúrából csak egy szűk szegmentum jelent meg a műsorban, emiatt fontos alapismeretek hiányoztak a magyar színház-kultúrából vagy a drámairodalomból. Mivel a világirodalom nagy hányadát, a kortárs irodalmat, a nyugati kortársak jórészt nem ismerte a magyar közönség, a Nemzeti Színháznak – szerintünk – olyan európai színházi nyitást kell felvállalnia, ami ha nem történik meg, ez a lemaradás még tragikusabbá és nyomasztóbbá válik. Ez volt az alaprogram, amit a magunk számára elgondoltunk. Az első bemutatót, Büchner *Danton halálát* én tartottam 1978 novemberében. Ez egy nagyon-nagyon bonyolult politikai történet és olyan remekmű, amelynek magyar bemutatója korábban nem volt. De az első években számtalan olyan darab került műsorra, amely mind valamiféle restanciának számított, s ezzel elkezdődött valamiféle nyitás Európa felé. Később a konfliktusok jó része éppen ebből eredt és ideológiai síkra terelődött, mert egyre gyakrabban fogalmazódott meg ellenünk, hogy a Nemzeti Színházban mi a nemzeti helyett a színházra tesszük a hangsúlyt, illetve a nemzeti kultúra preferálása helyett az európai kultúra preferálását akarjuk. Tulajdonképpen kicsiben ugyanaz a vita indult el, mint ami az irodalomban a népi és urbánus irányzat között zajlott.” RING és SZÉKELY, „»Furcsa világban éltünk«”, 286–287. Székely a bemutatók kapcsán feltehetően arra gondolt, hogy a darab betiltása óta csak jelentős húzásokkal állíthatták színpadra a *Danton halálát*, a darabot ugyanis Magyarországon először 1928-ban a Magyar Színházban mutatták be Karlheinz Martin vendégrendezésében, a betiltást követően pedig 1963-ban Ádám Ottó rendezte a Madách Színházban játszott, erős húzásokkal színpadra vitt művet.

⁵ RAJK András, „*Danton halála*. A Nemzeti Színház előadása”, *Népszava*, 1978. nov. 26., 9.

⁶ Székely Nemzetibe kerülését meglehetősen problematikus, viszályokkal teli időszak előzte meg, a két akkori vezető, Major Tamás főrendező és Marton Endre igazgató közötti feszültség miatt a társulat kettészakadt. 1978-ban egy tudatos, politikailag motivált hatalmi döntés részeként az irodalomtörténész Nagy Péter került a Nemzeti élére, Székely Gábor és Zsámbéki Gábor fő- és vezetőrendezők leszerződésével pedig a Nemzeti vezetésének fiatalítása volt a cél. Vö. NÁNY, „Nemzeti intermezzo”, 86; MÁTYÁS Edina, „Színházszemélyek erőpróbája”. Büchner: *Danton halála* – Nemzeti Színház, 1978”, *Ellenfény* 9, 10. sz. (2014): 24–29; RING és SZÉKELY, „»Furcsa világban éltünk«”, 286–287.

példával szolgált egy válság utáni állapot – politikai koncepcióval támogatott – feloldására.⁷

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Kosztolányi Dezső által fordított Büchner-szövegen több apró változtatás történt a színpadra állítás során. A rendező „meglehetősen szabadon bánt a drámával, átcsoportosított jeleneteket, összevont figurákat, egyik szereplő szövegét a másik szájába adta”,⁸ ugyanakkor a Kosztolányi fordította szöveg „csaknem teljes egészében elhangz[ott], csupán hasonló karakterű figurák” összevonására kerül sor.⁹ Ez nem kizárólag a szereplők számának csökkentése céljából történt, hanem így egyes karakterek és sorsvonalak markánsabbá tétele is megvalósulhatott.¹⁰ Robespierre monológját több helyen meghúzták és megváltoztatták, az előadásban sokkal temperáltabb lett Danton iránti gyűlölete. Büchner eredeti szövegében Robespierre kimondta, hogy Dantonnak mint a forradalmat visszatartó embernek „pusztulnia kell”, addig Székely rendezésében a személyes szembenállás felett a bűn–erény tematika vált hangsúlyossá. Ennek következtében tehát Székely Robespierre-je nem gyűlölete, hanem a saját magát erényei miatt felmagasztaló, másokat pedig feltételezett bűneik miatt elítélő magatartása miatt „veszejti el Dantont”.¹¹

A RENDEZÉS

Az előadásban Kállai Ferenc és Kálmán György játszotta a szemben álló két karaktert, egyikük Marton, másikuk Major vezető színésze, s így árulták el

⁷ Lásd Módos Péter beszámolóját a premierről: „Ez a bemutató iránymutatója lehet a színház további sorsának. Sőt, nemcsak a sorsának. A Nemzetit nemrég átszervezték, a Nemzeti megpróbál megújhedni [sic!], feltámadni. Ezért is került újra a figyelem középpontjába. Ha ez a színház képes úrrá lenni válságán, akár más intézmények is követhetik a példáját. És nemcsak színházak.” Módos Péter, „»A Köztársaság nevében«”, *Élet és Irodalom* 22, 47. sz. (1978): 13.

⁸ FEKETE Sándor, „Danton feltámadása”, *Új Tükör* 15, 49. sz. (1978): 29.

⁹ FENCsik Flóra, „A forradalom drámája. Beszélgetés Székely Gáborral”, *Esti Hírlap*, 1978. nov. 5., 2. Székely elmondása szerint „[n]em lehetett véletlen az sem, hogy hajdan Kosztolányi fordítása is csak átdolgozásként kerülhetett színre. Annak ellenére, hogy ő nemcsak lefordította, hanem át is írta egyes jeleneteit, mégis sok motívumát kihagyták, amely az akkori kor ízlése szerint a közvélemény számára elviselhetetlennek tetszett. Mi ragaszkodtunk az eredetihez, csak húzásokhoz folyamodtunk.” ILLÉS Jenő, „Bemutató a Nemzeti Színházban. Székely Gáborral – a *Danton halála* rendezéséről”, *Pesti Műsor* 27, 46. sz. (1978): 13.

¹⁰ BÉCSY Tamás, „Magatartások Danton drámájában”, *Színház* 12, 2. sz. (1979): 2–8, 2.

¹¹ Uo., 5.

egymást. A *Danton*nal tehát Székely a Nemzeti akkori társulati széthúzásait is színpadra vitte, ahogy több kortársi értelmezés megfejtette az előadást, de érdemes megérteni Székely döntését: mindketten forradalmat, változást akartak, a harcban és a régi hatalmi rend elleni felkelésben társak, kérlelhetetlenül. Az előadást értékelő korabeli vélemények szerint Székely „lazaságokat nem tűrő, precíz”¹² rendezése, mely Danton és Robespierre „a folyamatban való meghatározottságá[ra], történelmi determinizmusá[ra]”¹³ mutatott rá. Az előadást szinte kivétel nélkül elismerésben részesítették a kritikusok: a „minden ízében végigelemzett, színpadi megvalósulásában kiváló, megrendítő” előadás „tökéletes gondolati, vizuális és hangulati” egységgé állt össze.¹⁴ Ennek megteremtése nehéz feladatnak bizonyult a harminchárom képből álló, mozgalmas jelenetek miatt.¹⁵ A rendezőnek „sikerül[t] Büchner drámáját a maga bonyolult teljességében [...] színpadra állítania”, elkerülte „az általánosításokat, a lekerékített igazságokat”, „figyelmét [...] a darab bonyolult üzenetének hiteles tolmácsolására, a forradalom feltartóztatathatlan gépezetének megjelenítésére” fordította,¹⁶ s egyúttal értelmezte a darab minden apró részletét is.¹⁷

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A dráma népes színészgárdát igényelt, Székely pedig szinte a társulat egészét megmozgatta az előadásban, mely diktatúrává alakuló igazságról szólt egy diktatúrában. A címszereplőt alakító Kállai Ferenc és a Robespierre-t megformáló Kálmán György a kritikák szerint „új színészi arcot mutattak fel [...], játékok egyszerűbb, célratoróbb, ugyanakkor mélyebbről feltörő”,¹⁸ de látható: az előadás értelmezői keretét a robosztus Kállai és higgadt-hajlott Kálmán, vagyis a szereplőválasztás már megteremti. Kállai játékát egyöntetű kritikái elismerés övezte: ha külsejében nem is, de lelki alkatában „sokat kifejez[ett] az igazi Danton lelkéből és jelleméből [...], sikerül érzékeltetnie a történelmi nagyságot [...] pusztá jelenlétével”,¹⁹ s alakja egyenesen eltűnt „Danton alakja

¹² TAKÁCS István, „*Danton halála*. Georg Büchner drámája a Nemzeti Színházban”, *Pest Megyei Hírlap*, 1978. dec. 2., 4.

¹³ MÉSZÁROS Tamás, „A guillotine-ból katedrát. Büchner drámája a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1978. nov. 25., 8.

¹⁴ RAJK, „*Danton halála...*”, 9; MIHÁLYI Gábor, „Darabválasztás és kompromisszum”, *Nagyvilág* 24 (1979): 587–595, 589.

¹⁵ ILLÉS, „Bemutató a Nemzeti Színházban...”, 13.

¹⁶ FÖLDES Anna, „Danton vitája, *Danton halála*”, *Nők Lapja* 30, 48. sz. (1978): 22–23, 23.

¹⁷ Uo.

¹⁸ TAKÁCS, „*Danton halála...*”, 4.

¹⁹ FEKETE Sándor, „»Danton« és »Robespierre« a Nemzetiben”, *Tükör* 15, 53. sz. (1978): 27.

mögött”,²⁰ játéka „rendkívül következetes” volt.²¹ Mindamellet, hogy Kálmán György „döbbenetesen szenvedélymentes” Robespierre-megformálása igen hatásos,²² egy kritika szerint meglehetősen vitatható is volt, hiszen a „forradalmárból vajmi keveset érzékeltetett”.²³ Robespierre öltözéke saját, önmagára kényszerített aszkézisét is szimbolizálta: hosszú, fekete kabátot viselt, mely rideg és merev magatartását erősítette meg.²⁴ E két szereplőn kívül a mellékszerepekkel megbízott, ám a maguk jelenetében főszereplőként is helytálló színészek közül Oszter Sándor Saint-Justje a kritikák szerint az ifjúság magabiztosságát állította színre, Sinkó László néhány mondatát is képes volt egy „nagymonológ szintjére emelni”, Csomós Mari pedig „érzelmileg hitelesíti” az általa megformált Lucile-t.²⁵

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Székely László vendégművészként, Székely szolnoki rendezéseinek tervezőjeként alkotta meg a *Danton* díszletét,²⁶ a kritikai reflexió pedig kivétel nélkül elismerte munkáját, illetve a díszlet, a világítás és a mozgások szerves egységét.²⁷ Az előadást elemző vélemények alapján a „színpadszerkezet [...] az előadás minden egyes jelenetét kerek keretbe fogja, s ekként [...] formarend és képi harmónia, az egyes elemek megfellebbezhetetlen egysége uralja a színpadot”,²⁸ Székely „atmoszférateremtő, kitűnő játéklehetséget adó tartalmas díszletei” megteremtették „a francia forradalom korának hangulatát, a dikta-

²⁰ HONTI Katalin, „*Danton halála*. A Nemzeti Színház bemutatója”, *Esti Hírlap*, 1978. nov. 18., 2.

²¹ KOLTAI Tamás, „Georg Büchner: *Danton halála*”, *Kritika* 8, 1. sz. (1979): 31–32, 31.

²² FÖLDES, „*Danton vitája...*”, 23.

²³ HAJDU Ráfis Gábor, „Georg Büchner: *Danton halála*. Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1978. nov. 29., 7.

²⁴ BÉCSY, „Magatartások...”, 5.

²⁵ FEKETE, „*Danton feltámadása*”, 29

²⁶ Székely László így emlékszik a *Danton halála* díszletére: „problémát jelentett a Nemzeti Színházban a *Danton halála* díszlete, amelynél az volt a legnagyobb kérdés, hogy amikor belép az egyik szereplő, s kijelenti, hogy »Én lyoni polgár vagyok«, e mondat következtében hogyan tud megváltozni az egész tér. Vagy hogyan lehet nemcsak hanghatásokkal, hanem térben megkomponálni a guillotin-jelenetet. A kialakítandó teret alapvetően meghatározza a színpad mérete és alakja. [...] [A Nemzeti] inkább négyzet alakú. [...] A *Dantonban* a színpadot hátul a rivaldával párhuzamos fal határolta, s e kvázi üres térben a tömeg mozgásától teremtődött egyszer zsúfoltság, másszor intim jelenet.” Székely László visszaemlékezése. NÁNAY, „beszélgetése Székely Gábor színészeivel...”, in JÁKFAI, NÁNAY ÉS SIPOS, *A második életmű...*, 191–194, 193.

²⁷ TAKÁCS, „*Danton halála...*”, 4.

²⁸ MÉSZÁROS, „A guillotine-ből katedrát...”, 8.

túra nyomasztóvá váló léggörét”.²⁹ Székely László „emlékezetes képek megformálását segítette elő díszleteivel”,³⁰ így „erőteljes és érzékletes” színpadkép alakulhatott ki,³¹ díszletében az egység megkomponálásához hozzájárult a „legkevésbé sem feltűnő eszközökkel elképzelt eszményi tér”, melyben az egymás felé tartó oldalfalak nagy távlatot nyitottak a jeleneteknek.³² A színpadkép „absztrakt teret kialakító faépítményei” továbbá nem engedték a hely és idő konkretizálását.³³ A kritikák szerint Vágó Nelly „vegyes hatású, nem mindig találó”,³⁴ „korhúséget kerülő, inkább csak régimódinak tetsző” jelmezei „feltehetőleg a korhúség és a korszerűség közti kompromisszum eredményeképp születtek”,³⁵ s „szerényen, tehát jól” szolgálták az előadást.³⁶ E „vegyes hatású” jelmezeknek és a díszletnek feltehetőleg a cselekmény korának és a darab bemutatása idejének összekapcsolása volt a célja, mely az aktualizálás tényét is magával vonta. A színházi látványt méltató kritikák esetében megfigyelhető, hogy kerültek a konkretizálást, általánosítottak, alig kapunk információt konkrét díszletekről, jelmezekről. A díszletben domináns volt a fehér csempék használata, mely (elme)kórházi ridegséget teremtett, a könyörtelen gyilkolás színhelyeit idézte fel. A díszlet- és jelmeztervezők mellett a kritikák kiemelték az Új Zenei Stúdiót alapító, a nemzetis világtól meglehetősen távoli zeneszerző, Jeney Zoltán munkáját, amely „kitűnő, nem túltengő”,³⁷ valamint „a »névtelen« világitó kitűnő munkáját”.³⁸ A hangzás és látvány tekintetében

²⁹ HAJDU, „Georg Büchner: *Danton halála...*”, 7; (b. m.), „Társalkotó volt”, *Pesti Műsor* 28, 3. sz. (1979): 11. A cikkben részletes elemzést kapunk Székely László díszletéről: „A *Danton halálának* díszletképei – a színházi díszletvilág gyakran elidegenítő, öncélú térformálásával szemben – értelmi-érzelmi tartalmat hordoznak magukban. Mindenre alkalmasak, csak néhányukat kell megmozgatni: egy lakás, a konvent tanácsterme, bordélyház, vesztőhely kerül szemünk elé, hangeffektusokkal kísért gyors változásokban. Az utcák – a deszkapalánkok átépítésével – a forradalom korának francia városait idézik. [...] A halálra ítélt Danton és társai, a majd minden képben jelen levő csempés fal előtt – amely tudatunkban a kínzások, kivégzések iszonyatát jelenti –, karámmá alakult palánkok között várakoznak, vergődnek; a karám oldala megnyílik, de nem a szabadulást hozza – újból bezárul, míg végül a guillotint felé vezető úttá alakul át. A kitaszítottság, a magány, a halál félelmét ébresztik bennünk a leszűkített terek.”

³⁰ FEKETE, „Danton feltámadása”, 29

³¹ HONTI, „*Danton halála...*”, 2.

³² RAJK, „*Danton halála...*”, 9.

³³ MIHÁLYI, „Darabválasztás és kompromisszum”, 589. „A színpadi teret Székely László díszletével és Vágó Nelly jelmezeivel úgy próbáltuk kiformalni, hogy egy olyan indifferens közeget teremtsünk, amelyben minden kép megtalálhatja a helyét, ugyanakkor megteremtődjék a távolság áthidalása azzal, hogy a mai kor nyelvén, a mai kor idegrendszerével élhessük át a múltbeli történet.” ILLÉS, „Bemutató a Nemzeti Színházban...”, 13.

³⁴ HAJDU, „Georg Büchner: *Danton halála...*”, 7.

³⁵ MIHÁLYI, „Darabválasztás és kompromisszum”, 589; MÓDOS, „A Köztársaság nevében”, 13.

³⁶ RAJK, „*Danton halála...*”, 9

³⁷ Uo.

³⁸ HAJDU, „Georg Büchner: *Danton halála...*”, 7.

néhány írás megemlítette, hogy az előadás néhol túlságosan hangos volt,³⁹ illetve hogy „a mélységében is kitágított és megfelelően kihasználta a színpad [...] a sor szélére került nézőket egy-egy pillanatra megfosztotta a cselekmény látványától”.⁴⁰

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Nemzeti társulatának a darabban színre lépő régi és új tagjai emlékeztetést tettek a bemutatót. A csupa fiatalra szabott, forradalmi tematikájú előadás színpadra állítását megnehezítette a társulati viszálykodás és hierarchiaharc: bár a premiért osztatlan kritikai elismerés övezte, a későbbi előadások, feltehetően színészi szabotázs következtében, szétestek.⁴¹ A társulati ellenállás miatt a színészek nemcsak a próbákon, hanem az előadások alatt is, „a színpadon és a színpad mögött mindent elkövettek, hogy akik komolyan vették a feladatukat, ne tudjanak zavartalanul játszani”.⁴² A premier után az áthallások gyakorisága és a politikai helyzetre való közvetlen utalások miatt Székelyt feljelentették a pártközpontnál.⁴³ A vádat, mely szerint „milyen nemzetietlen is ez az új vezetés”,⁴⁴ elsősorban Keresztury Dezső fogalmazta meg.⁴⁵ A Nemzeti körüli viszálykodás később sem szűnt meg, a színház feladatával kapcsolatban megfogalmazott vezetői és művészi állásfoglalás közötti konfliktus továbbra is fennállt és egyre több belső vitát generált, majd egy évvel később, 1979-ben Nagy Péter lemondott igazgatói posztjáról.⁴⁶ A Székely rendezte

³⁹ FEKETE, „Danton feltámadása”, 29.

⁴⁰ FÖLDES, „Danton vitája...”, 23. A kritika szerint a látvány mellett a hangzás is csorbát szenvedett, hiszen több alkalommal a színészek alig voltak hallhatók a szélső helyekről.

⁴¹ MÓDOS, „A Köztársaság nevében”, 13. A premier utáni előadás továbbá „összeesett”, melynek oka a számos „[b]aki, szövegromlás, játékon belüli kis játékok, szék mellé ülés, díszletelem imbolygása, túlzott derű s tempótlanság, felborult tapsrend” volt.

⁴² Bodnár Erika visszaemlékezése. NÁNAY István, „beszélgetése Székely Gábor színészeivel és tervezőivel”, in JÁKFAI, NÁNAY és SIPOS, *A második életmű...*, 194–199, 198.

⁴³ KOLTAI Tamás, „A forradalom emléke. Georg Büchner: *Danton halála*”, *Színház* 38, 12. sz. (2005): 21–23, 22.

⁴⁴ NÁNAY, „Nemzeti intermezzo”, 87.

⁴⁵ „[A] színház ez évadbeli műsortervéből csaknem egészen hiányoznak az új magyar darabok; azt [...], hogy minden évadban szerepel egy-egy magyar újdonság, kötelező udvariassági gesztusnál alig foghatom föl többnek; különösen, ha azt kell látnom, hogy a régiek aránya is erősen megcsappant.” Lásd KERESZTURY Dezső, „A Nemzeti Színház és a magyar dráma”, *Színház* 14, 1. sz. (1981): 38–43, 39.

⁴⁶ „A sajtóban és különböző ideológiai fórumokon álkérdések körül folyt a vita, miközben a színház rendezői testülete szívós erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy egységes társulati szellem alakuljon ki, hogy fegyveljett, rendszeres munkafeltételeket teremtsenek, hogy megszűnjön az anakronisztikus sztárrendszer, hogy a vezető színészeknek is lehessen

Danton halála Ádám Ottó 1963-as *Danton*-rendezése után a lázadás és a forradalmi helytállás ikonjává emelte a művet. Míg Ádám Ottó *Dantonja* néhány év távlatából az 1956-os forradalomra reflektált, Székely rendezése a művészet világába is bekúszó diktatúra elnyomásának és az ebből fakadó forrongó hangulatnak volt az illusztrációja.⁴⁷ Az előadás hatását mutatja, hogy Székely Gábor több tanítványa is a *Danton* színpadra állításával kezdte meg pályáját: Hargitai Iván 1993-ban a Katona József Színházban, Réthly Attila pedig 2005-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban rendezte meg a Büchner-drámát.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Danton halála*; a bemutató dátuma: 1978. november 17. (rádiófelvétel: 1979. február 26. első közvetítés: Kossuth adó, 1979. december 15.); a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Székely Gábor; szerző: Georg Büchner; zeneszerző: Jeney Zoltán; fordító: Kosztolányi Dezső; Díszlet- (maszk-, báb-, fény-)tervező: Székely László m. v.; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Kállai Ferenc (Georges Danton), Kálmán György (Robespierre), Oszter Sándor (Saint-Just), Cserhalmi György (Camille Desmoulins), Helyey László (Hérault-Séchelles), Őze Lajos (Simon), Máthé Erzszi (Simonné), Piróth Gyula (Lacroix), Sinkó László (Legendre), Bodnár Erika (Julia), Csomós Mari (Lucille), Szacsvey László (Philippeau), Szilágyi Tibor (Barère), Papp Zoltán (Mercier), Gelley Kornél (Fouquier-Tinville), Szeresén Gyula (Hermann), Felföldy László (Paris), Velenczey István (Billaud-Varennes), Raksányi Gellért (Billaud-Varennes), Pásztor János (Második kordés), Benedek Miklós (Utcai énekes), Lázár Kati (Marion), Csurka László (Első polgár), Pathó István (Második polgár), Izsóf Vilmos (Harmadik polgár), Tyll Attila (Első

nyíltan és személyre szólóan instrukciókat adni, hogy kamaraszínház híján is több helyszínen, különböző műfajokban meg tudjanak mutatkozni a színészek. [...] A sértettek támadták a rendezőket, Nagy Péter megfogalmazta a Nemzeti Színház feladatrendszerét, ezt belső vitára bocsátotta, de társai szinte egyetlen tézisével sem értettek egyet. Levonta tehát a következtetést: 1979. március 1-jén lemondott. A minisztérium június 12-én miniszteri biztost nevezett ki Sziládi János személyében, akit később véglegesítettek is mint igazgatót. [...] 1981-ben széles körű vita bontakozott ki a Nemzeti feladatairól, amelyből többek között az derült ki, hogy a színház legfőbb gondjai minden erőfeszítés ellenére továbbra sem oldódtak meg, s hiába születtek jó és kiemelkedő előadások, a társulat megosztottsága nem szűnt meg. Úgy tűnt, hogy Székely és Zsámbéki sem tudott megbirkózni e színház örökölt és sokasodó bajjaival. Ebben a helyzetben persze a magyar és nem magyar repertoár konfliktusa csak részben volt valós problémafelvetésnek tekinthető, hiszen e vélemények mögött jól definiálható ideológiai-szellemi csoportosulások húzódtak meg, amelyek nézeteiket ily módon próbálták artikulálni.” NÁNAY, „Nemzeti intermezzo”, 87.

⁴⁷ Koltai Tamás *Cselekvő színház* című kötetének borítóján a *Danton halála* egyik jelenete látható, ahol a forradalmárok hátrakötött kézzel állnak a börtönben. Lásd KOLTAI Tamás, *Cselekvő színház. Kritikák, esszék, tanulmányok* (Budapest: Magvető Kiadó, 1980), borító.

úr; Negyedik képviselő), Gáti József (Második úr; Ötödik képviselő), Somogyvári Pál (Egy lyoni), Horváth József (Első hóhér; Börtönőr), Gyalog Ödön (Második hóhér), Konrád Antal (Úrfi), Majláth Mária (Nagyságos asszony), Egri Katalin (Eugenie), Sándor Erzsé f.h. (Adelaide), Vörös Eszter (Rosalie), Versényi László (Negyedik polgár), Kun Tibor (Chaumette), Császár Angéla (Első asszony), Károlyi Irén (Második asszony), Básti Juli f. h. (Hölgy), Bezerédi Zoltán f. h. (Fiatalember), Máté Gábor f. h. (Első jakobinus; Első képviselő), Szirtes Gábor f. h. (Második jakobinus; Harmadik képviselő), Eperjes Károly f. h. (Katona), Rosta Sándor f. h. (Második képviselő), Kovács Dezső (Hivatalnok).

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

SZOVJET EMLÉKMŰ A NEMZETIBEN

ASCHER TAMÁS: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKA NY, 1979

Weöres Sándor barokknak tételezett mitikus, eposzi, látomásos műve a valóság megképzésének egy másik útját, egy, a lélektani realista írástechnikáktól eltérő lehetőséget mutatott meg. A demokratikus ellenzék alakulásának éveiben a Nemzetiben két markánsan különböző színházi világ összjáték-kísérlete volt látható, s ennek az Ascher-rendezés lett szimptomatikus példája. A színpadra központi díszletként a Szabadság téri szovjet emlékmű mása került, a ledöntésre váró, sötét és kifürkészhetetlen hatalom így képével metonimikusan is uralta az egész előadást.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az *Octopus*¹ színpadi élete valamilyen formában mindig Zsámbéki Gáborhoz kötődött. Háromszor ő rendezte 1972-ben, 1994-ben és 2001-ben, egyszer Ascher Tamás a Zsámbéki igazgatta Nemzeti Színházban 1979-ben, egyszer Zsótér Sándor a Zsámbékival közösen vitt egyetemi színészosztállyal 2008-ban. Forgách András *Szent Gábor és Weöres* címmel írt elemzése² megnevezi ezt az elkötelezettséget, ezt a megérzést, mely éppen annyira a fanatikus hitre és látomásra alapszik, mint a teljes Weöres Sándor életmű. A valóság és a dráma megkonstruáltságának egymásra vetítése, egyáltalán tételezése, világos eszmetörténeti állítás.³ Weöres barokknak tételezett mitikus, eposzi,

¹ A tanulmány korábbi változata megjelent: JÁKFA LUI Magdolna, „Az ottlét hiánya. Zsámbéki, Ascher, Zsótér *Octopus*-rendezései”, in „*tánc volnék, mely önmagát lejtí*”. *Tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. BARTAL Mária, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán és PALKÓ Gábor, 376–390 (Budapest: PIM, 2014).

² FORGÁCH András, „Szent Gábor és a Weöres”, *Kritika* 31, 2. sz. (2002): 2–17, 17.

³ „hogy mit olvasunk ki a drámából, végül is attól függ, hogy mit olvasunk ki a valóságból.” PÁLYI András, *Somogyi Néplap*, 1972. május 4., 3.

látomásos legendáriuma a valóság megképzésének másik útját, a lélektani és/majd szocialista realista írástechnikák melletti lehetséges alternatíváját mutatta. A 2001-es bemutató visszaemlékező kritikái üdvözölték, hogy a demokráciában végre nem kell a weöresi szövegnek magára vennie a kényszeredett, politikai állásfoglalás teátrális formáját,⁴ s ez az üdvözlés mondta végül ki, mi mindent nem írt le a kritika az 1979-es előadásról. Az 1978–1979-es évadban kezdő új művészeti vezetés még féltucat bemutaton sem volt túl. A Major–Marton-korszakban szétzilált társulat Székely Gábor *Danton halála*-rendezésében és Zsámbéki Gábor *Éjjeli menedékhelyében* dolgozott együtt, fizikailag és alkotás-lélektanilag is nehéz időszakban.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az első bemutatóról szóló kritikák csakis a dramatikus alkotás szerteágazásait, a költői látomásokat elemezték, s igen komoly vita indult az előadás elemzése helyett a Weöres-mű dramatikus karakteréről. Egyesek azt javasolták Zsámbékinak,⁵ hogy legközelebb oratorikus formában adja elő ezt a nyelvi remeket. Az sem terelte az előadásra a figyelmet, hogy Weöres drámája komoly húzásokat követelt a kőszínházi bemutatóktól. A *Szent György* teljes, eredeti változata ötórás előadást hordozott, de mind a nézői figyelem, mind a színészi figyelem próbája volt Weöres Sándor univerzumát végig tartani. A húzások története felrajzolja a kisrealista színházi játéknyelv normáit, tehát a lélekállapotokat színpadi cselekvésben megmutató dramaturgiai koncepció működését. A szerepeket az erősebb cselekményszálak köré csoportosították, s az érzelmek és érzések performativitása helyett a lehetséges tettek köré formáltak a dialógust. A dramatikus elvárásoktól elhajló Weöres-szöveggel ez meglehetősen nehéz feladat, hiszen az *Octopus*ban klasszikus, jelen idejű drámai cselekmény alig volt olvasható, ráadásul az egyetlen, teátrális értelemben vett akció igen ironikusan zárta mítoszszá a legendát: Giorgio az utolsó felvonásban a sárkánypusztította várból megment egy lányt, aki éppen a sárkányra váró Uttaganga. Így ezzel az egyetlen akcióval a régi királyi vonal hatalmát állította vissza, ő pedig távozott. Weöres színházi látomásának a vége illetlenül hangsúlyos volt, s hiába vezette fel Giorgio egyetlen akciója klasszikus dramaturgiai megoldással Uttaganga segítségkiáltásait, hiába záródott ekként a szöveget követve minden előadás, a látás pszichológiája befolyásolta a kritikát. Egysze-

⁴ KOLTAI Tamás, „Sárkányfogvetemény”, *Élet és Irodalom* 45, 48. sz. (2001): 27.

⁵ ORAVECZ Imre, „Nincs és mégis van”, *Film Színház Muzsika* 23, 17. sz. (1979): 4–5, 4.

rűen nem látszott, hogy Uttaganga is, miként előtte Isabel és Lauro tette, a test szükségleteit előttünk, nézők előtt elégitette ki.

A RENDEZÉS

1979-ben abban ért egyet a kritika, hogy a majdnem négyórás, fiatalosan, talán pimaszul hosszú előadás Ascher rendezésében a hatalmi mítoszteremtés, a történelemfilozófiai folyamatok, a sárkány megképzésének, létrejöttének jelenetei, amennyire rekonstruálható a fennmaradt dokumentumokból, „erősök és unalmasan hosszúak. Hiba nem megtalálni a »weöresi teljesség«⁶ színházi formáit. Ráadásul „Asher (sic!) Tamás nemzeti színházi rendezése azért fárasztó-unalmas, mert egyetlen határozott értelmezést sem vállal.”⁷ Ascher⁸ a társulat egészét, mind a harmincegy szereplőt egyszerre igénylő jeleneteket meghagyta, míg Laurót – ezt többen szemére vetik – cellájában felejtette meghalni. Egyetlen közelítés észlelte, hogy Ascher a szexualitás erejét egyáltalán az állandó és erős, testi és nem lelki érzelmeket használta dramaturgiai motornak,⁹ igaz, az ezt elméletileg igazoló Bécsy Tamás-cikk hosszú, mint az előadás lehetett, mégis ez a szöveg közelítette meg a Weöres–Ascher-alkotás egészét. Az 1979-es előadás a dramaturgiai megoldásokban „támaszkodott a Zsámbéki Gábor rendezte, néhány évvel korábbi bemutatóra. A teljes terjedelmében előadhatatlan szövegből viszonylag kevés marad el, s egy-két figura esik áldozatul az észszerű átszabásnak.”¹⁰ Weöres Sándor drámájában Uttaganga, a megmentett királylány szükségét végezte, a pisilő lány képével záródott a dramaturgiai opusz. Ascher azonban nem hangsúlyosan, a szín előterében guggoltatta le Uttagangát, hanem líraibb, teátrálisabb, talán patetikusabb lezárást rendezett. A Nemzeti előadás az új királlyal, „a levegőben szálló Jézussal¹¹ búcsúzott a közönségtől. A Megváltó korábban Szent Györgynek jelent meg – most karjait széttárva, az ikonográfiából jól ismert mozdulattal röpült át a színpadi légtéren ...”¹² Uttaganga jelenlétét, a színpad szélén szükségét végző fogyatékos lány kiszolgáltatottságát mutató képét így nem is észlelte a néző. A látás szemérme sokáig akadályozta a mű újraolvasását.

⁶ GALSAI Pongrácz, „A költő és a sárkány”, *Élet és Irodalom* 16, 21. sz. (1972): 29.

⁷ MÉSZÁROS Tamás, „Sok nagyszerű, fontos merény”, *Nagyvilág* 24, 12. sz. (1979): 1866–1871, 1868.

⁸ Ascher Tamás a színlapon, a műsorfűzetben Aser Tamásként jelenik meg. Évekig tartott a kritikusok zavara, melyik írásmóddal hivatkozzanak a rendezőre.

⁹ BÉCSY Tamás, Színházi előadások Budapesten, *Jelenkor* 22, 7–8. sz. (1979): 751–756. Bécsy Tamás elsősorban a szexualitás szintjét látta a nemzeti előadásban.

¹⁰ TARJÁN Tamás, „Mi, sileneiek”, *Színház* 12, 6. sz. (1979): 1–4, 2.

¹¹ Pár írás Jézust angyalnak eufemizálja.

¹² TARJÁN, „Mi...”, 2.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az 1979-es nemzeti Ascher-rendezés¹³ kritikusai felismerték és méltatták az együttes játékra koncentráló alkotói szándékot, de kiemelték a társulati rétegek látható különállását. Avar István játéktechnikai tudása Benedek Miklóse mellett disszonáns. A főiskolások,¹⁴ köztük Dörner György és a nem-főiskolás Pogány Judit „szótagnyeldes”.¹⁵ De sokaknak feltűnő volt Giorgio vitéz (Vajda László) mackóssága, s a kritika ugyan nem érkezett el a szereposztásból következő értelmezés átgondolására, annyira erős Weöres szöveghagyományából következő mitikus tétel: Szent György ilyen mackós csak akkor lehet, ha hibás a szereposztás. A hős alakja a színpadon döntően szereposztásbeli kérdés. Az előadások Weöres töprengését az új, felszabadító hatalom ideológiai kereteiről a sárkányölő testi megjelenítésével szembeűnően, azonnal, brutálisan jelezték. Ismeretlen vidéki fiatal vagy puha és mackós vagy intellektuális és merengő, Giorgio a színpadon a magyar játékhagyományban leginkább átengedte a játékteret a testével erősebben kommunikáló Laurónak. Amíg a kritikai beszéd a drámaolvasás hagyományrendjét követve csak a drámai szabályokból következő értelmezési mátrixot volt képes olvasni, addig az előadásoknak magától a dramatikus szövegektől kellett megszabadulniuk, hogy a nézők azt lássák, ami a szemük előtt van.

Az 1979-es Ascher–Weöres-bemutató a szakma előtt egyértelműen a szét-tartó társulatot próbálta egyben tartani, így kiemelkedő alakításra, Sulyok Máriát is ideszámítva, nem kínálkozott lehetőség. A *Somogyi Néplap*ban ugyan Molnár Gál Péter példaértékű szerepelemzést készített az ősbemutatón Uttagangát játszó Pogány Juditról, a szöveg nem vált a kritikai hatástörténet részévé. „Mintha a természetes élet visszatartathatlanságának éneke volna ez a piciny cselekvés, amiben kicsúfol minden hamis merevséget, minden természetellenes rendet.”¹⁶

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Ascher Tamás 1979-es előadásának díszletét Pauer Gyula készítette. A kortárs leírások inkább hibának, mint leleménynek tartották a magas, virágfüzerekkel

¹³ „Ebben a nagy személyzetű darabban úgy mondhatnánk, négy réteg lesz ... – a régi tagok, az új tagok, a főiskolások ez három. És a negyedik, Sulyok.” (f.f.), „Weöres-dramát rendez Aser Tamás”, *Esti Hírlap* 24, 83. sz. (1979): 2.

¹⁴ Dörner György, Sándor Erzsébet, Máté Gábor, Bezerédi Zoltán, Eperjes Károly, többek között. ¹⁵ TARJÁN, „Mi...”, 2.

¹⁶ Második megjelenés: MGP, „Uttaganga: Pogány Judit”, *Színház* 5, 8. sz. (1972): 33.

túldíszített, obeliszkre emlékeztető, a tér közepét kijelölő oszlopot. Az előadásról készült, az elemző cikkekben, tanulmányokban vagy bulváranyagokban közölt fotókon az oszlop egyszerűen nem látszott oszlopnak. Zsámbéki huszonkét évvel későbbi rendezése felnyitotta az emlékezést, így megtudtuk, hogy a Szabadság téri szovjet emlékmű mása állt a színpadon.¹⁷ Az 1979-es előadást a kritika 2001-ben is elhibázottnak minősítette, a lánglelkű és lírai Ascher fiatal előadásának. Ascher egy évvel idősebb 1979-ben, mint Zsámbéki 1972-ben volt, a lefiatalozás retorikai alakzata a politikus színházról folytatható beszéd megkerülésének. Ráadásul 2001-ben a kritika retrospektív ítékezéssel a szovjet emlékmű parafrázálását, egyáltalán műalkotássá emelését felesleges politikai fricskaként értékelte, vagyis tagadta az oszlop vizuális emlékhely funkcióját ahelyett, hogy saját öncenzoriális beszédmódjára ismert volna rá. Pedig már 1990-ben olvashatóvá vált Végvári József vallomás-beszélgetése, ahol a belügyi tisz (Cirkuszos Józsi) visszaemlékezik, miért ülte végig munkafeladatként a Nemzeti Színházban a *Szent György és a sárkány* próbáit. „Több bejelentést kaptunk.”¹⁸ Végvári feladata volt eltakarni az oszlop egyértelmű emlékműségét, ezért girlandokat, színes művirágokat helyeztek rá. Ascher Tamás úgy emlékszik,¹⁹ ő mindent elkövetett, hogy a színészek a girlandokat lesodorják.

Ascher 1979-től a neve előtt majd mindig viselte a fiatal, lírai szenvedélyű jelzős szerkezetet, ezért még 2001-ben is hordozta magával a „komolytalan” emlék ízét. Komolytalanul működött a Hevesi Sándor téren, tehát retrospektív formában sem írták róla, hogy a szovjet emlékmű annyira átpolitizálta az előadást a Nemzeti Színházban, hogy jobbnak vélték nem észrevenni.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Weöres-bemutatók, miközben a rendszert váltó jelenetek a megértés pillanatait hordozták, Inganga kérdéseit helyezték előtérbe.²⁰ Ez volt a legmerészebb átalakítás, a legegyszerűsebb drámai vonal: bukástörténet és szenvedéstörténet. Weöres drámája tartotta mégis színházi kérdését: miként materializálható az a sárkány, mely csak saját legendáiban létezik? Ez a dramaturgiai változat a hit megképződésére megalkotta azt a térbeli formát, mely spirituális karakterével állandóan a többszintű létezés, a megfigyelés és megfigyeltség

¹⁷ KOLTAI, „Sárkányfogvetemény”, 27.

¹⁸ HENRIK József, *A Cég áruháza* (Budapest: Szféra Kulturális Szolgáltató Kft, 1990), 62.

¹⁹ Beszélgetés Ascher Tamással 2013. szeptember 17-én.

²⁰ NÁDASDY Ádám rövid ajánlója, *Népszabadság*, 2001. dec. 12., 14.

kettősségét nem kifejezetten a kettős beszéd, hanem a kettős tér színházi kommunikációjára alapozta. Az emlékezeti struktúrák újraírása évtizedes folyamat, s az értékelés helyett a leírás mozzanataira kellett koncentrálnon, az esztétikai helyett a politikaira, a közösségi beszédre.²¹ Mindezt az előadás-rekonstrukciók, vagyis a befogadói tapasztalatok újrakonstruálása, az előadásokról szóló beszéd újraformálása értelmezte. Így tette láthatóvá a nem látottakat. Az *Octopus*-dráma dramaturgiai folyamatát tetté váltani csak szexuális aktusok bemutatásán keresztül lett volna lehetséges. Lauró számárként lépett színre, s azonnal meghágtá Nellát, ez elindította a test szükségleteiről is szóló teátrális cselekvéssort, melyben a százéves Inganga is testből és testről szól, sosem lélekről és állapotokról. Ez a testiség Zsótér Sándor 2008-as előadásáig nem lépett az értelmezői előtérbe, s mivel kritikai dokumentáció nincs az alkotásról, láthatatlan maradt a Weöres-dráma testiségéről a kortárs színház beszédmódjával létrehozott színházi mű.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Szent György és a sárkány*; a bemutató dátuma: 1979. április 13.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Ascher Tamás; szerző: Weöres Sándor; dramaturg: Fodor Géza; díszlet- (maszk-, báb-, fény-), jelmeztervező: Pauer Gyula; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Vajda László (Szent György), Avar István (Cannidas), Sulyok Mária (Inganga), Horkai János (Mauritius), Helyey László (Bardanes), Gelley Kornél (Athanas), Benedek Miklós (Sirio), Piróth Gyula (Miron), Dörner György f. h. (Lauro), Pogány Judit (Isbel), Csomós Mari (Uttaganga), Papp Zoltán (Jézus), Molnár Piroska (Lydia), Básti Juli f. h. (Cynthia), Vörös Eszter (Barbara), Antal Olga (Lycoris), Koltai Róbert (Drinus), Horváth József (Batrach), Lázár Kati (Nella), Ronyecz Mária (Naomi), Sándor Erzsi f. h. (Irene), Hollós Melitta (Öregasszony), Máté Gábor f. h. (Redvulfus), Kassai Károly f. h. (Scottus), Bezerédi Zoltán f. h. (Afer), Felföldy László (Bruto), Eperjes Károly f. h. (Duro), Szirtes Gábor f. h. (Silvano).

²¹ „Mi pontosan láttuk, hogy nem szeretnénk olyanok lenni, mint azok, akik a kulturális léte-sítményeket vezetik, le vannak paktálva a politikai igényrendszerrel, s ahhoz képest próbálnak elérni valamit. Mi mélységesen ellenezünk a szervilizmust, az esztétikai ízlésbe is átnyúló politikai betojságot.” KOLTAI Tamás, „Minőség és szenvedély”, *Színház* 38, 6. sz. (2005): 16–23. 16.

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

AZ EGYÜTTMŰKÖDÉS KÉNYSZERE

ZSÁMBÉKI GÁBOR: A KONYHA, 1979

Major Tamás színházában az alkotói nemzedékváltás olyan bemutatóval kezdődik, melyben a rebellis fiatalokat megregulázni akaró, de végül a konyha szétveréséig fajuló helyzet nemcsak a Nemzeti belső viszonyait, de egy, a felszín alatt forrongó, a késő Kádár-korba lépő társadalom feszültségeit is ábrázolja. A munka, a munkás, az üzemszerű működés, a szabadság és az élet értelme mind olyan hívószavai az előadásnak, amelyek megalapozzák kultuszát.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Arnold Wesker *A konyha* című drámáját 1975-ben Babarczy László ismertette meg a magyar közönséggel Kaposvárott. Míg ez az előadás a részletező színpadi realizmus megvalósítására tett kísérletként hatott, Zsámbéki Gábor 1979-es rendezése a Nemzetiben egy újfajta színházfelfogás országos léptékű bemutatkozása volt.¹ A Marton Endre és Major Tamás vezetői nyugdíjazását követő első, 1978–1979-es évad fontos momentuma volt *A konyha*, ez a darab képviselte egyedüli új bemutatóként a nyugati kortárs drámairodalmat a Nemzeti színpadán.² A vidéki műhelyek éléről érkező Zsámbéki és Székely Gábor célkitűzése az volt, hogy a társulati összjátékon és a rendezői koncepció

¹ „A szokásos tiszteletkörök lefutása helyett hadd emeljem ki [a kaposvári előadás] legfőbb erényét: kimunkáltságát. És elsősorban az *elvet*, nem a *megvalósítást* – noha ez látszólag levon valamit a dicséret értékéből.” KOLTAI Tamás, „Mit tehet a naturalizmus? *A konyha* Kaposvárott”, *Színház* 8, 8. sz. (1975): 24–28, 27. (Kiemelés az eredetiben.)

² Tervezték Peter Weiss Kafka-átiratának, *A pernek* is a bemutatását, de erre nem került sor. Lásd „Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház igazgatói üléséről – 1978. május 2.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 240.

magas színvonalú megvalósításán nyugvó munkamódszerüket a sztárköz-pontú Nemzetiben is érvényesíteni tudják. Ez Zsámbéki első rendezésénél, az *Éjjeli menedékhely*nél még felemás eredményt, *A konyhánál* viszont zajos közönség- és kritikai sikert hozott.³ A mű több szempontból alkalmas volt arra, hogy programadó előadást hozzanak létre belőle. Egyrészt a harminc szereplő mozgatása, a dinamikus konyhai helyszín, a párbeszédék és cselekményszálak töredezettsége komoly társulati és rendezői kvalitást igényelt, másrészt a weskeri írástechnika Shakespeare *theatrum mundi*ját parafrázálva a Tivoli étterem konyháját társadalommetaforává emelte. Nemzetközi kontextusban a Théâtre du Soleil történetében töltött be hasonló önmeghatározó szerepet 1967-es *La Cuisine* előadásuk: „megpucolni egy nem létező nyelvhalat, az színház” – a nem létező ételekkel történő foglalatosság a színház alapkérdéseire világított rá.⁴

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Wesker drámája rendhagyó szerkezetű volt, a szöveget a konyhai cselekvések és az étterem igényei ritmizálták. A szereplők közül többen kiemelt fontosságúak, még sem volt főszerep vagy egy fő cselekményszál. A konyhai életet leíró instrukciók és a színen kívüli események is szerves részei voltak a dramaturgiának. Ezt a bonyolult konstrukciót az előadás feszített tempóban és bravúros technikával valósította meg. A konyhában legtöbbször dinamikus, néha nyugodtabb dramaturgiai helyzetek váltották egymást, mindig az éttermi feladatokkal megokolható rendszerben. Az előadás másfél órájában pil-

³ „A Nemzeti Színház az 1978–79-es évadban hat bemutatót tartott. Ezek közül a *Danton halála* és *A konyha* egyértelmű szakmai-kritikai-nézői sikert hozott. Volt egy tisztes fogadtatású *Éjjeli menedékhely*, amellyel kapcsolatban meg kell említeni, hogy a szakmai-kritikai, illetve a közönségfogadtatás nem egyezett. Tapasztalataim szerint a nézők jobban honorálták ezt a produkciót, mint a kritikusok.” (Sziládi János). MÉSZÁROS Tamás, „Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel”, *Színház* 12, 9. sz. (1979): 27–31, 30. Vö. „[A]z *Éjjeli menedékhely* és *A konyha* próbafolyamata lényeges különbségeket mutatott. A szezon első felében még mindenkinek hipotézisei voltak a másíkról, a rendezőknek a színészekről éppúgy, mint viszont. Ismerkedtünk egymással, s erről a tapogatózásról inkább rossz emlékeim vannak. [...] *A konyhánál* már megváltozott a helyzet. A szereplők részvételének intenzitása nemigen különbözött attól, ahogyan Kaposvárott egy jó hangulatú produkció készült.” (Zsámbéki Gábor). Uo., 28.

⁴ „*A konyha* mindenkit rákényszerített, hogy találjon magának egy formát, egy fizikai metaforát. Megpucolni egy nem létező nyelvhalat, az színház. Valaki reménytelenségét megfogalmazni abban, ahogy a tojást felveri, az színház.” Ariane MNOUCHKINE, *A jelen művészete. Beszélgetések Fabienne Pauscaud-val*, ford. FEHÉR Anita, KÖRÖSI Petra, MOLNÁR Zsófi és KHALED-ABDO Szaida (Budapest: Krétakör Alapítvány–Prae.hu, 2010), 24.

lanatnyi üresjárat sem volt, a konyhai és éttermi dolgozók ki-bejárása hozta magával a cselekmény újabb fordulatait. Komoly dramaturgiai teljesítmény a nézői figyelem precíz vezetése. A részletesen megkreált kaotikus rendszerben sem veszítjük el a fókusz: a szereplők állapotváltásai koherensen követhetők és végig feszültséget hordoztak. Az előadás Székely György egyszerű, gördülékeny fordítását használta, amelyben a különböző háttérű szereplők ugyanazt a nyelvet beszélték, míg Weskernél az angol különböző verziói karakterformáló erővel bírtak.⁵ A nyelvi környezet neutralizálása nagyban segítette a történet univerzálissá emelését.

A RENDEZÉS

Mivel a harminc szereplő közül a legintimebb jelenetekben is minimum öt-hatan színen voltak, a rendezés legfőbb jellegzetességeit a szimultán megvalósítás és az akciók megkoreografáltsága adta. A töredékes eseményekből és információkból apránként kirajzolódó, háttérben húzódó konfliktusokat az előadás távolságtartó objektivitással kezelte, nem törekedett a nézők érzelmi bevonására – erre nem is lehetett idő egy ilyen forgalmas munkahelyen. Wesker a fontosabb szereplőknek (Peter, Paul, Kevin, Monique, Hans, Raymond, Mr. Marango) juttatott összefüggőbb cselekményszálakon, monológyszerű megszólalásokon keresztül adott társadalmi vetületet a konyhai történéseknek. Ezeket Zsámbéki is kiemelt helyen, lélektani részletezettséggel valósította meg, ugyanakkor nem engedte őket leválni az előadás egészéről. A rendezés logikus rendszer szerint működő életet teremtett a színpadon, senki nem mozdult céltalanul (még akkor sem, ha épp nem a munkáját végezte). Az előadás illetően realizmusa azonban hamar felülíródott az étterem követelesei, a napi ezeröt-száz fogás diktálta tempó és a – Wesker instrukciójának megfelelően – láthatatlan fogások elkészítése miatt. Fontos rendezői döntés volt, hogy a konyha dolgozói nem teljesítettek jól. Amikor muszáj volt, feszített ütemben dolgoztak, de egyébként láthatóan nem érdekelte őket a munka – helyette verekedtek, viccelődtek, ittak, kártyáztak, szerelmesek. A lepusztult munkakörülmények, a zsarnokoskodó étteremtulajdonos, az előállított termék kérdéses értéke és a munka kényszeredett jellege így bravúros módon egyszerre tárta elénk kritikusan a kapitalista kizsákmányolást és a keleti blokk termelési viszonyait.

⁵ Bartos Tibor 1984-es fordítása kísérletet tett a nyelvi különbségek visszaadására – sikertelenül. Arnold WESKER, *A konyha*, ford. BARTOS Tibor (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984).

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Zsámbéki alapfeltevése szerint *A konyha* különösen alkalmas volt a társulati összjáték megteremtésére a Nemzetiben, hiszen miként egy konyhában is egymásra voltak utalva a dolgozók, úgy például az előadás tálalási jelenetét sem lehetett megvalósítani, ha valaki hibát vétett a szekvenciában. *A konyha* létrehozásához tehát precíz „csapatmunkára” volt szükség.⁶ A kritika ennek ellenére Cserhalmi György alakítása felől közelítette meg a produkciót (amelyre a dráma részben alapot szolgáltatott azzal, hogy Peter történetét bontotta ki leginkább és a végkifejletet is hozzá kötötte). Mindez, a több szereplőt is fókuszba helyező rendezést figyelembe véve a nemzetis sztárkultuszt továbbéltető attitűdnek látszott. Cserhalmi alakításának fő jellemzője a rendkívüli dinamika és mozgékony volt. A konyhai dolgozók egyébként is kapkodó világában ő volt a leggyorsabb szereplő. Ugrott, szaladt, lendült, de nem „túlmozgott”, hanem dinamikai motorrá vált.⁷ Peter szerepe mellett több fajsúlyos alakításlehetőséget is kibontott az előadás, és ez önmagában kuriózzummá tette a Nemzeti repertoárján: Máthé Erzsi, Koltai Róbert, illetve Timár Béla, Benedek Miklós, Dörner György, Bodnár Erika, Felföldi László, Helyey László, Agárdy Gábor, Major Tamás, valamint Kállai Ferenc mind főszereplővé váltak. A munkakörnyezet okozta érzelemelfojtás és az ebből fakadó kitérések változatos lélektani miniatűrök megvalósítását tették lehetővé, amelyek minőségi fokmérője a Nemzeti új vezetőinek színészi ars poeticája: az akciók „megtörténe”, az állapotok „létrejötte”.⁸

⁶ Zsámbéki Gábor szerint „[A] *konyha* valóban olyan színészi technikát és együttjátszást igényel, amely elég távol esik a Nemzeti Színház korábbi gyakorlatától. [...] [E]gyszerűen lehetetlen a színészek tökéletes »csapatmunkája« nélkül, mert minden gesztus, minden mondat egymásra épül; néha csak egy hanghatás, ami tovább gördíti a cselekményt. Ha bármelyik elemet kihagyják, összeomlik az egész. Például, ott van a híres tálalási jelenet; ha valaki itt elkövet egy hibát, leáll az egész előadás. Itt nem segít a »beleimprovizálás«, mint más daraboknál; az egész produkció olyan, mint egy termelési folyamat. [...] [H]asznosnak tűnt egy dagályos szónoklás és egyszemélyes színjátszáson alapuló színházban hagymát szeleteltetni a színészekkel, amit majd percre pontosan kell átadniuk a partnerüknek.” „Conversation With Gábor Zsámbéki”, *New Hungarian Reporter*, 1980. 7–8. (Fordítás: Sz. Sz. Á.)

⁷ *A Pesti Műsor* 1979. december 26-i számában *A szakács lázadása* címmel jelentet meg kritikát az előadásról, elsősorban Cserhalmi alakítására fókuszálva. *A Színház* 1980. novemberi számában pedig külön elemzés foglalkozik az alakítással (*Cserhalmi idősorozata A konyhában*).

⁸ „[A]bban a színházban, amelyben mi hiszünk, az akcióknak, a helyzeteknek, az állapotoknak meg kell történniük, létre kell jönniük.” (Zsámbéki Gábor). MÉSZÁROS, „Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel”, 28.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Csányi Árpádnak (Major Tamás egyik állandó tervezőjének) díszlete értelmezte az előadás közegét. Konyhája konkrét, naturalista részletekkel teli, kopások, foltok, csövek, vezetékek tarkították. Ugyanakkor a világon bárhol lehetett volna. A tér és az előadás brechti állítást fogalmazott meg: különbség az étterem (a színpadon meg nem jelenő) konzumvilága és a kiszolgáló, koszlott, lepukkant konyha között van – nem egy brit vagy egy magyar munkás között. Központi elem a hátsó kétszárnyas ajtó, amely a mozgások epicentruma, ezen érkeztek a külvilág szereplői, illetve a rendelés, és itt vitték el a pincérnők az elkészült ételeket. Ez a két világot összekötő kapu folytonos kicsapódásaival kíméletlen metronómként diktálta a cselekmény dinamikáját. A színpad többosztatú volt, a különböző konyhai funkciók elkülönülő tér-elemként jelentek meg, ami lehetővé tette a szimultán eseményeket és megmutatta a szereplők mindennapjainak rideg szerkesztettségét. Schäffer Judit finoman helyezett el a nyugati kapitalista világra utaló jeleket (Dimitri Adidas-pólója, Monique párizsias nadrágosztümje, a pincérnők egyenruhája) a konyhai dolgozók mindenki számára ismerős, örökké pecsételt elsárgult ruhái között. Az előadás egyik állandó eleme volt a konyhai eszközök keltette zaj, amely hol belezavart a szereplők magánéletébe, hol összehangolt „konyhaszimfóniává” terebélyesedett. Ez a hangkulissza rendkívül érzékletes módon járult hozzá a mindennapi életkörülmények színpadi megfogalmazásához.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A tulajdonost, Mr. Marangót eredetileg játszó Major Tamás az előadás egy pontján széles gesztussal körbemutatott a konyhában: „Itt minden az enyém.”⁹ A rebellis fiatalokat megregulázni akaró, de végül a konyha szétveréséig fajuló helyzet nemcsak a Nemzeti Színház belső viszonyait, de egy, a felszín alatt forrongó, a késő Kádár-korba lépő társadalom feszültségeit is tematizálta. A munka, a munkás, az üzemszerű működés, a szabadság és az élet értelme mind olyan hívószavai voltak az előadásnak, amelyek megalapozták kult-státuszát. Ez a státusz és a globalizálódó világ Magyarországra is eljutó problémái eredményezték, hogy Wesker *A konyha* című drámája nem

⁹ Major Tamás 1945–1962 között volt a színház igazgatója, utána főrendezője. Ez a Nemzeti legerősebbnek mondott korszaka a második háború után, új repertoár- és társulatépítéssel, költözéssel, majd a vezetők generációváltásával.

esett ki a magyar repertoárból és a rendszerváltás óta négy bemutatót is megért. A 2000-es évek után a konyhai munkaviszonyok elsődleges kérdése a különböző kultúrák egymás mellett élése lett. Zsámbéki 1979-es rendezése más szempontból is viszonyítási ponttá vált: a hagyományos dramaturgia és cselekmény megszüntetése, a szekvenciákra épülő ritmizált szerkesztés, a szimultán akciók, a kiemelt fontosságú atmoszféra- és közegteremtés, a meghatározó hangkulissza, a mikroszituációk dinamikus folyama, a színészi alakítások palettaszerű egymás mellé helyezése Zsámbéki Gábor *Übü király*-rendezésén keresztül, többek között Bodó Viktor színházában folytatódnak.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A konyha*; a bemutató dátuma: 1979. május 31.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Zsámbéki Gábor; szerző: Arnold Wesker; fordító: Székely György; dramaturg: Fodor Géza; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Schäffer Judit; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Izsóf Vilmos (Magi), Horváth József (Max), Máthé Erzsi (Bertha), Básti Juli f. h. (Molly), Papp Ida (Winnie), Eperjes Károly f. h. (Mangolis), Koltai Róbert (Paul), Timár Béla (Paul; szerepátvétel 1980-tól), Benedek Miklós (Raymond), Császár Angéla (Hettie), Farkas Zsuzsa (Violet), Dániel Vali (Anne), Ráckevei Anikó (Gwen), Lázár Kati (Daphne), Szirtes Ági f. h. (Daphne; szerepátvétel 1980-tól), Sándor Erzsi f. h. (Cynthia), Szacs vay László (Dimitri), Pálffy Erzsébet (Betty), Antal Olga (Jackie), Dörner György f. h. (Hans), Bodnár Erika (Monique), Gelley Kornél (Alfredo), Felföldi László (Michael), Szersén Gyula (Gaston), Helyey László (Kevin), Papp Zoltán (Nicholas), Cserhalmi György (Peter), Csurka László (Frank), Agárdy Gábor (Chef), Horkai János (Főpincér), Major Tamás, Kállai Ferenc (Marango, a tulajdonos; szerepkettőzés), Kun Vilmos (Marango, a tulajdonos; szerepátvétel 1981 szeptemberétől), Sarlai Imre m. v. (Csavargó).

•

NÁNAY ISTUÁN

MENNI ÉS MARADNI

SZÉKELY GÁBOR: EMIGRÁNSOK, 1979

A minimalista, filozofikus egyfelvonásos a Nemzeti fiatal vezetőinek egyik első bemutatója volt, s a lélektani és szcenográfiai realista alapokon játszott abszurd szituáció technikaként vált ennek a színházcsináló generációnak a játéknyelvévé. A konkrét és közös témák kérdező elemzése kiemelkedő színészi alakításokhoz, hosszú játékszerűakhoz vezetett. Itt kezdett formálódni a későbbi Katonás hang.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A darabot az 1963-tól emigrációban élő lengyel szerző 1974-ben írta Franciaországban, a magyarországi bemutatójára Veszprémben 1979. január 14-én került sor.¹ A Nemzeti Színház premiere a Székely Gábor és Zsámbéki Gábor szűk négyéves fő-, illetve vezető rendezői időszakának második, még átmeneti évadának nyitó előadása volt, s bemutatását elsősorban a kortárs világszínházi értékekre való nyitás motiválta. Székely Gábor és Zsámbéki Gábor 1978-ban, már a Nemzeti Színház vezetőiként kinyilvánították, hogy egyik legfőbb szándékuk a repertoár és a játéktípus felfrissítése, s a nálunk jórészt ismeretlen

¹ Az ősbemutató 1974-ben Párizsban, a Compagnie Renaud-Barrault színházában volt. A rendező: Roger Blin, a két szereplő: Laurent Terzieff (AA) és Gérard Darieu (XX), míg a lengyelországi premierre a varsói Teatr Współczesnyben került sor, Jerzy Kreczmar rendezésének két szerepét Wiesław Michnikowski (AA) és Mieczysław Czechowicz (XX) játszotta. A mű első magyar nyelvű előadását 1975-ben az Újvidéki Magyar Színházban tartották, Bogdan Ruškuć rendezésében Fejes György (XX) és Faragó Árpád (AA) lépett fel. A veszprémi előadás rendezője Pétervári István, a két szereplője Szoboszlai Sándor (AA) és Környei Oszkár (XX) volt. 1980-ban a darab egyik legautentikusabb lengyel színre állítása Szolnokon vendégszerepelt: a krakkói Stary Teatr előadását Andrzej Wajda rendezte, a két szerepet Jerzy Stuhr (AA) és Jerzy Bińczycki (XX) alakította.

világszínházi tendenciáknak, stílusoknak és újításoknak a színházi szakmával és a közönséggel való megismertetése. Szűk négy évadra szorítózkodó munkásságuk mindvégig e szándék jegyében folyt. Ebbe a törekvésbe illeszthető az *Emigránsok* bemutatója olyan kortárs szerzőké mellett, mint Radicskov (*Repülési kísérlet*), Kroetz (*Meierék*), Griffiths (*Komédiások*) vagy itthonról Kornis Mihály (*Halleluja*). Mivel a Nemzeti Színháznak nem volt kamaraszínháza (a Katona József Színházat, a teátrum kamaratermét, átépítés miatt 1975–1981 között bezárták), a kisebb tereket igénylő produkciókat különböző helyeken, legtöbbször a Fővárosi Művelődési Ház színháztermében, majd a Székely-Zsámbéki-érában a Játékszínben tartották meg. Így került az *Emigránsok* is az erősen lepusztult körüli színházba, amely 1945 előtt kabaréknak, majd utána elsősorban a Kamara Varietének adott helyet, s 1978-tól Bicskei Gábor és Giricz Mátyás irányításával főleg befogadó színházként kezdett működni. A Mrožek-darab egy átmenetinek tekinthető szezon műsorába illeszkedett, hiszen nemcsak a fő- és vezető rendezők, illetve az általuk felkért alkotók dolgoztak a színházban, hanem az előző időszakban tervezett bemutatókra is sor került. A műsor gerincét az *Emigránsok* mellett Molière *Úrhatnám polgára* (Zsámbéki), Shakespeare *Troilus és Cressidája* (Székely), Németh László *Husz Jánosa* (Zsámbéki) és Osztrovszkij *Jövedelmező állása* (Ascher) képezte, ezen kívül színre került Illyés Gyula *Dániel az övéi közt* (Vadász Ilona), Gyurkó Lászlótól a *Fejezetek Leninről* felújítása (Marton Endre), a *Budapest Orfeum* és a *Jászai Mari naplója* Csernus Mariann előadásában.

A magyarul 1978 nyarán megjelent Mrožek-darab a nemzetis nyitó évadban egyrészt a Magyarországon viszonylag kevésbé ismert szerzőre irányította a figyelmet, másrészt a mű egyszerre érintette a hazánkban kényes kérdésnek számító kivándorlást, valamint a szabadság és rabság hétköznapi szinten megélt, ugyanakkor filozófiailag is megközelített kérdéskörét. Mrožek az emigrációját követően, s főleg azután, hogy 1968-ban felemelte szavát a csehszlovákiai események miatt, hazájában szilenciumra ítéltetett, s ez csak 1973 után enyhült, ekkortól publikálhatott otthon és mutathatták be darabjait a lengyel színházak. A szocialista államokban az egymás iránti kötelező szolidaritás jegyében e szilenciumot eltérő mértékben, de alkalmazni kellett. Magyarországon az író számos műve ugyan megjelent folyóiratban és kötetben, de darabjai alig kerülhettek színpadra. Ha igen, elsősorban a korai egyfelvonásosok: 1965-ben Kaposváron, 1966-ban a Thália Színházban, illetve az Állami Bábszínházban (*Streap-tease*). 1978–1979 áttörést jelentett a hazai Mrožek-interpretáció történetében, ugyanis három helyen engedélyezték az író darabjait, Szolnokon a *Tangót* (Paál István rendezését), illetve Veszprémben és a Nemzetiben az *Emigránsokat*, tehát egy év leforgása alatt két legjelentősebb drámáját lehetett látni Magyarországon. (Az más kérdés, hogy a *Tangóról* a premiert követően hírzárlatot

rendelt el a pártközpont.)² Az *Emigránsok* engedélyezésénél és fogadtatásában erősen közrejátszhatott az, ahogy a hatalom és a közönség az 1956 utáni disszidálási hullámhoz viszonyult. A darab értelmezésében az első szintet mindkét félnél ez a szempont határozta meg, s egyfelől megnyugtató volt, hogy a drámaszituációt, a helyszínt és a szereplőket szükség esetén (ha bármiért magyarázkodnia kell színre vivőnek vagy engedélyezőnek) könnyen lehetett konkretizálni (lengyel emigránsok Párizsban), másfelől a darabbeli vitahelyzet és cselekmény oly mértékben elemelt és általánosítható, hogy nem túlságosan fenyegetett a konkrét helyi viszonyokra való közvetlen asszociálás veszélye. Ezt igazolta a veszprémi bemutató, amelynek optimista véget kreáltak az alkotók, de a darab következő, négy évvel későbbi szolnoki színre állítása is, amelyben Árkosi Árpád rendező kiemelten hangsúlyozta a szereplők lengyel és a helyszín francia voltát. Székely Gábor rendezése elkerülte ezeket a megoldásokat.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A dráma klasszikusan zárt dramaturgiájú. Két, hazájától távol élő, egymástól nagyon különböző ember él egy pinceodúban: AA, a feltehetően politikai okokból emigrált értelmiségi és XX, a pénzszerzés reményében gürcölő vendégmunkás. A cselekmény szilveszter éjjelén játszódik, mialatt mindketten eljutnak a más-más okból kilátástalan helyzetük felismeréséig. A darabot első megjelenésétől és ősbemutatójától kezdve, külföldön éppen úgy, mint Lengyelországban, az értelmezők többsége az abszurd kategóriába sorolta, vagy egyértelműen a szerző emigrációs élményeinek kivételésének tartotta.³ A mű magyar fogadtatása a darab műfajának és stílusának bizonytalan megítélésről tanúskodik, illetve a kritikusok egy része igen óvatosan fogalmazott a gondolati-tartalmi kérdésekről.⁴ Csak kevesen beszéltek arról, hogy a végső soron

² Az előadásról a napi- és hetilapok tudtak még tudósítani, de a hosszabb átfutású folyóiratok már nem. A rendszeresen megtartott főszerkesztői értekezleten elhangzottak alapján például a *Színház* folyóirat nem írhatott a produkcióról kritikát. A tilalmat a szerkesztőség úgy játszotta ki, hogy a színészi alakítások leírása ürügyén elemezte a darabot és Paál István rendezését. Vö. SAAD Katalin, „A Tangó szerepei”, *Színház* 12, 3. sz. (1979): 26–29.

³ Elbert János a mű *Nagyvilág*-beli közléséhez írt előszavában foglalja össze a darabnak a nyugati, illetve a lengyel megítélésének lényegét: „A kommunikáció nehézsége és igénye, az emberi kapcsolatok fájdalomossága, s végül is az egymásba kapaszkodás szükségessége és humánuma az abszurd színház legnemesebb anyagát idézi”, és „egy nagyon lengyel tragikomédia, amelyben egészen egyszerű alaphelyzetet találunk: két honfitársunk beszélget »a mi lengyel dolgainkról«”. ELBERT János, „Mrozek drámája elé”, *Nagyvilág* 23, 6. sz. (1978): 857–858, 857.

⁴ A magyar értelmezések közül a *Népszabadság* értetlenségről és taktikázásról tanúskodik: „Ez a szöveggént szándékosan jórészt a hétköznapi, a banalitás szférájában tartott, s va-

igen kegyetlen dráma a mélyben a szabadság és a rabság kérdését boncolja. Azt, hogy lehet-e valaki szabad, s azt, hogy mitől válik valaki rabbá. A konkrét hely- és időmeghatározás ellenére a történet bárhol és bármikor igaz lehet.⁵ Tehát nem elsősorban magáról a tényleges emigráncsorsról szól a dráma, hanem a mindennapokban is kitermelődő szubjektív emigráncslétről, hiszen akárki lehet a maga közegében is emigráncs, s ez nem egyéni elhatározás, bal-szerencse vagy sorscsapás miatt következhet be. A darab fő kérdése: mi tartja

lamiféle valószerűtlen valóságban játszódó másfél órás »fecsegés« súlyos gondolati, bölcséleti tartalmakkal telített dráma. Mégsem eléggé mély és hatásos. A féluton a realizmus és az abszurd határán lévő drámaíró az ábrázolt paradoxont nem úgy mutatja meg, mint meghatározott társadalmi mozgásfolyamatok eredményét, s nem mélyíti – részben ennek következtében – emberit sorssá a gondolati mondanivalót. Váltakozva ábrázol és illusztrál. Félig séma-, félig valóságos figurákat teremt, naturalis részletekkel zsúfolt kvázi-történetet ad, megfosztva bennünket az átélés, azonosulás, megrendülés lehetőségétől. Elgondolkodtat, nyugtalanít, zavarba hoz, de nincs ereje, hogy az önmagával való kritikus számvetésre készítse a nézőt.” HAJDÚ Ráfi Gábor, „Sławomir Mrożek: *Emigráncsok*. A Nemzeti Színház bemutatója a Játékszínben”, *Népszabadság*, 1979. okt. 12., 7. Ugyanakkor Gerold László pontos elemzése a darab végének értelmezésekor leggyakrabban megfogalmazódó dilemmát exponálja: „Mrożek dramaturgiai képlete végtelenül egyszerű, az egymásból kinövő koncentrikus körökre emlékeztet. Köznapi dolgokkal kezdi – egy állomási báméskodás, egy bizarr pissoir-történet, vita legyekről, diskurzus egy kutyakonzerv körül stb. –, s így jut el fokozatosan bölcséleti kérdésekig, az emigráncs élet filozófiai vizsgálatáig. A mű befejező perceiben egyesül a kétféle természetű problémakör, egészen közel kerül egymáshoz a két ember, a két világ. De ez a találkozás nem a megnyugvás, a boldog egyensúlyállapot harmonikus formájában történik, hanem önpusztító tragédiájaként: a kétkezi munkás összetépi féltve kuporgatott bankóit, az értelmiségi pedig elégeti készülő könyvének kéziratát. Ott vannak mind a ketten, ahonnan elindultak: a nullponton. A mű egyenesen tör a tragédia felé, és épp ezért meglepő, sőt hamis a befejezés optimizmusa. Vagy csak arról van szó, hogy tudni kell az íróat olvasni, interpretálni, s akkor a zárómondatok a remény helyett a keserű lemondás, a szertefoszott illúziók levegőjét árasztják?” GEROLD László, „Emigráncs libikóka”, *Magyar Szó*, 1975. dec. 7., 12. Míg a *Magyar Hírlap*ban Mészáros Tamás a dráma dramaturgiájának lényegét igyekszik összefoglalni: „Felületesnek, lényeg-nemlátónak tartom azokat a külföldi kritikákat, amelyek az *Emigráncsok* kapcsán Beckettet emlegetik. Mrożek két emigráncsát alapvetően a társadalmi valóság határozza meg, ennek a létező valóságnak az áldozatai azáltal, hogy kívül rekednek rajta. A dráma a csatavesztés felismeréséig vezeti el őket, hiába próbálnak különböző módon harcolni ezzel a világgal. AA és XX a vereségben találkoznak, ez az ő igazán közös terepük, és Mrożek ezt tartja *tragikusnak*. A dráma belső drámai terének kidolgozása dramaturgiai bravúr. Az újabb kori drámák alakjai – zömmel értelmiségiek lévén – nem annyira *megélik*, mint inkább *megmagyarázzák* konfliktusaikat, miáltal a drámaiság feloldódik. Az abszurd tipikusan intellektualizálja a drámát. Mrożek kivételes dramaturgiai leleménye, hogy AA és XX személyében ezt a két, egymástól olyannyira eltávolodott színpadi világot egy szintérre penderíti. Ezáltal Mrożek számára kifejezhető lett, hogy a kor alaptragédiájában az intellektus és az antiintellektus együtt szerepel, hogy magányuk, számkivettségük – tudati pozíciójuk ellenére is – közös. Ebben az értelemben nyilvánvaló, hogy a dráma címe a szó szerinti jelentésnél mélyebbre utal.” MÉSZÁROS Tamás, „Az *Emigráncsok* a Játékszínben”, *Magyar Hírlap*, 1979. okt. 14., 8.

⁵ Már az ősbemutató rendezője, Roger Blin is ebben a szellemben fogalmazta meg előadásának lényegét: „Lemondtunk mindenféle politikai-földrajzos couleur localról. A két emigráncs-immig-

együtt e két igen különböző embert? A közös és feloldhatatlan rabságuk – állítja Mrożek.⁶ AA kísérletezik XX-szel, s a kísérlet tárgya az, hogy felszabadítható-e XX az eszményi rabság állapotából. A bizonyítás eredménye: nem.⁷

A RENDEZÉS

Székely Gábor nem az alapszituáció abszurdba hajló vonásait hangsúlyozza, előadása alapvetően realista. Minden apró részlet tökéletesre van csiszolva, a szituációk pontosan felépítettek, a lényeg a színészi alakításokon van, azaz a rendező kerüli a direkt hatáselemeket, a „kifele játszást”. Szigorú konstrukciót épít, amelyben „az ön- és egymást emésztő összecsapások között nem enged pszichikai le- és átvezetéseket. A színészek mintha egy vásár- és ünnepponként ismétlődő szertartást celebrálnának.” Székely többnyire követi Mrożek szövegének és instrukcióinak logikáját, ha eltér tőle, annak nyomós

rás nem meghatározott konkrét országból jön, s nem feltétlenül Párizsban él. Csak az a fontos, hogy idegenben vannak, »ónáluk«, és hogy szögesen ellentétes közegből jönnek. Nem a nemzetiség fontos itt; egy testi és lelki állapotról van szó.” ELBERT, „Mrożek drámája elé”, 857.

⁶ „XX a legnehezebb, leglealázóbb, de a legjobban fizetett munkákat végzi, hogy összekaparhasson annyit, amennyivel elérheti álmait, a saját házat, a bútort, a kocsit, a kényelmes, munka nélküli életet. Ám az eszköz mindinkább céllá változik, s ő a gyűjtés, a tárgyak rabszolgájává válik. AA pedig a parttalan gondolat- és vélemény szabadság álmát kergeti, de sem a nyílt, sem a burkolt totalitarizmus keretei között nem képes alkotni, a modern ember rabságáról szóló művét nem tudja megírni. Ő is hazudik magának, ő is ámitja magát, ő is csak reménykedik céljai megvalósulásában, és egy szellemi magatartás rabságába süllyed egyre mélyebben. Mégis mi tartja össze őket? Látszólag az egymásrautaltságuk. XX-nek jól jön, hogy AA kifizeti helyette a lakbért, kölcsönad ezt-azt, s nem a saját pénzét kell költenie. AA-nak viszont a vendégmunkás a modell: ő az, akit mint a modern rabszolgáság megtestesítőjét tanulmányozhatja. Valójában a közös sorsuk az összekötő erő. A társadalmi rendszerektől független elidegenedettséjük, a perifériára szorulásuk, az életidegenségük, a társatlanságuk, a magányosságuk. E közös sorsban, a mindennapokban megnyilvánuló egymásrautaltságukban sem tudnak egymással szót érteni, és nem képesek sem külön-külön, sem együtt a szuterénból feljebb költözni.” NÁRAY István, „Emigránsok. A Nemzeti Színház Mrożek-előadása”, *Színház* 12, 12. sz. (1979): 21–24, 22.

⁷ „AA: Együtt van már a kis kertes házra való? Miért ne gyűjthetnél hát még, egy kicsit nagyobb házra, egy kicsivel nagyobb kerttel? Olyan egyszerű, csak el kell halasztani a hazatérést egy hónappal, még kettővel... Aztán még nagyobb házra és még szebb kertre... Így fogod tovább halogatni a hazatérést, mert minél több lesz, annál többet akarsz. Rab vagy. Így vagy úgy, mindig rab vagy, és nincs számodra szabadulás. A szabadság az, hogy az ember maga rendelkezik önmagával. De veled mindig valaki vagy valami más fog rendelkezni. Ha nem az emberek, akkor a tárgyak. [...] A tárgyak rabjának lenni, ez tökéletesebb rabság, mint a börtön. Ez tényleg eszményi rabság, mert itt már nincs semmiféle külső erőszak, semmi kényszer. Itt már maga a rab lélek teremti önnön rabságát, mert kívánja a rabságot”. Sławomir MROZEK, „Emigránsok”, ford. BALOGH Géza, in Sławomir MROZEK, *Drámák*, 231–314 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 306–307.

dramaturgiai oka van.⁸ Az előadás feszültségét és ritmusát az a hullámmás adja, ahogy időről időre a látszólag mindig fölényt kicsikaró AA fölé kerekedik XX a maga hétköznapi igazságaival. Székely az előadás végén egyértelművé teszi, hogy a két férfi közötti játszmában AA az igazi vesztes, mert neki semmi reménye, hogy választott helyzetén változtasson.⁹ A kritikák óvakodtak attól, hogy ezt a keserű végkövetkeztetést kimondják, sőt, a *Népszabadságban* azt is kétségbe vonták, hogy Székely tudja-e, miről szól a darab.¹⁰

SZÍNHÁZI JÁTÉK

Mindkét színész a figurák sokoldalúságának és ambivalenciájának együttes érzékeltetésében remekel. Garas alakításában soha nem lehet pontosan szétválasztani AA őszinte, lényegéből fakadó, valamint a páncélként felvett védekező-támadó megnyilvánulásait. Avar egyszerre érezteti XX erejét és gyenge-

⁸ Ilyen változtatás például a következő epizód: „A drámában AA bejelenti, hogy elege van XX társaságából, azonnal elköltözik, de szeretné magával vinni emlékebe Plútót, a játékkutyát. XX hevesen tiltakozik, megpróbálja erővel elvenni a másiktól Plútót, ám hirtelen zubogni kezd a víz egy bedöglött csapból, és ez feloldja a feszült helyzetet. AA leteszi a kutyát, teát főz, s többé szó sem esik arról, hogy az imént még el akart menni. Székely Gábor másként állítja be ezt a jelenetet. Az ő színpadán ez a bizonyos vízcsap valamivel később szól közbe. XX-nek még arra is van ideje, hogy leteperje AA-t, és néhányszor keményen az arcába vágjon. Ebben az előadásban tehát egy megvert AA tápázkodik fel és indul vizet forralni a közös teázáshoz, miközben véres szája szélét tapogatja. Tehát másféle kérdések vetődnek fel, mintha csak egy jelentéktelen civódást láttunk volna. Színész és rendező a naturalista életképnek induló előadásba itt oltja be a drámát, AA és XX viszonyának késleltetett pokolgépét.” MÉSZÁROS, „Az *Emigránsok* a Játékszínben”, 8.

⁹ Miután AA bebizonyítja XX-nek, hogy mindig rabszolga marad, XX öngyilkos akar lenni, majd eláll szándékától, és „összetépi kuporgatott pénzét. A tárgyak rabszolgája szabad lett, ezzel a rabságról gondolkodni akaró AA modellje is érvényét veszíti, azaz nincs mit írnia. Ám lényegében semmi sem változik a két ember lehetőségeiben és viszonyában, a tett álcselekvés, minden kezdődik újra. XX továbbra is dolgozni fog, mint egy állat, AA továbbra is képtelen lesz az alkotásra, s továbbra sem tudnak sem egymás nélkül, sem egymással élni. XX hortyogó mély álomba zuhan, AA megpróbálja a vágyakat és álmokat ébren tartani. Biztatja alvó társát, hogy egyszer biztosan hazamegy, és akkor szabad lesz: »a szabadság lesz a jog, és a jog a szabadság. Hát nem ezt akartuk, nem ezt akarjuk valamennyien? És ha mindannyiunknak egy a célunk, ha mind ugyanazt akarjuk, ki akadályozhat meg bennünket, hogy ilyen jó és értelmes közösséget teremtsünk. Hazamész, és soha nem leszel rabszolga. Se te, se a gyerekeid.« [MROZEK, „*Emigránsok*”, 314.] Garas áll az alvó Avar ágya mellett, hangjából a szavak igazába vetett hit akarata csendül ki. De egyre jobban fojtogatja a sírás, ágyához vonszólódik, és összekuporodva, kezeit a térdén összekulcsolva, mint egy kisgyerek, a hátán hintázva vadul és kétségbeesetten zokogni kezd. A lassan sötétbe boruló színpadon csak Avar mély, nyugodt horkolását és Garas elcsukló, fuldokló zokogását hallani.” NÁNAY, „*Emigránsok...*”, 24.

¹⁰ Almási Miklós azt nehezményezi, hogy Székely rendezése csak kérdez, de nincsenek válaszai, ugyanakkor megállapítja: ebben az előadásban AA drámáján van a hangsúly. ALMÁSI Miklós, „Mrozek: *Emigránsok*”, *Kritika* 8, 11. sz. (1979): 37. Hajdú Ráfis Gábor egyértelműbb: „Megfelelő

ségét, tudását és tudatlanságát, az élet lényegéről vallott igazságait és a körülmények fel nem ismeréséből adódó tévedéseit. Már az expozíciójuk nagyon erős.¹¹ Az alakításuk egészére érvényes, hogy mindvégig élesben, tétre megy a kettejük hol viccelődő-ugrató, hol véres komolyságú párviadala, s így egy pillanatra sem érződik a darab helyenkénti tételszerűsége.¹² A kritikák többsége azonban az alakítások részletes elemzését vagy leírását mellőzi, megelégszik a sommás minősítésekkel.¹³

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Ebben az időben Székely László szinte állandó díszlettervezője volt Székely Gábornak. Többek között ez magyarázza, hogy különböző típusú előadásai esetében is a látványvilág számos közös vonást mutatott. Az *Emigránsok* tere

a hely, értő a rendező, kiválóak a színészek. Mégsem lett nagy művészi esemény. Székely Gábor a mű minden rétegét kibontotta, de mintha nem döntötte volna el, mi az alapvető, meghatározó gondolati lényege a műnek.” HAJDÚ, „Sławomir Mrożek: *Emigránsok...*”, 7.

¹¹ „Avar kétméteres óriásnak tűnik, ahogy elterpeszkedik a széken, sötét öltönyét gombolgatja, nyakkendőjét, cipőjét veszi le, talpát gyömöszkéli. Mozdulatai nehézkesek, visszafogottak, mint amikor egy nagyon erős ember attól fél, hogy legkisebb moccanásával is valami kárt okoz a tárgyokban, személyekben. Garas viszont szemüveges, csupa ideg ember: felfokozott izgalmi állapotban van, alig tudja türtöztetni magát, a könny csak alibiből van a kezében, hallgatja XX beszámolóját arról, hogy mit csinált a főpályaudvaron, hogy milyen cigarettát vásárolt, hogy egy expressz vonatról leszálló gyönyörű nő egyenesen magával cipelte a vécébe, s ott milyen jól voltak együtt és így tovább. Garas felugrik, és magából kikelve, föl-alá rohan gálva s üvöltve mondja el, hogyan is történt valójában mindaz, amit XX elmesélt. S már az első pillanatokban kiderül: két nagyon szerencsétlen sorsú ember él itt egymással összezárva. XX nem tud szót érteni a többi emberrel, nincs pénze, illetve sajnálja a pénzét a szórakozásra, s egy csak egy helyen lehet egyenrangú bárki mással, szexuális nyomorúságának helyszínén, a nyilvános illemhelyen. Ám ahogy Garas testéhez szorított karokkal a zsebében motoszkal, s már-már az önkínzás határán, de valamiféle kielégülést is élvezve bizonygatja társának, hogy önmagának is hazudik, nyilvánvalóvá válik: ha más-más módon is, de a testi-lelki kitaszítottság és egyedülvalóság ugyanabban az állapotában gyötrődnek. A jelenet végére a két férfi a sírással küszködik, hogy aztán egy villámgyors váltással az egymást és önmagukat kínzó-vallató szertartás újabb stációjába lépjenek.” NÁNAV, „*Emigránsok...*”, 21–22.

¹² „Avar fokozatosan lendül játékba. Kezdetben a figura külsőségei segítik XX alakjának megformálásában – mackós mozgás, bátoratlan járás, alig mozduló nyak, szemsarokból figyelő tekintet –, később a felfénylő színészi erő. Garas végig felfokozott, stresszes állapotban tartja AA figuráját, s ezen belül képes a legszélsőségesebb váltásokra. AA tehetetlenségét és XX-szel pontosan azonos kiáztatottságát többször is érzékelteti, legmegrázóbban talán akkor, amikor úgy tesz, mintha el akarna menni. De látjuk-tudjuk: nincs hová mennie, s érezzük azt is, nem ez az első ilyen érzelmi zsarolása. Avar játéka nem is hagy kétséget efelől.” Uo., 23.

¹³ „Avar István szánandó és ellenszenves kapzsi, olykor gyűlölendő, de szeretetre is méltó és szeretetsóvár, a gyilkosság gondolatáig is eljutó, s valahogyan mégis tisztá XX-e jelentős átlomás a színész pályáján. Ehhez mérten egysíkúbb, szintelenebb Garas Dezső – önmagában ugyancsak színvonalas – alakítása.” HAJDÚ, „Sławomir Mrożek: *Emigránsok...*”, 7.

és berendezése, világítása és hangulata leginkább a szolnoki, majd a budapesti *Boldogtalanok*éval (1978, illetve 1982) rokon. A díszlet éppen úgy, mint a Vágó Nelly tervezte jelmezek a mű realista alapjait teremtették meg.¹⁴ A realista jelleget erősíti a hangkulissza is, az emeleten szilveszterezők hangoskodása, a víz- és csatornavezetékek zaja, az éjféli harangszó stb.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Bár volt olyan kritikus, aki szerint az előadás nem sok embert érdekelhet,¹⁵ Székely Gábor rendezése több mint százszor került műsorra.¹⁶ Miután Székely és Zsámbéki elhagyta a Nemzetit, és megalapította a Katona József Színházat, a produkció változatlan szereposztásban átkerült annak a repertoárjába (az ottani premier: 1983. január 21.), és még több mint egy éven át műsoron maradt. Az előadásról rádiófelvétel (rögzítés: 1982. február 16., első közvetítés: Kossuth adó, 1986. május 22.) és tévéfelvétel készült. Székely a darabot a stuttgarti Theater Tri-Bühneben is megrendezte (bemutató: 1989. november 6.). A realista alapokkal játszott abszurd tökéletesítése a Katona József Színház rendezőinek egyik védjegyévé vált a következő években.

¹⁴ „A színpad csaknem üres. Baloldalt, elöl, a színpadnyílással párhuzamosan egy pokróccal letakart ágy, előtte szék, mögötte fogas, a falon polc. Középen kopott kis asztal, két különböző stílusú – tonett és csóvázás – székkal. Jobbra hátul, a nézőtérre merőlegesen egy másik, pokróccal letakart ágy. A színpad teljes mélységében nyitott, az épületet tartó egyik oszlop megtöri a hátsó fal síkját, ezáltal ismeretlen célú, sötét beugrók keletkeznek. A hátsó falon egy rezsó található, jobboldalt, csaknem a színpad szélénél falikút. Minden működik, a sok vízvezetékcső a falakon, az egy szál dróton függő csupasz villanyégő, a főzőlap. A fal körben majd embermagasságig fehér csempével van burkolva. A csempe fölött a fal sötétszürke, a tér fölülről, s minden olyan helyen, ahol a fal folytonossága megszakad, fekete drót-hálóval van lezárva. A kínos rendben álló szegényes bútorzat, a kis alapterület ellenére is viszonylag tágasnak tűnő tér, amit rácsok, falak, sötét zugok, a nézőtér felé az ágy határol, bezártság, ugyanakkor sterilítási-érzetet kelt. Mintha egy zárka és egy laboratórium keveréke lenne a színpad.” NÁRAY, „*Emigránsok...*”, 21. A jelmeztervező XX-t sötéttkék öltönybe öltözteti. A színész lábán hegyes orrú fényes fekete cipő, zokniját elűti az öltöny és a cipő színegyüttesétől. A derékon felül érő nadrágot nadrágtartó tarja, és az öltözetet színes mintás nyakkendő egészíti ki. AA világos nadrágot, sportos cipőt, sötét inget, diszkrét mintájú házikabátot, később spricelt szövetű zakót visel. Az ő nyakkendője egyszínű.

¹⁵ „Az előadást stúdiószínpadon mutatták be. Okos döntés, a Nemzeti nagy színpadán csak löttyögne, s különben sem lenne nagy közönsége.” HAJDÚ, „Sławomir Mrożek: *Emigránsok...*”, 7.

¹⁶ A Nemzeti Színházban három évad alatt 103-szor volt műsoron, ezt követően a Katona József Színház repertoárján is szerepelt néhányszor. SZABÓ István, „Nemzeti Színház 1978–1982”, *Színház* 31, 1. sz. (1998): 1–13, 13.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Emigránsok*; a bemutató dátuma: 1979. október 8.; a bemutató helyszíne: Játékszín, Budapest; rendező: Székely Gábor; szerző: Sławomir Mrożek; fordító: Balogh Géza; díszlettervező: Székely László; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Garas Dezső (AA), Avar István (XX).

•

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

SHAKESPEARE-ENSEMBLE

ZSÁMBÉKI GÁBOR: IU. HENRIK 1-2., 1980

A nálunk ritkán színre kerülő királydráma bemutatása színháztörténeti kuriózumnak számított: a két rész külön előadásként, külön estén való játszása, a pátoszmentes és korszerű, harminc színészt foglalkoztató rendezés a Székely és Zsámbéki vezette Nemzeti új korszakának magas szakmai színvonalát bizonyította. A kritikák kiemelték a „rég” Nemzetihez tartozó és jelentős szerepeket játszó színészek játéknyelvének felfrissülését, valamint az elsősorban epizód szerepekben emlékezetessé váló új társulati tagok meggyőző színészi képességeit, „igazi ensemble-játékként” jellemezve a végeredményt.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

1978-ban nyugdíjazták a Nemzeti Színházat igazgató Marton Endrét és a főrendező Major Tamást. Az új vezetőség tagjai főrendezőként Székely Gábor, vezető rendezőként pedig Zsámbéki Gábor lettek. Székely és Zsámbéki az 1970-es évek elejétől az ország élvonalába tartozó színházi műhelyeket vezettek Szolnokon, illetve Kaposvárott, kinevezésük mégis (épp ezért) merész kultúrpolitikai döntés volt, és mind esztétikailag, mind szervezetenként jelentős változásokat indított el. A „Gáborok” feladata nemcsak az apadó nézőszámú Nemzeti újrapozicionálása volt, hanem a Marton–Major párharcban kettészakadt társulat egyesítése is.¹ A Nemzeti Színház koncepcióját Székely és Zsámbéki, a magyar drámák bemutatása mellett, a klasszikusok korszerű, a néző számára „frissnek, közvetlennek” ható színre vitelében és az európai kultúrkörbe való bekapcsolódásban határozták meg.² E színházfelfogás garanciáját

¹ Ajánlás a Nemzeti Színház társulati ülésén elmondandókhöz. Budapest 1978. április 4. MNL OL XIX-I-7-cc-137-1978. (22. doboz).

² IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig* (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 201–203.

abban is látták, hogy a vidéken évek óta velük dolgozó színészek egy részét magukkal hozták a Nemzetibe, és ezt a vegyes szakmai háttérű és különböző játéknyelvhez szokott művészekből álló társulatot kívánták egységgé formálni.³

Zsámbéki Gábor első két nemzetis rendezése (az *Éjjeli menedékhely* és *A konyha*) elsősorban társadalmi problémákat felvető előadások voltak, amelyek után egy kortárs magyar drámát (Németh László *Husz Jánosát*) és két klasszikust (*Az úrhatnám polgárt* és a *IV. Henriket*) vitt színre, teljesítve a Nemzeti Színház általuk kijelölt feladatait. A Shakespeare-dráma bemutatása színháztörténeti kuriózumnak számított: a két rész külön előadásként, külön estén való játszása, a pátoszmentes és korszerű, harminc színészt foglalkoztató rendezés a Nemzeti új korszakának magas szakmai színvonalát bizonyította.⁴

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A *IV. Henrik* esetében a kétszer öt felvonásnyi szöveg és az egymás mellett párhuzamosan futó cselekményszálak követhetővé és élvezhetővé tétele a legnagyobb kihívás. Zsámbéki Gábor és Fodor Géza arra törekedtek, hogy a „remekművet a maga teljességében” mutassák meg, és ennek megfelelően megtartották a shakespeare-i szöveg jelentős részét, ugyanakkor a hangsúlyt az angliai történelem belpolitikai csatározásairól az univerzálisabban is értelmezhető Harry–Falstaff szálra helyezték.⁵

A politikai erőviszonyokat és hadműveleti mozzanatokot taglaló monológokat kihúzták vagy erősen megrövidítették, az első rész egyik meghatározó szálában, a Henry Percy vezette felkelés történetében pedig minimalizálták Lady Percy jelenlétét, világosan szembeállítva a közélet (Henrik király és Percy) és a privát szféra (Harry és Falstaff) különböző erőviszonyait. A második részben Henrik király jeleneteit rövidítették meg, míg a Falstaffhoz kapcsolódó komikus szálakat (jeleneteit Sürge asszonnyal és Balga bíróval) teljes egészében megtartották. A két rész dramaturgiai szerkesztését tekintve elmondható, hogy a politikai szálakhoz nem köthető jelenetek alig lettek meghúzva, illetve

³ MÉSZÁROS Tamás, „Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel”, *Színház* 12, 9. sz. (1979): 27–31, 29–30.

⁴ A hazai ősbemutató (1845) és 1980 között hétszer vitték színre Magyarországon a *IV. Henriket*. Ezek közül csak az 1916-os, szintén nemzeti színházi előadás mutatta be mind a két részt külön előadásként. A többi előadásnál az összehúzás gyakorlatával éltek: mindkét részt jelentősen megkurtítva, egyestésre rövidítették a darabot.

⁵ Dénes Gábor interjúja Zsámbéki Gáborral, Kállai Ferencsel, Bessenyei Ferencsel, Pécsi Ildikóval és Vörös Lászlóval (a színház gazdasági igazgatójával). *Színházi Magazin*, 1980. nov. 16. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

rendezőileg is részletezőbben lettek kivitelezve, így pusztán a színpadon töltött időt tekintve is háttérbe szorult Henrik király és Henry Percy figurája Harry, Falstaff, Sürge asszony és Balga bíró alakjához képest. Az előadás nyelvezete Vas István fordításában gördülékeny, humoros és az eredeti angol szöveghez híven helyenként trágár volt, sőt obszcén.⁶ Ugyanakkor több olyan utalást és szójátékot tartalmazott, amely az angol reneszánsz kulturális kontextusának ismerete nélkül nem volt érthető.

A RENDEZÉS

A rendezés hangsúlyozta a Shakespeare-drámákra jellemző kettős szerkesztést, és Jan Kott felől olvasta a szöveget: jelenetről jelenetre éles váltásokkal érzékeltette a történelmi eseményeket megmutató „Nagy Mechanizmus”, illetve a Harry herceg és Falstaff körül zajló hétköznapi események közötti összefüggéseket.⁷ Utóbbiakat hangsúlyozottan komédiaként játszatta, egy-két besűrűsödő, tragikus mélységű pillanattal.⁸ A politikai szál Henrik király körül bonyolódó jelenetei statikusak voltak, a főméltóságokat alakító színészek fizikai interakció nélkül voltak jelen a színpadon, szövegmondásuk szikár (deklamáció- és öblögetésmentes), mozgásuk a lehető legszükségesebbre korlátozott. Ennek kontrasztját képezték a politikai szálon belül a Henry Percy lázadását megmutató, érzelmileg túlfűtött, s ebből adódóan mozgalmasabb jelenetek, illetve a csatajelenetek, amelyek az egész előadás legdinamikusabb pontjává tették az első rész fináléját.

A Harry–Falstaff szál megrendezésénél Zsámbéki erősebb gesztusokat használt, hiszen ez adta a két előadás gerincét, ezekben a jelenetekben jártak be nagy skálát színészi alakítások, itt jelent meg a humor és adódott alkalom erős érzelmi állapotok megmutatására. E szál jelenetei dinamikusak, gyakori volt bennük a státuszváltozást jelző akció (átrohanás a színen, asztalra ugrás, földre kerülés stb.) és a színészek közti interakció. A Falstaff és Harry körül megjelenő figurák gesztusai és hanghordozása helyenként a groteszkig eltűzött, nem realista – ennek és a köréjük rendezett *lazzik*knak köszönhetően

⁶ Híres-hírhedt ilyen szempontból a második rész II/4. jelenete, ahol Pistol a nyílt színen akarja magáévá tenni Lepedő Dollyt. Az előadás hozzátoldása a témakörben egy obszcén *limerick*, amellyel az első rész III/3. jelenetében szórakoztatja Bardolph Falstaffot és amely sem a Vas-fordításban, sem az eredetiben nem szerepel.

⁷ „A IV. Henrikben Shakespeare két Angliát szembeállít egymással állandóan.” Jan KOTT, *Kortársunk Shakespeare*, ford. KERÉNYI Grácia (Budapest: Gondolat Kiadó, 1970), 65.

⁸ Ilyen például Sürge asszony *sortie*-ja (második rész II/4.) és természetesen Falstaff és Harry „szakítása” (V/5.).

rendkívül komikus volt.⁹ Ez utóbbi döntésben (az emberi és nem a történelmi léptékű események kiemelésében) és a shakespeare-i humor vaskos megmutatásában rejlett az előadás sikere. Ugyanakkor a cselekmény különböző szintjeinek különböző színházi eszközökkel való megjelenítése egy társadalmi tabló teátrális képét rajzolta ki. A kétestés előadás záró momentumaként ezt a tablót merevítette ki Zsámbéki egy néma perc erejéig az utolsó jelenet mozdulatlan színészeivel.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A kaposvári gyakorlat folytatásaként Zsámbéki elsősorban arra ösztökélte a Nemzeti Színház színészeit, hogy ne közhelyes, jól bevált, klisészerű megoldásokhoz nyúljanak, hanem a rendezővel közös elemző- és alkotómunka folyamán építsék fel a szerepet. A nemzetis hagyományhoz képest egyértelműen új ars poeticát fogalmazott meg: „az állapotoknak meg kell történniük, létre kell jönniük.”¹⁰ Több mint harminc színész szerepelt a *IV. Henrik*-ben, amelyhez ebből a szempontból Zsámbéki életművében csak az egy évvel korábbi *A konyha* szereplőgárdájának megrendezése hasonlítható. A játékmódon érezhető nyomot hagytak a társulat különböző tagjainak különböző képzettségéből és múltjából fakadó különbségek, de az előadás magas színvonalon volt képes integrálni a „régis” Nemzetihez tartozó és jelentős szerepeket játszó színészeket (Kállai, Gobbi, Sinkovits, Agárdi), illetve az elsősorban epizód szerepekben emlékezetessé váló újonnan érkezetteket (Sinkó, Helyey, Gelley, Kun, Szacs vay, Balkay). Erre a színészvezetésre kiváló példa, amikor Zsámbéki a Harry herceget alakító Cserhalmi György mellé (aki ekkor már az ország egyik filmszínészként is jegyzett, ismert fiatal sztárja) Kállai Ferencet helyezte partnerként. De a Madách Színházból Henrik király szerepében visszatérő Bessenyei Ferenc alakítása is kuriózumnak számított. A szereplők által beszélt játéknyelvek közötti különbség az első rész két fiatal főszereplője, Cserhalmi és Oszter Sándor játékának összehasonlításakor látszik a legvilágosabban. Míg Harry herceg alakja halk, sallangmentes, belülről építkező és átütő, addig Henry Percy figurája heves és teátrális gesztusokból rajzolódik ki. A két különböző színészi hozzáállást az előadás koncepcióalkotó tényezővé tette: a két dramatikus szerep szembenállását demonstrálta, mely harc végén Harry/Cserhalmi végzett Henry/Oszterrel.

⁹ Legekleatásabb példája ennek Balga bíró (Agárdi Gábor) figurája és a nála sorozásra megjelenő epizód szereplők megformálása a második rész III/2-ben.

¹⁰ MÉSZÁROS, „Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel”, 30.

Kállai Falstaffja öreg, lomha és kövér (póthással felszerelt) volt. Reználtan, melankolikus kiábrándultsággal kommentálta a színpadi eseményeket. Zsámbéki és Fodor mindegyik Falstaff-monológot meghagyta teljes terjedelmében. Ő fordult a legtöbbször és a legtöbb mondanivalóval a nézők felé. Kállai közvetlenül és esendően szólt ki a színpadról, „megtörtént velem” a szöveg. Erős rendezői döntés volt, hogy Harry herceg személyes fejlődéstörténetét háttérbe szorították Falstaff sorozatos, színészilag és rendezőileg is színesebb fiaskói.

Kállainak tökéletes partnerei voltak ebben Agárdi Gábor és Gobbi Hilda. Balga bíró és Sürge asszony figurája is komikusan eltúlzott, de míg Agárdié a *commedia dell'art*era emlékeztetően virtuóz, addig Gobbié tragikus is tudott lenni, s az előadás egyik legösszetettebb alakításává vált. A második rész II/4. jelenetét Gobbi zárja: Sürge asszony, aki hiába várta, hogy Falstaff feleségül veszi, egyedül maradt a színen, és ahogy elhaló hangon búcsút vett Falstafftól, véletlenül kiönt egy pohár vizet. Ez a rendezőileg és színészilag is bravúrosan sűrű gesztus tragikus modalitásban idézi fel a Major-rendezés harsány *Karnyó-néjának* a közönség emlékezetében akkor még élő alakját.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A jelenetenként helyszínt váltó, kételődásnyi anyag kihívásait egy részleteiben módosítható, de szerkezetileg egységes hatást keltő vasépitménnyel oldotta meg Pauer Gyula.¹¹ A színpad két oldalán szimmetrikusan helyet foglaló, kétszintes, árkádos és erkélyes, csúcsíves formákat használó szerkezet méreteiből adódóan robosztus hatást keltett, ugyanakkor rendkívül levegős, könnyen átlátható és átjárható kulisszát eredményezett. A két oldalsó elem közé jelenetenként beillesztett módosító elemek jelzésszerűen mutatták az éppen aktuális külső vagy belső helyszínt (templomi ablak a katedrális, faágak az erdőt, szőnyeg és lépcső a fogadót stb.).

Az oldalsó, mozdíthatatlan, magasan a színészek fölé tornyosuló elemeket a dráma szereplőinek életét keretező „Nagy Mechanizmus” térbeli leképezéseként is lehetett olvasni, de színháztörténeti utalásként a Globe többszintes épületszerkezetét is megidézték.¹² Vágó Nelly historizáló jelmezei nem harmonizáltak Pauer letisztult terével, viszont hangsúlyozták a társadalmi réte-

¹¹ Az avantgárd képzőművészet felől érkező Pauer Zsámbékival és a kaposvári színházzal való együttműködése 1972-ben indult, amikor Kertész/Kornis Mihály rávette, hogy készítse el vizsgarendezése, a *Hőkirálynő* diszkrétjét. A látványos, erős vizualitású diszkrétjellel operáló Pauer szcenikai megoldásai nagy sikert arattak, nemcsak a többi fiatal rendező, Zsámbéki, Babarczy László és Ascher Tamás, de a közönség körében is. Lásd MIHÁLY GÁBOR, *A Kaposvár-jelenség* (Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984), 162–174.

gek közti különbséget: a nemesek ruhái a színészileg visszafogottabb politikai szálban markánsak, színesek, személyenként és pozícióként jellegzetesen különbözőek voltak, a színészileg harsányabb Falstaff-szál szereplői viszont egységesebb hatást keltő, vörösesbarnás paszteliszínekben és öregített, piszkolt ruhákban jelentek meg.

A jeleneteket összekötő, átdíszítés közben szóló, Jeney Zoltán által fúvósokra szerzett egzaltált, feszült zene a helyenként melankolikusan, elcsendesülve véget érő jelenetek után sem engedte meg, hogy a néző kiessen az események sodró atmoszférájából, illetve zeneileg asszociált a cselekmény kontextusát alkotó témára, a belpolitikai háborúskodásra.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A kritikai recepció az előadás bemutatását egyöntetű szakmai sikerként és az új Nemzeti Színház kimagasló teljesítményeként könyvelte el.¹³ A kritikák nagy része megállapította, hogy a szöveg és a rendezés sikeresen valósítja meg Shakespeare korszerű és mégis a drámához hű színpadi interpretációját, kiemelték a régi nemzetis színészek játéknyelvének felfrissülését, Kállai, Besenyei, Agárdi és Sinkovits teljesítményét, valamint az új társulati tagok meggyőző színészi képességeit, „igazi *ensemble*-játékként” jellemezve a végeredményt.¹⁴ Ugyanakkor a színház vezetéséhez kapcsolódó dokumentumokból tudjuk, hogy a társulati egység a Nemzetiben csak a színpadon jött létre, Székely és Zsámbéki nemcsak a kultúrpolitikai vezetéssel, de több társulati taggal is nézeteltérésbe került, a jegyzőkönyvek rendszeres szereplője éppen a színészi szakbizottság elnöke: Kállai Ferenc.¹⁵ S bár pályájának talán legsikeresebb és legemlékezetesebb színpadi alakítását nyújtotta, Kállai nem dolgozott többet Zsámbékival – útjaik végérvényesen elváltak, akárcsak a második rész utolsó jelenetében Falstaff és az újdonsült V. Henrik király sorsa.¹⁶ A „társulati

¹² Giorgio Strehler a *IV. Henrik* 1951-es veronai szabadtéri rendezésénél a Globe fél karéját építtette meg az előadás díszleteként. Lásd KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 324.

¹³ Az *Élet és Irodalom* például *Csatát nyer a Nemzeti Színház* címmel publikálja Varjas Endre kritikáját 1980. december 27-én.

¹⁴ MÉSZÁROS Tamás, „»Mi a becsület?« A *IV. Henrik* két része a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1980. dec. 25., 80.

¹⁵ Vö. *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

¹⁶ Kállairól írt nekrológiájában Koltai Tamás is ezt az alakítását idézi fel. Lásd KOLTAI Tamás, „Sir John Kállai”, *Színház* 43, 10. sz. (2010): 31–33. 1982-ben, a Katona József Színház alapításakor Gobbi és Major csatlakozott a fiatalokhoz, Kállai maradt a Nemzetiben.

összjáték” pedig a továbbiakban is a Zsámbéki-előadások recepciójának állandó nyelvi eleme lett, de tényleges tartalommal a Katona József Színház keretei között töltődött csak fel.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *IV. Henrik* 1–2.; a bemutató dátuma: 1980. december 4. és december 5.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Zsámbéki Gábor; szerző: William Shakespeare; fordító: Vas István; dramaturg: Fodor Géza; díszlettervező: Pauer Gyula; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Bessenyei Ferenc (IV. Henrik király), Cserhalmi György (Harry, a walesi herceg), Kállai Ferenc (Sir John Falstaff), Sinkovits Imre (Yorki érsek; Owen Glendower; Pistol; IV. Henrik király, szerepátvétel 1981 szeptemberétől), Oszter Sándor (Percy, más néven Hővér), Gobbi Hilda (Sürge asszony), Pécsi Ildikó m. v. (Lepedő Dolly), Ungváry László (Főbíró), Agárdi Gábor (Lord Mowbray; Balga békebíró; Kapus), Balkay Géza (Lancaster hercege; Bibircs), Kátay Endre (Westmoreland gróf; Első fuvaros; Fogdmeg), Csurka László (Sir Walter Blunt; Második fuvaros; Fogadós), Sinkó László (Worcester grófja; Peto; Dávid, Balga szolgája), Avar István (Northumberland grófja), Pathó István (Edmund Mortimer; Pincér; Gower; Árnycs; Első pincér), Velenczey István (Yorki érsek, szerepátvétel 1981 szeptemberétől; Owen Glendower, szerepátvétel 1981 szeptemberétől), Kun Vilmos (Sir Richard Vernon; Első utas; Bíró; Hallga bíró), Benedek Miklós (Poins), Helyey László (Gadshill; Sir John Colevile; Penész; Poroszló; Pistol, szerepátvétel 1981 szeptemberétől), Gelley Kornél (Bardolph), Szacs vay László (Francis; Clarence hercege; Vézna; Zsineg mester), Molnár Ildikó f. h. (Lady Percy), Derzsi János f. h. (Douglas grófja; Tinó; Második pincér), Csángó Róbert (Apród), Gyalog Ödön (Második utas), Surányi Ilona (Harmadik utas), Wolmuth István f. h. (Sir Michael, a yorki érsek barátja; Gloster hercege), Dezsényi Péter f. h. (Negyedik utas; A főbíró szolgája), Árdeleán László f. h. (Percy szolgája; Első szolgáló), Salinger Gábor f. h. (Első hírnök; Második inas), Németh János f. h. (Második hírnök; Második szolgáló); Vass Péter f. h. (Első inas).

•

NÁNY ISTUÁN

PERZSA PARABOLA

RUSZT JÓZSEF: A SZUZAI MENYEGZŐ, 1981

A demokratikus ellenzék formálódásának éveiben a szellemi értékörzés, a barbársággal való szembenézés lehetőségei jelentek meg a Nemzeti Színház Ruszt-rendezésében. Sütő András történelmi parabolájának bemutatásával a krónikás felelősség pátoaszát helyezte a kisformátumú hellén vezérek cinizmusa mellé. A kulturális és nyelvi imperializmussal szemben tiszta gondolatok üzenetével lehetett megmaradni, a román és minden totalitárius elnyomás éveiben.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Sütő András drámája 1980 júniusában jelent meg a *Tiszatáj* című folyóiratban, ez a szöveg szolgált a Nemzeti Színház előadásának alapjául. A darab ősbemutatójára, a magyarországi premiert alig egy hónappal megelőzve, a Kolozsvári Állami Magyar Színházban került sor.¹ A budapesti előadás Székely Gábor fő-, és Zsámbéki Gábor vezető rendezői időszakára esett.² Egyikőjük sem vál-

¹ Az 1981. március 4-i premiert Harag György rendezte, aki ezt megelőzően Sütő András trilógiának tekintett három drámáját is színre állította Kolozsvárott: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975. április 4.), *Csillag a máglyán* (1976. március 19.), *Káin és Ábel* (1978. június 16.) E darabok ősbemutatóját Magyarországon tartották: az *Egy lócsiszár virágvasárnapját* Kaposváron Zsámbéki Gábor rendezte 1974. október 4-én, a *Csillag a máglyánét* Ádám Ottó a Madách Színházban 1975. december 12-én, míg a *Káin és Ábelét* a Nemzetiben Marton Endre 1978. március 16-án.

² A premier a rendezőpáros harmadik évadára esett, amikor Sütő drámája mellett a másik új magyar bemutató Kornis Mihály *Hallelujája* volt. Zsámbéki Gábor e rendezése a hatalom heves támadását váltotta ki (például megtiltották a színházkritikusoknak, hogy évadvégi szavazásukon ennek adják a legjobb magyar dráma díját). Lásd [n. n.], „Színkritikusok díja 1980/81”, *Színház* 22, 2. sz. (1989): 1. A szezon további bemutatói: Goldoni: *Két úr szolgálja* (Major Tamás), Kroetz: *Meierék* (Ascher Tamás), Shakespeare: *IV. Henrik* (Zsámbéki), Szuhovo-Kobilin: *Tarekin halála* (Székely), Griffith: *Komédiások* (Ács János), Radicskov: *Repülési kísérlet* (Ascher). A Székely és Zsámbéki elleni támadások egyik „vádja” az volt, hogy elhanyagolják a magyar dráma ügyét, holott a premierek 44%-át tették ki a magyar bemutatók,

lalkozott a megrendezésére, hanem Ruszt Józsefet kérték fel rá.³ Egyáltalán nem volt egyértelmű, hogy a darabot a Nemzeti bemutathatja-e, miként az is hosszasan húzódott, hogy ki rendezze meg.⁴ A bemutató körüli hezitálás oka elsősorban a kora nyolcvanas évek nemzetközi, magyar és romániai politikai helyzetének alakulásában, illetve Sütő András romániai hivatalos megítélésében, az ehhez való „szocialista internacionalista” viszonyulás változásaiban keresendő.

A hetvenes–nyolcvanas évek fordulója a kelet-európai szocialista országokban egyértelmű válságjelenségeket mutatott. Lengyelországban 1980 augusztusában a fennálló hatalommal szembeni elégedetlenséget kifejező sztrájk-hullám bontakozott ki, megalakult a Szolidaritás szakszervezet, amellyel a kommunista vezetés átmenetileg egyezséget volt kénytelen kötni. A Szovjetunió nyomására azonban 1981 decemberében szükségállapotot vezettek be, ez felerősítette a lengyel illegális szervezkedést és az ezzel együtt járó szamizdattevékenységet. Romániában az 1965-ben párvezérnek megválasztott Nicolae Ceaușescu fokozatosan építette ki despotikus egyeduralmát, ami egyfajta külpolitikai különutassággal párosult (például Románia nem vett részt Csehszlovákia 1968-as lerohanásában). Ez utóbbi politikája kiváltotta egyes

köztük nyolc ós- vagy budapesti bemutatóra került sor. KERÉNYI Ferenc, szerk., *A Nemzeti Színház 150 éve* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 313–314.

³ Ez az egyetlen eset, amikor a hetvenes évek színházi megújulásának három emblemikus vidéki színházvezetője egy színházban dolgozott. Székely Gábor szóbeli közlése szerint „az évad terve már készen volt, amikor szóba került Sütő András drámájának bemutatása. Akkor már ők nem tudtak vállalkozni a mű megrendezésére, de abban közte és Zsámbéki között egyetértés volt, hogy Rusztnak dolgoznia kéne a Nemzetiben, s abban is, hogy ez a darab épp neki való feladat lenne.” (Beszélgetés Székely Gáborral 2017. 06. 22-én). De Ruszt arra a szezonra nagyon sok rendezést vállalt, ezért Székelyék többeknek felkínálták a munkát. Végül Ruszt egy régi ismerőse, a Nemzeti Színház igazgatója, Sziládi János ösztökélésére az évadban immár kilencedik munkájaként vágott bele a színpadra állításba. (ÉRDI Sándor beszélgetése Ruszt Józseffel, Stúdió '81, MTV, 1981. márc. 31. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.)

⁴ Ezt a szituációt Ablonczy László, akkor újságíró, később, 1991–99 között a Nemzeti Színház igazgatója, Sütő András életművének kutatója így idézi fel: „*A szuzai menyegző* megjelenésével egy időben Bíró Zoltán, a minisztérium irodalmi főosztályának vezetője üzent, hogy találkozni szeretne velem. Megtisztelő bizalommal futárszolgálatra kért. Ha úgyszólván Vásárhelyre utazom, beszélnek-e Harag Györggyel, hogy vállalná el *A szuzai* nemzeti színházi rendezését. Harag György azt mondta, hogy Sütő András személye őt Kolozsvárhoz köti, s nem teheti meg, hogy elhagyja ezt a szövetséget. Azt pedig művészi jóérzése tiltja, hogy a drámát egymást követően kétszer rendezze meg. Ezután hosszú csend következett. A Nemzeti Színház akkori ifjú vezetői többeknek felajánlották a drámát: azok elutasították. Végül Ruszt József állította színpadra a darabot. A színház vállalása nemcsak művészi kérdés volt. Lappangó kultúrpolitikai és politikai feszültségeket is kifejezett. Pozsgay Imre minisztériuma fontosnak tartotta, Aczél György és csapata igyekezett nehezíteni a dráma színpadra jutását. Miért? Mert a hatalommal szembeszegülő ember kálváriája a korábbi trilógia után e negyedik drámában közösségi, nemzeti üggyé emelkedett. *A szuzai* egy nép pusztulásának vízióját vetíti előnk.” ABLONCZY László, „A tízesztendős *Szuzai menyegző*”, *Tiszatáj* 44, 10. sz. (1990): 91–94, 91.

nyugati hatalmak (például az Amerikai Egyesült Államok) szimpátiáját. Ezt megalapozandó és erősítendő átmenetileg néhány olyan intézkedést is hoztak, amelyek a kisebbségi jogok érvényesüléséről tanúskodtak (magyar nyelvű újságok, könyvkiadók, a Nemzetiségi Színházak 1978-as sepsiszentgyörgyi kollokviumának engedélyezése stb.). A nyolcvanas évek elején Ceauseşcu már egyre kevésbé adott a látszatra, és nyíltan folytatta szinkretizáló programját, az erdélyi területek románosítását, a magyar nyelvű oktatás drasztikus visszaszorítását, a magyar nyelvű kulturális élet lehetőségeinek korlátozását (újságok, tévé és rádióadások ellehetetlenítése, az 1980-as szentgyörgyi kollokvium betiltása stb.).

E politika egyik ideológiai előkészítése Ion Lăncranjăn 1982-ben kiadott *Erdélyről szólva* című, a magyarokat, mint a románság jövőjét fenyegető erőt bemutató pamflet-könyve. Mindezek háttérben a román gazdaság összeomlása állt, amelyet egyrészt külföldi kölcsönökkel igyekeztek enyhíteni, másrészt a katasztrofális mértékű elszegényedésről a magyar kérdés előhúzásával próbálták elterelni a figyelmet. A gazdaság válsága Magyarországot is jellemezte, ám itt a szintén nagyarányú külföldi eladósodás mellett elsősorban a központi tervgazdaság monopóliumának további, az 1968-as „új gazdasági reform” alapján már megkezdett fellazítása útján igyekeztek stabilizálni az országot (nem állami kisvállalatok létrehozása, a munkaidő rövidítése, hogy az embereknek legyen módjuk a második gazdaságban munkát vállalni, a gebin-rendszer engedélyezése, a külkereskedelem részleges liberalizálása stb.).

A lengyelországi példa erősen hatott a magyar értelmiség egy részére, és egyre intenzívebb lett a „másként gondolkodók” aktivitása, a szamizdat irodalom készítése és terjesztése. Ezzel párhuzamosan fokozódott az ellenük fellépő hatalmi mechanizmus szigora itt is, más szocialista államokban is. Romániában, amikor Sütő András az államelnöknek címzett és harmincöt író által aláírt memorandumban tiltakozott a Lăncranjăn-íromány ellen, szerkesztőségi irodáját feldúlták, őt pedig 1981-től csaknem teljes szilenciumra ítélték. Magyarországon Köteles Pálnak az ugyanezen könyv ellen írott tanulmányát közlő *Tiszatáj* című folyóiratot akarták betiltani, végül „csak” a főszerkesztőt és helyettesét menesztették. A háttérben, a pártban két front alakult ki: a gazdaság átalakításában éppen úgy, mint a kulturális és ideológiai kérdésekben egy reformpárti és egy konzervatív szárny állt egymással szemben. Ez a színházi élet számára úgy jelent meg, mint Pozsgay Imre művelődési miniszter, a reformkommunisták egyik prominense és Aczél György, a párt ideológiáért felelős titkára közötti kötélhúzás. Ennek lenyomata volt a Nemzeti Színház 1978–1982 közötti története éppen úgy, mint a Katona József Színház megalapítása, illetve *A szuzai menyegző* bemutathatósága körüli huzavona.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A dráma témája Sütő Andrást már korábban is foglalkoztatta, a dráma szellemi előképe a *Perzsák* című esszéje.⁵ A dráma felépítése és dramaturgiája eltért az ezt megelőző drámatrilógiáétól.⁶ Sütő az i. sz. 324-ben lejátszódott történelmi események felidézését egy magánéleti szállal fonta össze.⁷ A darab főhőse nem Nagy Sándor; a középpontban a császár gyerekkori barátja, bi-

⁵ Sütő 1967-ben kormánydelegációval járt Iránban, és perszopoliszi tartózkodása ihlette a *Perzsák* című esszéjének megírására, amelyet az *Igaz Szó* közölt 1972-ben, s amelyben először fogalmazta meg gondolatait Nagy Sándornak a leigázott nemzeteket megsemmisítő és beolvasztó elképzeléseiről. Apokaliptikus képet fest az erőszakos hellén hódítás módszereiről, a tízezer görög harcos és ugyanennyi makedón nő kényszerű szuzai menyegzőjéről, de a hódítás kudarcáról is, és arról, hogy „a szuzai gyermekek második esztendejükbe léptek, Anyjuk nyelvén csiripeltek már, mint a tanítómesék parányi madarai, melyek egykor az oroszánt megették...” SÜTŐ András, „Perzsák”, in SÜTŐ András, *A szuzai menyegző*, 5–28 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981), 27. Tizenkét év kellett ahhoz, hogy az író e témát drámává érlelje.

⁶ Már a darab megjelenésekor felmerült a kérdés, hogy *A szuzai menyegző* tekinthető-e a trilógia folytatásának, azaz született-e tetralógia. Lázok János mutatta ki, hogy ennek a műnek más a dramaturgiája, mint a trilógia darabjainak: „A trilógia drámáiban nem egyetlen főszereplő jelenik meg a cselekmény középpontjában, hanem egy szereplő-pár. Két olyan értékrend és/vagy magatartásforma szembesül e párok tagjai révén, amelyek látszólag kizárják egymást, ám az általuk megjelenített értéktartalmak EGYségét, elszakíthatatlan egymásrautaltságukat szoros baráti viszony vagy ikertestvériség metaforája jelzi.” LÁZOK János, „A szuzai menyegző”, in LÁZOK János, *Sütő András drámatrilógiája*, 87–98 (Marosvásárhely: Custos&Mentor, 1997), 88. Ehhez képest *A szuzai*ban nem csupán Pármenion és Alexandrosz mint szereplőpár hordozza a dráma súlyát, hanem a Pármenion és szerelme, Éanna páros is. Másfelől az eddigi drámák epikus kifejtése helyett e műnek zárt szerkezete van (egyetlen éjszaka zajlik a cselekmény).

⁷ „A hellén birodalom nem elégszik meg Perzsia bekebelezésével – a meghódítottak beolvasztására törekszik. Nem elég, hogy a legyőzött katonákat immár az egykori ellenség seregébe sorozták, nem elég, hogy a bujdokló király, Dareiosz felesége immár Nagy Sándornak nyújtja kezét, a birodalom megteremtője népeinek vérkeveredésében látja az üdvös jövőt. Vagyis, az asszimiláció természetes módjával kívánja betetézni, amit nyílt erőszakkal megkezdett. A nagy terv első látványos lépéseként, egyetlen éjszakán tízezer görög harcos tízezer kiutalt perzsa lányt visz majd nászágyba. Pármenion a győzők közül való. Hajdani játszópajtása, most bizalmasa és fegyvertársa a nagy makedóniainak. Nem a hódítás, nem is a birodalom ellensége. Csak a legújabb módszerekkel nem ért egyet. A magát az Olimposzra ültető Nagy Sándorral, mert azt vallja: »az istenség zsákutca«. Meg az önkéntesség és érzelem nélküli párosításpolitikával. Azonkívül nyíltan megveti ura hízelgő-ostoba helytartóit. S láthatóan Roxánétól, Dareosz özvegyétől, a »megnyerjük az ágyban, amit elvesztettünk a harcban« jelszó meghirdetőjétől sincs elragadtatva. Pármenion naivitása kétségtelen: belülről bírál, méghozzá legbelülről. Azt gondolja, az ő odaadásához nem fér kétség. S aki ennyire szereti a hatalom letéteményesét, az talán megengedheti magának, hogy ne szeresse válogatás nélkül az eszközeit. Magatartása mögött morális tartás van, és ez az igazán veszélyes, hiszen ebből következhet a cselekedet, vagy mint ebben az esetben a nem cselekvés.” MÉSZÁROS Tamás, „Mi történt holnap?”, *Magyar Hírlap*, 1981. ápr. 19., 8.

zalmasa, Pármenion és lelkiismereti válsága áll.⁸ A dráma azt a folyamatot ábrázolta, ahogy az uralkodó második énjéből, a hatalom kegyeltjéből kegyvesztett, bukott ember lett.⁹ Az író két dramaturgiai megoldása kiélezte a két ellentétes tábor, illetve a főszereplők közötti feszültségeket. Nem mellesleg: utalt a Romániában fennálló hatalmi viszonyokra és gyakorlatra is.¹⁰ A dráma zárása egyértelműen tragikus és kilátástalan volt.¹¹ Kolozsváron, a rendező, Harag György kérésére Sütő másik befejezést is írt, amely a szerzőnek a rendszerváltást megelőző utolsó, Romániában kiadott kötetében¹² jelent meg.¹³

⁸ „Sütő elsősorban Pármenion érdekelte. A *szuzai menyegző* az ő tragédiája, annak a ténynek a felismerése, hogyan lesz a távlatos és nagyvonalú hellén koncepcióból kulturális és nyelvi imperializmus. A darab Pármenion *csalódásának* története, egy hit devalválódásának a természetrajza. Pármenion ugyanis az utolsó pillanatig töretlenül hisz mesterében és gyermekkori barátjában, Alexandroszban. Ez a hit a tragikus vétsége. Későn döbben rá, hogy a tömjénfüsttől és az istenné válástól megrészegült Alexandrosz nem azonos a peliai ifjúval, akivel egész Kelet civilizálását tervezték. Pármenion *másként gondolkodik*, nem ért egyet az erőszakos beolvasztás módszerével, a történelemhamisítástól undorodik, a számára kijelölt menyasszonyt, Éannát dacból visszautasítja, az istenné szentelést zsákutcának tekinti. Pármenion így veszélyesebb lesz, mint a perzsák. Saját táborá pillanatokon belül kizárja, s csak az alkalomra vár, hogy lecsaphasson rá. Pármenionnak azonban az ellentábor sem tetszik. Bétisszel nem azonosulhat, hiszen a perzsa vezért elvakítja a gyűlölet, az évszázados acsarkodás, s bár gyalázata az égbe kiált, s az elégtételhez joga lehet, viselkedése korszerűtlen, minden higgadtságot nélkülöz. Nem csoda, hogy Pármeniont, amikor az feltárja kételeyeit, árulónak tekinti. »Csak fanatikus hívőt és árulót bírsz elképzelni? – felel Pármenion. – A kettő között is lehet valami. Az a büntetett-állapot, amiben én vagyok.« Így kerül Pármenion két torz igazság között a senki földjére. Nincs kiút, nincs válaszút. És Sütő drámájának talán éppen ez a tehetetlenség, ez a kiúttalanság a legfőbb feszültsége.” VINKÓ József, „*A szuzai menyegző* Kolozsvárott és Budapesten”, *Színház* 14, 8. sz. (1981): 4–8, 5.

⁹ „Két erő idézi elő a változást: egyrészt a barátot, Alexandroszt istenné avatják, s ebben a helyzetben egyre kevésbé maradhat fenn a két férfi közötti emberi kapcsolat, másrészt Pármenion és a szuzai tömeges nászra neki kiosztott menyasszonyjelölt – a görögöknek egyedül ellenálló Bétisz lánya –, Éanna között igaz vonzalom, szerelem szövődik. Pármenion tragikus vétsége a naivság; hisz abban, hogy áthidalhatja a behódolást megtagadó perzsák és az istenséggé vált Alexandrosz közötti szakadékot, hogy egyszerre tud két urat szolgálni, hogy két népnek lehet a tagja. Ehhez az egyéni drámához képest háttérbe szorul a perzsák ellenállása. Ugyanakkor a meg nem alkuvó perzsa vezér, Bétisz a sikerült írói megformálás, a figura igazsága miatt, a darab második súlypontjává válik.” NÁNY István, „Hídverők”, *Színház* 15, 2. sz. (1982): 24–26, 25–26.

¹⁰ Alexandrosz személyesen nem jelent meg, csak a szobrát hozták-vitték, és a hangja szólt. Sütő ezzel a hódítót személytelenné tette, ténylegesen megteremtve az alak istenséggé nyilvánítottságának tényét. Ettől nemcsak a hellén vezérek és Alexandrosz, hanem Pármenion és Alexandrosz kapcsolata is felemássá válik. A másik írói-dramaturgiai trouvaille Kalliszthe-nész, a történetíró figurájának beállítása, aki nem azt jegyzi le, ami megtörtént, hanem azt, amit Alexandrosz tollba mond neki: „mi történt holnap”. Mindkét momentum rímelt mindarra, ami a Ceauseşcu-diktatúrát is jellemezte.

¹¹ A bujdokló perzsa uralkodót, Dareioszt megölik, Bétisz várát csellel elfoglalják, és Nagy Sándor is meghal. Pármenion ellen Roxané és a hellén vezérek összeesküsznek és kivégzik. A halottat csak Éanna siratja el.

¹² SÜTŐ András, *Perzsák – A szuzai menyegző* (Bukarest: Kriterion, 1982).

¹³ „Az új szövegváltozat azzal az újat és többet az utolsó perzsa várvédő jellemrajzában, hogy a színpad nyelvén, dramaturgiailag képes érzékeltetni az árnyalatnyi különbséget a meg nem

A RENDEZÉS

A drámai szövegbe máskor – gyakran radikálisan – belenyúló Ruszt József ezúttal lényegében megtartotta Sütő szövegét, s minél gazdagabb kibontására törekedett.¹⁴ Nyilatkozata szerint „olyan előadásformát kellett találnom, amelyben az olykor oratorikus szöveg is drámai tisztasággal illeszkedik”.¹⁵ Ezt első sorban a zeneiség és a látvány segítségével találta meg.¹⁶ Módszerére, ahogy a szöveg hangsúlyait kiemelte, jellemző az első jelenetnek az az epizódja, amelyben Kleitosz az őrségnek Thalész gondolatait tanította meg.¹⁷ A dráma

alkuvó népvezér következetessége és a csalódások súlya alatt végül is összeroppanó ember fanatizmusa között. A Nagy Sándor halála utáni görög visszavonulást a Bétisz vezette perzsák gyors megjelenése követi a szuzai várfalakon. A visszavonulókat sikoltozva-botladozva követő, szerelmese nevét kiáltozó Éannát a magából kikelt Bétisz pusztá szavakkal nem képes visszatéríteni. Éannát csak az apja fegyveréből hátába fűrődő nyílvevő állítja meg. Paradox módon a halálos lövés, amely látszólag szerelmese követésében akadályozza meg, a bétiszi kétségbeesésnek ez az örült tette juttatja el Éannát a Pármenionnal való „találkozásig”, a másikért hozott, de sajátjától elszenvedett mártírumban való azonosulásig.” LÁZOK, „A szuzai menyegző”, 91–92. ¹⁴ „Ruszt József igyekszik kibontani a darab valamennyi rétegét. Megteremtette azt a bonyolult szövevényt, amelynek csak egy-egy szála lehetne felfejthető bármely vonatkozás túlhangsúlyozásával. Így elkerülte a történelmi parabolát leginkább fenyegető veszélyt, azt, hogy függetlenedik egymástól az elvont gondolati és a konkrét érzéki szint.” ZAPPE László, „A szuzai menyegző”, *Népszabadság*, 1981. ápr. 17., 7.

¹⁵ (fazekas), „A szuzai menyegző a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1981. ápr. 3., 2.

¹⁶ „Ruszt látványorgiát celebrál, reflektorok tucatja pásztázza a színpadot, statiszták vonulnak fel-alá. A rendező nem sokat viaskodik a szöveggel, logikai ellentmondásokkal, dramaturgiai »cicafarkakkal« – hatalmas lendülettel kettévágja a gordiuszi csomót: áhangszereli a darab egész alaphangulatát. Ruszt a legkisebb szenvedély-sóhaj is nagyzenekari kísérettel támogatja. Csupa ironia, csupa XX. századi áttetsőség, csupa zenei allúzió az előadás, amelyben *A szuzai menyegző* ismeretlen arcát is mutatja: nemcsak tragédia, hanem látványos revű is, már-már operaparódia. Kitérő a rendező színészvezetése, a szereplők koreografikus mozgatása, a fényváltások és zenei hangütések váltakozása. Az előadást dinamizmus, fölényes ritmuskompozíció jellemzi – állandóan »lélegzik« ez a tér, szertartásjellegét végig megőrzi. Történelem és mítosz keveredik dürrenmatti, Max Frisch-i históriaszemlélettel, s közben saját eszköztárából is kiállítás rendez: felreppen a jól ismert fekete-vörös palást, leheletnyi ágyékkötőben meztelen szolgálk tűnnek fel, újra és újra csatát nyer az időt, a helyszíneket és a teret elegánsan egymásba oldó ruszti színpadkezelés.” VINKÓ, „A szuzai menyegző Kolozsvárott és Budapesten”, 8.

¹⁷ Sütő már a *Perzsák*-ban is idézi a Thalésznek tulajdonított sorokat: „Köszönöm, hogy ember lettem és nem vadállat, hogy férfiúnak és nem asszonynak, hogy hellénnek és nem barbárnak születtem.” (Sütő, „Perzsák”, 10.) Ez a gondolat a drámában úgy jelenik meg, mint a barbár katonák által megtanuló ima: „Istennek hála legyen – /nem vadállatnak születtem. /Nem állatnak, sem néembernek, /hanem harcosnak: embernek. /Istennek hála legyen, hogy nem nősténynek születtem, /nem asszonynak, színt játszónak, /hanem bátor férfiúnak. /Istennek hála legyen, /hogy nem barbárnak születtem, /nem perzsának, más nyelvűnek, hanem örökéletű hellénnek, evoe!” (Sütő András, „A szuzai menyegző”, in Sütő, *A szuzai menyegző*, 29–135, 34–35.) Ennek az imának az utolsó négy sora megzenésítve, a görög harcosok által zsolozsmázva hangzik a távolból, miközben az előtérben zajlik az örök egzeciroztatása és idomítása. Ez a dal aztán később is többször visszatér. (A zeneszerző személyére utalást nem találtunk.)

szilárd gondolati váza nem mindenkor párosult gördülékeny és következetes dramaturgiai kifejtéssel, ám a döccenőket, írói ritmuszavarokat (helyenkénti túlbeszéltség, cselekmény-kitérők) a rendezés többnyire semlegesíteni tudta.¹⁸

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadás súlyát a központi szereplő, Pármenion alakítója hordta, éppen ezért a kritikák elsősorban Balkay Géza teljesítményét méltatták.¹⁹ Többnyire elismerően szóltak árnyalt szerepfelfogásáról, akárcsak Szirtes Ágneséről.²⁰

¹⁸ „Ruszt József érdeme, hogy a néző figyelmét el tudja terelni a dráma hézagairól. Erős formamarokra fogja a darab egészét: a helyszíneket jótékonyan egymásba oldó térkezelés és a szereplők koreografikus mozgatásának dinamikája, a fényváltások és a zenei hangütés kompozíciója nagyvonalú látványvá emeli az előadást. Sütő érzelmi pátoszt, veretesen fogalmazott gondolati drámát és majdhogynem frivol, dűrenmatti ízeket keverő színpadi nyelvét, hirtelen váltásokkal élő jelenetépítést – nagy csoportképeken belül szólaltat meg csendes kettősöket, szavalókórusból vált elmélyült meditációba – ez a fölényes ritmikai kompozíció stílusegységbe forrasztja. Ruszt színpada szüntelenül lüktet, »széthúzott«, zsúfoltságot és nagy egyedülleteket átgondoltan váltakoztató beállításai a térformákban is pontosan kifejezik a helyzeteket. Elegánsan kemény játékot teremt, s szuverén világában alapvetően hű marad a dráma sajátos jellegéhez: demonstrál, teatralitásában is megőrizve az elemző tárgyilagosságot.” MÉSZÁROS, „Mi történt holnap?”, 8.

¹⁹ „Balkay érett eszközökkel teremti meg az álomból való ocsúdás néhol szenvtelen, néhol ideglázás állapotát, értelemmel és szenvedéllyel, széles, hiteles ívben.” BULLA Károly, „Történelmi nász a Nemzetiben”, *Film Színház Muzsika* 25, 15. sz. (1981): 10–11, 10. „Balkay fokozódó feszültséggel, kamaszos féltelenséggel éli meg egy eszme megismerésének, az érte való rajongásnak és a kiábrándulásnak dantei folyamatát, és még arra is futja erejéből, hogy kesernyés-fanyar kérdőjelet tegyen öngyilkossággal is felérő mártíromsága végére.” VINKÓ, „A szuzai menyegző Kolozsvárott és Budapesten”, 8.

²⁰ „Balkay Géza jól egyéníti a távlatokban gondolkodó politikai realizmust az elvi humanizmussal és a szerelmi szenvedéllyel. A figura ellentmondásait is érzékelteti.

Szirtes Ági Éanna nem kevésbé súlyos belső válságát, a szerelem és az apjához, nemzeti köztöttségéhez való hűsége közötti vergődését egyszerre tudja megjeleníteni a kikezdetetlen tisztaság és a személyi méltóság erejével.” ZAPPE, „A szuzai menyegző”, 7. És: „Balkay nem valami elszánt hősként állítja elénk Pármeniont. Tudja, hogy elvadult indulatok és hideg gyűlölködés ingoványán jár. De egyetlen kapaszkodójában bíz. Alexandrosz barátságában. És abban, hogy önkényúrral lévén barátságban, alkalom nyílhat még az utolsó pillanatban is más menetet szabni a két nép kapcsolatának. Ez magyarázza halk biztonságát. Szirtes Ágnes Éanna meglehetősen passzív szerepében is jelképes erejű.” KÖRÖSPATAKI KISS Sándor, „Történelmi matt”, *Új Tükör*, 18, 18. sz. (1981): 28. És „Szirtes Ági lány volt és sziklaszilárd, esendő és rendíthetetlen, gránitkemény egyszerre.” D. L., „Királyfi is, tündérlány is”, *Délvilág*, 1990. aug. 1., 2. És „Balkay Géza Pármenion-alakításában mindvégig meghatározóvá teszi az energikus jelenlétet, e figurának a színész mozgásterpójában »leképezett«, fokozódó belső feszültségét, és ezzel kijelöli a színjáték motorját. Balkay a morális indulat fűtöttségéhez egyéni kesernyességet elegyítve egyszerre kiscserkész és kiábrándult kibic, koravén lényeglátó és menthetetlen idealista. Érett alakformálás, jóllehet a szerep íróilag csakúgy kevésbé egyénített, mint Éannáé, akinek Szirtes Ágnes tiszta, egyszerű fellépése ad jelentőséget a színpadon.” MÉSZÁROS, „Mi történt holnap?”, 8.

Balkay és az Éannát játszó Szirtes Ágnes kiváló párost alkotott. Súlyos alakítás Sinkovits Imre visszafogott eszközökkel, mégis a figurát és annak igazát kiemelő Bétisze. Moór Marianna dekoratív Roxanéja nem tudott a dráma meghatározó ellenpontjává válni. A hellén hadvezéreket a színészek (Gelley Kornél, Avar István, Bessenyei Ferenc, illetve Vajda László) ironikusra, helyenként parodisztikusra rajzolták.²¹ Triászuk végül attól volt félelmetes, hogy általuk a kisszerűség került uralomra. Kiemelkedő epizódalakítás volt Kun Vilmos Kalliszthenésze. A színész mindvégig érzékeltette a történész kiszolgáltatottságának és alig leplezett különvéleményének kettősségét, utolsó párbeszéde Pármenionnal, illetve Éannával, miképpen távozása is megrendítő volt.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Csányi Árpád, aki az Universitas együttesbeli munkáiktól kezdve nagyon sokszor dolgozott Ruszttal, leplekkel körülvett, többszintes teret alakított ki a lényegében üres színpadon. Időnként Alexandrosz hordozható állványra szerelt, ember nagyságú és élethű szobrát hozták be és vitték ki félmeztelen férfiak, máskor magas háttámlájú szék került a színpad elejére, ez elsősorban Kalliszthenész helye volt, aki ebben ülve körmölte a Sándor által diktált történelmet. A különböző helyszínek (palota, Bétisz vára, királynői lakosztály stb.) között nem volt átállás, ugyanabban, csak a középső dobogó állásának változtatásával és világítással variálható, törtfehér színben tartott, térben játszódottak.²² Ebben a térben a tömegjeleneteket éppen úgy le lehetett bonyolítani, mint az azok előterébe szervezett kamara jellegű epizódokat. Schäffer Judit, igazodva a díszlet színvilágához, a helléneket fehérbe, a többieket fekete vagy színes ruhákba öltöztette. A hellének zárt ruhája átmenet volt a mai öltöny és egy klasszikus korra jellemző, dús redőzetű peplosz között. A nők

²¹ Ruszt „színészvezetése élvezetesen többsíkú. Iróniát engedélyez, ahol az helyénvaló – főként Avar István, Bessenyei Ferenc és Gelley Kornél remek hármasában –, súlyt és méltóságot juttat kizárólagos érvényre másutt – mindenekelőtt Sinkovits Imre szikáran hatásos Bétiszében. A megfelelő hangulatok pontos adagolásával eléri, hogy az előadásban a szereplők kapcsolatrendszerre sokkalta feszültebb, motiváltabb, mint a drámában.” Uo.

²² „Fegyelmezett, szimmetrikusan osztott tág tér; hátsó felében lépcsősorral emelkedő második szint, s egy abból előrenyúló, különböző dőlésszögekben mozgatható, központi plató. Az előadás most is a jellegzetes ruszti nyitóképek egyikével indul: zenére – ezúttal érces fúvósok dominálnak – bevonuló szereplők, a rivalda vonaláig előreirramodó »néma személyzet«, s e nagy tablóban, természetesen, meglobogtatják a szokásos rőt leplet, ami a rusztiadákban azután betölti egyebek között a nászággy és a szemfedő szerepét is. A hatalmas anyag vöröse azonban a széleken már feketébe megy át.” Uo.

horgolt vállkendőt viseltek. Bétisz és katonái színben és fazonban is a hellénekétől elütő viseletet hordtak.

Az előadást három, nagyon különböző stílust képviselő zene uralta: Bartók *Concertója*, Händel *Judás Makkabeusa* és tangózene. Ezek használatát határozott zenedramaturgia szabta meg.²³

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A bemutatón a szerző is jelen volt, és visszafogottan nyilatkozott a látottakról.²⁴ Az esemény nem váltott ki különösebb kritikai visszhangot, bár az előadás és a dráma megítélésében voltak markáns különbségek.²⁵ A közönség viszont értőn és fellelkesülten fogadta a produkciót.²⁶ Ruszt a darabot változtatlan koncepcióval, az előadás külsőségeit (díszlet, jelmez) átemelve még kétszer megrendezte, a Szegedi Szabadtéri Játékok után Békéscsabán is. Ám a reprízek a Nemzeti-premiert egy évtizeddel később követték, ez azonban

²⁴ Ruszt az előadás előtt azt nyilatkozta, hogy „szeretem, vállalom az előadást, de nem tudom, hogy a szerző mit gondol, érez majd erről a rendhagyó megfogalmazásról.” (fazekas), „A szuzai menyegző a Nemzeti Színházban”, 2. Sütő a premiert követően a két bemutató összehasonlítását kérő kérdésre úgy válaszolt: „A kolozsvári keményebb, a budapesti sokszólamúbb.” (TARJÁN Tamás beszélgetése SÜTŐ Andrással, Stúdió '81. MTV., 1981. ápr. 7. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumban.)

²⁵ „A szuzai menyegző elhibázott dráma. Nagy Sándor és Pärmenion között nincs konfliktus. Pärmenion Roxané és a helytartók akarata miatt hal meg, ez a szál nincs kibontva. A szerelmi szál sem elég erős. Sütő drámai fedezet nélkül akar költői lenni, a színészek szavalni kényeszerűlnek. Ebben az élet nélküli költészetben ellenpont a történetíró alakja és sorsa.” GEROLD László, „A szuzai menyegző”, *Magyar Szó*, 1992. dec. 6., 11. „A Nemzeti Színház fennköltlen és tisztelettelően hozta színre a művet. Drapériák jönnek, drapériák mennek – ebben ma már nincs semmi megható. Ez divat – függetlenül a szövegtől, a drámai tartalomtól. A rendező mégis egységben tartja az előadást. Izgalmasak mindazok a mozzanatok, melyekben találkozunk a látvány és a mondanivaló tragikus szélsőségei. De figurákat még ezekben a helyzetekben sem kérhetünk számon a rendezőtől és a színészekről. Helyenként színpadi értekezésbe csap át az előadás.” SZEKRÉNYESSY Júlia, „Történelmi vigaszdíj”, *Élet és Irodalom*, 1981. ápr. 11., 13. „Ruszt József igyekszik kibontani a darab valamennyi rétegét. Megteremtette azt a bonyolult szövevényt, amelynek csak egy-egy szála lehetne felfejthető bármely vonatkozás túlhangsúlyozásával. Így elkerülte a történelmi parabolát leginkább fenyegető veszélyt, azt, hogy függetlenedik egymástól az elvont gondolati és a konkrét érzéki szint.” ZAPPE, „A szuzai menyegző”, 7.

²⁶ „Amikor 1981-ben kijöttünk a Nemzeti előadásáról, mindenki tudta: nagy és fontos eseménynek lehetett tanúja. A szuzai menyegző kimondta a kimondhatatlant: Bétisz »az« erdélyi magyar volt; Alexandrosz helytartói szekusok és Bukarestből titkos asszimilációs utasításokat kapó párttitkárok; a két különböző fajtából egymáshoz érkező szerelmes a mocskos közép-európai történelemben megsemmisülő örök emberi szépség. Az előadás túlnőtt esztétikán és drámairodalom: politikai jelzéssé vált. Áltitkos morzejellé, melynek jelentését mindenki pontosan ismerte, csak éppen világgá nem kürtölhette.” DOMONKOS László, „Az utolért idő”, *Délvilág*, 1990. aug. 6., 2.

az előadásokban alig mutatkozott meg.²⁷ A drámát ezt követően csak 2012-ben vették elő ismét.²⁸ Gyakorlatilag Romániában is feledésbe merült a mű.²⁹

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A szuzai menyegző*; a bemutató dátuma: 1981. április 8.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Ruszt József; szerző: Sütő András; dramaturg: Berkes Erzsébet; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Schäffer Judit; mozgástervező: Dölle Zsolt; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Balkay Géza (Pármenion), Szirtes Ágnes (Éanna), Bessenyei Ferenc–Vajda László (Kleitosz), Avar István (Demetriosz), Gelley Kornél (Lysimachosz), Kun Vilmos (Kalliszthenész), Sinkovits Imre (Bétisz), Moór Marianna (Roxáné), Izsóf Vilmos (Filipposz), Győrffy György (Besszosz), Puskás Tamás f. h. (ifjú Besszosz), Kátay Endre (Őrségparancsnok), Farkas Zuzsa (Szúzia), Ardeleán László f. h. (1. katona), Wohlmuth István f. h. (2. katona), Dezsényi Péter f. h. (3. katona), Németh János f. h. (4. katona).

•

²⁷ 1990. augusztus 3-án a Szegedi Szabadtéri Játékokon, illetve 1992. szeptember 25-én a békésabai Jókai Színházban került színre. Az eredeti premierhez képest egyetlen jelentős változás történt: Alexandrosz szobrának a nemzetibeli, Kállai Ferencet ábrázoló fejét kicserélték Ceauseşcuéra, ugyanakkor a megszólaló hang változatlanul Kállaié maradt. Ez az ötlet azonban nem adott olyan új értelmezést a műnek, ami az időközben eltelt egy évtized eseményei alapján elvárható lett volna.

²⁸ Nyíregyházán Ruszt egyik tanítványa, Bagó Bertalan vitte színre 2012. március 24-én, de ez a feldolgozás sem volt képes reagálni az éppen adott valóságra.

²⁹ Még az ősbemutató évében, május 29-én színpadra került a darab Sepsiszentgyörgyön is, de Seprődi Kiss Attila rendezésében nem jelentek meg új drámaértelmező szempontok. Ezt követően, csak harmincöt évvel később kapott ismét színpadi nyilvánosságot a mű: 2016. szeptember 21-én, a Magyar Dráma Napján a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata Sebestyén Ába rendezésében felolvasó színházi formában adta elő.

BAGI ÁGNES-KISS GABRIELLA-
KÓUÁRI GYÖNGYI KRISZTINA

AZ ANTIKAPITALIZMUS ROMANTIKÁJÁNAK VÉGE

JURIJ LJUBIMOV: HÁROMGARASOS OPERA, 1981

A neves orosz rendező munkája szembefordult a magyarországi Brecht-játszás szokásrendjével, és játékba hozta azt az esztétikai távolságot, amely az anti-kapitalista ideológiával feltöltött, kedélyes operett és a modern polgári társadalom morális működésképtelenségének analízise között feszült. A rendezés láthatóvá és hallhatóvá tette a fabula és a fázisait kommentáló songok közötti viszony gesztikusságát. Az előadás teljes időtartama alatt a színen lévő, „song-maszkjaikat” előttünk festő és törő, hol mikrofonba, hol a nélkül beszélő színészek a tipizáló játékmód következtében tudták megidézni a figurákat, s a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista játéknyelv birtokában voltak képesek hihetővé tenni az érzelmeket. Az előadás kánonalakító erejét Malgot István, Novák Eszter, Bagossy László és Alföldi Róbert későbbi rendezései igazolják.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A moszkvai Taganka Színház alapító igazgatója harmadik alkalommal dolgozott hazánkban,¹ s rendezése határozottan szembefordult a magyarországi Brecht-játszás szokásrendjével. A vígszínházi ősbemutatón (1930) *A koldus operájaként* játszott mű esetében ezt Szinetár Miklós 1958-as főiskolai vizsgarendezésének felújítása (1960) és Ádám Ottó Madách színházbeli rendezése (1965) képviselte. Egyfelől *musical comedy*ként vitték színre a darabot,² más-

¹ DOSZTOJEVSZKIJ, *Bűn és bűnhődés*, Vígszínház, 1978; TRIFONOV, *Csere*, Szolnoki Szigligeti Színház, 1979; MOZART, *Don Giovanni*, Magyar Állami Operaház, 1982.

² Ádám Ottó rendezésében (1965) például mindenki kifogásolta Pécsi Sándor Peacockjának „kedélyességét” és Kiss Manyi Peacocknéjának „túlélénk komikai” eszközeit. Ugyanakkor egyöntetűen dicsérték Psota Irén Pollyjának izzó indulatát és Gruséját (1961), amelyben „igye-

felől tökéletesen illeszkedtek az ötvenes–hatvanas éveknek abba a játék-hagyományába, amely kötelezően másolandó mintának tekintette a brechti modellrendezéseket.³

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Ljubimov rendezése játékba hozta azt az esztétikai távolságot, amely az antikapitalista ideológiával feltöltött, kedélyes operett és a modern polgári társadalom morális működésképtelenségének analízise között feszült.⁴ Nem John Gay és John Christopher Pepusch, hanem Brecht darabjának a címével identifikálta magát,⁵ a kikiáltó szövege németül, oroszul és magyarul hangzott el, a központi díszletelemként funkcionáló busz falát Brecht képe, Weill neve és többnyelvű feliratok borították, a párbeszédnek Vas István, a versek Blum Tamás fordításában szólaltak meg. Vagyis (bár a bibliai idézeteket felolvasó öregemberek felvonásvégi zsolozsmázása és a „hegyi beszéd” szövegeinek a színészek által elmondott és az előadást záró részlete az emberi értékek általános devalvációjának horizontjába helyezte a darabot) az 1928 és 1981 közötti idő- és térbeli távolságnak ez a plakatív jelzetsége a színház

kezett minél maradéktalanabban kifejezésre juttatni a drámai alak lelki-érzelmi motivációját”. PAÁL Ferenc, „Koldusopera”, *Magyar Nemzet*, 1960. okt. 9., 9; RAJK András, „Koldusopera”, *Népszava*, 1960. okt. 9., 8. Vö. „Brecht drámái életművétől meszet köpött a honi közönség. A színházi szakma pedig pontos érzéssel egyetemlegesen undorodott. Elvette tőlük a könnyes szavakat, elvette a szép, barna, áldrámai hangot, a színpadi bógést, a szabadjára eresztett, csapkodó szenvedélyeket. Okos, gondolkodó színészeket kívánt, gesztikus tómondatokban fogalmazókat. A színészek azonban úgy szerettek volna megújulni (akárcsak ma), hogy mindent szakasztott úgy csináljanak, mint addig. BB-t német schulmeisternek tartották. Száraznak, pedánsnak, szenvedélytelen dialektikusmaterializmus-magyarazónak. Egyedül a *Koldusoperát* bocsátották meg neki.” MOLNÁR GÁL Péter, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115, 112.

³ A Madách színházbeli *Courage mama* (1958) rendezője, Pártos Géza és főszereplője, Kiss Manyi például a próbafolyamat részeként még Berlinbe is elutaztak, hogy megnézzék az előadást. Bizonyos szempontból tehát érthető, hogy a rendezések vagy a fabula „nyájasságát” hangsúlyozó aktualizálás, vagy a színházi jelhasználat gesztikusságát „de-realizációként” észlelő és reprodukáló stílizálás révén próbáltak meg sajátját tenni egy olyan formanyelvet, amelynek ötvenes években aratott sikere a „meseszerűséget” fújta fel és megfojtott bárminemű kritikai kezdeményezést, azaz ellentétébe fordította a lényegét”. Vö. Einar SCHLEEF, „Formakánon kontra koncepció”, ford. Kiss Gabriella, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFAI Magdolna, 263–269 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 263.

⁴ „[A] hirdetett morál és a ragadozó életgyakorlat polgári kettőssége” a szűkebb antikapitalista hang helyett. ALMÁSI Miklós, „Brecht: *Háromgarasos opera*”, *Kritika* 10, 11. sz. (1981): 29. „Ljubimov rendezéséből kipsztlul a romantikus antikapitalizmus.” ZAPPE László, „Legyetek Tökéletesek!”, *Népszabadság*, 1981. okt. 11., 7.

⁵ John Gay & John Christopher Pepusch: *The Beggar's Opera* (1728) / Bertolt Brecht: *Die Dreigroschenoper* (1928).

nyelvén tette egyértelművé, hogy a dialektikus színháznak a megszokottra vetett idegen pillantás felforgató erejét a modellrendezések konzerválódása szüntette meg.⁶

A RENDEZÉS

Ljubimov rendezése láthatóvá és hallhatóvá tette a fabula és a fázisait kommentáló songok közötti viszony gesztikusságát. Mivel az előadás ritmusa az ősbemutatót követően szinte azonnal slágerré vált songokra és dinamikájukra épült, a versszövegek nem a cselekmény bűnügyi szálának morális és politikai tanulságait mondták ki, hanem önálló egységként (metatextusként) működtek. Ezt tette lehetővé a piros, ütött-kopott, lerobbant, londoni emeletes busz és a három útelzáró korlát köré szerveződő színpadépítkezés. Az életnagyságú díszletelem egyfelől zenekari árok és öltöző, a fiktív belső terek scenikai megfelelője és működő közlekedési eszköz, raktár és a haladás lehetőségének színpadi metaforája, másfelől a térszervezés origója volt, amely minden alak számára azonos mozgásvektorokat rögzített, s nem egy figurára (és élettörténetére), hanem egy pontra (és az ott zajló eseményekre) koncentrálna a nézői figyelmet.⁷ A korlátok pedig ringszerű kis (song)színpadot hasítottak ki a térből, illetve – hiszen a koreográfiák kivétel nélkül használatukra és egyszerű kéz-, illetve lábmozdulatokra épültek – vagy a szereplők viszonyát, vagy a song dramaturgiai funkcióját vetítették rá a térre.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadás teljes időtartama alatt a színen lévő, „song-maszkjait” előttünk festő és törölő,⁸ hol mikrofonba, hol a nélkül beszélő színészek a tipizáló játékmód következtében tudták megidézni a figurákat, s a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realista játéknyelv birtokában voltak képesek hihetővé tenni az érzelmeket. A gesztikus játékmód inkoherenciája többféleképpen született

⁶ Vö. Hellmuth KARASEK, „Brecht ist tot”, *Spiegel*, 26. Febr. 1978, 217–218, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40616804.html>.

⁷ „Nem egyszerűen valamiféle társadalmi megrekedtséget, pangást jelez a díszlet, hanem az emberi nem örök egy helyben toporgását, értelmetlen vircsaftját”. ZAPPE, „Legyetek Tökéletesek!”, 7.

⁸ „Csak két erőteljes fekete vonás a szem fölött, sárga pötty az orcán, piros csík a száj körül – s megváltozik a színész lénye.” NÁNYAI István, „»És megkövéredett e népnek szíve...«”, *Színház* 14, 12. sz. (1981): 1–7, 3.

meg.⁹ Dörner György (vásári komédiás) például folyamatosan kapcsolatot tartott a közönséggel. Garas Dezső (Peachum) esetében a clown-álarc tette lehetővé a színészi test-szöveg felmutatott szegmentálását, hiszen az alakítás leginkább a felidézett és példaértékű alakok sztereotip karikatúráinak kompozíciójaként volt leírható.¹⁰ Töröcsik Mari (Peachumné) viszont darabokra tört testével (és nem sztereotípiákkal) jelezte a játszott szerep alkoholizmusát, amelynek következtében alakítása a megcsináltság és nem a jelentés szempontjából vált figyelemre méltó jelek sorává.¹¹ S épp e játékmódok különbségei teszik olyan zárójelbe Udvaros Dorottya szenvedélyesen számító Pollyját¹² és Újlaki Dénes egyöntetűen nyers Macheathét,¹³ amelyek megakadályozzák, hogy mintha-primadonnaként és mintha-bonvivánként azonosítsuk őket.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Nem csupán a színészek által mozgásképtelensége ellenére mozgónak tekintett és tetején zenekart hordozó busz vagy a kikiáltó (bilincset és más kelléket rejtő) bevásárlókosara valósította meg a „szelektív realizmus”

⁹ „A színészeknek három síkban kell játszaniuk, a történet és a songok síkján kívül közvetlen kapcsolatot is kell létesíteniük a közönséggel. Ez a hármasság azonban csak nagyon hozzávetőlegesen jelzi a színészi játék rétegzettségét, hiszen folyamatosan kell felmutatni a figura mellett, mögött a figurát alakító színészt, az ítélkező színészt, a közönséget intó-feddő-oktató színészt.” ZAPPE, „Legyetek Tökéletesek!”, 7.

¹⁰ A kolduskirály figurája „ezer apró, önálló, regisztrálható fintor, mozdulat, hangsúly, szokatlanul kitartott szünet összessége”: a második felvonásbeli példabeszéd során kezdetben „Chaplin-utánzatot mutat be, majd mintha dalra sminkelne, kis bajuszt fest, a haját előresimítja: a *Diktátor* Hitlerévé válik. A bajuszfestést ujjával szélesre húzza, elváltoztatja testtartását, és Sztálin áll előttünk. Eközben végig megtartja a chaplini alapmagatartást, sőt: ezt meg-megszakítja, hogy egy-egy politikai utalással tegye érthetővé.” NÁRAY, „»És megkövéredett e népek szíve...«”, 5; „Garas Dezső játssza a primet. Tökéletes »brechti« alakítás az ő Peachumje – egy bohócalpra viszi fel a hihetetlenül rétegzett szerepét. Fölényes biztonsággal járklál át Garasból a clownba, aki egyszer kolduskirály, máskor egy diktátor-arckepccsarnok parodistája és villanásnyi Chaplin-idézet.” MÉSZÁROS Tamás, „Az ember abból él...”, *Magyar Hírlap*, 1981. okt. 4., 8.

¹¹ „Olyan a teste, mintha nem lenne benne csont; mint a colstock, állandóan összecsuclik, [...] a songok alatt koreografált külön életet él a bal lába [...] alig mozdul a karja, alig lép, szinte egy helyben állva, testsúlyának áthelyezésével jelzi a táncot.” NÁRAY, „»És megkövéredett e népek szíve...«”, 6.

¹² „Udvaros hallatlanul kemény, hideg és számító Pollyt formál. Kalózdala nemcsak önmagában félelmetes, hanem előre jelzi azt, hogy ez a Polly, ha kell, Jennyvé tud válni: Maxit eláruló Kocsma Jennyvé vagy Maxi elvesztésénél az üzletet előbbre tartó Kalóz Jennyvé.” Uo.

¹³ „Újlaki elkerülte a szerep minden csapdáját. Nyers, erőszakos, glaszékesztyűben is közönséges, alapjában véve kisstílusú gengszter az ő Bicska Maxija. Nagyon jól énekel, magabiztos, lendületes és – ha szabad ezt a jelzőt egy durva figura esetében használni – elegáns a színpadi jelenléte.” Uo.

elvét.¹⁴ A rekvizitumok részlegesen utaltak ugyan a dramatikus világ helyszínére, illetve a darab játékhagyományára, de elsősorban érzéki háttérrel kínáltak a kaotikus események sorának. A hírnök például lóval érkezett, de ez egy brechti instrukció beszúrására adott lehetőséget. A proszcéniumon végig jelen volt a vásári énekes gitártokja, de csak azért, hogy a nézők pénzt dobálhassanak bele. Táblák helyett különböző vállfára akasztott ruhadarabok jelezték a helyszín változásait, a dalok címét pedig a rendező személyes képviselőjeként megjelenő énekes mondta be. Az előadás hangzóságát sem csupán a songok és a prózai jeleneteket aláfestő (vagyis dramaturgiai funkciót betöltő) zene határozta meg. Amikor ugyanis a szereplők nevének elhangzásával párhuzamosan a figurához leginkább kapcsolható song főtémáját is meghalottuk, vagy amikor a vásári énekes sípszava jelezte a felvonások kezdetét, és (a színészek instrukciójára) trombitaszó húzta alá a dialógus hangsúlyos szavait, akkor attitűdök váltak hallhatóvá és előadásmódok váltak láthatóvá.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Ljubimov rendezése egyfelől a színházi emlékezet részévé tette a Munka-kör 1929 szilveszter esti zártkörű rendezvényét, ahol Kassák nemcsak átírta, hanem a songokra koncentrálni vitte színre Brecht darabját,¹⁵ másfelől bebizonyította, hogy a *Koldusopera* nem csak „egy félresikerült Richard Strauss” mégoly magas színvonalú „habcsókjaként” lehet közönségsiker.¹⁶ Ám mivel a színészek egy része az újonnan megalakuló Katona József Színházhoz szerződött és a két színház nem tudott megegyezni, az előadás egy évad után lekerült a repertoárról.¹⁷ Kánonalakító erejét olyan előadások igazolják, mint

¹⁴ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 178.

¹⁵ Vö. NÁDASS József, „Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról”, *Munka* 1, 2. sz. (1928): 35–37.

¹⁶ MOLNÁR GÁL, „*Koldusopera*, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”, 112.

¹⁷ „A Katona József Színháznak 1983. január 1. óta – tehát amióta önálló lett – nincs többé közé a *háromgarasos operához*, sorsáért sem vállalhat felelősséget. [...] Mi valóban kértük még augusztusban, hogy a Nemzeti Színháztól való különválásunk után majd áthozhassuk az előadást, és Ljubimovval – akit eredetileg is mi hívtunk meg erre a vendégrendezésre – meg is állapodtunk az átállítópróbák időpontjában. Január 2-től öt próbát tartott volna nálunk, a némileg megváltozó díszletben. Ám a Nemzeti Színház, változtatva előbbi álláspontján, mégis bejelentette további igényét a produkcióra” (Székely Gábor.) „A Nemzeti Színház azonban kénytelen volt ragaszkodni a *háromgarasos operához*, mert egyszerűen nem állt rendelkezésünkre megfelelő repertoár. Gondolja meg: a *Mirandolina*, az *Oresztész*, és a *Budapest Orfeum* is »elment« tőlünk.” „Elképzeléseink szerint Töröcsik Mari és Garas Dezső – akik a filmgyári társulathoz tartoznak –, és Udvaros Dorottya a Katonából, továbbra is játszaná a szerepét, a többi feladatot saját tagjainknak szánjuk.” (Malonyai Dezső.) MÉSZÁROS Tamás, „Háromgarasos történet”, *Magyar Hírlap*, 1983. jún. 18., 7.

Malgot István, Novák Eszter, Bagossy László és Alföldi Róbert rendezése. A berlini fal lebontása után három évvel a Hold Színház *Megdöglök érted, Berlin* (1992) címmel vitte színre a songokat. Az Új Színház *Koldusoperája* (1998) folyamatosan játszott a nézői elváráshorizontba épült rendezések emlékezetes jegyeivel, illetve a mű ismeretével, ily módon ütköztette egymással a személynevek Blum Tamás-, illetve Vas István-féle fordítását („Penge Mackie, de magának csak Bicska Maxi”), kiejtésének angolos és szó szerinti („Dzsonatán Peachum, de magának csak Jonatán”), Smith rendőr esetében pedig angolos és németes lehetőségét. Az Örökény Színház *A filléres operája* (2005) akár Brecht-paródiaként is felfogható, amit egy tenyérbe mászóan negédes narrátor által felkonferált „színház a színházban” helyzet artikulált.¹⁸ A Bárka Színház előadásában (2006) pedig Törőcsik Mari és Garas Dezső játszotta a kikiáltó szerepét, s a rendezés hangfelvételek, egy vörös busz és egy „ljubimovi” munkás szerepeltetése révén emelte az újra játszandó klasszikusok sorába Ljubimov rendezését.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Háromgarasos opera*; a bemutató dátuma: 1981. szeptember 25.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Jurij Ljubimov; szerző: Bertolt Brecht; zeneszerző: Kurt Weill (zenei vezető: Simon Zoltán); fordító: Vas István (próza), Blum Tamás (versek); dramaturg: Bereczky Erzsébet; koreográfus: Lothar Hanff, Eva Reinhaller; díszlettervező: David Borovszkij; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház, Budapest; színészek: Újlaki Dénes (Macheath, másként Bicska Maxi), Garas Dezső m.v. (Jonathan Jeremiah Peachum), Törőcsik Mari m. v. (Celia Peachum, a felesége), Udvaros Dorottya (Polly Peachum, a lánya), Gelley Kornél / Nagy Zoltán (beugrás: 1983. március) (Brown, London főkapitánya), Moór Marianna (Lucy, a lánya), Ronyecz Mária (Kocsma Jenny), Kátay Endre (Smith), Kun Vilmos (Kimball, lelkész), Helyey László (Filch), Dörner György (Vásári énekes), Vajda László (Leprás Mátyás), Balkay Géza (Zsebes Jakab), Eperjes Károly (Fűrész Róbert), Bubik István (Ede), Hollósi Frigyes (Jimmy), Pathó István (Kókadtt Walter), Izsóf Vilmos (Koldus), Olsavszky Éva (Öreg prostituált).

•

¹⁸ Vö. Kiss Gabriella, *Pillanatfelvételek. A magyar színházi hagyomány nevető arca* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 174.

KÁLMÁN MÁRIA

KRISZTOLÓGIAI KÉPESKÖNYV – ÁTHALLÁSOKKAL

KERÉNYI IMRE: CSÍKSOMLYÓI PASSIÓ, 1981

A négy csíksomlyói misztériumjátékból összeállított Csíksomlyói passió 1981-es várszínházi bemutatója már tematikájánál fogva is politikai gesztusnak minősült, részint az Erdély-téma, részint a koncepciók perek archetípusának tekintett krisztusi kálvária színre vitele okán. Kerényi Imre több mint négyszáz előadást megért rendezése (a különféle nyelvi és játéknyelvi rétegek termékeny anakronizmusában) többszörös áttétellel illusztrálta az üdvtörténetet, s miközben összegzően kiteljesítette Hont Ferenc nézeteit a népi játékok színre viteléről, több jelenete is olvasható volt politikai áthallásokkal.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A csíksomlyói nagypénteki misztériumokból kiindulva Ruszt József és Katona Imre *Passió magyar versekben* címmel hozott létre előadást, először 1971-ben az Universitasszal, majd 1977-ben és 1990-ben a Független Színpaddal.¹ Amíg a rendszerváltás előtti színre viteleknél (főként az 1971-es előadásban) a koncepciók perekkel való áthallás dominált,² és az összes szereplő (nem

¹ Az 1990-es előadásról lásd NÁRAY István és TUCSNI András, szerk., *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színpad 1982–1993* (Zalaegerszeg: Hevesi Sándor Színház, 2013).

² Amint a műsorfüzetre hivatkozó kritika kiemeli: „Jézus perbefogása, elítéltetése, a pilátusi tárgyalás menete plasztikus mintáját adja a koholt konstrukciós pereknek.” Idézi: -cky-, „Passió”, *Egyetemi Lapok*, 1971. nov. 15., in Katona Imre-dossier, OSZMI Archívuma; s amint több kritikában is hangsúlyozzák: „Minden igaz eszménnyel visszaélő hatalom ős-naiv mechanizmus bomlik ki előttünk, érdek által mozgatott szolgagépezet és könnyen lelkesedő, de hamar közönybe, rosszindulatba fagyó tömegek segédletével, hogy Jézus emberi példája, vándorló, megszenvedett tanításainak ereje annál súlyosabb legyen.” VIGH Béla, „Színházi krónika”, *Vigilia* 37, 1. sz. (1972): 60–61, 60; illetve „az Universitas együttessel a Rajk-per jelent meg a passióban, a Gyulai Groza parkban, a templom falánál a megtisztulás vágya.” MOLNÁR GÁL Péter, „Passió magyar versekben”, *Népszabadság*, 1990. dec. 23., 4.

csak Pilátus) kézmosásának ritualitásában a megtisztulás vágya allegorizálódott,³ addig az 1990-es bemutatónál már a színház szakralitásának kérdése vált hangsúlyossá a poszt-grotowskis színházi nyelvet preferáló rendezésnél.⁴

Ruszték ősbemutatója után közel tíz évvel Kerényi Imre szerkesztett (résszint Nádasdy Kálmán biztatására)⁵ azonos irodalmi alapanyagból misztériumdrámát Balogh Elemérrel. Kerényi *Passió*-rendezésének elsődleges színházi közegét⁶ az 1980-as évekre a kettős beszéd⁷ technikáját anyanyelvi szinten művelő szolnoki, kaposvári társulattól a Nemzetibe érkező fiatal rendezők (Székely, Zsámbéki) társadalmi közérzetre reflektáló munkái adták.⁸ 1981-ben vitték színre többek között a *Tarelkin halálát* (Székely Gábor), a Kádár-korszak hétköznapjaival szembesítő *Halleluját* Kornis Mihálytól (Zsámbéki Gábor),⁹ illetve Sütő András *A szuzai menyegzőjét* (Ruszt József rendezésében).

A *Csíksomlyói passió* 1981-es várszínházi bemutatója (a Népszínház társulatával) már tematikájánál fogva is politikai gesztusnak minősült, részint az Erdély-téma, részint a koncepciós perek archetípusának tekintett krisztusi kálvária színre vitele okán, felkeltve a pártállami hatalom érdeklődését.¹⁰

³ További asszociációkat kelt a megrázó zárókép: Jézus helyett Júdás keresztre feszítése, míg előbbi egy, a térben középre rendezett ácsbakra borul kitért karokkal. (A kritikákon kívül az egykor Független Színpados Bagó Bertalan 2010-es nyíregyházi, részleges rekonstrukciós rendezése is támpontot jelentett.)

⁴ „A *Passió*ban a keresztény mitológiára alapozta az előadást, a Kőműves Kelemen ballada-feldolgozásban pedig a népköltészetre. Ez a két kísérlet is egyértelműen Grotowski hatását mutatta, s azt, hogy egyre mélyebben és sokrétűbben inspirálta Rusztot a hatvanas évek egyik legjelentősebb színházi egyéniségének munkássága.” NÁRAY István, *Ruszt József* (Budapest: L'Harmattan Kiadó – Független Előadó-Művészeti Szövetség, 2014), 40.

⁵ Lásd a Nádasdyra vonatkozó részt: BOGYAY Katalin, „A csíksomlyói jelentésváltozásai. Grazi telefonbeszélgetés Kerényi Imrével”, *Vasárnapi Hírek* 5, 6. sz. (1989): 6; FENCsik Flóra, „Magyar Krisztus, magyar ördögök. A *Csíksomlyói passió* a Várszínházban”, *Esti Hírlap*, 1981. nov. 17., 2.

⁶ Nehezen rekonstruálható, hogy Kazimierz Dejmek varsói Nemzeti Színházának vendég szereplései mennyire hatottak a várszínházi színre vitelre. Ugyanakkor tény, hogy Dejmekék előadása nyomán Szinetár Miklós 1964-ben rendezi meg Wilkowieckitől a *Legenda a dicsőség feltámadásáról* című produkciót a Thália Színházban, valamint a varsói társulat 1968-ban Naglowicei Mikolaj Rej *József élete* című moralitásával is vendég szerepel a budapesti Nemzetiben. Lásd DOROMBY Károly, „Színházi krónika”, *Vigilia* 33, 6. sz. (1968): 420–421., valamint ABLONCZY László, „A *Csíksomlyói passió* és ami előtte van”, *Tiszatáj* 37, 10. sz. (1983): 74–85.

⁷ JAKFALVI Magdolna, „Kettős beszéd, egyenes értés”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–107 (Budapest: JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005).

⁸ Például Székely Gábor 1978-ban Büchnertől a *Danton halálát* választja programadó előadásként.

⁹ A *Halleluja*-előadásról, illetve a Kádár-korszak színházáról részletesen lásd IMRE Zoltán, „A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei. A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja*-előadása”, in IMRE Zoltán, *A színház színpadra állításai*, 122–164 (Budapest: Ráció Kiadó, 2009).

¹⁰ „Az ősbemutató néhány nap híján tizenhárom esztendeje, 1981. november 15-én volt. E jeles napon a III./III. emberei kiugrasztották a fürdőkádból a Nemzeti Színház direktorát, *Malonyay Dezsőt*, és megkérdezték: »Lesz-e tüntetés este a várban?«. A tagadó válaszra: »És

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Balogh Elemér és Kerényi Imre *Passiójának* alapszövege (a Ruszt–Katona-féle adaptációhoz hasonlóan) a Fülöp Árpád által rendszerezett és kiadott négy csíksomlyói misztériumjáték¹¹ (1751, 1752, 1759, 1766) kontaminációja,¹² kiegészítve a Bartók Béla és Kodály Zoltán szerkesztette *A magyar népzene tára (Jeles napok)* 365-ös jelzetű betlehemes játékának részletével,¹³ az *Ómagyar Mária-siralom* Pais Dezső-féle szövegváltozatával,¹⁴ valamint csíki népköltési gyűjtésekkel.

A különböző korokból vett textusrészek és a gazdag folklorikus betoldások által a négy misztériumhoz képest tartalmilag jóval heterogénebb, ugyanakkor szerkezetében egységesebb, az etűdszerkesztésből eredő fragmentáltság ellenére is biblia(történet)i linearitását megtartó szövegváltozatot hoztak létre. A hagyományos passióformához képest nemcsak a krisztusi stációdramát, hanem – a teremtéstől kezdve – Ó- és Újszövetségi jeleket is felmutattak.¹⁵ Miközben az Úr és a sátányok előadást keretező küzdelme, a kísértők rendszeres felbukkanása, végül pokolba való visszavonulásuk scénája a késő középkori moralitásjátékok tradícióját is felelevenítette.¹⁶

Az előadás Rossa László által szerkesztett zenei szövetét, a latinus műveltséget a vaskos népnyelvvel ötvöző prózai részekhez és a heterogén játéknyelv-

ha lenne, tudna róla?« – hangzott a további kérdés. Ezt az igazgató megigenelte; s tüntetés valóban nem volt, felfordulás annál inkább. Ugyanis több százan szerettek volna jegy nélkül bejutni a premierre.” MORVAY István, „Felújítják a Csíksomlyói passiót”, *Esti Hírlap*, 1994. okt. 28., 7.

¹¹ A misztériumdrama műfaji sajátosságairól lásd BÉCSY Tamás, „A kétszintes dráma”, in BÉCSY Tamás, *A drámamodell és a mai dráma*, 178–272 (Budapest–Pécs: Dialóg Campus, 2001).

¹² Lásd FÜLÖP ÁRPÁD, szerk., *Csíksomlyói nagypénteki misztériumok*, Régi Magyar Könyvtár 3 (Budapest: Franklin-Társulat, 1897).

¹³ BARTÓK Béla és KODÁLY Zoltán, szerk., *A magyar népzene tára II. Jeles napok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 477–485.

¹⁴ Lásd BALOGH Elemér és KERÉNYI Imre, *Csíksomlyói passió* (Budapest: Helikon, 1982).

¹⁵ A jelenetek sorrendje a következő: első felvonás: Prológus, Lucifer letaszíttatik az égből, Kiűzetés a Paradicsomkertből, A tízparancsolat, Jeremiás siralmai, A babiloni fogság, Ábrahám kiált a mélyből, Betlehem, A sátányok tanácsa, A Messiás bevonulása Jeruzsálembe. Második felvonás: A főpapok tanácsa, Júdás megkísértése, A geczemányi kertben, Krisztus Annás és Kajafás előtt, Péter megtagadja Mesterét, Krisztus Pilátus előtt, Júdás halála, Golgota, Epilogus. Lásd BALOGH és KERÉNYI, *Csíksomlyói passió*.

¹⁶ DEMETER Júlia, „A csíksomlyói színházjátékok műfaji sajátosságai”, in *Ferences iskoladrámák I.*, szerk. DEMETER Júlia, KILIÁN István és PINTÉR Márta Zsuzsanna, Régi Magyar Drámai Emlékek, XVIII. század 6/1., 24–33. (Budapest: Argumentum Kiadó – Akadémiai Kiadó, 2009), valamint KILIÁN István, „A Csíksomlyói passió Magyarországon és Európában” [tanulmány], forrás: OSZMI dokumentumtára, *Csíksomlyói passió*-dossier.

hez hasonlóan, a szent és a profán összemosása képezte: a parasztkorok jellegű kollázsban az (általában harmónium kíséretű) egyházi zene¹⁷ kombinálódott a népzenevel.

Az előadást mintegy keretbe foglalta a nagypénteki körmenet képe. A zárómenetet vezető hegedű pizzicatójában az első emberpár teremtésének (Ádám és Éva széki lassújának), a paradicsomi jelenetnek a zenei motívuma tért vissza, mintegy a feltámadás ígérletét hordozva. A menethez csatlakozó valamennyi szereplő¹⁸ képe nem csupán a csíki misztériumjátás hagyományát idézte, hanem a Ruszt-féle *Passió* össznépi kézművészetének¹⁹ ritualitását is.

A RENDEZÉS

Kerényi Imre rendezése (a különféle nyelvi és játéknyelvi rétegek termékeny anakronizmusában) többszörös áttétellel illusztrálta az üdvtörténetet: a színészeknek a nagypénteki passió szereplőit megformáló falusi közösséget kellett megtestesíteniük. Amint az előadás egyik recenziója összegezte: „Ahogy a naiv barokk képzőművészetben is rákerül Mózes népére és Jézus híveire a barokk kor ruházata, úgy öltöznek e sajátos csíki magyar barokk mitológiai figurái a korabeli székelység lelkivilágának öltözetébe.”²⁰ A teremtéstől a kufárok templomi kiűzetéséig tartó első felvonásban a világi népi játékosság és humor a meghatározó (például a rendre feltűnő sátáncspat jeleneteiben), míg (éles stílusváltást követően) a Jézus elárulását, elítélését és kálváriáját feldolgozó másodikban a szakrális-rituális gesztusok domináltak.²¹ A színre vitel egyfajta *Gesamt/Volks/kunstwerk*et valósított meg, játéknyelvi hetero-

¹⁷ A történet mindenkor aktualitását sejtetik azon dallamok, „amelyeket Erdély régebbi századaiból örökölt a katolikus egyház és a mai liturgiában is elhangzanak”. KILLIÁN, A *Csíksomlyói passió* Magyarországon és Európában, [o. n.]. A szerző többek között az előadást keretező „Királyi zászlók lobognak...” kezdetű éneke utalhat.

¹⁸ Deus Páter megformálóját kivéve.

¹⁹ A Ruszt-rendezés ezen jelenetét így összegzi Molnár Gál Péter: „A színpad elején zománczott lavór. Ebben mossa meg kezét Pontius Pilátus, hogy a mártírionban való büntelenségét mutassa, és ebben a lavórban mos sorra kezeti a játék valamennyi résztvevője, akik mind bűnösök, de büntetlenek akarják érezni magukat.” M. G. P., „*Passió*. Az egyetemi színpad bemutatója”, *Népszabadság*, 1971. nov. 2., 7.

²⁰ VARJAS Endre, „Incselmek”, *Élet és Irodalom*, 1981. nov. 21., 3.

²¹ Ahogy például a hármasszoros gyertyagyújtás többször visszatérő motívumában „székely lakodalmas köszöntőt idéz, halál és nász rituális rokonságának ősi jegyében”, utalva többek között Krisztus golgotai nászára. Lásd TÓTH Sándor, „Jegyzet a *Csíksomlyói Passió*ról”, *Új Ember* 38, 9. sz. (1982): 4. A nász-halál asszociációhoz lásd a következő népgyűjtést: BARTH János, gyűjt., „Készül a mennyország gyászmenyegzőre...”, in BARTH János, *Jézus dicsértessék! A székelyvarsági hegyi tanyák népének vallási hagyományai* (Kecskemét: Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat Múzeumi Szervezete, 2006), 285.

genitásában a (nép)tánc- és mozgásszínházi elemek, illetve a zenei betétek folyamatosan poentírozták a dramatikus cselekményt.

Jóllehet a rendezés összegzően kiteljesítette Hont Ferenc nézeteit a népi játékok színre viteléről,²² a korabeli kritikák pedig rendre a tradíciók tiszteltteljes felmutatását hangsúlyozták,²³ több jelenet volt olvasható politikai áthallásokkal: ahogy Kalocsay Miklós Plútója végigmérte a nézőket, majd széles karmozdulattal intett feléjük: „Ne búsul őrajta, majdon mást kaphatunk helyébe”, az sejtette, hogy a Jézus megtagadását bánó Péter helyett bármikor kapható más tanú.

Jelentős színházi pillanat Júdás önakasztása után az őt kibevező és élcelődő sátánycsapat játéknyelvi váltása, amikor Székhelyi József Drúmója a nézők felé fordult, tekintetével őket pásztázta s fenyegette: „Avagy jó korbácsot gonosz emberekre / Ha visszafelelnek a mű beszédünkre, / Avagy nem hallgatnak ők mendergésünkre!” Eltartott vidám ördögfigurából realista tónusra színezett játéka a korabeli szűkös irodákban meghúzódó pártkatonák démoni alakjaira emlékeztetett.²⁴

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A társulat passióbeli játékrétegében a tiszta, naiv népi vallásosság jelenítődött meg, a jellemábrázolást eredendően nélkülöző, csak típusokat ismerő dramatikus anyagot bibliai képeskönyvvé alakították. Ugyanakkor a játéknyelvi sokszínűség nem csupán kiváló tánc- és énektudást követelt a színészektől, hanem a szenvedéstörténet emberi fájdalmát megmutatni kész, realista árnyalatú alakításokat is. Ivánka Csaba „szuggesztíven idézte meg a reneszánsz Krisztusok alakját”,²⁵ Hámori Ildikó Máriajának *Ómagyar Mária-siralom* előadásában „tragikusá nemesedik a játék”,²⁶ s a *Passió* csúcspontjává emelte a hangszeres kíséret nélküli, megrázó éneket.

²² „A *Három köröstyén leányt* tehát úgy játsszunk, ahogy a parasztok játszhatnak, és nem úgy, ahogy valóban játsszák a hasonló népi játékokat. Előadásunk szereplői nem utánozzák a parasztokat, nem másolják a külsőséges paraszti megnyilvánulásokat, hanem behelyezkednek a paraszt lelkvilágába. Hangjuk és mozgásuk nem népies, de kifejezi a népi szellemet.” Hont Ferenc 1938-as tanulmányát idézi: ABLONCZY, „A *Csiksomlyói passió* és ami előtte van”, 76.

²³ Lásd például Tóth, „Jegyzet a *Csiksomlyói Passió*ról”, 4.

²⁴ Hasonlóan olvasható Ferenczy Csongor Centuriojának jelentőségteljes intonációval, tagoltan elhangzó felszólítása: „Rajta hát hóhérok, dicsérjétek Krisztust!”, ahogyan Czibulás Péter Kajafása hangsúlyozza: „Új tudománt [hirdet]! Ezért neki meg kell halni!”

²⁵ FÁBIÁN László, „Két produkció a Várszínházban”, *Tolna Megyei Népművelés*, 1982. márc. 17., 4.

²⁶ ERŐSS László, „Rábeszélő. *Csiksomlyói passió*”, *Négy Évszázad* 8, 1. sz. (1982): 18.

A passiót előadó (falu)közösség (parasztkok, diákok stb.) imitációját,²⁷ vagyis a „színház a színházban” érzetét erősítette és egyben humorforrássá is vált a játékhelyzet (és a feltételezett „amatőrség”) folyamatos kitakarása, különösen az első felvonásban: Mihály Pál Deus Pátere lopva ráhúzott a butykosra, a parancsolatok kihirdetésekor a tömeg korábban harsogó ámenjei a „Ne paráználkodj!”-nál érzékelhetően elbátortalanodtak, az illuminált pásztorok „belesültek” a szövegükbe.

A több mint 60 szerepet 17 színész testesítette meg; a számos szerepösszevonás nem csupán a dramaturgiai-történeti folytonosságot domborította ki (például Ádám–Jézus, Éva–Mária), hanem a jóra és rosszra való hasítást, s ezzel a túlságosan leegyszerűsített világgépet is elkerülte (például Mihály-Annás, Gábriel–Kajafás, Mojszes–Pilátus).²⁸

A kritikai recepció egyöntetűen a kettős stilizáció jegyében formált játékot és ünnepélyességét emelte ki, mivel „a színészek összhangzata az, amely maga is példázatos, *templomos együttlétet teremt*. Kultikus együttlétben nézőt és játszó személyt gyülekeztette emelve”.²⁹

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Götz Béla monumentális haranglábat térben középre rendező, székelő portát stilizáló díszlete egyfelől a színház eredetét,³⁰ a színpad vertikális felosztása pedig a középkori játékok látványvilágának hármasságát (menny, föld, pokol) is megidézte.³¹

Deus Páter, Mihály és Gábriel angyal a harangláb felső részéről figyelte az alsó részen zajló földi történéseket, míg Lucifer és sátányai a részlegesen be-
deszkázott zenekari árokból másztak elő az emberek megrontásáért. A harangláb alsó részének két elülső, kihajtható ajtaja egyrészt a szárnyas oltárok szakralitását hozta játékba, másrészt a folyamatos színváltásokat is jelezte.

²⁷ A beszédstílusról például így ír egyik recenzió: „A felmondás, leckehadarás meg annyira iskolás, ahogyan csak természetes [...]” SIMON Gy. Ferenc, „»Ha ránk figyelmeztetek«, *Képes Újság* 22, 50. sz. (1981): 14–15, 14.

²⁸ „[...] megoldás, mert ha a szereposztásban teljesen végigviszik azt, hogy az ördögöket és a negatív alakokat játszókat csak és mindig negatív figurákat testesítenek meg, a világnak olyan egyszerű, allegorikusan értelmezett képe jelenne meg, amely ugyan alapvetően megfelelne a misztériumdrámák szemléletmódjának, de semmiképp sem a világot nem feketén-fehéren látó mai világszemléletünknek.” BÉCSY Tamás, „Színházi előadások Budapesten”, *Jelenkor* 25, 3. sz. (1982), 258–260, 259.

²⁹ ABLONCZY, „A *Csiksomlyói passió* és ami előtte van”, 83.

³⁰ Az előadás műsorfüzetének 6. oldalán a herepei haranglábra hivatkoztak.

³¹ A színpadkép felosztása a játéktér színtén (létrákkal) három részre osztó 1977-es Ruszt-rendezésre emlékeztethet.

Például a paradicsomi jelenetben a földi jólét falusi rekvizitumaival (fokhagymafüzérrel, liszteszsákkal) teli kamrává avanszált, míg a zsidók babiloni fogóságának színében az alsó rész további szűkítésével s az abban összegörnyedve kucorgó szereplők tablójával a bezártságot tette alapérzéssé. A második felvonásban Jézus megfeszítettetésének eszköze, egy monumentális kereszt lett a scenográfia meghatározó eleme a színen.

A krisztológiai képeskönyvben a tablók komponáltsága keresztény ikonográfiát idézett, reneszánsz remekművektől³² a csíkszentléleki oltárképekig, míg a zárójelenet az anyai szeretet és fájdalom örök mementóját, a *Pietàt*. Novák Ferenc koreográfiája érzékenyen követte a rendezői intenciót, amely a korábbi hazai *Passió*-előadásokhoz képest jóval nagyobb szerepet szánt a folklórnak. A különféle (elsősorban) székelly táncok és a tömeg mozg(at)ása nem csupán a tradíciók nosztalgikus szemlélésének vagy épp a szakrális játék (például a gyertyákat vivő lánykórus) látványának élményét adta, hanem a (textusból eredő) dramaturgiai töréseket is elleplezte. Az aranyborjú-jelenetnél egyértelművé vált a bűnbeesés oka, amikor a kezdetben még Mojzes kőtáblavésése ritmusára izgő-mozgó csoportnak a sátányok a kerítésen át kukoricacsutkákat és tököt adtak, amelyből összerakták az imádat tárgyát, miközben egyre hevesebb táncukhoz a kísértők is csatlakoztak. Hasonló scenográfiai és dramaturgiai ötlet, hogy a második felvonás tömegjelenetének koreográfiája a Munkácsy-féle *Krisztus-trilógia*³³ mozgalmasságával asszociált, miközben a „»Koszorú, koszorú, mért vagy olyan szomorú?« kezdetű gyermekdal tragikus Golgota-motívumként”³⁴ vissza-visszatért.

Füzy Sári jelmezeinek korunkhoz közeli,³⁵ kettős stilizációja egyfelől a székelly folklór előtti tisztelgés volt, másfelől jelzésszerűen utalt a misztériumi típusokra (például az ördögök fekete színű, vörös sujtásos kosztümjével; Jézus fehér és krémszínű viseletével) és a színváltásokra (például Éva és Ádám megtestesítőinek folklorisztikus ruhájára tűzött fügefalevelekkel).

³² Főként a manierista El Greco- és a barokk Caravaggio-képek sötét tónusait és hangulatát játékba hozva.

³³ Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt* (1881), *Ecce Homo* (1896), *Golgota* (1884).

³⁴ PÓR Anna, „Szabadba került népi passió. A Csíksomlyói Szegeden”, *Színház* 21, 11. sz. (1988): 27–29, 28.

³⁵ Például a kosztüмок nem a 18. századi, hanem a kortárs népviselet stílusában készültek. A jelmezek ezen kortárs jellegére példa, hogy „az a fajta zsinórozás, amely az előadás szereplőinek székellyharisnyáján látható, a passió jelzett, somlyói idejében még nem volt szokás.” ABLONCZY, „A Csíksomlyói passió és ami előtte van”, 82.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

„[B]udapesti hivatásos színházban most első ízben végre nálunk is megszületett a bámulatos szövegek érvényes mai színpadi formája, amely megérdemli, hogy akár a *Bánkhoz*, a *Csongorhoz*, a *Tragédiához* hasonlóan beépüljön az állandó repertoáralapba” – fogalmazott egy 1981-es kritika.³⁶

A *Csíksomlyói passiót* 1993-ig több mint négyszázszor játszották, s 1994-ben felújították a Nemzeti Színház részére.³⁷ Jóllehet már az 1980-as években jelentős külföldi turnékon és fesztiválokon vett részt a társulat (például a szófiai Nemzetek Színháza találkozón, Franciaországban, a Német Szövetségi Köztársaságban, Lengyelországban és több olaszországi fesztiválon),³⁸ erdélyi vendégszereplésre csak a rendszerváltást követően, 1992-ben kerülhetett sor.³⁹ „A nyugati és a keleti bemutatkozások során egyaránt azt dicsérték, ami ennek az előadásnak fő értéke: hogy jellegzetesen magyar, s ugyanakkor kapcsolódik a keresztény eszmekörhöz is, de még a dogmákat is sajátosan értelmezi.”⁴⁰

1989 után (a felújítás apropóján) jelentek meg azon hazai írások, amelyek az ősbemutatót övező kultúrpolitikai ellenállást is említették.⁴¹ Talán utóbbival is indokolható, hogy sem a rendszerváltás körüli, más társulatokkal történő színre vitel (1987-ben a Veszprémi Petőfi Színház társulatával a Székesfehérvári Nyári Színházban, Kerényi rendezésében), sem az azt követő újbóli műsorra tűzés a Nemzetiben (1994), sem napjaink bemutatói (mint Csiszár Imre 2013-as színre vitele a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színházban, Nagy Viktor rendezése 2015-ben a Pécsi Nemzeti Színházban, 2019-ben az Új Színházban) nem közelítették meg az 1981-es előadás visszhangját és sikerét. Ahogy tíz évvel az ősbemutató után az egyik recenzius rámutatott: az előadás „többet jelentett, mint eltűnőfélben lévő népi kultúrkinccsünk egy részének megmentését. *Tett* volt, hiszen 1981-ben sem a vallásos tárgy és téma, sem az, hogy Csíksomlyóról (és egyértelműen Erdélyről) van szó, nem találkozott a hivatalos művelődéspolitikai körök kitörő tetszésével.”⁴²

Kerényi 1984-es *János király*-rendezése méltó folytatása volt e *tettnek*: az előadást keretező helyzetgyakorlatok, a padlót (és feltehetően a vért) andalító

³⁶ SZÁNTÓ Judit, „Pörgő csillag fényénél”, *Új Tükör* 18, 49. sz. (1981): 29.

³⁷ Az ősbemutató több színészával (például Ferenczy Csongor maradt Luciper, Hámori Ildikó vendégszereplőként tért vissza többször).

³⁸ BOGYAY, „A csíksomlyói jelentésváltozásai...”, 6.

³⁹ (Takács), „*Csíksomlyói passió* –felújítás”, *Magyarok Világlapja* 5, 1. sz. (1995): 32–33.

⁴⁰ Uo., 33.

⁴¹ Például (t.i.), „Tízéves a *Csíksomlyói passió*”, *Új Magyarország*, 1991. dec. 31., 11.

⁴² Uo.

keringő dallamára kínos precizitással felmosó szolgál nyitóképe, végül az ő előléptetésük; Pembroke nyelvöltése az uralkodó teteme és a közönség felé egyértelművé tették, hogy a hatalmi berendezkedés nem változott, a politikai gépezet kereke (mindig) ugyanúgy forog tovább.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Csíksomlyói passió*; a bemutató dátuma: 1981. november 15.; a bemutató helye: Várszínház (Budapest); társulat: Népszínház (Budapest); szerző: Balogh Elemér – Kerényi Imre; rendező: Kerényi Imre; dramaturg: Márai Enikő; díszlettervező: Götz Béla; jelmeztervező: Füzy Sári m. v.; zenei szerkesztő: Rossa László; koreográfia: Novák Ferenc m. v.; a rendező munkatársa: Kutschera Éva; színészek: Kertész Péter (Krónika, Csillaghordozó, Cantus, János), Mihály Pál (Deus Páter, József, Sidó király), Ivánka Csaba (Ádám, Jézus, 3. sidó gyermek – szerepátvétel 1981. december 25-től Iglódi Istvántól), Hámori Ildikó (Éva, Mária), Kézdy György (Júdás, Filius Luciperi, öreg pásztor), Ferenczy Csongor (Luciper, Főeunuch, Centurió), Kalocsay Miklós (Plútó, 1. sidó gyermek, 2. tanú, Phariseus Primus), Székhelyi József (Drúmó, 2. sidó gyermek, 3. tanú, Phariseus Secundus), Katona János (Első sátány, 1. sidó ifjú, 1. babilóniai, 1. bélpoklos, 1. vén, 1. vénasszony, 1. katona), Botár Endre (Második sátány, 2. sidó ifjú, 2. babilóniai, 2. bélpoklos, 2. vén, 2. vénasszony, 2. katona), Bősze György (Harmadik sátány, 3. sidó ifjú, 1. eunuch, 3. bélpoklos, 3. vén, 3. vénasszony, 3. katona, 1. tanú), Tahi József (Negyedik sátány, 4. sidó fiú, 2. eunuch, kengyelfutó, inas, 4. vénasszony, 4. katona), Baranyi László (Mihály, Nabuzárdány, 2. pásztor, Annás), Czibulás Péter (Gábrriel, Nabugodonozor, 3. pásztor, Kajafás), Fonyó István (Mojzes, Jeremiás, Ábrahám, 1. pásztor, Péter, Pilátus), Papadimitriu Athina (Mária Magdolna), Kubik Anna (Ancilla), Népszínház stúdiósai, Zenészek, táncosok.

•

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

„NE FELEDKEZZENEK EL”

ZSÁMBÉKI GÁBOR: MIRANDOLINA, 1982

A nyolcvanas évek Goldoni-játszása az egyén szabadságlehetőségeire fókuszált, s a komédiát a 18. századi játékhagyományok megidézése mellett a lélektani folyamatok közegeként tárta a nézők elé. Zsámbéki 1982-ben széles értelmezési és műfaji tartományt bejárva a tét nélküli komédiázástól a szabadság lehetőségének és a nagy személyiségek elszürkülésének kritikus pillanatáig jutott el alkotásában, mely az újonnan alakuló Katona József Színháznak is egyik programadó előadásává vált.

AZ ELŐRÓDÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A Goldoni-játszás magyarországi hagyománya az 1960-as évek végéig lényegében két megközelítést érvényesített. A második világháború előtti bemutatók a darabok commedia dell'arte vonásait hangsúlyozva, könnyed jellem- és helyzetvígjátékokként kerültek színpadra. Az 1950-es évektől megjelent emellett egy társadalmi olvasat is, amely „az olasz Molière” műveiben elsősorban a nevetségessé vált nemesség és a nép tagjai közti osztályellentét komikus megfogalmazását látta.¹ A *Mirandolina* (eredeti címén *A fogadósnő*) Hevesi Sándor rendezésében és fordításában került először a Nemzeti Színház műsorára 1912-ben, majd 1929-ben.² Az 1950-es évek közepén fedezték fel újra, és két si-

¹ „Az előadások attól függően, hogy bennük a darab társadalmi töltését vagy szerelmi szálát erősítik-e föl vagy irányzatosakká, vagy kilúgozott szerelmi komédiákká redukálódnak. [...] [Az 1950-es évekbeli] kritikák – ahogy Molière és Beaumarchais darabjai esetében is – az osztályharcos mondanót hangsúlyozták, s az előadások megítélésében e szempont érvényesülése volt az elsődleges.” NÁNAY István, „»És ne feledkezzenek meg *Mirandolináról!*« Goldoni-komédia a Nemzeti Színházban”, *Színház* 15, 7. sz. (1982): 1–5, 1.

² „A kritikákból kiderül, hogy Hevesi [...] gáláns történetet adott elő, kedves incselkedésekkel, ártatlan tréfákkal. [...] [N]em annyira a realista jellem- és környezetrajz érdekelte, hanem sokkal több figyelmet szentelt a játékoságnak, a korrhú atmoszférának, amelyhez a stilizálást,

keres vidéki előadást követően, 1956-ban Major Tamás rendezte meg a Nemzetiben.³ Zsámbéki Gábor egész pályáján fontos szerepet töltöttek be Carlo Goldoni darabjai. Az 1982-es a negyedik *Mirandolina*- és a hatodik Goldoni-rendezése volt.⁴ A színpad vitel abba a nemzetközi trendbe illeszkedett, amely – elsősorban Giorgio Strehler előadásainak hatására – Goldoni darabjait nemcsak komédiaként, de összetett lélektani folyamatokat és fajsúlyos problémákat is felvető, „kortárs” művekként olvasta.⁵ A kortárs olvasat az egyén szabadságának problémakörét hangsúlyozta a Goldoni-műben, és ez az újonnan alakuló Katona József Színház egyik programadó előadásává is emelte az alkotást.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az előadás Révay József fordítását használta, amely még az 1956-os Major-bemutatóhoz készült. A szöveg könnyen mondható, stilisztikailag egyszerű, homogén, pontosan követi az eredeti darabot, lényegi beavatkozást nem tartalmaz. Jelentős húzást sem, és ez helyenként komótosá tette az egyébként dinamikus cselekményt.⁶ A dramaturgiai ritmus generációs történetként is értelmezte a drámát: Udvaros Dorottya (*Mirandolina*) és Benedek Miklós (*Ripafratta*) szövegmondása kifejezetten pergő, a köztük lévő jelenetek gyorsak, míg az idősebb generáció színészei, Horváth József (*Albafiorita*), Máthé Erzsébet (*Ortensia*) és elsősorban Major Tamás (*Forlipopoli*) szövegmondása nyugodtabb és játékok kevésbé impulzív. Az előadásszöveg leleménye a Goldoni-darabokra jellemző *félre* megtartása, továbbgondolása és színpadi helyzetük kiemelése volt. A közönségnek szóló mondatokra a színpadi partner is visszakérdezett, mintha hallott volna valamit, és erre válasz is érkezett – mikrodialóggá alakítva az eredeti kommentárt. Ez elsősorban *Mirandolina* és *Ripafratta* kapcsolatában volt je-

a rögtönzést, a mozgásban rejlő táncos-zenei hatásokat is igénybe vette.” NYERGES László, *Carlo Goldoni színművei Magyarországon 1759–1990* (Budapest: OSZMI, 1992), 39.

³ 1955-ben a Kecskeméti Katona József Színház és a Békés Megyei Jókai Színház mutatta be a darabot. Major 1956. március 30-i bemutatója újra eltávolodott a realista játékmódtól a *commedia dell’arte* irányába, és a darab a társadalmi szatírárt számonkérő, vegyes kritikai fogadtatásban részesült. Vö. UNGVÁRI Tamás, *Világszínház* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974), 175; NYERGES, *Carlo Goldoni színművei...*, 50.

⁴ Zsámbéki először 1968-ban Kaposvárott egyetemi vizsgálóelőadásaként, majd 1971-ben Kasán, 1972-ben pedig Kubában rendezte meg a darabot.

⁵ „[Strehler] azzal a [...] nézettel szemben, amely a sekélyesség, a mélység hiánya miatt marasztalta el Goldonit, a mulatságos történetek halmaza ellenére a szereplőket és a darabok egészét átjáró »mély melankóliát« hozta a felszínre.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 332.

⁶ „Apróság csupán, de jegyezzük meg, hogy a második és a harmadik felvonásban legalább három olyan jelenet van, amelyik »leül«, mert túlságosan tempótlan.” MÉSZÁROS Tamás, „Meggyszeredett és megértett érzelmek”, *Magyar Hírlap*, 1982. máj. 15., 7.

lentéses, ahol egymás meg- és félreértésének, az egymásra irányuló kíváncsiságnak találó dramatikus formáját adta. A félre-dramaturgián keresztül visszacsatoló, közvetlen kapcsolat alakult ki a színészek és a nézők között.

A RENDEZÉS

A színészek és Zsámbéki lélektanilag pontos figurákat építettek a szerepekből, csak a szolgálak (Eperjes Károly, Bubik István, Hollósi Frigyes) és a fiatalabb vándorszínésznő (Csonka Ibolya) szerepértelmezése hajlott szórakoztató karikatúrába.

Az előadás hangvétele a játékos komédiai könnyedségtől haladt az egyre komorabb és disszonánssabb tartalmak felé.⁷ Mirandolina történetét Zsámbéki az egyéni szabadság határainak feszegetéseként mutatta be, nála a fogadósnő nem unalmában vagy szórakozásból játszott a férfakkal, hanem mert ez az egyetlen módja annak, hogy függetlensége elvesztését, azaz a házasságot és a társadalmi betagozódást minél tovább odázza.⁸ A fogadósnő mellett Forlipopolit tette a rendezés a történet másik főszereplőjévé, az elszegényedett főnemest, aki mindenki el akarja hitetni, hogy gazdag. Ez a döntés két virtuózan színlelő figurán keresztül állította feloldhatatlannak az egyén és környezete, a vágy és a valóság ellentmondását. A finálé ennek megfelelően drasztikus: a magából kifordult Ripafratta mindenki előtt megveri, majd kétségbeesetten megcsókolja Mirandolinát – és távozik. Zsámbéki 1982-ben széles értelmezési és műfaji tartományt bejárva a tétnélküli komédiázástól a szabadság lehetetlenségének és a nagy személyiségek elszürkülésének kritikus pillanatáig jutott.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Udvaros, Major és Benedek alakítása határozta meg az előadást és valósította meg a vígjáték komolyra fordulását. Az első felvonásban játékuk még a jellem- és helyzetkomikum klasszikus fogásaira épült. Udvaros például az 1950-es és 1960-as évek olasz női filmikonjainak (Lollobrigida, Cardinale) temperamentu-

⁷ „A színre vitel szinte zenei – három tételben: az első játékosan könnyed, a második még vidám, de már kihallhatóak belőle a közelgő vész dübörgő hangjai, a harmadik fájdalmasan keserű, majdnem tragikus kimenetellel.” Ingeborg PIETZSCH, „Im Aufwind. Drei Abende im Katona-József-Theater” [sic!], *Theater der Zeit* no. 7 (1983): 59–61. (Fordítás: Sz. Sz. Á.)

⁸ „Egyetlen kihívó tulajdonsága van ennek a Mirandolinának. Az, hogy szabad. A maga embere. Nem függ senkitől, nem tartozik senkinek.” KOLTAI Tamás, „A *Mirandolina* a Nemzeti Színházban”, *Új Tükör*, 1982. máj. 30., 6.

mos gesztusait is hasznosította, amelyek a szexuális vonzerőt természetességében és nem tárgyiasítva mutatták meg. A második és harmadik felvonásban a történet lélektani rétegeinek rendezői kibontásával közelített a színészi játkönyelv ahhoz a komplexitáshoz, amely 1978 és 1982 között Székely Gábor és Zsámbéki Gábor irányítása alatt a társulat célkitűzései közé tartozott.⁹ Udvaros Dorottya huszonnyolc éves volt 1982-ben, de szerepformálása érett és jelentős színészi. Alakításában a komikai és tragikai gesztusok ötvözete, a nézőkkel való közvetlen, megkapóan egyszerű kapcsolat, és a darabban is szerepet játszó figura színházilag és pszichológiailag is rétegzett, összetett és manírinteressé megmutatása színészi kvalitásai teljességét láthatóvá tette.¹⁰ Major Tamás betegsége után tért vissza a színpadra Forlipopoli szerepében, és kritikai sikert aratott.¹¹ Alakítása esendő és érzékeny figurává tette az őrgrófot, aki a haszonlesők világában próbált lavírozni. Színészi bravúr, ahogy a humorlehetőségek maradéktalan kiaknázásával párhuzamosan, a szerep intellektuális el-tartásával a helyzetek fonákságát és az őrgróf magányosságát is láttatni tudta.¹² Benedek Miklós lovagja az államszocialista színház értelmiségreprezentációjával volt rokon. Színészi megoldásai finomak, visszafogottak, helyenként melankolikus színezetűek, szemben álltak a környezet hétköznapi durvaságával. Az előadás alakításaiban a vérbő komédiaeszközök és a tragikus elemek egymásmellettisége változatos karakterábrázolást eredményezett, és ez Zsámbéki munkásságának visszatérő motívumaként az „együttélés lehetőségeit” tematizálta.¹³

SZÍNHÁZI LÁTUVÁNY ÉS HANGZÁS

Csányi Árpád díszlete a kint és bent szcenikai érzetének váltakozásával játszott. Az egyszerű fehér díszletfalak, eltérő szögeket bezárva és különböző

⁹ „[A]bban a színházban, amelyben mi hiszünk, az akcióknak, a helyzeteknek, az állapotoknak meg kell történniük, létre kell jönniük.” (Zsámbéki Gábor.) MÉSZÁROS Tamás, „Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel”, *Színház* 12, 9. sz. (1979): 27–31, 30.

¹⁰ Az 1981–1982-es évadban a *Mirandolinában* és a *Háromgarasos operában* nyújtott alakításáért Udvaros nyerte el a Színikritikusok Díját.

¹¹ „A közönség végtelenül hálás. Major visszatérése vitathatatlan esemény. Minden mozdulata, megszólalása bravúr.” GYÖRGY Péter, „A komédiás diadala. Major Tamás a *Mirandolinában*”, *Színház* 15, 8. sz. (1982): 25–26, 26.

¹² Mindeközben Major nem riad vissza a vaskosabb poénoktól sem. Vö. „Sikamlós tartalmat is sugall a rendhagyó szótagolással, vagyis a pártfogásom, a beleszeretek és más effélék szétválasztásával.” BOGÁCSI Erzsébet, „*Mirandolina*. Goldoni komédiája a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1982. máj. 22., 18.

¹³ „Egy 1974-es interjúban Zsámbéki Gábor kijelentette, hogy »Goldoni darabjaiban az együttélés lehetőségeit és módozatait kerestem.« Azt kereste ezúttal is.” NÁNAY, „»És ne feledkezzenek meg *Mirandolináról!*«...”, 2.

perspektívákat nyitva, hol a fogadó szobáit, hol külső „terecskét” határoltak. A díszlet gyors alakíthatósága egyrészt szcenikailag praktikus volt, másrészt a kint–bent hangsúlyos variálásával a darabban felvetett egyéni szabadság kérdéséhez is hozzájárult. Vizuálisan emlékezetes helyszínt azonban csak az emblemikus „vasalós”, majd „aranyüvegcsés” jelenet kapott – ezek száradni kitergetett, világos színű textilek sorai előtt játszódtak, sűrű és intim teret létrehozva.¹⁴ Vágó Nelly jelmezei kellemes szintézisben idézték a 18. századi öltözetet és teremtettek kortárs jellemábrázolást. Forlipopoli és Albfiorita megjelenése a *tipi fissi* mintáit követte: Major fehérre maszkolt, parókás, szépségtapaszos, ruhája kifakult és toldozott, Horváth parasztosan pirosposzsgás, ruhája disszonánsan színes és díszes. Udvaros jelmeze elegáns gesztussal az időmúlást és az előadás hangulati dramaturgiáját is követte: a kezdetben élénkpiros, dekoltált ruhára fehér kendő, fekete kabát, az utolsó jelenetben zárt fehér ing került.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Zsámbéki 1979-ben már nagy közönségsikert aratott egy klasszikus vígjátékkal, *Az úrhatnám polgárral*, a kritikai recepció mégis inkább komoly hangvételű, szigorú színészvezetésű előadásokat társított hozzá – ezen a képen árnyalt a *Mirandolina*.¹⁵ Zsámbéki utolsó nemzeti előadása a magas színészi színvonalon és következetes rendezői értelmezéssel megvalósított tartalmas és szórakoztató vígjáték példajaként maradt a színházi emlékezetben, amely megelőlegezte a Katona József Színház későbbi Goldoni- és Molière-előadásait. A függetlenségéért küzdő nő pedig Udvaros egyik legjelentősebb szerepe lett, amely az ország vezető színészei közé emelte, megvalósítva az előadás nézőkhöz címzett, kérlelve ismételt zárómondatát: „Ne feledkezzenek el Mirandolináról!”¹⁶

¹⁴ III/1 – III/13 jelenetek.

¹⁵ „Zsámbéki pályája során bizonyította már sokoldalúságát, s makacs vonzalmát a *klasszikus vígjátékokhoz* [...], a köztudatban [mégis] sikerült róla kialakítani egy komor, hogy azt ne mondjuk *játékellenes* rendező képét.” MÉSZÁROS, „Megszenvedett és megértett érzelmek”, 7. (Kiemelések az eredetiben.)

¹⁶ „Udvaros Dorottya bámulatós Mirandolinája maga a kívül-belül festetlen természetesség.” KOLTAI, „A *Mirandolina* a Nemzeti Színházban”, 6. „Az előadás igazi, szinte szemkápráztató fénypontja Udvaros Dorottya a fogadós nő főszerepében.” ORAVECZ Imre, „A fogadós nő”, *Film Színház Muzsika* 26, 21. sz. (1982): 4–5, 5. „Udvaros Dorottya pályája rendhagyó. Ilyen korban, ilyen kevés előzmény után és ilyen biztonsággal még nemigen írtam le valakiről: érett művész, már egészen közel ahhoz, hogy nagy művésznek nevezhessük.” RAJK András, „*Mirandolina*”, *Népszava*, 1982. máj. 20., 6. „[Udvaros] fölényes biztonsággal és színészi tudással irányítja az előadást.” NÁRAY, „»És ne feledkezzenek meg *Mirandolináról!*«...”, 4.

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Mirandolina*; a bemutató dátuma: 1982. május 14.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Katona József Színház); rendező: Zsámbéki Gábor; szerző: Carlo Goldoni; fordító: Révay József; dramaturg: Litvai Nelli; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Benedek Miklós (Ripafratta, lovag), Major Tamás (Forlipopoli, őrgróf), Horváth József (Albafiorita, gróf), Udvaros Dorottya (Mirandolina, fogadótulajdonos), Máthé Erzsi (Ortensia, színésznő), Csonka Ibolya f. h. (Dejanira, színésznő), Eperjes Károly (Fabrizio, a fogadó pincére), Bubik István (Első szolga, a lovagnál), Gáspár Sándor (Első szolga, a lovagnál; szerepátvétel 1983. január 11-től), Hollósi Frigyes (Második szolga, a grófnál).

•

MUNTAG UINCE

MOLNÁR MARKISTÁN (?)

GÁBOR MIKLÓS: OLYMPIA, 1982

A Gábor Miklós 1982-es Olympia-rendezését a kritikai elvárás korszakváltásként, azaz kimondatlanul az ekkorra alapértelmezettnek tekinthető lélektani realizmus és a Molnár-szöveg képviselte játékhagyomány emlékezetének nagy találkozásaként harangozta be. A megújulás reménye a szövegből kiolvasható társadalombíráló intenció ideológiai igazoló erejéhez kapcsolódott. Visszatekintve jellegzetes, hogy ez az elvárás miért nem teljesülhetett. A drámában kódolt játéktechnika hagyományozódása ekkorra megszakadt, és így az előadás a mű egész világára távolító nosztalgiával tekintett. A viszonyrendszert az alakítások szerepenként külön-külön igyekeztek fölfejteti, s a játék összehangolatlansága miatt lényegében elhalt az a poentírozó ritmus, amely a Molnár-szöveg dramaturgiai védjeggyé vált. A sikerültebb részletek magánszámokká váltak, és így megmaradt valamennyi a kalkulálható siker receptjéből. Máskülönben a rendezés nem mutat hatástörténeti érdekességet.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az előadás történeti behatárolásakor három kérdés merül fel: 1. Mi volt a produkció stratégiai helye a Nemzeti repertoárjában? 2. Hogyan értelmezhető Gábor Miklós rendezői státusza? 3. Hogyan formálta az előadás a molnári játékhagyományt? Mivel 1916 óta ez volt az első Molnár-előadás a Nemzetiben, s az *Olympia* az elsősorban színész Gábor Miklós rendezése, a kontextust a harmadik kérdésre adott válasz vázolta. A repertoárok belső arányait tekintve a hetvenes évek közepére Molnár kezdte visszanyerni háború előtti helyét a hazai komédiajátásban, s ennek nyomán lassan a kritikai-irodalomtörténeti értékelés ideológiai keretei is erodálódtak. Az előadást körülvevő diskurzus elvi, kánonkarakterizáló rétegeiben így Molnár és a Nemzeti (kitüntettségének) találkozása okán egy kisebb korszakváltás reménye artikulálódott, ami egyet jelentett a társadalombíráló intenció és az ezen belül elgondolt lélektaniség marxista toposzainak új-

raértelmezhetőségével.¹ Az eltelt évek viszont inkább azt igazolták, hogy „nem érdemes külön jelentőséget tulajdonítani annak, hogy a Nemzeti Molnárt játszik, e bemutató mindössze egy az idei évad kommerszei közül”.²

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Az *Olympia* a társadalmi referencialitáshoz való viszonya és a műfaji konvencióknak az életművön belül is meglepő követése okán marxista szemmel a legkevésbé problematikus Molnár-mű, és a *Játék a kastélyban*, valamint a *Liliom* mellett a szerző leggyakrabban játszott szövege. MúSORra tűzése 1982-ben kockázatmentes és kalkulált sikert ígért, s a kritikák világossá tették, hogy csak a szövegnek ez a „jól megcsinált” státusza mentette meg az előadást az egyértelmű bukástól.³ A rendezés a szöveget gyakorlatilag érintetlenül hagyta. Rajta kersztül az előadás adottként, értelmezésre nem szorulóként tekintett a játékhagyomány épp hozzáférhető állapotára, azaz a szöveg olvasta előadót, nem fordítva.

A RENDEZÉS

A rendezés a lélektani realizmus ekkoriban megújuló vonulatának eredményeit kísérte meg tesztelni a dramatikus anyagon, a szöveghez hagyomány-szerűen kötődő formanyelvtípus ismerete híján azonban kudarcot vallott.⁴ A legfeltűnőbb annak a ritmusnak az ingatagsága, amely a dialógussal párhu-

¹ Lásd például BARTA András, „*Olympia*. Molnár Ferenc vígjátéka a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1982. dec. 4., 10. Továbbá: KOLTAI Tamás, „Egy kicsit érdekesebb Molnár. Az *Olympia* a Nemzeti Színházban”, *Új Tükör* 19, 50. sz. (1982): 28; BARABÁS Tamás, „Molnár (Végre!) a Nemzetiben. *Olympia*”, *Esti Hírlap*, 1982. nov. 30., 2; RÓNA Katalin, „Ezt láttuk még – a színházban: *Olympia*”, *Film Színház Muzsika* 26, 49. sz. (1982): 4–5; ALMÁSI Miklós, „Micsoda blamázs! Molnár Ferenc: *Olympia* a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1982. dec. 3., 7; CSÁKI Judit, „A »feldúsított« Molnár Ferenc. Az *Olympia* a Nemzetiben”, *Népszava*, 1982. dec. 2., 6.

² GYÖRGY Péter, „Mindenféle szórakozások. Unalmas, kommersz, kibírható és remek előadások”, *Színház* 16, 3. sz. (1983): 1–9, 5.

³ Az előadás kritikai értékelésének ingadozása egyértelműen a társulat és Molnár történeti presztízséből ered, a nagyobb távlatú írásokban, ahol a produkció tágabb kontextusban jelenik meg, egyértelmű a recepció csalódottsága. VARJAS Endre, „Egy fantom feljegyzéseiből”, *Élet és Irodalom*, 1982. hónap, nap, 5.

⁴ „A probléma másik oldala az, hogy a színészek nem értik igazán ezt a molnári stílust, az óhajtott cél: az elegancia hiánya kiütököző, s így a könnyedség – szöveg szerinti – lehetősége is odavész.” GYÖRGY, „Mindenféle szórakozások...”, 6. Kiemelés az eredetiben.

zamosan tagolta volna az előadás dramaturgiáját.⁵ A mozgástempók, a párbeszédritmus gyakran nem voltak összehangolva, poénok haltak el, kísérőreakciók váltak érthetetlené. A színpad mérete sokszor széthúzta horizontálisan a figurák elhelyezkedését egymáshoz képest, megnehezítve és elnagyoltta téve a kapcsolatba lépést. A tendenciát erősítette a szerepértelmezések vázlatossága: a játék egy-egy viszonyon belül legfeljebb két-három reakció típussal operált, az éppen interakción kívüli szereplők pedig kiestek a helyzetekből. A hatás minősége tehát az egyéni színészi teljesítménynek függvényévé vált, és az ebből adódó aránytalanságok aláásták a makrokompozíciós építkezés lehetőségeit.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Jellemző, hogy a kritikák a legtöbb alakításról nem voltak egyhangú véleményekkel. Kivétel Tóth Éva Olympiája, akinek merev, színtelen játékát megütközéssel fogadta a recepció.⁶ Másfelől Gábor Miklós alakítását maximális elismerés övezte. Itt csak az alaptendenciákat jelezzük: igaza lehet Koltai Tamásnak, aki a poentírozó technika elhagyásából következő elkomorulást állította a középpontba.⁷ Alakításonként és jelenetenként eltérő komikumábrázolásról és kidolgozottságról lehet beszélni.⁸ Legtöbbször a hangsúlyozás és a mimika kontrasztjainak felerősítése volt a fő hatáselem. Agárdi Gábor csendőrfigurájánál az egész előadást jellemző emelt dikció igen karakteres, bár néha túlhajtott paródiáját találjuk.⁹ Oszter Sándor Kovács kapitányát viszont épp ennek következetes visszafogása karakterizálta.¹⁰ Gábor Miklós Plata-Ettingen hercege mintegy maga köré rendezte ezt a skálát: mozdulatainak szögletessége közben lendületes maradt, artikulációja a mikrofonkész szövegejtéstől a mássalhangzók szinte teljes elnyeléséig mindent magában foglalt, hangsúlyait és mimikáját

⁵ „[M]iért ilyen ritmustalanul lassú, olykor mesterkéltnak, mert láthatóan beállítottnak tűnő ez a játék [...]?” BARABÁS, „Molnár (Végre!) a Nemzetiben...”, 2. A kérdést a kritikus itt kizárólag az első felvonásra érti, de a továbbiakkal kapcsolatban is érvényesnek tűnik. ⁶ A kritikai vélemények e tekintetben annyira egybevágnak, hogy fölösleges az előfordulásukat külön adatolni.

⁷ „[...] Molnár arisztokratái [itt] nemcsak báli cipőiket rúghatják le egy-egy pillanatra, hanem a pózaikat is. [...] Lehámlik róluk az arisztokratikus stílus – és ezáltal a darabról is.” KOLTAI, „Egy kicsit érdekesebb Molnár...”, 28; RÓNA, „Ezt láttuk még – a színházban...”, 4. Továbbá: ALMÁSI, „Micsoda blamázs!...”, 7.

⁸ A színészi tapasztalat legigényesebb áttekintését adja: GYÖRGY, „Mindenféle szórakozások...”, 6.

⁹ CSÁKI, „A »feldúsított« Molnár Ferenc...”, 6. Vö. ALMÁSI, „Micsoda blamázs!...”, 7, illetve GYÖRGY, „Mindenféle szórakozások”, 6.

¹⁰ „[H]alkan, óvatosan, somfordálva távozik, mintha tojásokon lépkedne – és nem viszi magával »paraszti« osztálytudatát. Ellenkezőleg: egy kis fájdalmas meghatott szomorúságot visz magával.” KOLTAI, „Egy kicsit érdekesebb Molnár...”, 28.

mindig átironizálta a modalitás eldöntetlensége.¹¹ A viszonyrendszer ennek hatására markánsan önironikus minőséget vett fel, ehhez képest vált igazán feltűnővé ennek hiánya az előadás más szakaszaiban.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadásnak önmagában talán leghatásosabb megoldása a díszlet volt, amelyet több kritika is kiemelt; igaz, hozzátették, hogy viszonylag kis funkcionális erővel bír. A dobozzínpad plafonját üvegbúra fogta körbe, alul oldalt pálmákkal keretezve és tagolva volt a tér, ezt egészítette ki az előadásban használatos halvány színű, elegáns ülőgarnitúra.¹² A mozgások a tér elülső horizontális sávját használták legtöbbször, valamint a ki- és belépőknl a középső járást hátrafelé. A tér egyéb részei nem kerültek játékba, s még ilyen kondíciókkal is az érthetőség határán mozgott a szövegmondás hangereje. A színészek sokszor kénytelenek voltak aránytalan hangerőtöbbletbe folyamodni, s a színpad mélysége dramaturgiailag szerencsétlen módon elnyújtotta az érkezéseket és távozásokat. A jelmezek a szereplők társadalmi hovatartozását jelölték, a legtöbb esetben szinte csak a szabással; sem az anyaghasználat, sem a kidolgozás nem vonzotta külön a nézői figyelmet. Az előadást fúvószenekar indulója vezette fel, mely a függöny felgördültekor keringőbe váltott, ez a szövegnek megfelelően szólt az első jelenetben, s később időlegesen. Az atmoszférateremtés redukáltsága jellemezte az egész előadás viszonyát a szociokulturális közeghez, amelyet ábrázolt: csak kontúrjait tartotta meg, s ezzel ugyan visszametszette a nosztalgikus belefeledkezés modalitását, de az összhatás egyéb scenográfiai és dramaturgiai invenció híján szikár és esetleges maradt.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A produkció a hatástörténetileg meghatározó Molnár-olvasatokhoz képest és újraértési kísérletként is bukásnak volt tekinthető. Sem Gábor Miklós rendezői tevékenységében, sem pedig a Nemzeti történetében nem volt folytatása. Molnár recepciótörténetének szempontjából jellemző, hogy a kritika ekkor már nem tudta nem regisztrálni a játékhagyományhoz való kapcsolódás esetlegességeit. Ugyanakkor ez a rendezés is megerősíthette a szöveg státu-

¹¹ Uo. Róna Katalin szerint Gábor Miklós „az öngúny szerepét osztotta magára”. RÓNA, „Ezt láttuk még – a színházban...”, 5. VÖ. ALMÁSI, „Micsoda blamázs!...”, 7.

¹² GYÖRGY, „Mindenféle szórakozások”, 6.

szát kisebb, fokozott sikerképnyserben élő színházaknál valamiféle zene nélküli operettként.¹³

•
AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Olympia*; a bemutató dátuma: 1982. november 26.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Gábor Miklós; szerző: Molnár Ferenc; dramaturg: Márai Enikő; díszlettervező: Csikós Attila; jelmeztervező: Schäffer Judit; a rendező munkatársa: Tatár Eszter; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Tóth Éva (*Olympia*), Oszter Sándor (*Kovács kapitány*), Vass Éva (*Plata-Ettingen hercegné*), Gábor Miklós (*Plata-Ettingen herceg*), Agárdi Gábor (*Krehl csendőralezredes*), Csernuss Mariann (*Lina*), Farády István (*Albert*).

•

¹³ Az operett műfajával vont párhuzam Almási Miklós kritikájának a koncepcióját foglalja össze. Lásd ALMÁSI, „Micsoda blamázs!...”, 7.

TIMÁR ANDRÁS

AZ ÚJRAÉRTÉS TISZTÁZATLANSÁGA

VÁMOS LÁSZLÓ: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA, 1983

A Madách-dráma centenáriumi bemutatójának színháztörténeti jelentősége nem magában a színre vitelben rejlett, hanem abban a politikai-kulturális közegben, amely lehetővé tette, hogy Vámos László rendezése létrejöjjön, és az 1980-as évek nemzeti színházi Tragédia-játszásának ízléskánonját reprezentálhassa. Az előadás kísérletet tett arra, hogy a mű százéves játék- és értelmezéstörténetének alapkérdései, így például a „látványosság és/vagy eszmeiség” között egyensúlyozzon. Mivel azonban a műhöz való viszonyában nem tudott sem gondolataiban, sem dramaturgiájában, sem szellemi koncepciójában érvényes, kortárs színházi jelrendszerbe helyezett kortárs értelmezést adni, Vámos rendezése csupán szövegdokumentummá és vizuális benyomások sorozatává vált.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Az ember tragédiája 1983. szeptember 21-i díszbemutatója, egyben a darab 1301. előadása a Nemzeti Színházban több szempontból is jelentős színháztörténeti eseménynek bizonyult. Egyrészt ezen a napon ünnepelték a Paulay Ede-féle ősbemutató 100 éves jubileumát,¹ ebben az évben Madách Imre születésének 160. évfordulóját, s a nyáron, a szegedi Dóm téren három alkalommal játszott előbemutatóhoz kapcsolódva a Szegedi Szabadtéri Játékok 50. évfordulóját, ahonnan az előadás – kisebb átdolgozást és szerepátosztásokat követően – beköltözött a Hevesi Sándor téri épületbe. Másrészt az évadkezdő díszelőadáson Köpeczi Béla művelődési miniszter nyitóbeszédét követően je-

¹ Az ünnepi évadban két további bemutató is készült Madách művéből: a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház nyitóelőadását Ruszt József rendezte Kováts Kristóf játékmester közreműködésével (a bemutató dátuma: 1983. október 11., a főbb szerepekben: Ádám: Szalma Tamás, Éva: Fekete Gizi. Lucifer: Gábor Miklós m. v., Az Úr: Máriáss József), illetve Miskolcon Csiszár Imre rendezésében (a bemutató dátuma: 1984. március 23., Ádám: Bregyán Péter, Éva: Molnár Zsuzsa, Lucifer: Blaskó Péter, Az Úr: Körtvélyessy Zsolt).

lentette be Kállai Ferenc a Magyar Színházművészeti Szövetség nevében az új Nemzeti Színház építésére és 1989-re tervezett (de meg nem valósult) átadására vonatkozó felhívást.² Szintén a centenáriumhoz köthető, hogy a Magyar Írók Szövetségének kezdeményezésére 1984-től minden év szeptember 21-én ünneplik A magyar dráma napját, s adják át a Szép Ernő-jutalmat, illetve a Színházi Dramaturgok Céhe által alapított Az évad legjobb magyar drámája díjat is.

Az elősoroltakon azonban messze túlmutató feladata is volt Vámos *Tragédia*-rendezésének: az 1982 márciusában a Nemzeti Színházból pártfegyelmissel felmentett Sziládi János igazgató és – Pozsgay Imre ekkor még kulturális miniszteri tisztségében a váltást elősegítő közreműködésével – a Katona József Színházba eltávolított Székely Gábor (volt) főrendező és Zsámbéki Gábor (volt) vezetőrendező meghatározta színházi gondolkodásmóddal szemben saját (a regnáló politikai vezetés által támogatott és a megmaradt társulat számára elfogadható) színházeszményét volt hivatva deklarálni.

A dráma- és színháztörténeti szempontból is ikonikussá vált Madách-mű bemutatása mind főrendezői, művészeti vezetői legitimitásának igazolásához,³ mind új színházvezetői programja érvényességének⁴ és a radikális vesz-

² [n. n.], „Az MSZMP Politikai Bizottságának határozata az új Nemzeti Színház felépítéséről – 1983. július 26.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya, 420–422 (Budapest: Ráció Kiadó, 2010). Érdemes megemlékezni arról, hogy Gobbi Hilda 1983. június 6-án, a 70. születésnapjára kapott 100 000 Ft értékű takarékbetétkönyvének teljes összegét ajánlotta fel az új Nemzeti Színház alapkövetelésére. A felajánlást követően országos gyűjtési akciót kezdeményezett, amelynek köszönhetően különféle felajánlásokkal (például téglajegyek kibocsátásával, extra lottóval) 3,3 milliárd Ft gyűlt össze.

³ „1940 óta szinte minden előadást láttam itt, szinte valamennyi színésszel rendezővel, tervezővel, sőt műszaki kollégával találkoztam már pályám során.” VÁMOS László, „beszéde a Nemzeti Színház évadnyitó társulati ülésén – 1982. augusztus 23.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya, 381–405 (Budapest, Ráció Kiadó, 2010), 381.

⁴ „Az elkövetkezendő évek során így kialakuló nemzeti repertoár biztosítja, hogy közönségünk a magyar nemzeti múlt és jelen nagy sorsfordulóit, továbbá mindennapjaink kérdéseit megismerje. Rendezőink a darabok színpadi megfogalmazásában az írók műveiben megjelenő gondolatokat kívánják tolmácsolni, az egyén és a társadalom viszonyát embercentrikus, humanista szemlélettől indítva ábrázolni. A konfliktusok kibontásánál arra törekednek, hogy a gondolatait, tetteiért és érzelmeiért felelősséget és az életért küzdelmet vállaló sokoldalú ember keltse fel az érdeklődést. Rendezőink a színészek alkotó segítségével a színjáték legnemesebb hagyományait mélyítik majd el: a színész emberábrázolási képességeinek legjavát fogják kiaknázni, hogy a mindenkori mű szellemiségének megfelelően felépített cselekményben sokszínű jellemek elevenedjenek meg. [...] A Nemzeti Színház nem kísérleti színház és nem egy bizonyos közönségréteget akar megnyerni. A színház a felnövekvő generációkat tájékoztatja, neveli és szórakoztatja, de a humanizmus elvét valósítja meg abban is, hogy az egész népet tekinti közönségnek.” MALONYAI Dezső, „A Nemzeti Színház előzetes programtervezete az 1982/83-as színházi évadra – 1982. május 17.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya, 379–380 (Budapest, Ráció Kiadó, 2010), 379.

teségeket szenvedett társulat működőképességének bizonyításához remek kihívásnak tetszett. Nem utolsósorban mindezt olyan előadással kísérelte megvalósítani, amelynek – ahogyan Sziládi János 1981-es beszámolójából tudható – Zsámbéki Gábor is készült centenáriumi színre vitelére.⁵

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Nemzeti Színház új igazgatójának, dr. Malonyai Dezsőnek és Vámos Lászlónak is többszörösen deklarált állítása volt, hogy az „ország első színházában” a nemzeti klasszikusok sosem hiányozhatnak a játékrendből.⁶ Vámos radikális döntést hozott, amikor – látszólag és szinte – a teljes művet végigjátszatta a három és fél órás, több kritikus szerint is a nézői figyelmet és türelmet erősen igénybe vevő, kétrészes előadásban, s ezzel mintegy cselekvő érveléssel kapcsolódott be abba a Paulay-féle ősbemutató óta rendre felmerülő dichotómiába, amelynek központi kérdése, hogy könyvdráma, filozófiai költemény, Musset kifejezésével élve „karosszéki spektakulum” vagy színpadon is játszható mű-e a *Tragédia*.⁷ A teljes szöveg elmondatása, amely – legalábbis – az alkotók

⁵ „Székely Gábor a *Bánk bán*, Zsámbéki Gábor *Az ember tragédiája* rendezésére készül. [...] 1983-ban lesz a százéves jubileuma *Az ember tragédiája* bemutatójának – e nevezetes eseményt méltón fogjuk megünnepelni.” SZILÁDI János igazgató (Nemzeti Színház), „A Nemzeti Színház középtávú terve – 1981. november 10.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya, 338–342 (Budapest, Ráció Kiadó, 2010), 339.

⁶ Az állítással nemcsak Marton Endre igazgatói korszakát (1971–1978) minősítették, de egyúttal a legtöbbször elhangzott érvet ismételve támadták újra a Székely–Zsámbéki-időszak (1978–1982) műsorpolitikáját is. „Az évkönyvek szerint 1972-ben ment utoljára [ti. Major Tamás 1964-es rendezésében]. A *Tragédia* 100 éves színpadi pályafutása során először történt, hogy több mint tíz éven át nem láthattuk Madách remekét a Nemzeti Színházban.” VÁMOS, „beszéde”, 383. A Székely és Zsámbéki felé irányuló váddal, a magyar drámák ignorálásával kapcsolatban Nánay István kiváló tanulmányban bizonyította az állítás hamisságát. „A Székelyék idején bemutatott 32 darabból 14 magyar dráma volt (köztük Sütő, Illyés, Bródy, Füst Milán, Weöres, Kornis, de Gyurkó, Jókai Mór és Maróti Lajos is), továbbra is műsoron maradt az előző évadokból a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde*, a *Mózes*, a *Káin és Ábel*, a *Kulcskeresők*, a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*. De hiába bizonyította a színház vezetősége meg a tárgyyszerű kritika e hazugság tarthatatlan voltát, a vád vád maradt, s egyre terebélyesedett.” NÁNAY István, „Indul a Katona. Egy színházalapítás háttere”, *Beszélő* 4, 2. sz. (1999): 112–114, 113–114, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/indul-a-katona>.

⁷ A kérdésfelvetés messze túlmutat azon az egyszerűnek tetsző válaszon, hogy Vámos rendezése a dráma tizenhatodik bemutatója a Nemzeti Színházban, tehát a mű színszerűsége messze bizonyított. Sokkal inkább afelé fordíthatja figyelmünket, hogy az 1980-as évek szakírásának némelyike milyen – még csak a romantikus dráma dramaturgiájának alapvetéseit sem figyelembe vevő – elvárásrenddel bírt egy/a dráma művel kapcsolatban: „Pedig – valljuk be – ennek a műnek a színpadi léte mindig problematikus volt, [...] drámaisága mindvégig küzd a filozófiájával, s bizony nem mindig a drámai szellem kerekedik felül. [...] a drámai cselekményt megtorpanítja a bölcselkedés. S maga a drámaisága is alapvetően problematikus:

és néhány kritikus szerint a játéktörténetben unikális,⁸ akkor lehetett volna ígéretes vállalás, ha az „eredeti műhöz való hűség” nemcsak mint a 19. századra visszautaló archaikus, a jambikusságot kijátszó nemzeti-nyelvi-ideológiai eszményt nyilvánított volna ki,⁹ hanem a színpadtechnikai és/vagy ideológiai okokból rendre radikálisan meghúzott szöveg rehabilitálását a rendezői koncepció részévé is tette volna.¹⁰

Paulaynak egy bonyolult dramaturgiájú, filozófiai kérdésekkel teli és főképp ismeretlen drámát kellett 1883-ban az erre fel nem készült közönséggel megismertetnie.¹¹ Dramaturgiai módosításai, így radikális szöveg-, szín- és jelenethúzásai mintegy pozitív elrugaszkodási pontokként tekinthetők a későbbi (kiemelten a Hevesi Sándor, Németh Antal, Gellért Endre–Major Tamás–Maraton Endre, majd önállóan Major rendezte) előadások szövegmódosításai felé.¹²

Vámosnak és dramaturgiájának, Hubay Miklósnak mindezzel nem kellett megküzdenie, s bár a rendező egy nyilatkozatában maga is rögzítette, hogy a nyári szegedi előadáshoz képest történtek húzások a szövegben, a korabeli

bár az egyes színeknek kivétel nélkül megvan a maguk drámai magja, sőt legtöbbször konfliktusa is, a teljes alkotás, mint műegész, éppen nem drámai, hanem elmélkedően elbeszélő; s ez a belső ellentmondás nem vezet a feszültség növelésére”. NAGY Péter, „Madách Imre: Az ember tragédiája”, *Kritika* 12, 11. sz. (1983): 29–30, 29.

⁸ Németh Antal megállapítása szerint az első „képkihagyás nélkül játszott, teljes drámai költemény” Tóth Imre 1905-ös nemzeti színházi rendezéséhez fűződik. NÉMETH Antal, *Az ember tragédiája a színpadon* (Budapest: Budapest Székesfőváros Kiadása, 1933), 83., „Az 1934. évi felújítást, egyben az ötszázadik előadást, névleg ugyan ő jegyezte [ti. Hevesi Sándor], de az valójában Voinovich Géza kormánybiztos műve volt. Voinovich [...] az irodalmi akadémizmus szemléletével nyúlt a darabhoz: minél teljesebb szövegfelhasználásra törekedett, erősen hangsúlyozta a keretszínek vallásos jellegét, a történeti színekben pedig visszaállította a naturalista színpadképet, megterhelve az előadást az átdíszletezés gondjával. Öt és fél óras, rekordhosszúságú előadás lett az eredmény.” KERÉNYI Ferenc, „Száz év a színpadon”, *Színház* 16, 12. sz. (1983): 1–5, 3.

⁹ „Rendezőink anyanyelvünket nemcsak színpadi eszköznek tekintik, hanem hangsúlyozott figyelemmel szeretnék azt ápolni, tisztaságára vigyázni és tartalmát gazdagítani.” MALONYAI, „A Nemzeti Színház előzetes programtervezete...”, 380.

¹⁰ „A Nemzeti Színház előadásán *betűhíven* hangzik el Madách szövege. Többnyire. A jambusok kedvéért, a régiesség ódiáját vállalva mondhatja ugyan Lucifer, hogy »megúntam ott a második helyet«, a Föld szelleme, hogy »eme két féreg ott megsemmisül«, az Úr, hogy »enyhe árnyék kínál nyűgalommal«, de Ádám nem érezhet »ürt« (noha az eredeti ortográfia és a jambus szerint azt érez), és Lucifer sem szállíthat »bübáját« az első emberpárra. Így hát jobb volna nem ragaszkodni az ódivatú ejtéshez, s csak ott követni a vers lüktetését, ahol ez nem gátolja a természetes beszédet, főként pedig az értelmezést.” KOLTAI Tamás, „S nem érzed-e eszméid közt az űrt?« A centenáriumi *Tragédia*”, *Színház* 16, 12. sz. (1983): 6–10, 6.

¹¹ „Tíz előadást sem fog megérni. [...] Isterem én a közönséget! Jó lesz, ha tízszer megtölti a színházat. Kárbavész majd a sok díszlet, a sok munka, a sok fáradság.” Báró Podmaniczky Frigyes állítása az ősbemutatóról, Idézi NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, 9.

¹² Paulay dramaturgiájáról részletesen lásd PAULAY Ede, „Az ember tragédiája a színpadon”, in *Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, 206–233 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1988).

szakírás – a mű teljességének előadásán és előadhatóságán túl – ezekre a megbúvó, de kifejezetten jelentős módosításokra egyáltalán nem figyelt fel, vagy legalábbis nem kommunikálta őket. Holott a dramaturgiai változtatásokról általánosságban elmondható, hogy egyrészt a 20. századi *Tragédia*-játászás szempontjából jól ismert politikai-ideológiai színezetűek voltak, másrészt megkísérelték – bár nem következetesen, de mégis jól körvonalazhatóan – a szöveget a könnyebb követhetőség látszatával a romantikus (és akár kortársivá olvasható) szervezőelv néhány meghatározó momentumától megtisztítani, azaz egyfajta realiztikus, logikusnak vélt, evilági, a transzcendencia kérdéskörét háttérbe helyező konstrukció felé irányítani.¹³

Elmarad(tak) Lucifer „félre”-szólásai (3. szín), a Vizsolyi Biblia zsoltárszövegei (7. szín), Rudolf császár alkímiára és alkimistákra vonatkozó beszéde (8. szín), egy, a forradalmi eszméknek messze a párizsi színen túl is értelmezhető (!) egysége (9. szín)¹⁴ vagy az Angyalok karának záró szózata (15. szín). A transzcendens hatalomról (a *dicső tanról*) szóló szövegrészek több ízben sem Ádám állításaiként hangoztak el, hanem leginkább Ádám kétségeiben vagy az igaz(abb) hitért folytatott hiábavaló küzdelemben (7., 12. szín).¹⁵ Az előadás egészére legnagyobb hatást gyakorló rendezői-dramaturgiai koncepcionális döntésként úgy sorolódtak át szövegrészek az egyes színekben, illetve a színek zárldataiban (4., 5., 7., 8. szín), hogy bár áttekinthetőbbé, „logikusabbá” tették a cselekménymenetet, éppen ezáltal vissza is vonták a történelmi realizmus játékhagyományától való elhajlás lehetőségét, mivel Ádám szerepfel-

¹³ Ne feledkezzünk meg arról, hogy a kritikairás még 1983-ban is foglalkozott a mű (a)teista ideologizálásával: „Madách világképét természetesen könnyen elvonatkoztathatjuk vallásos alapjaitól, az Urat, az angyalokat, Ádámot, Évát és Lucifert az egész bibliai teremtésmítoszsal együtt tekinthetjük szimbolikus értelműnek, eszmék megtestesüléseinek, mint ahogyan a történelmi színek sem egyebek, mint bizonyos koreszmék megvalósulásai. Mindez azonban nem változtat a világképnek azon az idealista hierarchikusságán, amelynek lényege, hogy az ember fölött létezik valamiféle szellemi lény, valaki, aki célokat tűz ki számára, aki olykor csapdákat állít eléje, titokzatosan működik, s titkaiba az embert nem engedi bepillantani, aki büntet és megbocsát, de gondoskodik is. A huszadik század nagy megrázó szellemi élménye viszont éppen az, hogy az ember magára maradt, de egyúttal fel is szabadult. [...] Mondhatni, az ember visszavette istentől azokat a funkciókat, amelyeket valaha, öntudatra ébredésekor, történelme kezdetén reá ruházott.” ZAPPE László, „Se eszme, se látnivaló. Az ember tragédiája újra a Dóm téren”, *Népszabadság*, 1983. júl. 30., 15.

¹⁴ A szöveghehelyek könnyebb követhetősége érdekében az idézett passzusok címléírásainak végén sorjelölések találhatók. „S mi hő ifjúság tódul szüntelen / Az elhullott hősök helyét kitöltöni. / Ki mondja, hogy vérengező örület / A nemzetet meg fogja tizedelni? / Ha forr az érc, a rossz salak kihull, / De a nemesb rész tisztán megmarad.” MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája Zichy Mihály rajzaival*, s. a. r. és jegyz. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Pantheon Kiadó, 1993), 111–112. (A kihagyott rész a 2130–2138. sor.)

¹⁵ „[I]llyen napnak jöttét kétleném, / Ha az, ki a nagy művét indítá, / Nem önmaga lett volna a nagy Isten”. Uo., 79 (a kihagyott rész az 1435–1437. sor); „Hol leljen tért erő és gondolat, / Bebizonyítani égi származását?” Uo., 164 (a kihagyott rész a 3354–3355. sor).

vételeit az egyes színekben állandóvá tették. Így kizárólag a színek zárataiban, tehát közben nem reflektálhatott sem az adott jelenetre, sem a cselekmény korábbi történéseire és viszonyaira, s ekképp magára az álomra vagy a drámai cselekményből kiutaló történelmi múltra és mitologikus példáira sem (13. szín),¹⁶ amelyekre pedig a Madách-szöveg izgalmas lehetőségeket adott volna (például a 7. és a 14. színben).¹⁷

A RENDEZÉS

Vámos nem először találkozott a Madách-művel, korábban három ízben is megrendezte a Szegedi Szabadtéri Játékokon (1965-ben, 1966-ban, 1969-ben),¹⁸ majd 1970-ben Ránki György operaváltozatát a Magyar Állami Operaházban. Nemzeti színházi előadását leginkább olyan *hommage*-ként próbálta megmutatni, amely megkísérelt a *Tragédia* százéves játék- és értelmezéstörténetének alapkérdései, így például a „látványosság és/vagy eszmeiség” között egyensúlyozni.¹⁹ Mivel azonban a műhöz való viszonyában – rendezői nyilatkozatainak intencióin túl²⁰ – nem tudott sem gondolataiban, sem dramaturgiájában, sem szellemi koncepciójában érvényes, kortárs színházi jelrendszerbe helyezett *kortárs értelmezést* adni, rendezése csupán szövegdokumentummá és vizuális benyomások sorozatává vált.²¹ A nemzeti színháziság vélt eszméjének képviselője²² – amelyből Vámos sajnálatosan bár, de kirekesztette

¹⁶ Uo., 184 (a kihagyott rész a 3707–3713. sor).

¹⁷ „Úgy rémlik, egykor már ismertelek, / Hogy együtt álltunk Isten számolyánál”. Uo., 89 (a kihagyott rész az 1671–1672. sor). „Rajtad tapadt még a görög világból”. Uo., 135 (a kihagyott rész a 2664. sor).

¹⁸ „[Az 1965–66-os dóm téri előadásról] a különböző beszámolók más-más hangerővel, de szinte egyazon melódiával megírták, hogy szertelen, hogy túlzott, hogy egy filozófiai költeményhez képest, ha százszor szabadtéri ünnepélynek, az eszmék, a gondolatok afféle ökörsütésének készült is, agyonlampírozottan látványos.” MÁTRAI-BETEGH Béla, „Az ember tragédiája. Szegedi Szabadtéri Játékok”, *Magyar Nemzet*, 1969. aug. 12., 4.

¹⁹ „Számomra a *Tragédia* elsősorban: zseniális *színdarab*. Gondolatiságát, filozófiáját nem tudom elválasztani a színészi jelenléttől és a színpad látványközegétől.” VÁMOS László, „Az ember tragédiája nemzeti színházi bemutatója elé”, *Népszabadság*, 1983. szept. 21., 7.

²⁰ „Szóljon a centenáris *Tragédia* a század végi ember szorongásáról, döntéseinek, következő lépéseinek felelősségéről!” Uo.

²¹ „A Nemzeti Színház előadása olyan, mintha mi, akik a nézőtéren ülünk, Madách kortársai lennénk – nem ő a miénk. [...] Szellemi tartalommal csak a benne elbújó »rejtett darab« főkutatása töltheti meg az előadást.” KOLTAI, „»S nem érzed-é eszméid közt az úrt?«...”, 6.

²² „[A] Nemzeti Színháznak az a feladata, hogy legalább 10–15 évre fogalmazzon meg egy *Tragédia*-előadást.” *Hogy volt... Interjú Vámos Lászlóval*, Magyar Televízió, 1984. ápr. 28. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában, Vámos László: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest, 1983-dosszié.

az „újítást”, a „kísérletezést”²³ – olyan anakronisztikus tartalmi és stiláris bizonytalanságot eredményezett, amely nem reflektált a korábbi előadásokra, hanem főképp játékmódjában és látványvilágának töredékeiben megismételte őket. A megvalósuló formanyelvi zavar magához rántotta a történelmi realizmus avított játékhagyományát, a tömegmozgatás és a szcenika egyes elemeinek grandiózus külsőségeit csakúgy, mint a rendszer nélküli, olykor teljességgel érthetetlenül felbukkanó képi stilizáltságot és az absztrakcióra való nézői felhívást.

A nemzeti klasszikussá kanonizálódott dráma legitim nemzeti színházi jelenlétének igazolása során és a működtető újraértés tisztázatlansága eredményeképpen az előadás alapvető koncepcionális kérdéseket hagyott figyelmen kívül. Így például azt, hogyan értelmezhető a remitologikus keretszínec és az álomszínec viszonya akkor, ha a teljes előadást túllfüggöny választja el a nézőtértől,²⁴ illetve milyen érvényes alternatívát képes – de mint kiderül, nem képes – adni az előadás arra a már Hevesiné, Horváth Árpádnál és Németh Antalnál is megjelenő törekvésre, hogy az álomszínec képtelen historizáló naturalizmusát („realisztikus rajzát”, „történelmi képeskönyv” jellegét) minél inkább szimbolikus-stilizált karakterűvé, az álomdramaturgiát, a fantázia-képeket és látomásokat az adott kortársi horizontból is olvashatóvá tegye.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A látvány és gondolatiság egyenrangúságára – sikertelenül – törekvő, a kísérletezést legfeljebb külsőségeiben vállaló előadás a színészi játékra hártotta át a rendezés hiányosságait. Csakhogy amit Vámos az 1960-as évek Madách Színházában meg tudott valósítani,²⁵ azt a fajta érzelemdús, színészközpontú

²³ „Ennek a centenáriumi előadásnak úgy vélem illik összegeznie az elmúlt száz év törekvéseit. Nem léphetünk a közönség elé meghökkentő újításokkal, nem rendezhetek kísérleti előadást.” BOZSÁN Eta, „»Megy-é előbbre majdan fajzatom?«. Interjú Vámos Lászlóval”, *Pesti Műsor*, 1983. szept. 28., 11. „A Nemzeti Színháznak feladata felvállalni ennek a gazdag múltnak minden igazi értékét, amely képes kapcsolatot teremteni a mi mai világunkkal. Akár eligazodni segít életünk nagy kérdéseiben, akár csak színvonalasan szórakoztatva a maga igényei szerint igazat mond arról a korról, amelyben íródott.” VÁMOS, „beszéde...”, 390. Ugyanennek a szövegnek kissé módosított változata olvasható: VÁMOS László, „Gondolattöredékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 199–212 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987).

²⁴ A színész és a néző ilyenfajta eltávolításával éppen annak a nagyjából ötvenévnnyi vívmányának a megszüntetése történt meg, amely megvalósíthatónak tartotta a „a testközelség intimitásának” létrejöttét egy *Tragédia*-előadásban is.

²⁵ A legnagyobb sikerű Madách színházi előadásai között található az 1962-es *Hamlet* és az 1969-es *III. Richárd* Gábor Miklóssal, a szintén 1962-es *A vágy villamosa* Tolnay Klárral, illetve az 1965-ös *Yerma* és az 1967-es *Szent Johanna* Psota Irénnel.

teatralitást, „amely nem volt különösképpen elfoglalva a drámák értelmezésével, s részint szabadjára engedte, részint szakmailag koordinálta a teremtő játékosztont”,²⁶ a *Tragédia* szereplőinek színészvezetésében nem sikerült alkalmaznia.

Való igaz, hogy radikálisan megfiatalította a szereposztást (Ádámot a bemutató évében 25 éves Bubik István, Évát a 29 éves Tóth Éva, Lucifert a 31 éves Balkay Géza játszotta), de érvényes játékmód híján ettől sem tudott „nemzedékibbe” válni az előadás.²⁷ Az az állítás azonban, miszerint „nem voltak ötven esztendőös Luciferek és negyven éven felüli Évák és Ádámok”,²⁸ nem helytálló, hiszen egy-egy *Tragédia*-játész színész gyakran évtizedekig játszott különböző rendezésekben szerepét.²⁹ A szereposztás kérdése és problematizálható volta azonban nem abból a szempontból volt izgalmas, hogy harminc év körüli színészek játszották a főhősöket, hiszen a Paulay-féle ősbemutatón Jászai Mari (Éva) 33, Gyenes László (Lucifer) 26, Nagy Imre (Ádám) 34 éves volt, hanem annak a játékhagyománybeli tradíciótól való eltérésnek a szempontjából, hogy szinte kizárólag sok éve a pályán lévő, rutinos színészek kaphatták – mintegy jutalomjátékként – a főszerepeket, szemben a Vámos-rendezés színészeivel.³⁰

A szerepek izgalmas megformáltságát azonban – bár az előadás kritikusai rendre őket hibáztatták – korántsem a játszóik gyakorlatlansága határozta meg (ezt Ruszt József remek *Tragédia*-rendezése igazolta később a Szegedi Független Színpad társulatával), hanem az a játékmódválasztás, amely bizonyos technikai apparátus (a rutin) meglétét előzetes elvárásnak tekintette, tehát esetleges hiányát képes volt számon kérni. Vámos bármennyire szépen kapcsolta is össze írásaiban és nyilatkozataiban a szereposztás tudatosságát

²⁶ KOLTAI Tamás, „Rekviem egy színházi emberért”, in *A Tanár Úr: Vámos László-émlékkönyv*, szerk. és összeáll. B. FABRI Magda, 54–55 (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1997), 55.

²⁷ Szemben például Szinetár Miklós 1976-ban, a szegedi Dóm téren létrehozott, „farmernadrágos” *Tragédia*-rendezésével.

²⁸ BOZSÁN, „»Megy-é előbbre majdan fajzatom?«...”, 11.

²⁹ Gondoljunk a Lucifert játszó Major Tamásra, aki 45 éves volt az 1955-ös Gellért Endre-Major Tamás–Marton Endre-rendezés bemutatóján és 59 éves, amikor 1969-ben saját 1964-es rendezésében Kálmán Györgytől átvette a szerepet. Lukács Margitra, „az örök Évára”, aki szintén több évtizedig játszott szerepét (először 33 évesen Both Béla 1947-es rendezésében, utoljára 49 évesen Szendrő József 1963-as pódiumrendezésében) vagy Básti Lajosra, aki 36 éves Ádám a Both Béla-féle bemutatón és 50 éves az 1961-es Major-rendezés idején.

³⁰ 1883-ban Gyenes László 15 évnyi (nagyváradai és kolozsvári, ebből 1 év nemzeti színházi), Nagy Imre 19 évnyi (ebből 13 év nemzeti színházi), Jászai Mari 17 évnyi (ebből 11 év nemzetibeli) szakmai tapasztalattal rendelkezett, amikor megkapták szerepeiket. Ezzel szemben Bubik István a nemzeti színházi bemutató előtt 2 évvel végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, és lett rögtön a Nemzeti tagja, ahol Balkay Géza 4 éve tag, Tóth Éva pedig a bemutató évadában szerződött a Nemzetibe.

a századvég „harcban álló” fiataljainak traumáival,³¹ mindez előadásában aligha, legfeljebb záróképében érhető tetten, amikor a térdeplő Ádám Az Úr előadászáró mondatát hallva kérdő értetlenséggel tekintett az ég felé.³²

Nem vagy legalábbis nem csak a szereplők technikai hiányosságain múlt tehát, hogy mind verbálisan, mind gesztusaikban és testtartásukban a klasszikus tragédiajátás és a történelmi realizmus színészi hagyományainak paneljeiből építkeztek.³³ A színészek dikcióját leginkább a hangerővel pótolta hangszín (hangoskodások, hörgések, ordibálások), a gnomikussá vált tézisondatok hangsúllyal való kiemelése³⁴ vagy a teljes monotónia jellemezte. A kiejtés archaizálása zengzetes-patetikus szavalásra készítette őket, ami – és ez újfent egyfajta értelmezői-játékmódbeli elvárás – a természetesnek tetsző modulációnak és az érzelmek, indulatok megszületésének is gátat szabott.

A Vámos választotta konzervatív-retrográd játékmód következtében nem voltak át- és újragondolt, újraértett szerepek. Láthatók voltak ellenben végtelenül hosszú, akár percekig is eltartó statikus beállítások, amelyekben a mozdulatlan játékos leginkább a nézőtér felé „kibeszélve” mondták el tömördek monológjaikat, illetve a szintén monológnak érzékelhető dialógusaikat. A tragikus hősképnek megfelelően centrális helyzetbe pozicionált Ádámmal

³¹ „Amikor fiatalokban gondolkoztam, nemcsak száz év igazi tradíciójához akartam visszatérni, nemcsak Madách gyerekmber vízióját akartam követni, hanem, mert tudom, hogy század végünk ifjúságának élménye: Ádám szorongása a föld, az emberiség pusztulásáról, a teóriák önmaguk ellen fordulásától, a paradicsomi érzelmek utáni vágy – egyszersmind azok kigúnyolása –, a nihilizmus és brutalitás, tehát zűrzavaros korunk, világunk ádami kérdését: »megy-é előbbre majdan fajzatom« – van-e értelme mai küzdelmeinknek? –, elsősorban a jövő századra készülő, a »száz elem között az elhagyatottság kínos érzetével« harcban álló ifjúság teszi fel – Madáchcsal mindenekelőtt nekik kell válaszolnunk.” VÁMOS, „Az ember tragédiája nemzeti színházi...”, 7. „Ma a Tragédia elsősorban a huszadik század végi és a jövő századba átmenő ifjúságnak adhat választ a lét, a sors kérdéseire. »Gyerekeink« tele vannak kételyekkel, cinizmussal és lelkesedéssel, fejük fölött egy világkatasztrófa árnyékával. Ma százazernyi Ádám teheti fel a madáchi kérdést: »Megy-é előbbre majdan fajzatom«. Ez korunk legnagyobb dilemmája.” BOZSÁN, „»Megy-é előbbre majdan fajzatom?«...”, 11.

³² A zárókép optimista és/vagy pesszimista értelmezési konvenciója (voltaképpen sematikus csapdája) vissza-visszatérően álláspontjuk megfogalmazására készítette a kritikuskokat: „az álom, amit látott, az egy tudatosan egyoldalú, ha úgy tetszik, luciferi ihletésű álom volt, hogy őt romlásba vigye. Lehetséges a történelem más megidézése is. Mindezt tudja – »csak az a vég, csak azt tudnám feledni«.” BERNÁTH László, „Látvány és gondolat. Az ember tragédiája a századik év után”, *Esti Hírlap*, 1983. szept. 23., 2. „[A] rendezés a gondviselő Istennel kötött kompromisszum lehetőségét, a túlélő ember elpusztíthatatlan hitét sugározza.” FÖLDES Anna, „A 1301. előadás”, *Nők Lapja* 35, 43. sz. (1983): 21. „[A]z előadásnak újra meg újra a poézisbe kell emelnie megoldásait, hogy a mű kortárs figyelmeztetése csak átcsillanjon a sokrétegű játékon.” ALMÁSI Miklós, „»A cél halál, az élet küzdelem...«. Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1983. okt. 15., 13.

³³ „[E]bben a Tragédia-felfogásban szükségképpen felvett modorokba kapaszkodhatnak csak.” MÉSZÁROS Tamás, „Megmondta Isten... Jubileumi Tragédia a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1983. okt. 1., 8.

viszonyítva Lucifer leginkább félig mögötte álló, diabolikus intrikusként, Éva pedig testtartásában is alárendeltként szólalt meg – mindnyájan szabványos indulatok szabványos gesztikus jelzéseivel.

Bár a színészi játék minősítése – a korábban vázolt okok miatt – irreleváns, tanulságosnak tűnik a kortárs kritika állításait összefoglalni. Eszerint Ádám leginkább följazott, csapongó és szélsőséges állapotokban jelent meg, hol naivan lelkesült, hol szenvedőn kétségbe esett.³⁵ „Kamaszosan harsány”,³⁶ aki kapkodva végigrohant a történelmen, nem voltak iszonyú dilemmái, s fogalma sem volt a játszóznak arról, hogy itt egy lázadás története zajlik. A Zichy Mihály romantikus illusztrációit idéző, szőke hajú, súlyosan beszédhibás³⁷ Éva nem volt képes sem naiva, sem tragika, sem démoni lenni, a sokféle Éva színeit megmutatni: „harsányság mögé rejtje elbizonytalanodását”,³⁸ „[nem] tud olyan erejűvé válni, hogy Ádám sorsát, a történelem menetét befolyásoló költészet, a tiszta érzelem jelképévé magasztosulhatna”,³⁹ így „mutató nőisége”⁴⁰ okán csupán dekoratív eleme volt az előadásnak. A hátrasimított hajú, szürkés-fehérré sminkelt arcú és felfelé ívelt festett szemöldökű Lucifer cinikusan tagadó bukott angyal, a hideg tudás és dőre tagadás filozófusa, aki külsőségeiben és beállításaiban szintén a Zichy-rajzokat idézte, „gonoszul ördögöködk”,⁴¹ és „úgy nézte az ember történelmi küzdelmét politikai formákkal és világmegváltó gondolatokkal, mint – bocsánat a blaszfémiaért – ahogy egy jól menő lacikonyha tulajdonosa nézheti a szomszédos nagyüzem kommunista szombatját”.⁴²

Az Úr szerepében (Sinkovits Imre) jóságos hangú, „kenetteljes Atya”,⁴³ aki az álomszínnek Arany János kifejezésével élve „luciferi torzképekként” való értelmezését egyértelműsítette, más vélemény szerint viszont „a hangszóróban úgy öblögeti az Úr hangját, mintha húsz évvel ezelőtti Ádámja gúnyolná az Öreget”.⁴⁴

³⁴ Például „Hívén, hogy ilyen népnek kell szabadság”. MADÁCH, *Az ember tragédiája*, 56 (1037. sor).

³⁵ Nagy Péter álláspontja segít megértenünk, mennyire rigid elvárásoknak lehetett/kellett megfelelni a szerepformálásokban: „ha őt [Ádámot] hétköznapivá tesszük, az alak lényegétől fosztjuk meg őt – s ihlető pátoszától a *Tragédiát*”. NAGY, „Madách Imre: *Az ember tragédiája*”, 29.

³⁶ FÖLDES, „Az 1301. előadás...”, 21.

³⁷ „[A] Nemzeti színpadán, a *Tragédia* előadásában csak szép, tiszta, magyar beszédnek lenne helye” NAGY, „Madách Imre: *Az ember tragédiája*”, 29.

³⁸ BÁNYAI Gábor, „Jubileumi *Tragédia*. A Nemzeti Színház bemutatójáról”, *Népszava*, 1983. szept. 27., 6.

³⁹ BERNÁTH, „Látvány és gondolat...”, 2.

⁴⁰ VARJAS Endre, „50–100–160–?”, *Élet és Irodalom*, 1983. szept. 30., 13.

⁴¹ KOLTAI, „»S nem érzed-é eszméid közt az úrt?«...”, 6.

⁴² NAGY, „Madách Imre: *Az ember tragédiája*”, 29.

⁴³ KOLTAI, „»S nem érzed-é eszméid közt az úrt?«...”, 6.

Az előadás további szereplői voltaképpen a scenikai koncepció részei voltak, ahol a tömeg – gyakran szimmetriára törekvő – mozgása, majd élőképbé merevítése (koreográfus: Dölle Zsolt) vált elsődlegessé (a 9. színben például Hevesi rendezéséhez hasonlóan, tömörszerűen mozogtak). Amint szerepekben egyénitődtek, színészi eszköztárukhoz mérten modoros-patetikus kabinetalakításokkal próbálkoztak (e tekintetben negatív példa értékű Hippia haláljelenete a 6. színben).

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A *Tragédia*-előadások formakultúrájának problémája a Paulay-rendezéstől kezdődően összekapcsolódott a mű értelmezésének eszmei-gondolati problémáival. A Vámos-rendezés képi világát (díszlettervező: Csányi Árpád) egyfajta eklektikus disszonancia szervezte, amelyben a szöveget a látvány és a hangzás – szinte teljesen követhetetlenül – hol illusztrálta, hol nem.⁴⁵ Így leginkább összekeveredni látszott egy jelmezeiben (jelmeztervező: Vágó Nelly) és olykor kellékeiben is korhűségre törekvő, hagyományos történelmi színjátéksor kép-illusztrációs festőisége, a szöveghelyeket hangzásban megformáló „zeneiség”⁴⁶ (zene: Simon Zoltán) és egyes vizuális elemek absztrakcióra készítő/kéneszerűítő stilizáltsága.⁴⁷

A majdnem az egész játékeret lefedő, egyik oldalán erősen megemelt forgószínpad mozgása segítette ugyan a gyors színváltásokat, de az így két térsíkra osztott színpadon sem az nem volt nyomon követhető, ki és mikor léphet vagy nem léphet az alsó vagy a felső térszintre, sem pedig az, hogy az alul és felül történtek miért éppen ott és nem az ellenkező térrészben játszódtak. Hasonlóan problematikus a színpadközepi süllyesztő rézsütös megnyitása, amelynek járást biztosító funkcióján túl nem látszott más következménye, holott a *Tragédia* gondolatrendjét tekintve nem hagyható figyelmen

⁴⁴ FÁBRI Péter, „Az ember tragédiája. Madách Imre műve a Nemzeti Színházban”, *Magyar Ifjúság* 27, 41. sz. (1983): 28–29, 29.

⁴⁵ Mindez azért is különösképpen izgalmas, mert Malonyai Dezső éppen azt deklarálja 1982 májusában, hogy „[a] színjátékot segítő színpadi elemek – díszlet, jelmez, zene stb. – esztétikusan kell harmonizáljanak az írott mű rendezői tolmácsolásával.” MALONYAI, „A Nemzeti Színház előzetes programtervezete...”, 380.

⁴⁶ Az 1. színben egyházi dallamokat, a 2.-ban gyerekkórust és madárcsicsergést hallunk, a 4. szín „nem érzed-é a lanyha szelletet?” mondatára szélzúgás, a 12.-ben mentőautó sziréna-hangja (amikor is Ádámot és Évát mint örülteket akarják elvinni), a 15.-ben dicsőítő zene és egyházi ének hallatszik.

⁴⁷ A zsinórpaddlásról leomló, realizstikusnak tűnő, ámbár műanyag fákról leszedett és megízlelt almát a színészek pusztá kézgömbölyítéssel imitálják a 2. színben.

kívül, hogy ezáltal egy harmadik térszint – a lent, egy al(só) világ – is megképződött.

A színpadot és a nézőteret elválasztó fekete tüllháló, amelyen színváltás-kor absztrakt foltok vagy Ádám egyre zaklatottabb arcának diaképei jelentek meg, ugyanúgy az álomdramaturgia túlmagyarázott illusztrációi voltak,⁴⁸ mint a rendre szétáradó műfűst vagy a fekete hátsó horizontra vetített ropant didaktikus (kor)képfestő, olykor mozgó fényábrák (a 7. színben egy ikon-részlet, a 12. színben képletek, állatok, ásványok, növények, könyvek, műszerek és fegyverek, a 13. színben pedig a Tejút volt látható).

Az előadás többféle szcenikai megoldása is korábbi *Tragédia*-színre viteleket idézett. Németh Antal 1937-es *Tragédia*-rendezése szintén forgószínpadot, az álomdramaturgia kellékeként fátyolfüggönyt és háttérvetítést használt, s akárcsak Hevesi Sándor 1923-as rendezése,⁴⁹ a Vámos–Csányi-féle látványképek is erőteljesen utaltak bizonyos képzőművészeti előképekre, így főképp Zichy Mihály romantikus illusztrációira (például az 1. szín angyalainak látványában és térbeli elhelyezésében, a 13. szín képbeállításában, de az előadás jelmezeiben és világításában is tetten érhetően).

Az előadás vizuális elemeinek következetlenségei erőteljesen hozzájárultak a színre vitel kudarcához. Ádám és Éva a paradicsomi színben például úgy voltak meztelenek – bár ezt még tekinthetjük jól ismert játékkonvenciónak –, hogy fügefalevelek takarták el ágyékukat (amely alatt ráadásul Éva harisnyanadrágot viselt). A paradicsomon kívüli színben továbbra is láthatók voltak az előző szín, a paradicsom földjét takaró zöld műanyag levelek. A római színben a meredő phalloszú istenszobor alatt dőzsölő, kéjenc Éva/Júliára műanyag halat tett Lucifer/Miló.⁵⁰ A konstantinápolyi színben a keresztesek elől menekülő bizánci polgárok futás közben vitték ki a rómaiak színpadon hagyott ételmaradékát. A prágai színben Éva/Borbála a paradicsomon kívüli szín barlangjának terébe vitte be udvarlóját, a 3. udvaroncot. A londoni színben Éva/Polgárlány ékszerei nem, legfeljebb a szenteltvíztartóba helyezett virágcsokor változott át „phallosz-csokornak látszó háromágú valamivé, ami kí-

⁴⁸ Sötér István álláspontja egészen eltérő: „az emberi tudat belső terévé válik, hogy a *Tragédiából* a sztregovai éjszakák gyötrődő kétségei és kétségbeesett bizakodásai domborodjanak ki. [...] ez az elkülönített színpad azonban az egész történelmen gondolkodó költő eszmei örvényeibe enged betekintenünk. A fekete tüllfüggöny mögött a történelem kérdései az egyéni sors kérdéseivé válnak, mi pedig nem történelmi tragédiát látunk, hanem gondolkodási drámát.” SÖTÉR István, „Látomás a történelemről”, *Új Tükör* 20, 45. sz. (1983): 29.

⁴⁹ Németh Antal megállapítása szerint Hevesi rendezésében A menny Fra Angelico, A paradicsom Dürer, A londoni szín pedig az expresszionizmus stílusának hatását mutatta. Lásd NÉMETH, *Az ember tragédiája a színpadon*, 102.

⁵⁰ „Nézd, Júlia, e szép kövér halat: / Egyél, hiszen majd hizlalsz másikat.” MADÁCH, *Az ember tragédiája*, 61 (1129–30. sor).

gyöcskák gyanánt kibólogat a szenteltvíztartóból”.⁵¹ A londoni szín zárlatában az akasztás hírére izgatott polgárokat az akasztott ember előtt álló katonák kivétel nélkül lelőtték (!), majd az agyonlőtt, halott tömeg feléledt, s a sírgödörbe ugrás helyett egymást csoportosan emelgetve mondták el haláltánc-mondataikat.⁵² Az eszkimókép forgószínpadának jégvidéke a londoni szín „halott tömegének” fehér rongyokkal elfedett, mozdulatlan testeiből alakította ki a terét, akik a jelenet végén – az előadásban fel nem fedezhetően, de Vámos írásbeli értelmezése szerint mintegy az atomkatasztrófa borzalmainak víziójaként és a hótömbökből feltámadó emberiség zajaként – ordították el a Madách-mű ikonikus mondatait.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadást a szakírók – Sötér István laudációjának kivételével, aki a wagneri „Gesamtkunstwerk” [sic!] megvalósulásának látta a Vámos-rendezést⁵³ – egységesen, bár különböző mértékű indulatossággal és/vagy kompromisszum-készséggel bukásnak ítélték.⁵⁴ S valóban, az előadás színház történeti jelentősége szerintünk sem magában a színre vitelben rejlik, hanem abban a politikai-kulturális közegben, amely lehetővé tette, hogy a Vámos-rendezés létrejöjjön, és az 1980-as évek nemzeti színházi *Tragédia*-játzásának ízléskanonját reprezentálhassa. Újabb nézőgeneráció számára vált az előadás bérletezésben és matiné-előadásokban megnézendő, kényszerűen unalmas feladattá, mivel

⁵¹ KOLTAI, „»S nem érzed-e eszméid közt az úrt?«...”, 6.

⁵² Ez az előadás talán leginkább érthetetlen jelenete, amellyel kapcsolatban legfeljebb arra a megállapításra jutott néhány, a képet értelmezni próbáló kritikus, hogy ez a Madách korabeli kapitalizmuskép kritikai realista feldolgozása. „Még ha az Elítéltet az akasztófa alá kíséror, lázongó munkásokból tüntetés szerveződné.” KOLTAI, „»S nem érzed-e eszméid közt az úrt?«...”, 6. „[A]z ő kapitalista sortűzük (!) idézi elő a komikus haláltáncot.” BÁNYAI, „Jubileumi *Tragédia*...”, 6.

⁵³ „Vámos László rendezése a wagneri Gesamtkunstwerk [sic!] elvének felel meg, a szó legmodernebb értelmében, amikor cselekményt és álomszerűséget, akusztikai és videohatást, kosztümöt és díszletet egyszerre használ fel mindvégig jelképes értékkel. [...] Ez a rendezés nem látványt nyújt, hanem képeket, nem látványosságot, hanem látomást.” SÖTÉR, „Látomás a történelemről”, 29.

⁵⁴ „A jubileumi színpadra állítás – hibáival, erényeivel – nem méltatlan arra, hogy a következő százszentidei hagyomány nyitánya legyen.” NAGY, „Madách Imre: *Az ember tragédiája*”, 29., „a gimnáziumi osztályok már csak tantervi okokból is meg kell, hogy nézzék; a szocialista brigádok naplóiban is jól mutat a *Tragédia* előadására szóló jegy. [...] Mintha közhelyek sorát hallottam volna csupán, lazán egymáshoz fűzött és közepes írói ujjgyakorlatokat hallottam volna, mintha versbe szedett történelemkönyvet olvastak volna föl, élőképekkel fűszerezve a deklamálás unalmát.” FÁBRI, „*Az ember tragédiája*...”, 28., „Egy illusztratív, nagyrészt önmagában is következtelen, a gondolatokat mai agyunkkal nem szembesítő *Tragédia*-előadás pedig csak olvasáspótló, »közmvélő« funkciót láthat el.” BÁNYAI, „Jubileumi *Tragédia*...”, 6.

sem a mű érvényes újrafogalmazását nem tudta megvalósítani, sem újfajta színházi nyelvhasználatot nem tudott létrehozni.⁵⁵ Az előadás hatástörténeti jelentősége tehát éppen abban definiálható, mennyire voltak képesek, illetve váltak képessé társulatok és rendezők, így például maga a Nemzeti Színház⁵⁶ – mintegy elrugaskodási pontként – távol kerülni a Vámos-előadás konzerváló regressziójától.⁵⁷

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Az ember tragédiája*; a bemutató dátuma: 1983. szeptember 21.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Vámos László; szerző: Madách Imre; dramaturg: Hubay Miklós; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Vágó Nelly; zene: Simon Zoltán; koreográfus: Dölle Zsolt; scenika: Bakó József; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Ádám: Bubik István, Éva: Tóth Éva, Lucifer: Balkay Géza m. v., Lucifer: Trokán Péter (beugrás 1988. március 23.), 1. szín: A mennyekben, Az Úr: Sinkovits Imre, Gábor főangyal: Rubold Ödön, Mihály főangyal: Hirtling István f. h., Funtek Frigyes f. h. (szerepkettőzés), Rafael: Mácsai Pál f. h., 2. szín: A Paradicsomban, Az Úr: Sinkovits Imre, Cherub: Hirtling István f. h., Funtek Frigyes f. h. (szerepkettőzés), 3. szín: A Paradicsomon kívül, A föld szelleme: Nagy Zoltán, 4. szín: Egyiptom, Rabszolga: Hetényi Pál, Rabszolga: Végh Péter f. h. (beugrás 1987. november 9.), 5. szín: Athén, Kimón: Gregor Márta, Első népbeli: Katona János, Második népbeli: Czibulás Péter, Harmadik népbeli: Csák György, Első demagóg: Hetényi Pál, Második demagóg: Ivánka Csaba, Első polgár: Baranyi László, Második polgár: Bősze György, Kriszposz: Raksányi Gellért, Kriszposz: Kun Tibor (beugrás 1984. január), Therszitész: Nagy Zoltán, 6. szín: Róma, Catullus: Rubold Ödön, Hippia: Papadimitriu Athina, Cluvia: Marsek Gabi, Péter apostol: Nagy Zoltán, 7. szín: Bizánc, Első polgár: Katona János, Második polgár: Bősze György, Harmadik

⁵⁵ Mindennek ellenére (vagy éppen ezért) a Magyar Televízió 1988-ban felvételt készített az előadásról, amelyben már nem Balkay Géza, hanem Trokán Péter játszotta Lucifer szerepét. Az előadás felvétele megtalálható az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Audiovizuális Archívumában, illetve szabad hozzáféréssel megtekinthető a Nemzeti Audiovizuális Archívum online felületén, hozzáférés: 2018. 07. 20., <https://nava.hu/id/1962438/>.

⁵⁶ A Vámos László-féle rendezést követően a Nemzeti Színházban négy új *Tragédia*-bemutató született: 1994-ben Richard Salvat három Ádámot és öt Évát játszó előadása, az új Nemzeti Színház Duna-parti épületének 2002. március 15-i megnyitójára készült Szikora János-rendezés, Alföldi Róbert 2011-es és Vidnyánszky Attila 2018-as bemutatója.

⁵⁷ Ennek a visszatekintő szemléletnek voltaképpen „ékköve” a Nemzeti Színház megnyitásának 150 éves jubileumi előadása 1987. szeptember 21-én, amelyben az előző évtizedek még élő, nagy *Tragédia*-játszó színészei jelentek meg a Vámos-rendezés egy-egy kisebb szerepében a színpadon (Lukács Margit Egy anyaként a londoni színben, Agárdi Gábor Lutherként a Falanszterben, Kállai Ferenc Cassiusként, Gábor Miklós Plátóként és Bessenyei Ferenc Michelangelóként).

polgár: Czibulás Péter, Negyedik polgár: Csák György, Patriarcha: Nagy Zoltán, Agg eretnek: Raksányi Gellért, Agg eretnek: Gáti József (beugrás 1984. január), Barát: Hetényi Pál, Cédulás barát: Ivánka Csaba, Helene: Pregitzer Fruzsina, Helene: Miklósy Judit (beugrás 1987. november 9.), Csontváz: Izsóf Vilmos, Csontváz: Tahi József (beugrás 1988. február 27.), Első boszorkány: Juhász Róza f. h., Második boszorkány: Janisch Éva f. h., Harmadik boszorkány: Antal Olga f. h., 8. szín: Prága, Első udvaronc: Izsóf Vilmos, Első udvaronc: Tahi József (beugrás 1988. február 27.), Második udvaronc: Ivánka Csaba, Harmadik udvaronc: Rubold Ödön, Negyedik udvaronc: Bősze György, Rudolf császár: Hetényi Pál, 9. szín: Párizs, Tiszt: Katona János, Sans-culotte: Czibulás Péter, Márki: Rubold Ödön, Saint-Just: Nagy Zoltán, Robespierre: Bősze György, Népbeli: Antal Olga f. h., Népbeli: Fazekas Zsuzsa f. h., Népbeli: Funtek Frigyes f. h., Népbeli: Hirtling István f. h., Népbeli: Janisch Éva f. h., Népbeli: Juhász Róza f. h., Népbeli: Kerekes László f. h., Népbeli: Kolos István f. h., Népbeli: Mácsai Pál f. h., Népbeli: Mészáros Károly f. h., 10. szín: Prága, Udvaronc: Rubold Ödön, Tanítvány: Csák György, 11. szín: London, A bábjátékos: Bősze György, Virágárus: Kováts Adél, Egy anya: Fáy Györgyi, Egy anya: Egy leány: Fazekas Zsuzsa f. h., Ékszerárus: Funtek Frigyes f. h., Első polgárlány: Marsek Gabi, Első polgárlány: Miklósy Judit (beugrás 1987. november 9.), Második polgárlány: Pregitzer Fruzsina, Korcsmáros: Baranyi László, Első munkás: Mácsai Pál f. h., Második munkás: Czibulás Péter, Harmadik munkás: Kolos István f. h., Első koldus: Izsóf Vilmos, Első koldus: Kassai Károly (beugrás 1988. február 27.), Második koldus: Kun Tibor, Katona: Katona János, Első mesterlegény: Németh János, Második mesterlegény: Mészáros Károly f. h., Egy kéjhölgy: Papadimitriu Athina, Első árus: Versényi László, Második árus: Gyalog Ödön, Artur: Rubold Ödön, Anya: Zolnay Zsuzsa, Cigányasszony: Pápai Erzsébet, Első tanuló: Csák György, Második tanuló: Kerekes László f. h., Harmadik tanuló: Háda János, Negyedik tanuló: Boczán János, Első gyáros: Győrffy György, Második gyáros: Nagy Zoltán, Nyegle: Raksányi Gellért, Nyegle: Tahi József (beugrás 1988. február 27.), Nyegle: Horkai János (beugrás 1984. január), A zenész: Ivánka Csaba, Lovel: Hetényi Pál, Elítélt: Funtek Frigyes f. h., 12. szín: Falanszter, Tudós: Ivánka Csaba, A föld szelleme: Nagy Zoltán, Aggastyán: Raksányi Gellért, Aggastyán: Csák György (beugrás 1984. január), Luther: Rubold Ödön, Cassius: Katona János, Plátó: Izsóf Vilmos, Plátó: Tahi József (beugrás 1988. február 27.), Michelangelo: Hetényi Pál, 13. szín: Az úr A föld szelleme: Nagy Zoltán, 14. szín: A jégvidék, Eszkimó: Csák György, 15. szín: A Paradicsomon kívül, Az Úr: Sinkovits Imre.

•

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A POLITIKAI ESZMÉNYVESZTÉS KESERŐ KOMÉDIÁJA

KERÉNYI IMRE: JÁNOS KIRÁLY, 1984

A Nemzeti Színház előadásában a politikai eszményvesztés egyszerre gúnyosan karikírozott és tragikusan elmélyített drámájaként kelt életre Dürrenmatt történelmi pamfletje. Az „immorálisan taktikázó” király és a változás lehetőségével kapcsolatban illúziót tápláló Fattyú történetének kimenetele, a halál és a totális megcsalatozás így még gyötrelmesebbé tette az előadás „kettős beszédéből” adódó felismerést: az állami és társadalmi rend bárminemű jobbítását célzó eszmények elvesztését. Így lett a Kerényi Imre rendezte János király a második reformkornak szánt 1980-as években megrendítően mulatságos elvitatása minden reform lehetőségének, elsíratása a szocializmus megvalósíthatóságának – „János király” országában.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Nemzeti társulatának és repertoárjának kényszerű megújítása idején a *János király* évadokon átívelő szakmai és közönségsikert biztosított a színház számára. Amikor a Nemzeti reformját üggyé tevő Pozsgay Imre belebukott a kultúrpolitika uralásáért Aczél Györggyel vívott harcba, és 1982-ben, egyik utolsó miniszteri ténykedéseként „megalapította a Katona József Színházat, mint a Nemzetiről levált önálló intézményt, s oda mentette át Székely Gábort és Zsámbéki Gábort”,¹ „a színészek jelentős hányada, köztük a Nemzeti Színház régi tagjai is, követte a két fiatal művészeti vezetőt”.² Mindannak megerősí-

¹ FODOR Géza, „A Katona József Színház 15 éve”, in *Katona 1982–97, Kamra 1991–97*, szerk. VERESS Anna, 2–7 (Budapest: Katona József Színház Alapítvány, [é. n.]), 4.

² SZÉKELY György, „A felszabadulás után. A Nemzeti Színház intézménytörténete”, in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 131–186 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987), 186.

tése, ami a Nemzetiből maradt, továbbá az újraalapozás munkálata (a közel húsz éve ígért új épület érdekében hirdetett összefogás közepette) Vámos Lászlóra várt, aki művészeti vezetőként kortárs magyar drámaközpontú repertoárt célzott meg, a klasszikusok és a széles közönségréteget megszólító kortárs külföldi alkotások kiegészítésével.³

Az utóbbira tartották alkalmasnak Dürrenmatt királydrámáját, amely 1983 őszén, Kerényi Imre színművészeti osztályának vizsgálóelőadásaként nagy figyelmet keltett az Ódry Színpadon.⁴ A siker okát a rendező abban látta, hogy „körülbelül kétszer annyi emberi munka van benne”, mint egy átlagos fővárosi produkcióban, magyarázata szerint pedig „a struktúráján kívüli vállalkozások, például egy-egy főiskolai vizsga, például a legutóbbi *István, a király* produkció [...] fölszabadítanak olyan teremtő energiákat az emberekben, amik pozitívan hasznosíthatóak”.⁵ A két hónappal korábbi, királydombi *István, a király* példája azért lényeges, mert a főiskolás *János király*hoz hasonlóan a kőszínházi struktúráján kívül (miközben persze teljességgel a hivatalosság rendjén belül) született, s ahogy ezt, úgy később azt is megpróbálta Kerényi beemelni a struktúrába. (*István, a király*-rendezése egy évvel a *János király* várszínházi bemutatója után, 1985 szeptemberében került színre a Nemzetiben.) A „teremtő energiák” ily módon történő kanalizálása számottevőnek bizonyult a Katona „kiválása” okozta talaj- és irányvesztés után, az új erők összpontosítása idején. S ahogy (második bemutatójaként) a Katona átvette az Ódry Színpadról, majd közel kétszázszor adta Queneau *Stílusgyakorlatok* című művének Bán János, Dörner György és Gáspár Sándor játszotta előadását, úgy a vérfrissítés szándékával a Várszínház is átvette a (hangvételeiben azért e színházról igencsak idegennek tetsző) *János királyt*. Azzal a különbséggel, hogy „az utóbbi esetben

³ E célt tükrözi az is, hogy a *János király* 1984. november eleji premierje előtt, az évad kezdetén Hubay Miklós és Páskándi Géza, illetve Kertész Ákos és Sárospataky István egy-egy darabját mutatta be a Nemzeti Színház és a Várszínház, majd az egyik helyen Shaw-, Gorkij- és Hugo-, a másikon Molière-, Nagy András- és Goldoni-bemutatók következtek. Dürrenmatt Shakespeare-átiratával, mondhatni, két legyet ütöttek egy csapásra, főleg, hogy Vámos szerint „a kortárs világirodalom számunkra megfelelő műveinek kiválasztása ma a legnehezebb dolog, mert az új dráma mindenütt hiánycikk, és ha megjelenik a láthatáron vagy azon túl egy reményteljes új darab, szinte egyszerre csapnak le rá a színházak. A Nemzetinek nagyon nagy szüksége volna ismét *vonzó mai sikerekre*, mert a mai irodalmat kedvelő közönség az utóbbi évtizedben a Vígszínházban és a Madách Színházban jobban megtalálta ezeket.” VAMOS László, „Gondolattörödékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról”, in KERÉNYI, *A Nemzeti Színház 150 éve*, 199–212, 201. (Kiemelés tőlem. K. K. Á.)

⁴ „Régen aratott ekkora közönségsikert főiskolai produkció. [...] Ez a főiskolai vizsga *eszközeiben* kifejezőbb, mesterség dolgában színvonalasabb, atmoszférájában sűrűbb, mint színházi előadásaink túlnyomó része.” MÉSZÁROS Tamás, „A komédiás uralkodik. Színművészeti főiskolások sikere”, *Magyar Hírlap*, 1983. nov. 15., 6. (A szerző kiemelése.)

⁵ Elhangzott a Magyar Televízió egyes csatornájának *Stúdió '83* címmel, 1983. október 26-án 20.50-tól sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

nem változatlanul kelt új életre” a produkció: „azok az egykori főiskolások maradtak benne, akik azóta a Nemzetibe szerződtek, míg más szerepeket a színház ismert tagjai alakít[ott]ak”.⁶

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Nemzeti Színház előadásában a politikai eszményvesztés egyszerre gúnyosan karikírozott és tragikusan elmélyített drámájaként kelt életre Dürrenmatt történelmi pamfletje. Kerényi Imre rendezése a svájci szerző darabjának azon jellegzetességére helyezte a hangsúlyt, hogy a shakespeare-i előképpel szemben az angol–francia ellentétek helyett „az egy rendszeren (tudniillik a feudalizmuson) belül vívott hatalmi harc”⁷ került premier plánba.⁸ Az átirattal kapcsolatban „a gátlásokat, erkölcsöket és humánusmot nem ismerő politikai cirkusz”⁹ kíméletlen leleplezésének metsző iróniáját, bohózati felhangjait szo-

⁶ MÉSZÁROS Tamás, „A korszerűtlen ésszerűség. Dürrenmatt a Várszínházban”, *Magyar Hírlap*, 1984. nov. 24., 7.

⁷ FÖLDES Anna, „János király a Várszínházban”, *Nők Lapja* 36 (1984): 22. (A szerző kiemelése.)

⁸ Ezért nyilatkozta az előadást szelíd bírálatban részesítő, Shakespeare *János királyát* az 1906-os nemzeti színházbéli produkciót követően Magyarországon egyedül színpadra állító Ruszt József (Kecskemét, 1975), hogy „én nem szeretem a dürrenmatti átiratot, elfogult vagyok a Shakespeare-darabban. [...] Shakespeare benne marad a saját történelmi közegében. Dürrenmatt végig olyan felhangokkal van teli, amelyek teljesen maiak, a ma kérdéseire azonban mégsem kapok választ! [...] sem a ma nincsen benne istenigazában, sem a történelem. [...] Én egyáltalán nem tartom a hazafiságot korszerűtlen gondolatnak. Shakespeare darabja arról szól, hogy egy fattyú védelmezi meg Angliát, ha kell, egyedül veti meg a lábát a toweri partokon [sic!]. Ez a gondolat, ez a nedv Dürrenmattnál hiányzik. [...] Nem az anakronizmusokkal van itt a baj lényegében, hanem a hazafisággal. Ez Shakespeare-ben ott van. Dürrenmatt nem hozott létre akkora értéket a darabjában, mint amennyit kihagyott Shakespeare-ből. [...] Azokat a műveket szeretem, amelyek örömmel, fájdalommal, erővel, ha tetszik: intellektussal, mindazzal, amivel igazán élni lehet, tárják fel a bajokat. [...] Dürrenmattnál ellentmondásba került a darab témája a világpolgársággal. Mit humorizáljak én a nagyhatalmak villongásain, amikor benne élek az egyik oldalon?! Ennyi humorérzésem sajnos nincs. [...] Dürrenmatt számára a történet csak apropó, hogy ezt a fantasztikus, ijesztő karikatúrát megrajzolja a világpolitikáról. [...] Shakespeare darabja valóságosabb. Igazabb.” P. HORVÁTH Gábor, „Színházról fiataloknak. Ruszt József a *János király* várszínházi előadásáról”, *Magyar Ifjúság* 29, 14. sz. (1985): 28–29, 29.

⁹ TAKÁCS István, „A hatalom körforgása”, *Pesti Magyar Hírlap*, 1984. nov. 17., 4. – „János és a francia király, Fülöp, hatalmi vetélkedésüket, dinasztiaharcukat úgy vívják meg, mint valami barátságos sportmérkőzést. Közömbben mindkét oldalon katonák ezrei pusztulnak el, s mindkét király szemrebbenés nélkül végezteti ki a másik családtagjait, rokonait, ők barátságosan társalognak, rokoni kapcsolatot építenek ki egy érdekházasság révén, érdekük szerint szembezállnak vagy behódolnak a pápa szintén hatalmi indíttatású, s egyáltalán nem a vallás parancsából fakadó követeléseinek, vagy cselet vetnek egymásnak, hazudnak és esküt szegnek, a legkisebb lelkiismeretfurdalás nélkül. Hogy János a játék végén meghal, az nem ebből az ellentétből fakad; egyik leghűbbnek tudott embere mérgezi meg.” Uo.

kás kiemelni,¹⁰ amelyek között (a pretextushoz képest) az „egyetlen többlet-információ”: „a gesztus, amellyel a király »jogokat adományoz« népének”, azaz a Földnélkülinek mondott Jánossal együtt leggyakrabban emlegetett Magna Charta is csak „morálisan aljas manipuláció”.¹¹ A mű történelemszemléletében mind a 20. század tapasztalatait,¹² mind a Jan Kott-féle shakespeare-i királydráma-felfogást tetten érve,¹³ Kerényi Imre nemcsak a kacagtató, de a fájdalmas aspektusát is igyekezett érzékelhetővé tenni a dűrenmatti malíciának, azon megfontolásból, hogy „ellentétben mondjuk egy Übü papa feldolgozással, [a darab] megőrzi ennek a történelmi folyamatnak a tragédiáját”.¹⁴

„A hatalom körforgásának véres színjátéka”¹⁵ mint a drámainterpretáció sorvezetője már az előadást nyitó és végül keretjátékká teljesedő némajáték előtt, a műsorfüzet láttán nyilvánvaló lett, hiszen egy páncélos lovagok kariatúraszerű seregét elemészto húsdarálót emelt profán jelképpé.¹⁶ A rendezés tehát a satirikus mellett a tragikust is érvényre juttatva meghatványozta a

¹⁰ Vö. „nagyon szórakoztató mű [a *János király*], melynek igazságtartalmában szívesen megfürdünk. [...] Ambivalens történet tehát Dűrenmatté, melyben a politikai gépezetek látszólag bonyolult, közlrol szemlélve azonban nagyon is primitív mechanizmusát igyekszik megmutatni, gondosan elmagyarázva, hogy ezeknek a masináknak a mozgatóerői aligha a »népem boldogsága és jövője«, inkább kisstilú praktikák, ötletszerű gyilkosságok, melyek gyors hatalmi sikerekkel kecsegtetnek.” BULLA Károly, „*János király*”, *Film Színház Muzsika* 28, 47. sz. (1984): 4. – „Gonosz egy darab, mondja *János király*ról Dűrenmatt a hozzá csatolt jegyzetben [...], akár galádnak is nevezhetné. [...] Királydráma? Kufárdráma! [...] Benedek Marcelltól származik az észrevétel, hogy a királyi család hölgytagjai kofák módjára porlekednek egymással a hatalomért. Dűrenmattnál az egész hatalmi harc Anglia és Franciaország között, a pápa közvetett részvételével, egyetlen nagy kofálkodás, ami a kaján svájci drámaíró értelmező szótárában politikát jelent.” KOLTAI Tamás, „Kicsontozott királydráma. Dűrenmatt-bemutató a Várszínházban”, *Új Tükör* 21, 49. sz. (1984): 28–29, 28.

¹¹ VARJAS Endre, „Újrajátszva (Replay Dűrenmatt!)”, *Élet és Irodalom*, 1984. nov. 16., 13.

¹² Vö. „E komédia jellegzetesen XX. századi, hiszen a történelmi tudat, a reflexió, az összehasonlítás szülötte, annak a tudatnak a megfelelője tehát, mely saját rettenetes és »gonosz« történetét a történelem egészének általános jellemzőjeként ismeri fel, s azt csak mint ilyet viseli el.” GYÖRGY Péter, „Fejezet a zsarnokságról”, *Színház* 18, 1. sz. (1985): 7–11, 7.

¹³ „Dűrenmattnál is és Jan Kottnál is arról van szó, hogy a történelemnek igazából nincs célja, nincs előrehaladása, hanem van helyette az ún. nagy mechanizmus, [...] és ez kíméletlenül maga alá gyúr mindenféle akaratot, mindenféle törekvést, és tulajdonképpen a hősök mindig a dráma kezdőpontjától elindulnak valahova és ugyanoda jutnak vissza.” Elhangzott a Petőfi Rádió *Láttuk, hallottuk* címmel, 1984. november 5-én 10.45-kor sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

¹⁴ Uo.

¹⁵ TAKÁCS István, „»Egy Pembroke az eredmény!«. Dűrenmatt *János király*-átirata a Várszínházban”, *Népszava*, 1984. nov. 15., 6.

¹⁶ Vö. „A hatalom tehát valósággal megőrli a hatalomra kerülőt; a trónt először mindenki a vágyak netovábbjának látja, majd amikor beleül (vagy amikor már benne ül), rá kell döbbsenie, hogy ez a trón vesztőhely. S ez így forog megállás nélkül; minden új király végigmegy ezen a folyamaton.” TAKÁCS, „A hatalom körforgása”, 4. (A szerző kiemelése.)

dürrenmatti „kétnyelvűséget”:¹⁷ azt a „színváltó játékot”, amelynek során „minden »valami másnak bizonyul«”,¹⁸ és ráerősített a két főszereplő, János és a Fattyú alakjának (Shakespeare-hez képest jelentős) áthangelésére. Az „immorális taktikázó”,¹⁹ mégis „formálható, hajlítható”²⁰ király és a mellé szegődött, kizárólag a józan ész erkölcsét követő, a változás lehetőségével kapcsolatban illúziót tápláló Faulconbridge Fülöp történetének kimenetele, a halál és a totális megcsalatozás így még gyötrelmesebbé tette az előadás „kettős beszédéből” adódó felismerést: az állami és társadalmi rend bármilyenű jobbítását célzó eszmények elvesztését.²¹ Így lett a Kerényi Imre rendezte *János király* – „a történelem e gyalázatos története”²² – a második reformkornak szánt 1980-as években megrendítően mulatságos elvitatása minden reform lehetőségének, elsíratása a szocializmus megvalósíthatóságának.²³

¹⁷ Vö. ALMÁSI Miklós, „Példabeszédek a túlélés trükkjeiről. Dürrenmatt *János király*a a Várszínházban”, *Népszabadság*, 1984. nov. 23., 7.

¹⁸ (BOGÁCSI), „Két vizsgaelőadás. *János király*”, *Magyar Nemzet*, 1983. nov. 15., 3. – „A családi találkozás diplomáciai tárgyalásnak [bizonyul], vagy ha tetszik: fordítva. A nászbed valójában tor egy város felett. Az elagyabugyált duzzogása erőszakos manőverbe, katonai retorzióba torkollik.” Uo.

¹⁹ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

²⁰ CSÁKI Judit, „Dürrenmatt: *János király*”, *Kritika* 14, 3. sz. (1985): 41–42, 41.

²¹ Vö. „Nincs az a cinizmus és árulás, nincs az a gonoszság, amely a hatalommal szemben elég lenne a ráció uralmának érvényre juttatásához.” GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 8. – E tekintetben kulcsfontosságú egyrészt a meggyilkolt Arthur Plantagenet felmutatásának, másrészt a Fattyú lelépésének jelenete. Az előbbi alkalmával „a világ szörnyeteg, cinikus kegyetlenségének bizonyítékaként” (KOLTAI Tamás, „Reálpolitika, avagy a személyiség esélyei”, *Híd* 50 [1986]: 919–926, 921) a Fattyú emeli üvöltve a magasba a gyermek fekete lepelbe burkolt holttestét, az utóbbi alkalmával pedig ő maga görnyed zokogva a földre, beismerni kényszerül, hogy „a sors szekekrét a butaság húzza és a véletlen”. Mindkét jelenet érzelmi erejét ugyanaz a széles, patetikus muzsika fokozza. (Egyébként az áldozat felmutatásának gesztusa szinte egy az egyben tér vissza tíz hónappal később, Kerényi *István, a király*-rendezésének legvégén.)

²² GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 9.

²³ Vö. a *Népszava* és az *Új Tükör* kritikáinak szintén erősen áthallásos kijelentéseivel: „a Fattyú, a nagy Oroszlánszívű Richárd király zabigereke [...] azt remélte, hogy a sok szörnyűségből végül is valami jó születik, a ráció győz a vad anarchia fölött, a józan ész megállítja a történelem nagy húsdarálójának működését. Az eredmény: egy Pembroke. [Ti. egy alattomos gyilkos. – K. K. Á.] *A rosszra még rosszabb jön, a Valakik helyére a Senkik.*” TAKÁCS, „»Egy Pembroke az eredmény!«...”, 6. – „Faulconbridge Fülöp (később Sir Richard Plantagenet) [...] Shakespeare-nél még nem más, mint nagyszájú, kivagy legény. [...] Dürrenmatt Fattyúja csakugyan valami naiv elhivatottságot érző hősféle – »balkézről« királyi sarj, valójában *igazi népfi* –, aki a maga rafináltnak vélt bárány-ártatlanságával jó útra akarja téríteni a farkasokat. Természetesen rajtaveszt.” KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29. (Kiemelések tőlem. K. K. Á.)

A RENDEZÉS

Kerényi rendezése „a nemzeti pojácaság csúfondáros rituáléját”²⁴ mérhetetlen keserűséget artikuláló bukástörténeté mélyítette, játékmódjában egyformán kerülve az egyneműséget és a felszínes eklektikusságot. Több recenzió megállapította, hogy a produkció összetettebb, árnyaltabb, mint Dürrenmatt színműve, és „mint nemrégiben Székely Gábor *Menekülés*-, Ruszt József *Húsvét*-, Ascher Tamás *Cseresznyés kert*-rendezése [...], határozott színházi szemléletben megjelenő világgép-értelmezéssel” rendelkezik.²⁵ Kerényi korábbi munkáihoz képest már az Ódry Színpadon revelációként hatott e világgép szemléletessé tétele, a többféle hagyományt, stílust, nívót felölelő színházi eszközök alkalmazásának összecsiszoltsága.²⁶ A Nemzeti színészek beállása miatt a Várszínházban növekedett a játéknyelvi heterogenitás,²⁷ ugyanakkor „a kompozíció minden részletében pontosabb, profibb kivitelű” lett.²⁸ Jobban érvényesült benne a hatalom mechanizmusának hétköznapiasításából fakadó „fölényesen groteszk szemlélet”, és ettől lett – a humorát másként értő Ruszt József álláspontjával²⁹

²⁴ KOLTAI Tamás, „Újranéző. *János király*, Várszínház, 1988. november 7. 93. előadás”, *Képes* 73, 48. sz. (1988): 45.

²⁵ SÁNDOR Iván, „Álkérdések helyett. Éjféle napló”, *Film Színház Muzsika* 28, 50. sz. (1984): 16–17, 17.

²⁶ Vö. „Kerényi nevéhez sem ezt a fajta színházat társítottuk a közelmúltban. Dolgozott patetizálón, történelmieskedőn, amúgy »hősileg«, különös érzeket mutatott a népi színjáték-hagyományok, a drámai folklór iránt, csinált úgynevezett társadalmi szatírákat, amely nem tanúskodott sem a társadalom, sem a műfaj megértéséről.” MÉSZÁROS, „A komédiás uralkodik...”, 6. – „Kerényi Imre munkái az elmúlt években nemegyszer bebizonyították, e rendező elkötelezett, politikai, társadalmi, nemzeti problémák iránt nyitott, politikus színházat követel. E sürgető szükség sokszor túl gyors tempót diktált, s ezért eredményei is nemegyszer kétségesek lettek, hiszen feszítő mondanivalójának kimondása minden egyébként méltányolt szempontnál fontosabbá vált. [...] E rendezés, a *János király* viszont alapvetően eltér a fenti periódus negatív tendenciáitól, [mert ebben] nem csupán az ideológiai elszántság üressége van jelen.” GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 7.

²⁷ Vö. Kerényi [...] a tényleges életkori és helyzetmeghatározó ismertség-ismeretlenségi tényezők sorozatát az előadás, a darabértelmezés részévé tette. A játékmódok eklektikája így tehát egyes esetekben valóban nemhogy nem feltűnő, hanem a szereplők világa közötti különbségek felmutatását szolgálja.” Uo., 10.

²⁸ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

²⁹ Ruszt szerint „a főiskolás előadás a darab szempontjából szerencsés közegben játszódott. Erősebbek voltak az előadás technikai összetevői, már ami a színészi játékok illeti: veszélyesebben játszottak a fiatalok. Kegyetlen, veszélyes előadás volt. [...] A huszonéves emberek teste és lelke a maga természetes tisztaságával produkálta a darabbeli mocskosságot, tehát egyben föl is oldotta. A fiatalság és szenvedélyesség jó helyre rakta a nézőben a súlyos problémákat. A várszínházi előadás ezzel szemben cinikus volt. Fantasztikus politikai-történelmi masinéria mozog ebben az előadásban, ijesztő, hogy ilyen világban élünk, annyire kiszolgáltatottan. Ezután az előadás után rosszkedvűen jöttem haza, a főiskolás előadás után pedig

ellentétesen³⁰ – „igazán kegyetlen; sokkal kegyetlenebb, mint amikor a színház megilletődik önnön feneketlen komolyságától”.³¹ Közben persze a nyomatékosabb stilizáltság elvett „a játék nyers erejéből”,³² és mivel „óhatatlanul jól-fésültebb lett, törvényszerűen veszített valamit a pimaszságából”³³ is.

A főiskolai előadáshoz képest elmélyültek a mosolyt a néző arcára fagyasztó mozzanatok: markánsabbá vált „a darabnak az a fölfelé ívelő folyamata, melyben a véresen komoly szépen ölelkezik a véresen ironikussal”.³⁴ A rendezés nem oldott minden szenvedélyt komédiává, hanem olykor az abszurdba hajlóan elrajzolttól az átérzetten patetikussig ívelt. Engedett „az igazán drámai pillanatok kisugárzásának”, tudatosítva nézőiben, hogy „a Nagy Mechanizmus

igazi jó hangulatom volt. [...] Kegyetlen dolgai nem elbeszéltek, hanem valóban kegyetlenek és katartikusak voltak. A várszínházi előadásban a színészi játék brechti elemei erősebb hangsúllyal és nem eléggé szervesen vannak jelen. [...] Ha riasztó, kegyetlen történetet játszik el a színház, akkor azt egyértelmű igazságokon keresztül kell kifejeznie. [...] Ehhez a fajta előadástípushoz [...] homogén közeg kell. Olyan ensemble-játék, amelyet nagyon nehéz megteremteni. Az Ódry piczi színpadán, azon a kis nézőtéren jó esetben minden összesűrűsödik egy jó előadásban.” Ruszt persze azt is jelezte, hogy szereti „azt a fajta színházat, amit Kerényi Imre csinál. Ahogyan a néma figurákkal egy tematikus játékkal háttérrel teremt a szónak, az éppen adott gesztusnak: ahogyan kitágítja a darab értelmét, a pillanatok tartalmát. Nagyon izgalmas, nagyon erős és nagyon kemény. Ezekhez az elemekhez viszonyítva éreztem némely pillanatban a színészekről a lazább szituáció-fogalmazást.” Amikor az interjú készítője megjegyezte, hogy a végén például Mácsai Pál Pembroke-ja Charles Aznavour *Isabel* című slágerével hagyja el a színt, Ruszt úgy fogalmazott: „Pontosan ezekkel az elemekkel van bajom. Leválnak az előadás szerkezetéről és teljesen privát hatást keltenek. Ez az előadás néhány eleme mindössze, egy-két pillanata. [...] Például: zörög a páncél, nyilvánvaló karikatúra. De a célja az, hogy megtudjuk, életveszélyes világban élünk. Ha ezen csak jót derülök, nincs értelme, igazsága. [...] A politikai masinéria a lényeg, és ez az előadás minden pillanatára vonatkozik! Az előadás félreérthetetlenül exponálja ezt az értékrendet, hiszen fölmosás a padlót, bejön Pembroke, és megnézi egy hófehér zsebkendővel, hogy piszkos-e. Ez eligazít engem, a nézőt arról, hogy itt milyen világban élünk. Ezután itt nem lehet viccelődni. Minden olyan színészi elem, amely egy picit fajsúlyt téveszt, értékrendi zavart okoz. A történelem azt produkálja, hogy Angers városát szétlövik. Nekem, mint nézőnek, nem színházra meg mókára kell itt gondolnom, hanem azokra a szétlőtt városokra. [...] Ha viccesen exponálódik egy figurája ennek a városnak, akkor úgy tűnik, hogy csak játszogatunk. [...] Ennek az előadásnak az alaphelyzete, a veszélyessége az az eszköz, amelyben a színészeknek tévedni vagy lötyögni nem szabad. Az érzelmeknek, az emócióknak a hitelét a néző számára az igazság adja. Ha a színész azt a tartalmat, amit egy szituációban meg kell teremtenie, elformáztatja, az olyan, mintha egy súlyemelő becsapna engem: úgy tesz, mintha 120 kilót emelne föl.” P. HORVÁTH, „Színházról fiataloknak...”, 28–29.

³⁰ Vö. „Kellő gúny és irónia árad az állandó zászlólobogtatásból, az egyes udvarokat jellemző dalokból. (A franciák a Sur le pont d’Avignon-t fújják, s az angolok végzete az Ég a város, ég a ház is kánonjára következik be.)” GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 11.

³¹ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

³² Vö. „például a deszkához csapott felmosóröngy drasztikusabb valóság volt, mint a műanyagpadló megtisztítását jelző hercig partviskoreográfia.” KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29.

³³ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

³⁴ BULLA, „János király”, 4.

véres és nyomasztó színjátékát is *emberek, s nem bábok* játsszák”, így téve érzékelhetővé „a tréfák mögül elősejlő szorongást és fenyegetettséget”.³⁵ A figuráktól, helyzetektől való ironikus távolságtartás tehát, „a megmutató-elidegenítő gesztus itt már nem »életkori kívülről«” volt, hanem „elegáns stílusmegoldás”,³⁶ de nem érvényesült kizárólagosan, hiszen a rendezés mindig ki játszotta a szituációk „belső tartalmát, legyenek bár ironikusak, bohóciatiak vagy akár tragikusak”.³⁷ Noha külsőségeit tekintve nem lépett ki a historizáló színre vitel keretei közül, és csak kevés anakronizmussal élt, játékban „a történelmi és mai atmoszféra közötti pendlizés pompás koreográfiáját”³⁸ valósította meg, stílusegység nélkül,³⁹ de korántsem zavaróan.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az előadás a főiskolai bemutatóból átvett négy fiatal és a Nemzeti tagjainak csapatmunkáján alapult, s miközben (immár nem pedagógiai, hanem társulatépítési céllal) összehangolta, láttatni is engedte a játéktílusok változatoságát. Az 1982 utáni évek legnagyobb eredményének Vámos László művészeti vezető *„egy nagyon ütőképes, tehetséges és a [...] nemzeti színházi elvárásoknak megfelelni tudó fiatal gárda kialakítását”* tartotta.⁴⁰ Ehhez Kerényi Imre 1984-ben végzett osztálya három színésszel járult hozzá; Hirtling István, Mácsai Pál és Funtek Frigyes mellett a várszínházi bemutató idején még harmadéves főiskolás Kerekes József tarthatta meg a *János királyban* az Ódry Színházpadon is játszott szerepét.⁴¹ Mivel a rendezés nem módosult, az előadást „a

³⁵ TAKÁCS, „»Egy Pembroke az eredmény!«...”, 6. (A szerző kiemelése.)

³⁶ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

³⁷ KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29.

³⁸ ALMÁSI, „Példabeszédek...”, 7.

³⁹ Vö. „A tartományokat térképre dobált színes nyilakkal fölosztó királyok »játéka« merőben különbözik Konstancia és Eleonóra brutális halálának pillanatától, amely így, ahogy van, át kerülhetne egy Kott-féle királydráma-feldolgozást képviselő Shakespeare-produkcióba. [...] A nehéz páncélt viselő lordok mozgásparódiája [...] egészen más tőről fakad, mint a Brecht-Weillre emlékeztetően *songosított* háborús dal. A »nemzeti csoportok« zászlós-himnuszos felvonulása vagy az »eszmei mondanivalót« összefoglaló némajáték az elején és a végén finom intellektuális iróniát képvisel, de az olyan fiziológiás humor is a helyén van, mint a torz Angouleme Izabella [...] és az imbecillisre fölpuhított dauphin” KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29.

⁴⁰ VÁMOS, „Gondolattörödékek...”, 209. (A szerző kiemelése.)

⁴¹ Vö. „Gyorsan legenda lett az a [...] főiskolás osztály, mely ezzel a darabbal diplomázott. [...] Ugyanez az évfolyam (annak legalábbis egy hányada) megismételhetette a »vizsgát«, immár szériában, Kerényi Imre eredeti rendezését továbbcsiszolva. [...] A produkció azóta persze megérett, kiforrott, feldúsult a Nemzeti-beli művészek alkotóerejével.” ALMÁSI, „Példabeszédek...”, 7.

megváltozott szereplőgárda színez[te] újra”,⁴² a főiskolaihoz képest többretegűvé téve az alakformálást,⁴³ bátrabban állítva az ironizálás, a reflektálás, a stilizálás fénytörésébe a realista játéknyelv elemeit.⁴⁴ Ám még a legkarikírozottabb pillanatokban is olyan „érzéki fölfokozottságban”⁴⁵ élve meg a példázatot, mint korábban, „pontos rajzát ad[va] egy-egy figurának”.⁴⁶

Hirtling például a komédiás-király szertelenségét egy „csupa kéz-láb, hórihorgas fiatalember”⁴⁷ mohóságával, hevességével alapozta meg, János ágáló-deklamáló modorát minduntalan (színészileg reflektáltan) elripacskodott pózokba fordítva, egyszerre idézve fel „egyfajta shakespeare-i »veretességet«, s szinte azonmód iróniába is fojt[va] a stílust”.⁴⁸ Vele szemben, mégis párban, Funtek a Fattyú szenvedélyességét, megszállott racionalizmusát lobogó indulatokkal jelenítette meg, legfeljebb vonzóan lezserré, de sohasem harsánnyá téve a mélyről fakadó érzéseket artikuláló figurát.⁴⁹ E két alak mögött Mácsai szinte láthatatlanná tette Pembroke-ot: kimért mozgású, visszataszítóan modoros, mégis „simulékony észrevétlenséggel szolgáló”⁵⁰ minisztert formált, aki gyakori feltűnése ellenére alig-alig szólt, hogy aztán annál nagyobbab szólnon „a játék slusszpoénja”.⁵¹ Az általa megmérgezett János halála után vadul

⁴² MOLNÁR Gabriella, „Ismét János király. Bemutató a Várszínházban”, *Esti Hírlap*, 1984. nov. 12., 2.

⁴³ Vö. „Az egyes szereplők anyagkezelésében is megmutatkoznak ezek a helyénvaló különbségek. Fülöp Zsigmond francia Fülöp királya szellemes minta egy francia bohózatból; Nagy Zoltán Pandulphóját Bernard Shaw-i szarkazmus lengi körül; Kubik Anna kihívó tromfként viseli a politika áldozatának szerepében szerzett feslettségét, akár valami brechti utcalány; Vass Éva pedig mosónéi és királynéi ordenáréságot vegyít össze, szinte pantomimmá stilizálva, mintha csak a keleti színházi technikát alkalmazná.” KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29. (A szerző kiemelése.)

⁴⁴ Vö. „Whatever western notions about Socialist Realism on stage in Eastern Europe may be, it is not much in evidence in these productions [ti. a *János király* mellett a Várszínház II. *Richard*-előadásában].” Glenn LONEY, „Magyar Shakespeare: Serving Up the Playwright with a Dash of Paprika”, *Shakespeare Bulletin* 4, no. 4 (1986): 19–21, 21.

⁴⁵ MÉSZÁROS, „A komédiás uralkodik...”, 6.

⁴⁶ SÁNDOR, „Álkérdések helyett...”, 17.

⁴⁷ (BOGÁCSI), „Két vizsgaeloadás...”, 3.

⁴⁸ MÉSZÁROS, „A komédiás uralkodik...”, 6.

⁴⁹ Vö. „Funtek Frigyes igazi plebejus suttyó-Fattyú: vagabund vagányságában csupa nemes szív, hazafias pátosz, sérülékeny lélek és világfájdalmas kiábrándulás.” KOLTAI, „Kicsontozott királydráma...”, 29. – „A Fattyú szerepében e fiatal színész a szó szoros értelmében berobban a színpadra, s a [Jánossal való] rokonsága érzékelhetővé lesz az azonos testi kondíció, az életkor, a némiképp hasonló fizikai adottságok révén is. [...] A legnagyobb drámát ő játssza el s éli át szinte egyedül. Mindaz, ami a többiek számára lényegtelen vagy épp neveltséges, az számára léte és feladata értelme. Így lesz monológhósszá, ki a rivaldánál tehet csak vallomást, vagy mindössze egy halott felett lehet őszinte, s Funtek jól állja ezt a próbát is, a magányos színházi helyzet leckéjét.” GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 9–10.

⁵⁰ (BOGÁCSI), „Két vizsgaeloadás...”, 3.

⁵¹ ÁLMÁSI, „Példabeszédek...”, 7.

összeborzolta addig lenyalt haját, s – mintha csak néma cinkostársaira – galádul a nézőkre kacintva felkapta a koronát, és bohóckodva kitipegett, János sánta feleségét, Izabellát majmolva, az ő nevét énekelgetve.

A Nemzeti korábbi tagjai közül a recenzensek kiemelték a drámai alakot és „minden shakespeare-i anyakirálynék finom persziflázsát (mintegy a szerepkör kissé gunyoros kvintesszenciáját)”⁵² egyszerre adó Vass Évát, az érsek-bíborosként vetkőző-öltöző jelenetét (amikor János végső elkeseredésében felajánlja Angliát az egyháznak), mint majdnem bohócszámot halálosan komolyan végigcsináló Nagy Zoltánt,⁵³ valamint Fülöp Zsigmond kellemkedő francia királyát, aki „ajakpirosítóval, szemfestékkal kidekorálva kokettál a nagypolitikával”.⁵⁴ Az ironizáló játékmód visszafogottsága és az együttes játék nüanszai azonban a hosszú széria alatt igencsak sérültek: az előadást a bemutató után négy évvel újranéző Koltai Tamás az „önmutogató »szereplések« hajszálrepedéseinek” kitágulását felróva konstataulta, hogy „a produkció mostanra ijesztő módon szétesett”.⁵⁵

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

A múltidéző kosztümök nem annyira, a jelzésértékű díszlet és a hideg fények annál inkább hozzájárultak az előadás erős atmoszférájának megteremtéséhez.⁵⁶ Csikós Attila játékkerének hátterét póre deszkaemelvény zárta le lőrészekkel tagolt várfalként, homlokzatán szárnyas ajtóval, két oldalán a „gyilokjáróra” vezető lépcsőkkel. Előtte „sima, jeges tükrözésű porond”⁵⁷ terjeszkedett, a rivaldánál a mélybe vezető rámpával, s az üres térbe csak ideiglenesen toltak be egy-egy berendezési tárgyat: kerek étkezőasztalt, némi ülőalkalmatosságot, fürdődézsát stb. A díszletelemek hangsúlyos anyagisága, megformáltsága egyszerre idézte Peter Brook tragédia- és Giorgio Strehler királydráma-rendezéseit.⁵⁸ Egyszerűségük, funkcionalizmusuk nem erősített rá

⁵² MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

⁵³ ALMÁSI, „Példabeszédek...”, 7.

⁵⁴ MÉSZÁROS, „A korszerűtlen ésszerűség...”, 7.

⁵⁵ KOLTAI, „Újranézó...”, 45.

⁵⁶ Vö. „A Várszínház, amely – enyhe túlzással – hosszú évek óta vergődik, s csak keresi saját lehetőségeit, most végre olyan előadást tudhat magáénak, amely immáron vitathatatlanul ebben a térben született, erre a térre jellemző, s elválaszthatatlanná válhat ettől az épülettől. Fontos, hogy oly sok szervesen, az épület lehetőségeitől, adottságaitól független tér; felületes díszlet után, a *János király* tere, az előadás képe, valóban az e tér által kínált kihívás eredményeként lesz érthető.” GYÖRGY, „Fejezet a zsarnokságról”, 8.

⁵⁷ TAKÁCS, „»Egy Pembroke az eredmény!«...”, 6.

⁵⁸ Konkrétan Brook 1964-ben Budapesten is vendég szerepelt *Lear királyt* és Strehler Milánóban (1965), Salzburgban (1973) és Bécsben (1975) is színe vitt, a VI. *Henrik* trilógiából A

Borsi Zsuzsa történelmi miliót érzékeltető jelmezeire, főleg, mert egyként felfénylett a színen a múlt és a jelen: hátul a magasban olykor díszesen faragott orgona, a keretjátékban pedig a négyszögletű „porond” fölött kereszt alakban világító kék neoncsovek vonták magukra a figyelmet.

A fehéren csillogó, olykor ezüstös fényben pompázó padló különösen az előadás elején és végén került fókuszba, amikor gépritusban füttyögő tánczenére szertartásos „jégbalett” zajlott rajta.⁵⁹ A padlómosás könnyed mozdulatsora előtt a végén is volt kivégzés, csak épp akkor azt a három nemes urat fejezték, akik az elején a kosarakat tartották: „a história ezúttal a három fővesztéstől három fővesztésig, az új hatalom első tettéig vezet[ett] el”.⁶⁰ A nagy mechanizmus körforgását láttató némajelenetet a marxista történelemfelfogás értelmében is jelentéssé lehetett tenni, mondván, „pontos értelmezése a gyilkosan ironikus műnek, mely Shakespeare nyomán a hatalmi téboly örületét, a közönyös reálpolitikát, a romantikus hitet, az emberiség feje fölött döntő nagyhatalmakat állítja pellengérré”.⁶¹ Ám a mellbevágó rutinossággal és pedantériával lebonyolított, „nem akármilyen nagytakarítás”,⁶² sőt „tisztogatás”⁶³ – főként a marxistától igencsak elütő modalitása miatt – aktuálpolitikai konnotációt is nyerhetett, a szocialista üdvtörténet nem épp diadalmas mozzanatait idézve a néző tudatába. (S e tekintetben különösen fontossá vált a keretjáték szavak nélkül zajló volta.) Hiába készettek mosolyra az elaggott pártelnökök módjára összecsókolózó királyok, a hatalmas zászlók utáni masírozások nemzeti himnuszok és francia népdalok „kaján vezérmotívumaira”, a királyi családok begyakorolt formák szerinti üdvözlése és egymást pocskon-

hatalmasok játéka címmel készített, kétestés produkcióját. A *János király* színpadán a „trón” épp oly szimpla számolynak tűnt, mint Strehler rendezésében, és az előadásban is volt „valami komolytalan, ami némileg egy szegényes cirkuszra emlékeztet; a kissé nevetséges királlyal, a pojácasan félelmetes Hatalmasokkal, akik úgy félelmetesek, mint a cirkuszban a vadállatok”. Giorgio STREHLER, *Az emberi színházért*, ford. SCHÉRY András (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 375.

⁵⁹ Vö. „Hárman jönnek be: egy »ceremóniamester« és két katona. Vödört vesznek elő a krendeből [azaz a lépcsők alól], a főnök vizet ereszt bele. Halálosan komoly koreográfiával rongyot mártanak a vízbe, fára csavarják – közben ünnepi zene szól –; felmosni kezdenek, a főnök a zászlót próbálgatja. A zene keringőre vált. Aztán elrakodnak. Bejön az egyik miniszter (Mácsai Pál), fehér kendővel ellenőrzi a padló tisztaságát. Megérkezik János király (Hirtling István) és kísérete, meg a francia követ is: három urat végeznek ki éppen. A politikai ellenfelek fejét kosárba rakják. A király fedi le őket kendővel. A harmadikat kiveszi, átöleli, felmutatja. Kiviszik a kosarakat. János gúnyosan ránéz a követre. És most hangzik el az első mondat Dürrenmatt *János király* című drámájából.” BÁNYAI Gábor, „*János király* az Ódry Színpadon”, *Népszava*, 1983. okt. 7., 6.

⁶⁰ (BOGÁCSI), „Két vizsgaelőadás...”, 3.

⁶¹ BÁNYAI, „*János király*...”, 6.

⁶² FÖLDES, „*János király* a Várszínházban”, 22.

⁶³ VARJAS, „Újrajátszva...”, 13.

diázása az egy-egy pillanatra (akárha fotózás céljából) kimerevedő tablóképek megelevenedése után, ha „a deszkakulisszák sufnijából előkapott fölmosórongy, partvis és vödör víz profán szertartása” a néző szemébe vágta: „a történelem színpadát utólag mindig patyolatfehérre lehet tisztítani a vértől”.⁶⁴

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Kerényi *János király*ának nem a darab későbbi recepciójára,⁶⁵ inkább a Nemzetihez a nyolcvanas éveken túl még valamelyest a rákövetkező húsz évben is társítható arculatra, stílusra volt hatása.⁶⁶ Bemutatója idején a (Színikritikusok Díja szavazásán három jelölést kapott, öt évadon át mintegy száz előadást megért) produkció szinte teltre váltotta Vámos László művészi hitvallását, miszerint a cél: „vállalni nemzeti múltunkat, mai Magyarországotunkat nacionalista zászlólobogtatás nélkül; internacionalistának lenni, befogadni a világot idegen divatmajmolás, hajbókolás nélkül”.⁶⁷ Ugyan az aczéli kultúrpolitika szlogenjeit visszhangzó célkitűzés a rendszerváltás idején módosult, s nem vált meghatározóvá a *János király* azon jellegzetessége, hogy amit állítani látszott, azt ironikusan fel is forgatta, az idézőjelek közé tett realizmus, az elemelt játék pedig a modorosság és reflektálatlanság felé kezdett tendálni, a Kerényi rendezései által is nagyban fémjelzett nyolcvanas évek felsejlett még az Iglódi István vezette Pesti Magyar Színház produkciói mögött is. Koltai Tamás szerint az 1984-es *János király*tól kezdve hatalmasodott el a Nemzetiben a „történelemfilozófiai kettős látás. Eszerint a világtörténelem bohóctréfa, a hazai história sorstragédia.”⁶⁸ Az előadás elmélyített tragikuma miatt e megállapítás részben vitatható, ha részben mégis elfogadjuk igazságtartalmát, akkor a *János király*tól akár olyan vonalat is húzhatunk, amely a 2010-es évek – a „nagypolitika kislabdájaként”⁶⁹ pattogatott, s *emiatt* áldozatokra kény-

⁶⁴ KOLTAI, „Újranéző...”, 45.

⁶⁵ Dürrenmatt átírta a Várszínház előadása óta mindössze három hazai bemutatót ért meg. 1994-ben Szőke István vitte színpadra Békéscsabán, 2011-ben Bagossy László az Örkény Színházban, elnyerve érte a Színikritikusok Díjai közül a legjobb rendezésért járó, 2013-ban pedig Keresztes Attila Nyíregyházán.

⁶⁶ Egyébként az 1985–86-os évadban, nem igazán megalapozott ötlettel – „megspórolva az új díszleteket – a *János király* színpadán eljátszottak két Shakespeare-királydrámát, a *II. Richárdot* és a *IV. Henriket*”, amelyet Koltai Tamás a szervesen és mesterségesen ciklusképzés okán tett bírálat tárgyává. KOLTAI, „Újranéző...”, 45.

⁶⁷ VÁMOS, „Gondolattörödékek...”, 211.

⁶⁸ KOLTAI, „Újranéző...”, 45.

⁶⁹ A kifejezés a Fattyú szájából hangzik el Plantagenet Arthur holtteste fölött, az ártatlanul leölt kislányra célozva.

szerező Magyarországnak a Szabadság téri, német megszállási emlékműben megtestesített – Kerényi Imre által is aktívan alakított kultúrpolitikájáig és történelemfelfogásig ível.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *János király*; a bemutató dátuma: 1984. november 4.; a bemutató helyszíne: Várszínház; rendező: Kerényi Imre; szerző: Friedrich Dürrenmatt (William Shakespeare nyomán); fordító: Görgey Gábor; zeneszerző: Kemény Gábor, Kocsák Tibor; dramaturg: Márai Enikő; díszlettervező: Csikós Attila; jelmeztervező: Borsi Zsuzsa m. v.; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Hirtling István (Plantagenet János, Anglia királya), Vass Éva (Eleonóra királyné, János anyja), Götz Anna f. h. (Angouleme Izabella, János felesége), Kubik Anna (Kasztíliai Blanka, János unokahúga), Esztergályos Cecília (Konstancia, a sógornője), Garai Viktória (Plantagenet Artur, Bretagne hercege, János unokaöccse), Funtek Frigyes (Faulconbridge Fülöp, a Fattyú), Szakács Eszter (Lady Faulconbridge, a Fattyú anyja), Csák György (Faulconbridge Róbert, a Fattyú testvérbátyja), Fülöp Zsigmond (Fülöp, Franciaország királya), Kerekes József f. h. (Lajos, a dauphin), Dózsa László (Lipót, Ausztria hercege), Nagy Zoltán (Pandulpho, milánói bíboros-érsek), Mácsai Pál (Pembroke grófja, János minisztere), Baranyi László (Chantillon, Fülöp követe), Czibulás Péter (Lord Essex; Első polgár Angers-ből), Ferenczy Csongor (Lord Bigot; Angol hírnök), Bősze György (Lord Salisbury; Francia hírnök), Bagó Bertalan f. h. (Katona), Győri Péter f. h. (Katona), Kaszás Géza f.h. (Katona), Nagy Árpád (Zenész).

•

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A KÖZÖSSÉGI ÜGGYÉ TETT HAZAFISÁG

KERÉNYI IMRE: ISTVÁN, A KIRÁLY, 1985

Szörényi és Bródy rockoperájának első kőszínházi bemutatója intézményes keretek között tette lehetővé az addig elfojtani próbált hazafiság megélését. Az ország első színházának produkciójában a 4×7 számot leporellószerűen sorjázó, zeneileg vállaltan eklektikus mű feszes logikájú „lelkiismereti drámaként” bontakozott ki. Elmélyült értelmezéséből adódóan a rendezés nem szolgált külsőségeken alapuló, reflektálatlan népnemzeti hevüléssel, mégsem tudta „felülírni” a másikat, a „dekoratív tömegrendezvény” jellegű István, a királyt, amely mindinkább népnemzeti, egyben retró vonásokat öltött.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A patriotizmus közösségi üggyé formálásának igyekezete és a rockopera zenedramái retorikáját fölerősítő színi hatások esztétikai dimenzióba emelése révén a Nemzeti Színház produkciója indította el az *István, a király* (komolyan vehető) színháztörténetét. Ez volt a mű első kőszínházi bemutatója, amelyet repertoárjára vett és sok évadon át játszott a Nemzeti, sőt – két évvel a film alapjául szolgáló „teátrális népünnepély”¹ vagy „szabadtéri demonstráció”² után – ez volt a műből készült első színházi előadás.³ 1983-as előzménye elementáris

¹ MÉSZÁROS Tamás, „Az ősi érdek. *István, a király* a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1985. szept. 28., 7.

² A kifejezést Kerényi Imre által használta a Petőfi Rádió *Láttuk, hallottuk* című, 1985. szeptember 23-án 10.45-kor sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

³ A mű addigra már négy változatban aratott sikert: (1) 1983 augusztusában összesen több mint százezer néző előtt hétszer adták elő a városligeti – akkor még szánkózó-, attól kezdve – Királydombon, (2) az esemény nyomán Koltay Gábor által rendezett filmet több mint egymillióan látták, (3) a Hungaroton kétlemezes felvétele több mint kétszázezer példányban kelt el és (4) 1984-ben „hosszú idő óta nem tapasztalt érdeklődés mellett” (GÁBOR István, *István, a király*. Rockopera a Nemzeti Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1985. szept. 28., 8.) bemutatták a Szegedi Szabadtéri Játékokon is.

érzelmi hatásra törekedett,⁴ „nem esztétikummal szublimálva, hanem a maguk közvetlenségében”⁵ érvényesítve bizonyos – vitát gerjesztő – effektusokat, például a művet lezáró Himnusz közben kihúzott, méretes trikolórt. A magyarságtudat ostromlása főként a „békeviselt nemzedék”, vagyis azon fiatalok nemzeti érzületének fölkelését célozta, akik „jobbára csak az iskolai ünnepélyeken, vagy a válogatott labdarúgó-mérkőzések előtt hallhatt[ák] legszentebb nemzeti zenedarabunkat”.⁶ Hét évvel a korona hazahozatala után, a táncházmozgalom fénykorában az ország első színháza intézményes keretek között tette lehetővé az addig elfojtani próbált hazafiság megélését,⁷ de *par excellence* színházként, azaz „beleboncolva a szituációkba”,⁸ s feltárva az István–Koppány konfliktus ambivalenciáit. Ezzel pedig olyan sikert kovácsolt magának,⁹ amellyel a Rock Színház legendás produkcióinak születése idején, a *Macskák*kal szenzációt keltő

⁴ A szegedi bemutató kapcsán ezt emelte ki Tim Rice is (Vö. SEBES Erzsébet, „*István, a király* angolul? Budapesten az *Evita* szövegkönyvírója”, *Vasárnapi Hírek* 2, 7. sz. [1986]: 11) – aki másfél év múlva a Nemzeti produkcióját is megtekintette, s – akit a Fonográf GMK és a Szerzői Jogvédő Hivatal hívott meg a rockopera angol nyelvű librettójának elkészítése céljából. A tervezett londoni bemutatóból azonban nem lett semmi.

⁵ KOLTAI Tamás, „Történelem kontra Magyarország”, *Élet és Irodalom*, 1985. okt. 4., 13.

⁶ Sós Péter János, „István, a helyén”, *Magyar Hírek* 38, 23. sz. (1985): 16–17, 17. – Szörényi Levente és Bródy János műve korigálta a szocialista emlékezetpolitika egyoldalúságát, amely a feudalizmust megalapozó, a kereszténységet államvallássá tevő és szentté avatott István király – az 1949 után uralkodó történelemfelfogás szempontjából problematikus – alakjának háttérbe szorítására épült. Koltay Gábor filmje még nem, Kerényi Imre rendezése azonban – a címszereplő személyes drámájára helyezve a hangsúlyt – korigált egy másik egyoldalúságot is: István reflektálatlan kultuszát (amelyben csak a szent kap helyet, nem az ember), a „Szent István-i állameszme” túlzásait.

⁷ Mindez okozott némi zavart, amelyet a kritikusok egy része a bemutató legitimálása révén próbált elhárítani, megválaszolván a kérdést, hogy „mit keres, kereshet-e egyáltalán valamit a Nemzeti Színházban a darab?” (GÁBOR, „*István, a király...*”, 8.) A *Magyar Nemzet* méltónak találta a művet arra, hogy ott színr kerüljön, hiszen „ez a rockopera korunk népszínműve, távolról sem pejoratív értelemben” (uo.), a *Film Színház Muzsika* szerint pedig a „szellemisége megfelel annak az eszménynek, amit egy nemzeti színház magáénak mondhat” (FÁBIÁN László, „Leng a zászló”, *Film Színház Muzsika* 29, 39. sz. [1985]: 5). A *Népszava* szerint az előadás azzal igazolta a mű jelenlétét a Nemzeti színpadán, hogy „*alapvetően másképp közelít*” hozzá, „mint a korábbi szcenírozások” (TAKÁCS István, „A döntés drámája”, *Népszava*, 1985. szept. 25., 6. A szerző kiemelésé), maga a rendező pedig azért utalta a Nemzeti illetékességi körébe, mert az államilapítással foglalkozik, és „olyan politikai modell ábrázol, amely [...] történelmünk során [...] több esetben ismétlődött.” Elhangzott a Petőfi Rádió *Láttuk, hallottuk* című, 1985. szeptember 23-án 10.45-kor sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

⁸ A kifejezést Kerényi Imre által használta a fent említett rádióműsorban.

⁹ Tekintve, hogy „az utóbbi évtizedek egyik legnagyobb vállalkozására készül[t]” a Nemzeti (FÁBIÁN Tibor, „*István, a király* a Nemzetiben”, *Pesti Műsor* 34 [1985]: 9), az ünnepi sajtótájékoztatóval felszórított várakozást az is tetézte, hogy – szakítva „az évszázados tradícióval, hogy nemzeti drámánkkal, a *Bánkkal* kezdje, és Vörösmarty *Csongorával* rekeszse be évadját” a színház (M.G.P., „Két zenés darabról”, *Kritika* 14, 11. sz. [1985]: 34–35, 35) –, a magyar dráma évadnyitó ünnepnapján, díszelőadásban mutatták be a rockoperát.

Madách Színház és a *Popfesztivál* hosszú szériáját a *Kőműves Kelemennel* fel-eleveníteni kívánó Vígszínház szolid riválisává tudott válni.¹⁰

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Nemzeti Színház előadásában a 4×7 számot leporellószerűen sorjázó, zeneileg vállaltan eklektikus (a rockot egyházi és népzenei dallamokkal ötvöző) mű¹¹ feleses logikájú „lelkiismereti drámaként”¹² bontakozott ki. Az *István, a király* értelmezését a Hevesi Sándor téri épület (relatív szűkös) viszonyaihoz igazították, nem pusztán a városligeti és szegedi előzmények kamaratermi verzióját adva, hanem – azokhoz képest újdonságként – a számok kínálta helyzetek mozgatórugóit feltárva.¹³ A rendezés egyrészt a shakespeare-i királydrámák problematikája felől közelítette meg,¹⁴ másrészt a Nemzeti és más színházak által is szívesen játszott magyar történelmi drámák (Illyés Gyula, Németh László, Szabó Magda, Sütő András, Székely János stb. munkáinak) sorába illesztette a rockoperát.¹⁵ Ennek megfelelően a címszereplő vívódását állította a középpontba, áthelyezve a hangsúlyt Koppányról Istvánra. „Ennek az Istvánnak lelkiismeret-furdalása

¹⁰ Amint a Kossuth Rádió 1985. december 15-én 11.00-kor kezdődő *Gondolatjel* című műsorában is megállapították: feltűnést keltett a Hevesi Sándor téri jegypénztár előtt a sorban állás, hiszen „régén volt az, ha ugyan volt mostanában, hogy évekre előre elkelték volna a jegyek egy szériára a Nemzetiben”. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

¹¹ A rockopera felépítése szempontjából hangsúlyos az a tény, hogy zenés filmnek készült, a hanglemezen való megjelentetés szem előtt tartásával. Vö. „Az 1981-es Illés koncertfilm sikere lehetővé tette, hogy Koltay Gábor egy újabb zenés filmet készítsen. A forgatókönyv azonban »nagyon nem akart létrejönni«. – Végül rájöttünk, hogy zenészek vagyunk, inkább lemezen kellene gondolkodnunk. A dupla nagylemeznek négy oldala van, tehát négy részre kellett bontani a történetet. Egy lemezoldal körülbelül húsz perc, így a hossza is adott volt – meséli [Bródy János]. Ez a hangfelvétel lett az alapja az általa szabadtéri látványosságnak nevezett előadásnak, és ebből készült a film.” MATALIN Dóra, „István, az első és utolsó”, *Nép-szabadság*, 2010. aug. 21., 6–7, 6.

¹² KOLTAI Tamás, „Reálpolitika, avagy a személyiség esélyei”, *Híd* 50, 8. sz. (1986): 919–926, 921.

¹³ Jogos tehát a megállapítás, hogy „a korábbi jelleg, a számokból lazán összefűzött jelenetsor most, itt, Kerényi és Novák keze nyomán drámává szerveződött.” TAKÁCS, „A döntés drámája”, 6. (A szerző kiemelése.)

¹⁴ Az *István, a király* sajtóosan illeszkedett a Nemzeti Színház ez idő tájt készült királydrámaciklusához. Kerényi Imre egy évvel korábban a Várszínházban is megrendezte Dürrenmatt Shakespeare nyomán írt *János királyt*, rá fél, illetve egy évre pedig a *II. Richárdot* és az *V. Henriket*, miközben Vámos László a *IV. Henriket* állította színpadra. Kerényi épp olyan „mély kútnak” látta Szörényi és Bródy művét, mint Shakespeare alkotásait. „Több rétegű a történet: új ideológia és szokásformák fölvétele, küzdelem, halál és egy új ország megszületése a témája. Csak nem beszélünk, hanem énekelünk és mozgással, gesztusokkal kontúrozuk a drámai fordulatokat.” (FÁBIÁN Tibor, „István, a király a Nemzetiben”, 9.)

¹⁵ Azon drámák sorába, amelyek nem egyszerűen „látomást” kínálnak „a magyar történelemről, hanem – bizonyos értelemben – ennek a történelemnek a mozgásait[t], mozgatóit[t] is

van. Annak, aki a városligeti Királydombra lépett [...], még nemigen volt.”¹⁶ Az 1983-as „átütő tömegerejű előadás”¹⁷ és a film Koppány-centrikussá lett a lázadó kvázi szabadságharcossá formálása, a köréhez rendelt, sodró lendületű, erős érzelmektől fűtött dalok, valamint a szereposztás egyenlőtlensége miatt (Vikidál Gyula kontra a Varga Miklós hangjára tátogó Pelsőczy László).¹⁸ A Nemzeti Színház előadása nem pusztán egyensúlyba hozta Istvánt Koppánnyal, minden politikai és világnézeti, gondolkodás- és életvitelbeli különbségük ellenére kettőjük „páros csillag”¹⁹ voltát domborítva ki, hanem István kétségek között hányódására fókuszálva a magyar állam megalapítóját is „karizmatikus drámai hősként”²⁰ jelenítette meg. Olyan hősként, akiben „a morális lény ütközik össze a reálpolitikussal”,²¹ azon komoly veszteség tudatában, amelyet az ország fennmaradása érdekében hozott döntése – a vérrokonával való leszámolás és a számtalan áldozatot követelő belháború – okoz.²² Mindezt a rockoperabeli szituáció allegorizálhatósága, nem annyira a jelenre vonatkoztatása, mint inkább egy általánosnak vélt magyar sors történeti helyzetként való felmutatása érdekében.²³

élményünké” teszik. FÁBIÁN, „Leng a zászló”, 5. – Említésre méltó egyébként, hogy az István királyról írt drámák – amelyek közül a legismertebb Szabó Magda *Az a szép fényes nap* és Ratkó József *Segítsd a királyt!* című, máig játszott alkotása – más történelmi és élethelyzetet dramatizálnak, mint a rockopera.

¹⁶ MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

¹⁷ FÁBIÁN Tibor, „István, a király a Nemzetiben”, 9.

¹⁸ A királydombi előadás nemcsak Koppány felé húzott, hanem, noha mindenki tudta, hogy „Istvánnak van elvileg-történelmileg-tudományosan stb. igaza, de [...] a nyers, erős vagy épp szépséges hangú pogányok [...] valósággal leénekeltek a dombról a történelmi haladás rögzös útjának képviselőjét”. SZÉKELY András, „Egy régi amerikai siker és egy új magyar dráma. A *Tizenkét dühös ember* és az *István, a király* a Nemzetiben”, *Új Tükör* 22, 41. sz. (1985): 28.

¹⁹ A rendező szerint a magyar történelmen végigtekintve több alkalommal észlelhetünk ilyen „páros csillagokat”, akik, radikálisan eltérő koncepcióik ellenére „egy eredetű emberek. Egy tövű emberek. [...] Mi inkább ezt a történetet próbáltuk kibontani.” Elhangzott a Petőfi Rádió *Láttuk, hallottuk* című, 1985. szeptember 23-án 10.45-kor sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSzMI cikkarchívumában.

²⁰ KOLTAI, „Reálpolitika...”, 921.

²¹ Uo.

²² Vö. Takács István szavaival: „És az előadás most a Nemzeti Színházban, talán ettől is teszi drámái, vagy mondjuk így tragikus alakká Istvánt, hogy ő pontosan tudatában van annak a döntésnek, amelyik mindenféleképpen valahol az ő személyiségében, és az ország egész életében is károkat fog okozni.” Elhangzott a Petőfi Rádió *Láttuk, hallottuk* című, 1985. szeptember 23-án 10.45-kor sugárzott adásában. Gépelt leirat az OSzMI cikkarchívumában.

²³ Vö. Takács István szavaival: „...mindig olyan döntésre kényszerültek tulajdonképpen az ország nagyjai, amelyek valamilyen formában egyik irányban rossz döntésnek számítottak, de mégis a kisebbik rosszat kellett választani.” Elhangzott a fenti rádióadásban. – „Történelmünk *alapképlete* rajzolódik itt fel: *a tragikus választás két út, két lehetőség között*. [...] Kerényi kitűnően érezteti ezt a súlyos drámát már a játék kezdetén azzal, ahogyan a »*Mondd, kit választanál?*« dalt szcenírozza. S ezt a gondolatot, a döntés kikerülhetetlen tragédiáját hozza vissza a zárójelenetben, a magára maradt, *győztesen is vesztes* Istvánnal.” TAKÁCS, „A döntés drámája”, 6. (A szerző kiemelése.)

A RENDEZÉS

A rockopera értelmezéséből adódóan a rendezés nem külsőségeken alapuló, reflektálatlan népnemzeti hevüléssel szolgált, hanem minden mozzanatában „egy rendkívül súlyos emberi és közösségi következményekkel járó döntés drámájával”.²⁴ Ennek érdekében a részleteket állította előtérbe, „szituáltta” tette őket,²⁵ korábban nem érzékelhető relációkat tárt fel közöttük és éles kontúrokkal rajzolta meg a szereplők arcélét. Emiatt érzékelték úgy a szerzők, hogy a korábbiaknál „tartalmasabb” előadás született,²⁶ a kritikusok pedig úgy, hogy „amit most a Nemzetiben látunk, sok vonatkozásban szinte teljesen más darab, noha a szövege és a zenéje nem változott”.²⁷ A recenzensek méltányolták az „átgondolt jelképekkel dolgozó” rendezői világot,²⁸ a térítésnek és térdepléseknek, a pogánymosdatásoknak és pajzsra emeléseknek, a latin temetéseknek és ázsiai sámántáncoknak „a Királydomb végtelen széles teréből Götz Béla tenyérnyi színpadkonstrukciójára” beemelt rítusait,²⁹ a mindvégig mozgásban tartott színpadot, ahol „a csoportozatok ütemes keresztbe vonulásai, az állandó szimultánakciók, a nyílt színi kellékátrendezések és jelmezcserek jótekonnyan kitöltik az átmeneteket, és a főszereplők mögé permanens ritmikái háttérrel adnak – a szó szoros értelmében a rock eleven *ritmuskíséretét* –, kiegyensúlyozva ezzel a kényszerűen statikus áriafeállásokat”.³⁰

Az élőben, világosan körvonalazott drámai helyzetekben történő éneklés³¹ nem ritkán szokatlan súlyt és értelmet adott a dalszövegeknek, erősítve a baljós események által keltett szüntelen fenyegetettség atmoszféráját.³² A számok eléneklésének és eljátszásának egysége révén az énekesi/színészi munka, valamint a számos játékötlet markánsan munkálta ki István tragédiáját

²⁴ Uo. (A szerző kiemelése.)

²⁵ Vö. MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

²⁶ Konkrétan Bródy János, aki szerint a produkció „olyan mély összefüggéseket tár fel, amiket lehet, hogy nem tudtunk megírni.” SIMON Gy. Ferenc, „István a Nemzetiben”, *Képes Újság* 26, 42. sz. (1985): 14.

²⁷ TAKÁCS, „A döntés drámája”, 6. (A szerző kiemelése.)

²⁸ SZÉKELY, „Egy régi amerikai siker...”, 28.

²⁹ FODOR Lajos, „István, a király – a Nemzetiben”, *Esti Hírlap*, 1985. szept. 25., 2.

³⁰ MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

³¹ A városligeti és a szegedi színre vitelek alkalmával mind a zene, mind az ének felvételtől szólt. Ezért fogalmaz úgy Koltai Tamás, hogy „a korábbi előadások zenei konzervet illuztráltak demonstratív látványossággal”, és az intenzív drámaiság hiányát, amely abból fakad, hogy a szereplők csak tátoztak, azaz nem tudtak a spontán éneklés révén belső tartalmat kifejezni, „direkt demonstrációval pótolták”. KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.

³² Vö. „a felakasztott Laborc teteme lóg az ünneplők feje fölött; a megkínzott és elnémitott krónikást katonák viszik el a koronázási ceremóniáról, s végül – a végén – István, minden magyarok királya egyedül marad.” Sós, „István, a helyén”, 17.

„a színpadi forma zenére vágott szövetében”,³³ értelmezésbeli kapcsolatba hozva az előadást Kerényi két nevezetes korábbi rendezésével, a *Csikksomlyói passió*val és a *János királlyal* is.³⁴ Ily módon az államalapítás dilemmája, az uralkodás okozta morális amortizáció,³⁵ az emocionális önfeladás kényszere,³⁶ a fanatizmus kivédhetetlensége³⁷ egyaránt összetett vizuális analízist nyert.

Amíg az elmélyített problematika pozitív visszhangra talált, az (egyébként nem túl összetett) szimbolika okozott némi zavart. Az ebből kibontakozó polémia főként az előadás (a királydombihoz képest jócskán áthangszerelt) zárlatát érintette, s egyrészt az ott megjelenő gyermek, másrészt a *Himnusz* funkcióját firtatta. A király előtt sötét lepelbe hengergőző fiúcskát, akit a fejéhez kapó, lehanyatló, majd a koronát és a felségjelvényeket letevő István a háttér rámpáján felsorakozott „holtak” előtt magasba emel, a *Magyar Nemzet* és a *Film Színház Muzsika* kritikusa Imre herceggel, István (1031-ben, felnőttkorában) elhalt fiával azonosította, aki által a rendezés „világosabban láttatja [...] a jövőt”.³⁸ A fiú korábbi megjelenéseit tekintve azonban – részint az elő-

³³ MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

³⁴ A *Film Színház Muzsika* kritikusa az *István, a király*ban is végig jelenvalónak érezte a *Csikksomlyói passió* tapasztalatait és „rendkívül összetett stílusvilágát”, mintha a rendezés „a mai korban fogant passiójátékfélének” tekintette volna a rockoperát. (FÁBIÁN, „Leng a zászló”, 5.) Rádadásul az *István, a királyt* lezáró szimbolikus gesztusban – a címszereplő egy fekete lepelbe csavart gyermeket emel a magasba elgyötört arccal – „az Ártatlanság mutatattik föl a Történelem áldozataként. A motívum kísértetiesen azonos a *János király* megfelelő mozzanatával.” (KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.) Tudniillik, amikor a hatalmi játszmák kellős közepén Faulconbridge Fülöp (a Fattyú) hasonló módon mutatja fel János király meggyilkolt unokaöccsét, a kis Plantagenet Arthur holttestét.

³⁵ Vö. „Amikor a záróképben felhangzik a Himnusz, akkor ez a korábban sokat vitatott színi »effektus« nem egyszerűen hazafias kóda: azt a *situációt* festi alá, amelyben a hatalom *nem ölni* gyenge birtokosa a győzelemben felismerni kénytelen erkölcsi vereségét.” MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

³⁶ A rendezés nyilvánvalóvá tette Réka és István erős érzelmi kapcsolatát. A *Töltsd el szívünk fényesség* című szám alatt zöldruhás kislánként és fehérruhás kislánként, egymás kezét szorítva szaladnak ki a színről, hogy a következő pillanatban (hasonló színű öltözetben) immár felnőttként, még mindig kézen fogva szaladjanak be. Amikor (Géza fejedelem és Asztrik között a rámpán) Gizella énekelni kezd, Réka elrebben Istvántól, pedig a fiú épp csókolná, a szám végére pedig már Gizella és István alkot párt, a magára maradt, csak apja, Koppány által ölelt Réka tekintetétől kísérve. A sejtetett szerelem fájó emléke ezt követően mind Réka, mind István egymásra pillantását meghatározza.

³⁷ A fanatizmust egyik oldalon Sarolt, a másikon Torda révén hangsúlyozta az előadás. A dráma „talán legfeszültebb, sorsdöntő pillanata” különösen emlékezetessé vált a táltos által, hiszen „amikor Koppány már-már elfogadni látsz[ott] a királyi kardot testvérétől”, Torda váratlanul elkapta a felajánlott béke jelképét, amely a következő számban mindjárt a harc véres kardjává változott kezében. LÁSZLÓ Antal, „A Táltos: Ivánka Csaba”, *Pesti Műsor* 35, 4. sz. (1986): 13.

³⁸ GÁBOR, „*István, a király*...”, 8.

adásban,³⁹ részint a korabeli magyar színpadon, ahová az ártatlanság szimbólumaként Ruszt József hozta be hetvenes évekbeli Shakespeare-rendezéseiben⁴⁰ – a záró kép inkább az áldozathozatal aktusát tette szemléletessé, betetőzvé a győzelmében a veszteség tudatával magára maradó István tragédiáját.⁴¹ A hatalom konszolidációja érdekében hozott áldozat értelmezése körüli bizonytalanság a „kettős beszéd” anomáliájával, az egyértelműsíthetlenséggel is szembesít. Főleg, mert a rockopera mítosztól kezdettől fogva az táplálta, hogy „az István–Koppány, keresztény–magyar konfliktus elég sok politikai helyzetre ráhúzható”,⁴² így a két alakba akár Kádár János és Nagy Imre is belelátható, „forradalmi” és „ellenforradalmi” szempontból egyaránt.⁴³

³⁹ A fehér parasztinges kisfiú az előadás elején tűnt fel először, és a kórus neki énekelte a *Mondd, te kit választanál?* című számot, ahogy neki szólt a refrén is: a szintén fehéringes István és Koppány által arccal és intonációban rögtön súlyos kérdést, drámai helyzetet érzékeltetve énekelte „Segítsetek!” kérése. A következő képben a fiú immár a gyermek Istvánként fogta a kis Réka kezét, később pedig a koronázási kard hordozójaként az ő kezéből vette át István a felségjelvényt. Joggal állapítja meg Mészáros Tamás, hogy nem annyira szereplőről van ez esetben szó, hanem „végiggondolt effektusról”. A zárójelenetben tehát nem Imre herceg bukkan váratlanul elének, hanem „az Istvánnal már azonosított gyermek tér vissza, ismét prólógusbeli jelképességében”. MÉSZÁROS Tamás, „Még egyszer Istvánról – avagy mi a neve a gyerekek?”, *Magyar Hírlap*, 1985. okt. 26., 6.

⁴⁰ „A gyermeki tisztaság ilyetén *megszemélyesítése* immár közhasznú *színpadi jelkép*.” Uo. (A szerző kiemelése.)

⁴¹ Vö. „[A fekete lepelbe hengergőzött kisfiú] mintegy áldozati tetemként hever a *felőtt* lába elé. István, a király karjába emeli *önnön tisztább énjét*, és szembefordul a legyőzöttekkel. Mert holtukban fölébemasodva, Koppány és a többiek már ott állnak a horizontfal ablakosorában. István elébük járul, hogy az ő oltárképeik előtt felmutassa a maga áldozatát.” MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7. (A szerző kiemelése.) – „[D]as symbolgeladene Schlußbild, als Stefan seine Ideale »zu Grabe« trägt und doch nicht von ihnen lassen kann.” [n. n.], „Eine alte Geschichte spannend aufbereitet”, *Neue Zeit Berlin*, 15 Apr., 1988.

⁴² MATALIN, „István, az első és utolsó”, 6.

⁴³ Azaz akár úgy, mint a gyilkos Kádár János „király” leleplezett gyengesége, akár úgy, mint a regnáló hatalom érdekeit szolgáló ideológiai megerősítés: „a lázadás szép, de értelmetlen, az ország csak akkor maradhat fenn, ha István útját, a történelmi realitást követjük”. Uo. – „A rockopera fikciója szerint ráadásul Istvánnak nem volt köze Koppány halálához (ellentétben Boldizsár Miklós drámájával) – Nagy Imre kivégzése pedig mindvégig a Kádár-rendszer erendő, megnevezhetetlen bűne maradt. A hatalom szempontjából tehát az *István, a király* ilyen értelmezése a lehető legtökéletesebb szerecsenmosdatásnak tűnt.” Orosz R. Zoltán, „Istvánban Kádárt, Koppányban Nagy Imrét látták”, *24.hu*, hozzáférés: 2017. 08. 02., <http://24.hu/kultura/2015/08/20/istvanban-kadart-koppanyban-nagy-imret-lattak/>. – A rockopera szubverzív jellegét elvitató értelmezés egyébként már nem sokkal a királydombi ősbemutató után megjelent Emericusnak (Krasznai Zoltán) a *Hírmondó* 1984/5. számában közzölt *János, a király – avagy árad a kegyelem fénye reánk* című írásában. Vö. „a szerzőknek és a rendezőnek egy füst alatt sikerült megalkotniuk a fejlett szocializmus viszonyainak megfelelő István király képet is, mi több: kicsiholni magukból a kádárizmus »Szent István-i« gondolatát”. EMERICUS [KRASZNAI Zoltán], „János, a király – avagy árad a kegyelem fénye reánk”, in *Szamizdat '81–89. Válogatás a Hírmondó című folyóiratból*, szerk. DEMSZKY Gábor, 86–91 (Budapest: AB-Beszélő Kft., 1990). 88.

Az egészében „túlságosan fennkölt”⁴⁴ előadást záró mozzanat persze inkább a „kényszerpályán a világ” történelmi szükségszerűsége fölötti megrendülést játszotta ki, legfeljebb ily módon idézve meg a jövőndőt.

Ugyanakkor, radikális ellentétben a film fölpántlikázott fináléjával, a (Beethoven *István király*-nyitányával keretet alkotó) *Himnusz* bombasztikuságtól mentesen, szintetizátorra átírt verzióban szólalt meg, miközben egy kopott-fakult, piros-fehér-zöld zászló emelkedett hátul a magasba.⁴⁵ Jóllehet az állami jelkép használata és a *Himnusz* felhangzása visszafogottságról árulkodott és nem a fölfokozott nemzeti érzésre apellált, egyesek vitatták az így keltett hatás esztétikai karakterét.⁴⁶ Pedig – mivel közben zajlott a felmutatás – a hang és a kép ekkor is épp oly maximálisan szituált volt, mint az előadás azt megelőző minden pillanatában.

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Ahelyett, hogy otthont kínált volna egy (a hangokat tekintve) ma már paradigmaticusnak tetsző szereposztásnak, a Nemzeti szinte teljes egészében saját erőkre támaszkodva állította ki a rockoperát. Szőrényi Levente „egész nyáron tanította, korrepetálta” a színészeket,⁴⁷ a próbákon pedig „(e színpadon legalábbis) soha nem látott keménységű és intenzitású munka”⁴⁸ zajlott. A társulat javarészt fiatal tagjai mellé egyetlen vendéget szerződtettek: Vikidál Gyulát, a

⁴⁴ KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13. – Molnár Gál Péter malíciával utalt kritikájában arra, hogy amíg hazai színpadokon eddig a deheroizálás volt divatban, most „visszaheroizálnak”. „A hőstelenítés válasza arra felelt, hogy miközben Rákosi Mátyás mellszobrát be aranyozták, sőt disznószírből is kiszoborták: dicsőséges fénymázt kapott az ötvenes években a magyar történelmi múlt is. [...] A heroizált múlt azonban csak arra jó, hogy elfedje a napi ellentmondásokat és nehézségeket.” M.G.P., „Két zenés darabról”, 35.

⁴⁵ Vö. „A korábban a darab zárásaként hatalmas apparátussal megszólaltatott, s óriási nemzetiszín drapériák, zászlók és lobogók tömegével még külön is nyomatékosított Himnusz most sajátos, szintetizátorral felcsendülő parafrázisban jelenik meg, finoman és csak utalásként a történelem Istvánt követő évszázadaira. A mindent elborító nemzeti trikolórt is csak egy kifakult, kissé rongyos, a századok viharaiiban megkopott lobogó helyettesíti.” TAKÁCS, „A döntés drámája”, 6.

⁴⁶ Egy rádiós jegyzetében Bölcs István „kicsiholt, de bizonytalanul összeálló áhítatot” említ, mondván, a *Himnusz* hangjaira a közönség egy része feláll, más része ülve marad, aztán kénytelen-kelletlen felcihelődik az is (*Gondolatjel*, Kossuth Rádió, 1985. szept. 29., 11.00. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában), Koltai Tamás szerint pedig „a katartikus győzelemhirdetésnek ez az *olimpiai pillanata* esztétikailag disszonáns. Megtöri a stílust, és fölszakítja a zenedráma burkát. Váratlanul kívülré kerülünk a színházi közmegegyezés, a *játék* keretén. A közönség azonnal megérzi, hogy demonstrációra kényszerítik: föláll.” KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13. (A szerző kiemelése.)

⁴⁷ FABIÁN Tibor, „*István, a király* a Nemzetiben”, 9.

⁴⁸ TAKÁCS, „A döntés drámája”, 6.

városligeti produkció Koppányát, a királydombi „monumentális táncképek hatásából” átmentett, „néhány leszűkített, ritmikus gesztuson alapuló”,⁴⁹ „a néptánc és a rocknemzedék spontán taglejtésének elemeit egységes mozgáskompozícióvá” oldó koreográfia⁵⁰ kivitelezését pedig a Színház- és Filmművészeti Főiskola hallgatóira és a Nemzeti stúdiójának tagjaira bízta. A színészek éneklése nem hatott a filmhez készült hangfelvétel imitációjának, sőt, épp a nem kifejezetten képzett énekhangoknak volt köszönhető, hogy „az idegen rockhangsúlyok és a tánczázak népdaléneklésének ellentéteiből [...] új magyar énekstílust” teremtettek,⁵¹ amelyben „egy-egy hétköznapi hang nem mond[ott] ellent a zene érvényesülésének [...], és még sugall[t]a is azt a népi realitást, amely már a *Csík-somlyói passió*nak is egyik legfontosabb rétege lehetett”.⁵²

Kritikusi közmegegyezés tárgya lett, hogy a Vikidál Gyula és Ivánka Csaba kivételével lekettözött (és sorsolás útján eldöntött sorrendben bemutatkozó) szereposztásban nem találni „kifejezetten gyenge pontot”,⁵³ és „kiegyenlíti egymást a két csapat, amelyben a biztos, változatlan pont Koppány és a Táltos”.⁵⁴ A kettős szereposztás a címszereplő esetében vált az értelmezést figyelemre méltóan árnyaló tényezővé, ugyanis Bubik István és Hirtling István alkata, játéka más-más aspektusát emelte ki Istvánnak, részint a rockoperabeli, részint a történelmi figurának. A „lágyabb, mondhatni líraibb tónusban intonáló” Hirtling „kétkedőbb, kevésbé magabiztos, az események által *sodortottabb* Istvánt” állította a nézők elé, Bubik viszont egy „megélt dilemmáiban is határozottabb”, „célratóró karaktert”.⁵⁵ Frappánsan fogalmazta meg a két István különbségét a *Pesti Műsor* recenzense, aki külön cikkben jellemezte a két színész alakítását. Szerinte Hirtling Istvánja engedelmes fia az anyjának, de szenved a súlyos teher alatt, és szenvedését Istennek ajánlja, áldozati bárányként hajtva meg fejét, magára véve az áldatlan harc vétkeit. „Ő a római egyház védelmezője, a kereszténység oszlopa, Szent István.” Bubik Istvánja pusztai vezérek unokája, aki fogadalmat tesz a haladásra, és szemtől szembe harcol rokonával, Koppánnyal. Okos megfontolásból hallgat az anyjára, és

⁴⁹ FODOR, „*István, a király* – a Nemzetiben”, 2.

⁵⁰ KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.

⁵¹ FODOR, „*István, a király* – a Nemzetiben”, 2.

⁵² FÁBIÁN, „Leng a zászló”, 5.

⁵³ GÁBOR, „*István, a király*...”, 8.

⁵⁴ SZÉKELY, „Egy régi amerikai siker...”, 28.

⁵⁵ MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7. – Hasonlóan vélekedett Koltai Tamás is, aki szerint „a címszerep igazi birtokosa Bubik István. Annyira királyi, amennyire egy rockoperában lennie kell; robbanékonysága, nyersesége, sérülékenysége, ereje egy vad mai kamaszé. Hirtling István átszellemültebb, lírai játéka a »királydráma« felől értelmez – kényszerűen, mert hangkarakterre kevésbé felel meg a szólaló követelményeinek.” KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.

büszkén néz az égre, amikor közli, hogy „veled uram, de nélküled”. „Ő az ország védelmezője, az állam oszlopa, István, a király.”⁵⁶

Mellettük leginkább Ivánka Csabát emelték ki a recenzensek, aki gyakran nyílt színi tapssal vívta ki „az abszolút sikert”,⁵⁷ a magát eksztázisba hergelő, kifordult szemmel, révületben rángatózó Torda alakjának a királydombi táltost is feledtetni tudó megformálásával. Szélsőségei ellenére sem ő, sem mások, még az árvalányhajas kalapban, olykor közvetlenül a közönségnek, diszkómikrofonba éneklő, szó szerint köpönyegforgató urakat játszó színészek sem módosítottak azonban a motivációkat és relációkat láttatni igyekvő rendezés által megkövetelt realista játékmódon.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Amíg az 1983-as városligeti produkció a rockopera mögött mintaként felsejülő *Jézus Krisztus szupersztár* filmváltozatának vascsöves díszletkonstrukcióját idézte,⁵⁸ addig a Nemzeti Színház előadása autonóm látványvilágot teremtett. Fő elemei, a dinamikusan emelkedő és süllyedő, ívesen hajlított hidak, valamint a mögöttük több színben játszó lurex korong anélkül emlékeztettek az *István, a király* korábbi történetének fő helyszíneire, hogy konkrétan leképezni próbálták volna a Királydomb formáját vagy a szegedi dóm impozáns homlokzatát. Az előzőekhez képest zsebkendőnyi méretű, mindvégig bejátszott teret vízszintesen és függőlegesen tagoló hídrendszer cselekvő részesévé vált az előadásnak, miközben a kisebb látványelemek égisz alá kerültek (táltoslét-rát), amelyre „transzállapotában a sámán is fölkúszik, hogy belelásson a jövőbe”,⁵⁹ éppúgy a nézők szeme elé tártak, mint a Napként ragyogó, magasba emelt pajzsot vagy a háttérkorong halványkék derengése által megidézett Holdat. Götz Béla játéktere „már-már az ősi magyar hitvilág kozmológiáját varázsol[t]a a Nemzeti Színház színpadára”, amely könnyedén változott át „az új hit dimenzióivá”,⁶⁰ hiszen a hidak a korona pántjait is a nézők tudatába idézték. A „csodaszarvasórzó ősmagyar amazonok”⁶¹ (Koppány asszonyai) által hurcolt pajzsot közrefogó agancsok, illetve a nyúlánk keresztiek szertartásszínházi jellegű felmutatás eszközei lettek: fókuszpontjaivá a néző tekin-

⁵⁶ SERESS Eszter, „»Mondd, te kít választanál?«”, *Pesti Műsor* 35, 1. sz. (1986): 11.

⁵⁷ SIMON, „*István* a Nemzetiben”, 14.

⁵⁸ A *Jézus Krisztus szupersztár* filmváltozatát egyébként tíz év késéssel, épp 1983 nyarán mutatták be a hazai mozik.

⁵⁹ FÁBIÁN, „Leng a zászló”, 5.

⁶⁰ Uo.

⁶¹ KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.

tetének a színen gyakran kavargó tömeg közepette. S ugyan a produkció nem volt mentes „némi *zsúfoltságtól*; drapériák, leplek, különféle rekvizitek olykor fölös számától”,⁶² ritka invencióval és ízlésséggel felelt meg a musicalszínpaddal szemben támasztott nagyszabású látvány követelményének. Vágó Nelly népies jellegű, a vászon, a bőr; a selyem és a bársony anyagát kihangsúlyozó ruháiban a Hungaroton lemezéről szóló muzsikára énekeltek a színészek, a zenekari playbacket pedig csak a számok összeköttetéseként olykor baljósan süvítő „rendezői szélzúgás”⁶³ egészítette ki a hangzás új elemeként.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A színpadi recepciótörténet sajátossága, hogy Kerényi Imre rendezése – még egy olyan kimagasló, minden mozzanatában drámaivá tett és mélyen megrendítő bemutató ellenére, mint Székely Kriszta 2018-as operettszínházi színre vitele – sem tudta „felülírni” a másik, a „dekoratív tömegrendezvény”⁶⁴ jellegű *István, a királyt*, amely mindinkább népnemzeti, egyben retró vonásokat öltött. Pedig a Művelődési Minisztérium nívódíjában részesült produkció hosszú időn keresztül a Nemzeti Színház műsorán maradt, 1988-ban két egymást követő estén vendégszerepelt a berlini Komische Operben, s amikor 1990-ben Baden, Köln és Pergine színházaiban is bemutatkozott, Pesten már több mint 250 előadást ért meg.⁶⁵ Ugyan a premieren egy fehér kosztümös hölgy tojást dobott a színpadra, majd elszaladt, és Molnár Gál Péter „szórakoztatóiparunk jellegzetes botrányaként” jellemezte az előadást, társadalmi fogadtatását és sikerét pusztán a hazafiságnak és a pénznek tulajdonítva, a tekintélyes széria jó időre biztossá tette a rockopera helyét a Nemzetiben. Iglódi István, aki Szörényi „triológijának” másik két darabját, az *Attila, Isten kardja* és a *Veled, Uram!* című alkotásokat is színre vitte az Esztergomi Várszínházban és a Szegedi Szabadtéri Játékokon, a millenniumra készítette el az *István, a király* új rendezését, amely tizenkét évadot ért meg a (nem sokkal később már) Pesti Magyar Színházban. Az azonban a recepciótörténet paradoxonja, hogy a Kerényiéhez hasonlóan „nagyobb szellemi elmélyültséggel”⁶⁶ kidolgozott és igazán horizontváltónak

⁶² MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7. (A szerző kiemelése.)

⁶³ KOLTAI, „Történelem kontra Magyarország”, 13.

⁶⁴ MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7.

⁶⁵ Az ovációt meglovagolva Kerényi a Szörényi-Bródy szerzőpárossal elkészítette a (mára feladásba merült) *Fehér Anna* című rockballadát, amelyet a Várszínház Karmelita udvarán és a szegedi Dóm téren tartott „előbemutatók” után 1988. szeptember 21-én, kereken három évvel az akkor még futó *István, a király* után tűzött műsorára a Nemzeti, de nem részesült kedvező fogadtatásban. A mű (az ősbemutató szereplőivel) dupla bakelitlemezen is megjelent, de nem ért meg új bemutatót.

tekinthető bemutató Alföldi Róbertnek az ősbemutató harmincadik évfordulóján a Szegedi Szabadtéri Játékokra készített rendezéséig nem született. Ráadásul Alföldi ugyanazt a módszert alkalmazta, mint Kerényi: a mű mozaikos felépítését a játék révén egységesítette,⁶⁷ rendezése pedig akarva-akaratlanul dialógusba lépett a Nemzeti Színház 1985-ös bemutatójával. Ezért is háttorzongató és ironikus egyszerre a 2013-as produkcióban a szélzúgás hangja, illetve a „királyként az uralkodás keresztjére feszített”⁶⁸ címszereplő kereszt alakban történő földre hanyatlásának látványa.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *István, a király*; a bemutató dátuma: 1985. szeptember 21.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Kerényi Imre; karmester: Nagy Árpád; szerző: Bródy János (Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című drámája nyomán); zeneszerző: Szőrényi Levente; dramaturg: Márai Enikő; koreográfus: Novák Ferenc; díszlettervező: Götz Béla m. v.; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Hirtling István, Bubik István (István, a király, szerepkettőzés), Császár Angela, Szemes Mari (Sarolt, István anyja, szerepkettőzés), Kovács Adél, Juhász Róza (Gizella, István felesége, szerepkettőzés), Nagy Zoltán, Rubold Ödön (Asztrik, főpap, szerepkettőzés), Baranyi László (Térítő), Izsóf Vilmos (Térítő), Mácsai Pál, Bagó Bertalan f. h. (Vecellin, szerepkettőzés), Funtek Frigyes, Kaszás Géza f. h. (Hont, német lovag, szerepkettőzés), Rubold Ödön, Győri Péter f. h. (Pázmány, német lovag, szerepkettőzés), Vikidál Gyula m. v., Földes Tamás (Koppány, a lázadó, szerepkettőzés 1987. október 14-től), Ivánka Csaba (Torda, a tálto), Tahí József, Funtek Frigyes (Laborc, magyar úr, szerepkettőzés), Götz Anna, Kubik Anna (Réka, Koppány lánya, szerepkettőzés), Papadimitriu Athina (Boglárka, Koppány felesége), Peremartoni Krisztina (Picur, Koppány felesége), Pregitzer Fruzsina (Enikő, Koppány felesége), Csurka László (Sur, magyar úr), Botár Endre (Solt, magyar úr), Szersén Gyula (Bese, magyar úr), Csák György, Tahí József (Fiatal regős, szerepkettőzés), Ferenczy Csongor (Géza fejedelem).

⁶⁶ Kerényi Imre kifejezése a *Pesti Műsornak* adott interjújában. FÁBIÁN Tibor, „*István, a király* a Nemzetiben”, 9.

⁶⁷ Pontosan állapította meg Mészáros Tamás, hogy „az *István, a király* jelenetszerkesztése a *drámai oratóriumé*; figurái nem a cselekményben, inkább a *megszólalásokban* jellemzettek. Mondhatnánk úgy is, hogy elsősorban számaikban, énekszólamaikban élnek, nem a történetben. A rendezőnek viszont, ahhoz hogy »királydrámai koncepcióját« megvalósíthassa, mégiscsak ki kellett dolgozni egy végigvihető epikus vonalat, ki kellett feszítenie egy történetívet – vagyis a szerkezet mozaikosságát a *játékfolyamattal* kellett elfednie.” MÉSZÁROS, „Az ősi érdek...”, 7. (A szerző kiemelése.)

⁶⁸ Koltai Tamás kifejezése a Kerényi Imre által rendezett előadás kapcsán. KOLTAI, „Reálpolitika...”, 921.

JÁKFA LVI MAGDOLNA

A PARABOLIKUS FOGALMAZÁS EMLÉKEZETE

SÍK FERENC: ADVENT A HARGITÁN, 1986

Sütő András drámájának bemutatása a népi ellenzék politikai szerepének, ön-definíciós törekvéseinek látványos alakzatát kínálta. A nemzet egészéről az erdélyi magyar kisebbség elnyomástörténetével lehetett beszélni, a megszólalás szabadságához való jogot a színházművészet metaforizációjával másra, határon túlra, s nem a saját szabadságélményre lehetett vonatkoztatni. Sík Ferenc rendezése politikai, nem esztétikai diskurzust épített a Nemzeti köré.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

A magyar színháztörténet emlékezete pár mozzanatot rögzített a színházak államosítása, 1949 és a rendszerváltás, 1989 közötti negyven év eseményeiből, mely utcai csoportosulásokkal, tömegjelenetekkel is jelezte: van kulturális összetartozás, létezik az egy nyelvet beszélő politikai közösség ebben az országban. A közösségi emlékezetben az utolsó ilyen, utcai tülekedéssel, színházi zárandoklatokkal vegyített, túrt politikai demonstrálássá változott eseménnyé a Sütő-bemutató a Nemzetiben.¹

A *Tiszatáj* 1985 decemberében megjelentette az *Advent a Hargitán* című drámát Sík Ferenc és Sinkovits Imre vallomásos felvezetésével, s ezzel váratlanul, s előre nem látottan, meglehetősen szokatlanul összekapcsolta a folyóirat és a Nemzeti Színház kulturális pozícióját.² Sütő drámaszövege magára vette a betiltott művek olvasási rendjét, olyan elvárési horizontot épített köré az olvasó közösség, amit a demokratikus ellenzék stencilezett, titokban ter-

¹ A tanulmány első változata megjelent JÁKFA LVI Magdolna, A kettős beszéd hatalma: az *Advent a Hargitán* premierje, in *(M)ilyen gazdagok vagyunk (?)*, szerk. LÁZOK János, 129–140 (Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis-UArtPress, 2015.)

² „Ma a legkapósabb folyóirat éppen ezért a telt házak nézői által a színházban korlátozott számban árusított és másorlapot is helyettesítő, amúgy meg tizenhat forintért kapható(?) *Tiszatáj* példányai.” T. PATÁKI László, „*Advent a Nemzetiben*”, *Nógrád*, 1986. jan. 18., 7.

jesztett szamizdatjai kaptak csak azokban az években. Az előadás ezért nemcsak Sütő András magyarországi jelenlétének hiányát demonstrálta, hanem felmutatta, hogy a határon kívüli magyarság ügyéért a Nemzeti Színház magára vette a másként gondolkodás késő Kádár-kori helyzeteinek³ oppozícióját. A Malonyai Dezső igazgatta Nemzeti a *Tiszatáj* betiltása⁴ és az 1986-os monori találkozó után széttartó radikalizálódó mozgalmak közül a Pozsgay Imre hangján „a nemzeti eszme és a demokratikus retorika párosításával”⁵ megszólaló népfrontos ideológia mellé állt.⁶

Sütő András első magyarországi rendezője Zsámbéki Gábor, a *Lócsiszar vírágvasárnapja* 1974-ben Kaposvárott került színre. A Nemzetiben a Székely-Zsámbéki érában Ruszt József kapta a *Szuzai menyegzőt*, tehát Sütő drámáinak színpadra juttatása a teljes magyar színházzsakmai közösségnek, köztük Ádám Ottó Madáchának, vállalt feladata és felelőssége lett.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Sütő András-dráma legismertebb mondata Agárdy Gábor és Sinkovits Imre játéka következtében kivált a szöveg egészéből, s sokat citált idézetként kiemelten hordozta a drámai mű egyszerűsített üzenetét: „Add vissza nekünk, Uram, a kiáltás jogát [...]. Vedd el tőlünk, Uram, a hallgatás kötelességét.” A dramatikus szöveg drámaiságának elemzését Bécsy Tamás már igen korán megkezdte,⁷ s az elemzők egyetértettek abban: a nézők kódrendszere, mely Sütő, a beszéd, a felügyelet, a félelem, a várakozás mozzanatát kiszámíthatatlanul fejtette fel, a drámának tulajdonított majd olyan értékeket, melyek a színeszben, a térben, a színházban és magában a nézői elvárásrendben rejtettek.⁸

³ „Egymásnak rendeltségről, hűségéről, hagyományról, szülőföld és nyelv megőrző és megőrzendő értékeiről, a magunk s a minket körülvevő nagyobb közösség iránti kötelezettségről van itt szó.” A Nagy Romlás „akár a mű harmadik rétegének is nevezhető”. TAKÁCS István, „*Advent a Hargitán*”, *Népszava*, 1986. jan. 8., 6. Első a szülőföld, második a nyelv, harmadik a beszéd lehetősége, a szabadság, s ezt a művészet képes egyben megjeleníteni.

⁴ PÉTER László, „Kádár János a Tiszatájáról”, *Tiszatáj* 60, 9. sz. (2007): 58–71.

⁵ Kis János, *Szabadságra ítélve* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2021), 451.

⁶ Pozsgay Imre szerepéről Székely és Zsámbéki kinevezésekor lásd: NÁNY István, „Nemzeti intermezzo”, *Beszélő* 18, 10. sz. (1998).

⁷ Állítása szerint ugyan „egy irodalmi műalkotás értéke jóformán sehogyan sem függ pusztán a témájától”, ráadásul az *Advent a Hargitán* „látásmódja a balladákéhoz áll igen közel. Mivel meggyőződésünk szerint a balladából csak drámai mű születhet és nem dráma, ez a darab is csak drámai.” Bécsy Tamás, „Lehet-e ma drámát írni? Kérdések új magyar drámák kapcsán”, *Színház* 19, 8. sz. (1986): 1–11, 1, 4.

⁸ „[E]z a Sütő-dráma *holnap* valószínűleg egészen másképp hangzik majd, mint ma. Nem úgy értem, hogy »jobbnek« vagy »rosszabbnak« fogjuk tartani, [...] hanem úgy, hogy az

Sík Ferenc és a Nemzeti Színház dramaturgiája többféle szövegváltozattal dolgozott. Más a *Tiszatáj*-ban megjelent szöveg, más az előadás szöveggönyve, s más a Sütő András kanonizálta utolsó szövegváltozatos kiadás.⁹ Az ősbemutató látványosan a kezdésben és a befejezésben tért el az azóta ismertté vált szövegtől.¹⁰ A nyitókép dramaturgiai könnyedsége, a betlehemezős játék 1986 januárjában az ünnep áhítatából indult. A dramatikus szövegtől jelentős eltérés nem volt, a zárókép lezárásának értelmezése az, ami megosztotta a kritikusokat.¹¹

Az előadás egész dramaturgiai ívét a ballada, a népi játékok struktúrája, a zene, az ének, a kettős beszéd¹² egyszerre allegorizáló és szimbolizáló kerete rajzolta fel. A drámai mű balladai képi homályát az előadás megidézett erdélyi népi motívumokkal teátralizálta, a vizualitás a tárgyi közegben egy, kisebb-ségben a kommunizmus idején élő, elképzelt Erdélyt kommunikált a budapesti nézőknek.¹³

A RENDEZÉS

Kihagyás és allúzió ritmizálta az előadás dramaturgiáját,¹⁴ ebből következően a bemutató tempója hol felgyorsult, mert táncokkal felpörgette a rohanás, hol pedig lassú dialógusba állított monológokkal hömpölygött. Általában elmond-

utókor nyilván esztétikai értékei alapján ítéli majd meg a művet, ám a jelen előadásban – annak minden vitathatatlan (vagy ha úgy tetszik, vitatható, ám elvitathatatlan) esztétikai minősége mellett – Thália szentélye elsősorban társadalmi fórumként működik: mind a színpadon, mind a nézőtéren olyan evidenciák jutnak szóhoz, amelyekről mindnyájan tudunk, noha különféle megfontolásokból korlátozottabb nyilvánosság és szűkebb keretek közé igyekszünk őket szorítani, mint amit követelnek maguknak.” PÁLYI András, „Színházi előadások Budapesten. (Sütő András: *Advent a Hargitán, Egy lócsiszár virágvasárnapja*)”, *Jelenkor* 29, 4. sz. (1986): 341–345, 341. (Kiemelés az eredetiben.)

⁹ Sütő András, *Advent a Hargitán* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987).

¹⁰ „A kezdő jelenet betlehemes csoportképe más, a drámáénál derűsebb hangot pendít meg, ellentmondásba is kerül az öregek végtelen egyedül létével. A zárójelenetben is eltér Sütő instrukciójától, de ezzel a »hütlenséggel« nézőként csak egyetérteni tudok. Az előadásban a nagy omlás nem söpri el Bódi Vencel boronaházát [...]” KÖRÖSPATAKI KISS Sándor, „A várakozás lámpásai”, *Új Tükör* 23, 3. sz. (1986): 29.

¹¹ „Sík Ferenc záróképe nem kevésbé tragikus az eredetinel, sőt: ha a színen maradnak elevenek, akik megsirathatják a holtakat, a hatás alighanem kegyetlenebb, fájóbb.” MÉSZÁROS Tamás, „A várakozás allegóriája. Sütő-bemutató a Nemzeti Színházban”, *Magyar Hírlap*, 1986. jan. 18., 6.

¹² JÁKFALVI Magdolna, „Kettős beszéd, egyenes értés”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108 (Budapest: JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005).

¹³ GYÖRGY Péter, *Állatkert Kolozsváron. Képzelt Erdély* (Budapest: Magvető Kiadó, 2013). 207–226.

¹⁴ „A nyelv poézise egyben csapda is, a dráma színpadi életét fenyegeti.” ALMÁSI Miklós, „Keserű legenda”, *Népszabadság*, 1986. jan. 17., 7.

ható, hogy Sík Ferenc Budapesten ismeretlen erdélyi mesélős, áthallásokra hivatkozó mítoszidőt¹⁵ telepített a színpadra. Az előadáshoz eladdig Sütő személyes sorsát nem kötötték a nyilvános források, de az előadás körüli lankadatlan, s nem mesterségesen fenntartott érdeklődés, a magas előadásszám és nézőrekord, a felújítás, a szereplőváltás mind folyamatos visszajelzéseként mutatta: Sütő András emberi sorsa, a későbbi erdélyi forradalom, az 1989-es marosvásárhelyi március áldozatai mellett az előadás megnézésével lehetett kiállni.

Az előadás semmilyen formában nem választható le erről a politikai kontextustól, pontosabban: amint leválasztódott, kanavász, vázlat állt csak előttünk. Már a *Tiszatáj*as publikációkor is érthető volt, hogy „az *Advent a Hargitán* [...] négy személyes kamaramű”,¹⁶ mely a jól megcsinált színművek szalondramaturgiájára építkezett, de mind megszólalásában, mind viszonyaiban disszonánsan eltért a polgári színművek értelmezői kereteitől. A rendezés így ezt a kamaradramát allegorikus¹⁷ keretbe illesztette.¹⁸ Sík Ferenc megoldásai a Nemzeti Színház súlyát, helyét pontosították.¹⁹ A Nemzetiből szólni Erdélyről erőt, támogatott politikai felületet emelt a drámai mű elé. Sík több évtizedes koreográfus-rendezői rutinnal vezényelte az előadást, s egyértelműen a mű orgonapontjául Agárdy Gábor kiállítását helyezte.

SZÍNHÁZI JÁTÉK

Agárdy Gábor basszusa orgonapontként rezonált: szabad-e még egyáltalán megszólalni? Agárdy Gábor és Sinkovits Imre²⁰ kettőse határozott népfrontos

¹⁵ „[M]it visz magával a néző az előadásból? Talányos kérdés. A gondolat terhét. Azt az írói tartáskeresést, hogy sem a csodavárás, sem a reménytelenség nem szolgálhat palló gyanánt a jövőbe. Talán – mondja Sütő és az előadás – a közösséget építeni képes remény.” Uo.

¹⁶ KOLTAI Tamás, „Felügyelőnk, a Nagy Romlás”, *Élet és Irodalom*, 1986. jan. 10., 13.

¹⁷ Ugyanakkor kiemelték, hogy ebben a rendezésben „Sík nem akar [...] »jelképes« lenni. Inkább a valóságra, a mű élményvilágára figyel. [...] Sikerül elkerülni a *Csík-somlyói passió* giccsbe forduló mesterkéeltségét és hatásvadászatát.” PÁLYI, „Színházi előadások Budapesten...”, 343.

¹⁸ Az elemző kritika úgy találta, hogy „Sík Ferenc, a táncszínház hiteles hazai szakértője nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy a karácsonykor játszódó felvonásokat falusi kántáló-betlehemező játékkával keretezze.” KOLTAI, „Felügyelőnk, a Nagy Romlás”, 13.

¹⁹ Lehet, hogy „a rendező pécsi éveiből is jól ismert »Sík-balett«, amit itt kissé pejoratív hangsúllyal ejtünk, azaz túlkoreografálása e lényegileg mozdulatlan kamaradramának, melynek minden »nagyzenekari« sürgés-forgás nélkül kellene – megmaradva a rendező által említett hasonlatnál – oratóriumként kell szólnia. Ez az oratórikus hangvétel nincs meg [...] s könnyen lehet, hogy nagyobb elmélyülést kívánt volna, esetleg az író által javasolt színházeszmény bizonyos meghaladását – a mű esszenciájának kibontása érdekében”. PÁLYI, „Színházi előadások Budapesten...”, 343.

²⁰ „A színház életében jelképesen is tett erejűnek éreztem azt a közös munkát és gyötrődést, amit Sütő András művére készülve ebben a két hónapban töltöttünk.” SINKOVITS Imre, „Esemény”, *Tiszatáj* 39, 12. sz. (1985): 35–36, 36.

kiállítás, hiszen ők mindketten olyan státuszú magyar színészek voltak, akik a magyar nemzet egészéről és egészéhez szólhattak. A Nemzetiben ez a romantikus korszakokban egyébként domináns színészi váteszjelenlét, Székely és Zsámbéki távoztával a társulat beszédmódjává vált.

A Sík-féle rendezés kétféle színészi jelenlétet eredményezett. Az egyik az öregembereké.²¹ Agárdy karakterszerepeiből ismert, megtámasztott terpeszben állt a proscéniumon, bundában, bekecsben, csizmában, bajusszal, s a tiszta, elképzelt erdélyi magyar ember bölcsességével, megtapasztalt bánatával és terhével fordult a nézők felé, de fordult el a felügyelő Nagy Romlástól, s beszélt kifelé. Agárdy igazi mestere volt a kifelé beszélésnek, a félréknek, s ez az alakítása félrék sorozata. Agárdy ezt kitartott szünetekkel, benntartott levegővel vitte tökélyre, nyílt színi tapsokkal támogatták a nézők jelezve, értették a megszólalás retorikai szintjeit, a beszédalakzatokat.

A másik színészi jelenlét-technika a fiataloké volt, s ott is a nőé. Kubik Anna ebben a szerepben figyelemre méltó mesterségbeli felkészültséggel lépett színpadra,²² hiszen ő játszotta saját anyját és lányát; az anyját játszva szerepben is játékot űzött, lányát játszva játszani hitték, tehát idősíkok és fikcionalitás között kereste és legtöbbször fellelte azt az utat, melyen egyértelműen jelölte, kinek kell látnunk.

A két színészi technika a közös jelenetekben azonban csikorgott, így azokban áldomást ittak, jobb híján. A kamarajátékot azonnal ellehetetlenítte, amikor a színészeknek ki kellett lépni Bódi kunyhójából, hiszen a benti kisrealista tér támogatta ezt a megszólalást, a kinti, leginkább expresszionista struktúrájú díszlet disszonánssá tette.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Bakó József díszlete csendes expresszionista kékes háttér, „hótömböket sír-
emlékké stilizáló színpadképe” domináns.²³ Határozott tört struktúraként

²¹ „Az író a két idős havasi ember [...] között osztja meg lelkének hozzánk (is) szóló közvetlen üzenetét, s aligha bízhatná bárkire, aki Sinkovits Imrénél és Agárdy Gábornál nagyobb empátiával érezné a magáénak. Mindketten személyes sorsukként élik át a szerepet a küldetés-tudat odaadásával oldódva fel benne. Különösen Agárdy szikár, szálkás, megkeseredett-megkeményedett öregje hoz hasonló szerepeinek sorában új minőséget.” KOLTAI, „Felügyelőnk, a Nagy Romlás”, 13.

²² „Az alakváltozások bravúros sora, mondhatnánk, Bajor Giziért kiált, azért a Bajor Giziért, aki több mint negyven évvel ezelőtt Harsányi Zsolt *A bolond Ásvaynéjának* címszerepében színháztörténeti legendát teremtett egy hasonló szerepből.” PÁLYI, „Színházi előadások Budapest...”, 343.

²³ KOLTAI, „Felügyelőnk, a Nagy Romlás”, 13.

emelkedett a hegy szerkezete a színpad közepén befoglalt kis kunyhó köré. Kint a hideg kék-fehér és a hó, bent a tűz meleg és a fa képe választotta két részre a világot, bent kicsi és szűk a tér, kint tágas, de emelkedő. Bakó térkialakítása járást csak előlről engedélyezett, a hegy felől csak a halottak jöttek, akár feltámadtak, akár nem. Az előadás így egyértelműen középre rendezett volt.²⁴

Az előadás hangzó közege állandó moraj volt, mely folytonos félelmet gerjesztett. A moraj fölél kiáltani nem lehetett. Sütő András jegyzetei az előadáshoz javasolt zenéről éppolyan balladaiak voltak, mint a szöveg egésze,²⁵ Orbán György zenéjére és kettős dallamvonulatára épített.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Sütő-dráma premierje az adventi hetek utánra, januárra csúszott, mindez fokozhatatlan izgalmat, összeesküvés-elméleteket, rettegést és félelmet, haragot és feszültséget hozott az adventi időszakba. A márciusi *Tiszatáj* megjelentette a Nemzeti későbbi igazgatójának (és a *Tiszatáj* későbbi szerkesztőjének), Ablonczy Lászlónak programbeszédét,²⁶ ekkor már valószínűleg készült az interjú Pozsgay Imrével a színházakról, a színházi beszédről, mely a júliusi számban jelent volna meg,²⁷ de a színházi lehetőségekről szóló beszélgetést lehozni szándékozó lapszám került zúzdába.

A bemutató utáni 137. előadásról Koltai Tamás írt újra elemzést. Csak három és fél év telt el a bemutató óta, ekkor, 1989 nyarán Budapest utcáin keletnémet fiatalok tízezrei éjszakáztak, s már csak pár nap kellett a határ megnyitáshoz, pár hét a Magyar Köztársaság kikiáltásáig, de még mindig erős volt az előadás, ugyan már látszott, hogy „a lelki szolidaritás” csak Erdélyre vonatkozatható.²⁸ Az *Advent a Hargitán* Sütő András drámája. A magyar-

²⁴ „A látvány méreteit tekintve nagyvonalú, de amikor a Nagy Romlás fehér műszörme göngyöleg formájában zuhan alá, a nézőnek nehéz átélnie az elemek feltartóztathatatlan haragját.” MÉSZÁROS, „A várakozás allegóriája...”, 6.

²⁵ „[V]alahányszor a halk és egyéni (egyedüli) megszólalás kórusba, fortéba, tehát kollektív, közösségi hangerőbe vált, a Nagy Romlás azonnal elhallgattatja.” SÜTŐ ANDRÁS, „Feljegyzések Sík Ferinek!”, *Magyar Ifjúság* 30, 4. sz. (1987): 27.

²⁶ „Ez a bemutató Tett. Cselekvés. Nemcsak színházi értelemben, hanem olyan társadalmi vállalkozás, amely annyi baljós jel ellenére sem állíthatjuk, hogy rettegve a súvadást, a szólás, a cselekvés esélyét feladjuk.” A(BLONCZY) L(ászló), „Hófúvásos időben”, *Tiszatáj* 40, 3. sz. (1986): 91–96, 96.

²⁷ ABLONCZY László, „Most is aggódom... Szűrös Mátyással tegnapi küzdelmekről és mai kétségekről”, *Tiszatáj* 44, 6. sz. (1990): 74–95.

²⁸ „Bemutatásakor erősen hatott Sütő András képletes beszéde. A Hargita csúcsa alatt élők helyzetét, akiknek tilos a szó, csak suttogóra fogva szólalhatnak meg, mert rájuk omlik a ha-

országi története, 1986-os bemutatója és 1991-es felújítása Sík Ferenchez kötődött, hiszen a jelentős nemzetis siker után is csak egyetlenegyszer, 2013-ban az egyik egykori szereplő, Rubold Ödön rendezésében került színre Békéscsabán.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Advent a Hargitán*; a bemutató dátuma: 1986. január 2.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Sík Ferenc; szerző: Sütő András; díszlettervező: Bakó József; jelmeztervező: Schäffer Judit; színészek: Kubik Anna (Árvai Réka), Kubik Anna (Kisréka), Funtek Frigyes (Zetelaki Gábor), Bubik István (Zetelaki Gábor), Sinkovits Imre (Bódi Vencel), Götz Anna (Mária), Agárdi Gábor (Zetelaki Dániel).

•

talmas hófal, a Nagy Romlás, természetesen mindenki azonosította Erdély és az erdélyi magyarság sorsával. [...] De a kettős beszéd, a színházi kommunikáció nyilvános lehetőségei közül a leghatékonyabb és legtöbbek által beszélt alakzat tovább működik: Az előadás dramaturgiája erre az ősi színházi közmegegyezésre épült, hogy vannak dolgok, amiket nem lehet (vagy nem szabad) kimondani, de a színpadot és a nézőteret éppen ezáltal köti össze a lelki szolidaritás.” KOLTAI, „Felügyelőnk, a Nagy Romlás”, 13.

TIMÁR ANDRÁS

RETROGRÁD TÖRTÉNELMI ARCKÉPESARNOK

VÁMOS LÁSZLÓ: BÁNK BÁN, 1987

A Bánk bán prózai és operaváltozatát élete során összesen nyolc alkalommal színpadra állító Vámos László 1987-ben rendezte utoljára Katona drámáját. A Nemzeti Színház megnyitásának 150 éves jubileumára készült produkció látványosan kerülte mind az aktualizálást, mind a kettős beszédet, és nem élt annak lehetőségével, hogy kortárs műként olvassa Katona forradalmi-nemzeti szöveggé kövült klasszikusát. Ráadásul amíg Vámos művészeti vezetőként el tudta indítani egy, a főiskoláról frissen kikerült színészgeneráció karrierjét, addig rendezőként képtelen volt játékmódjuknak az idősebb nemzedék játékstílusával való összecsiszolására. A rendszerváltozás előtt alig két évvel készült Bánk bán e kettős képtelenség tanulságos foglalata lett.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Vámos László rendezte, 1987. október 30-án bemutatott ünnepi *Bánk bán*-előadás az eredetileg Pesti Magyar Színház néven létrejött, majd 1840-ben nemzeti státuszba kerülő, így nevét Nemzeti Színházra változtató intézmény megnyitásának 150 éves jubileumára készült. Az ünnepi alkalmon túl Vámos rendezése azért is figyelemre méltó, mivel Malonyai Dezső igazgató és Vámos László művészeti vezető 1989-es, a színház éléről történt leváltása miatt ez az előadás lett Vámos Hevesi Sándor téri utolsó nagyszínpadi bemutatója.¹

Vámos gyakori nyilatkozóként maga kísérelte meg tematizálni előadásainak értelmezési keretét.² Az interjúkban rendre a színház „nemzeti” voltakán

¹ A *Bánk bán* 1987-es bemutatója után Vámos művészeti vezetőként már csak 1988-ban, a Nemzeti kamaraszínházában, a Várszínházban rendezett két előadást (Hubay Miklós: *Tűzet viszek*, Peter Shaffer: *Lettrice és Lotte*).

² A színház 150 éves évfordulója több, olykor szinte hitvallásszerű nyilatkozat tételére is készítette Vámot. Lásd VÁMOS László, „Gondolattöredékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról”,

jelentésköréről, eszményéről és értékrendjéről, a klasszikus (és modern) magyar drámai repertoár szükségességéről és a társulatépítés innovációjáról beszélt.³ A releváns kérdésfelvetés azonban inkább az, hogy alig két évvel a magyarországi rendszerváltozást megelőzően képes volt-e akár politikai-ideológiai, akár a színházi nyelvhasználat szempontjából élni a lehetőséggel, s – tizenkét évvel a Nemzeti legutóbbi, Marton Endre rendezte *Bánk bán* bemutatóját követően – kortárs műként olvasni Katona forradalmi-nemzeti szöveggé kövült klasszikusát.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A két részben játszott, majd' két és fél órás előadás radikális, gyakori és sokféle szövegalakító módszerrel él.⁴ A több évtizedes és a Nemzeti Színházban edződött dramaturgiai gyakorlattal rendelkező Benedek András vezetésével létrejött textus jelenetek sorrendjén módosít, szövegrészeket töröl, alakít át, sorol más szereplőhöz, monológokat rövidít meg, illetve nem Katonától való szövegeket írt és illesztett egyes jelenetekbe.⁵ Az átírások jellemző, ám kö-

in *A Nemzeti Színház 150 éve*, szerk. KERÉNYI Ferenc, 199–212 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1987); VAMOS László, „főigazgató ünnepi beszéde a Nemzeti Színház megnyitásának 150. évfordulóján – 1987. augusztus 22.”, in *Szigorúan bizalmas. Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya, 441–451 (Budapest, Ráció Kiadó, 2010); VAMOS László, „Kell-e Nemzeti Színház?”, *Színház* 20, 12. sz. (1987): 7–9.

³ „Két kardinális ponton ígéretünket beváltottuk: az egyik a műsor teljes egészében, a másik a társulatépítés 80–90%-os eredménnyel.” VAMOS, „főigazgató ünnepi beszéde...”, 443.

⁴ A szöveghelyek könnyebb követhetősége érdekében az alábbiakban idézett passzusok címlírásainak végén sorjelölések találhatók.

⁵ Bár nem következetesen valószínűsítették meg, de jellemző volt az archaizmusok, a romantikus szóképhalmazások és a műveltségelemek elhagyása, mint például „hahogy Melinda hold: / *Endymion* lehessek általa.” KATONA József, *Bánk bán*, szerk., s. a. r., a jegyz. összeáll. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Ikon Kiadó, 1992), 26. 19–20. Megmaradtak ellenben olyan passzusok, mint a „mit gyötörsz incselkedő chimaera!?” (uo., 40. 321.), „hogy asszonyink ravaszbak illy / Esetbe” (uo., 42. 377–378.), „Letépetett az Istennek remekje” (uo., 132. 2572.). Radikálisan megrovidult Simon és Mihál kettőse Petur megjelenéséig, tehát kimaradt például a hét fiú története Simon elbeszélésében (a kimaradó sorok: uo., 31–33. 89–147.). Petur monológjából történelmi műveltségelemek maradtak ki: „Román ugyancsak zendítő vala / Meg is fizette Zavichosznál halállal; / De a szegény Miciszlavic Miciszláv / Mit véte, e meráni büszke asszony / Hogy tartományait kívánja el? / Bánk bán! barátim! a szülők Polyák- / Ország felé néznek kísirt szemekkel, / Mert tán fiuk Endrével ott veszett, / Azért, hogy egy ötesztendős gyerek / Nyerhesse a galíci tartományt” (uo., 61. 788–798.) Az új (itt nagybetűvel jelölt) szövegrészek leginkább a könnyebb érthetőség miatt kerültek az átdolgozott anyagba. Például: BIBERACH *Ottónak*: „Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek / Lettek barátjaimmá, és csak egyszer / Forrt szinte a torkomra. Nem kívánom / Hogy többet úgy legyen.” helyett „Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek / Lettek barátjaimmá, és csak egyszer / Forrt szinte a torkomra. TUDOD, FÜLÖP HALÁLAKOR, MIATTAD. Nem kívánom / Hogy többet úgy legyen.” (uo., 1493–1496.), IZIDÓRA

vetkezetlenül megvalósított célja többnyire az archaikus kifejezések, szó- és mondat szerkezetek közérthetővé tétele volt.⁶

A korabeli kritika megoszlott azzal kapcsolatban, hogy a szöveg módosítások hasznosak és sikeresek voltak-e. Hegedüs Géza szerint „okos meghúzásai [...] áttekinthetővé és plasztikussá tették az öröklött művet”.⁷ Szántó Judit hasonlóan látta: „az egyszerűség a szöveg rendkívül gondos kigyomlálásában mutatkozik, a túl régies, túl veretes, bonyolult kifejezések eltűntek a szövegből”.⁸ Barta András viszont azon a véleményen volt, hogy a dramaturgiai változtatások a cselekmény követhetlenségét okozták: „aki itt találkozik először Katona József tragédiájával: ugyancsak törheti a fejét, ki kicsoda, mit és miért cselekszik”.⁹

A Katona-szöveg átalakításának jelentős döntése a nyitó- és zárójelenet megváltoztatása. A mulatozás nyitóképe után egy jóval későbből ideillesztett

Gertrudisnak: „Én futottam; nem hozzád, mivel / Ez altató volt csak – futottam Ottó / Herceghez és Melindához hamar – / Rendetlenül láttam kifutni onnét / A herceget. Szemmel tartván, alig / Értem Melinda ajtajához, amidőn / Egy durva lábdobogás riaszta fel.” helyett „Én futottam; nem hozzád, mivel / Ez altató volt csak – futottam Ottó / Herceghez és Melindához hamar – / MERT NEKI PEDIG HEVÍTŐT ADOTT. / Rendetlenül láttam kifutni onnét / A herceget. Szemmel tartván, alig / Értem Melinda ajtajához, amidőn / Egy durva lábdobogás riaszta fel” (uo., 92. 1602–1608.). Gertrudis a 4. szakaszt is új szöveg beékelésével indította [a rossz minőségű előadás-felvétel miatt a szövegíró nehezen érthető]: „GERTRUDIS: VAN MÁS IRAT? UDVORNIK: CSAK MÉG EGY LEVÉL. GERTRUDIS: SÜRGŐS AZ IS? KITŐL? UDVORNIK: A KIRÁLYI HELYTARTÓ, PONTIO DI CRUCE [...] [szövegromlás] GERTRUDIS: AZ MINDIG AKADÉKOSKODIK. OLVASD!”, majd itt hallhatjuk a királynét pártütésre figyelmeztető helytartó levelét (amelyet eredetileg az 5. szakaszban ismertetett a Zászlósúr a Királlyal (uo., 121. 2260–2269.), s csak ezt követően kezdődött a 4. szakasz szövege. A levél átsorolása miatt egyértelmű, hogy a „szűnyogok” a levélben említett délvidéki elégedetlenkedők.

⁶ OTTÓ *Biberachnak:* „Ó, mely hideg!” helyett „De hideg vagy.” (uo., 26. 7.), IZIDÓRA *Biberachnak:* „Biberach, oh, szólj, tudná magát / Melinda elfelejteni?” helyett „Biberach, ó, szólj, tudna magáról Melinda megfeledezni?” (uo., 43. 418.), OTTÓ: „s levésemnek legelső / Pillanatában eltűnt lételem.” helyett „új levésem legelső pillanatában eltűnt régi létem” (uo., 46. 478–479.), BIBERACH *Ottónak:* „S a résztvevésig úgy is megpuhult / Melinda tán öleléssel is köszön / El nem rabolt bizodalomért.” helyett „hogy megkövesd a megbántott Melindát” (uo., 52. 613–615.), PETUR *Bánknak:* „nem látod, mint potyog / Hazádfiának orcáján le könnye?” helyett „nem látod, mint csorog / Hazádfiának orcáján le könnye?” (uo., 61. 781–782.), BÁNK *Peturnak:* „Istennek a kenettje egy királyi felség.” helyett „Isten fölkenntje a királyi felség.” (uo., 66. 964.), BIBERACH *Bánknak:* „De gyilkod is haszontalan fened” helyett „De kardod is haszontalan fened” (uo., 70. 1087.), BÁNK *Melindának:* „Ártatlan? és az udvar nyelve e / Névvél nevezte-é becsületem?” helyett „Ártatlan? és az udvar nyelve miért mocskolja az én becsületem?” (uo., 74. 1147–48.), BIBERACH *Ottónak:* „Most hát sziszegj azon gödörben, a- / Melyet magad véstél magadnak.” helyett „Most hát sziszegj azon gödörben, a- / Melyet magad választottál magadnak.” (uo., 86. 1515–1516.), BÁNK *Gertrudisnak:* „Köntösbe’ visszajöttem és találtam – (nyögve) / Oh többet is, mintsem reménylheték!” helyett „Köntösbe’ visszajöttem és találtam – (nyögve) / Oh többet is, mintsem képzelnél lehet!” (uo., 110. 2069–70.)

⁷ HEGEDÜS Géza, „A *Bánk bán* varázskörében”, *Vasárnapi Hírek*, 1987. nov. 8., 7.

⁸ *Láttuk, hallottuk. Zelky János beszélget Szántó Judittal*, Petőfi Rádió, 1987. nov. 2. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában; Vámos László: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, Budapest, 1987-dosszié.

⁹ BARTA András, „*Bánk bán*. Bemutató a Nemzetiben”, *Magyar Nemzet*, 1987. dec. 5., 9.

Melinda–Ottó jelenet következett,¹⁰ s csak ezt követte az Előversengés (Ottó és Biberach párbeszéde, majd Gertrudis érkezése).¹¹ Az előadás elhagyta II. Endre szövegzáró sorait („Magyarok! Igen jól esmérem – szeretnek, / Enyimek! – Hogy ily nemes szívekkel egybe- / férkezni nem tudtál, Gertrúdisom!”),¹² következésképp nehezen volt érthető, miért is mondta a király, hogy „Magyarok! előbb mintsem magyar hazánk – / Előbb esett el méltán a királyné!”.¹³

A játék- és értelmezéstörténet vissza-visszatérő kérdésfelvetése, van-e szűkség a „rejtektajtó-jelenetre”, amelyben Bánk szem- és fültanúja a Melinda kezét hosszan homlokához nyomó Ottó tolakodó udvarlásának.¹⁴ Vámos rendezésében „nincs rejtektajtó, Bánk nem bujkál, nem látja meg Ottót és Melindát, következésképpen nem toporog, és nem jön vissza kivont karddal”.¹⁵ Ennek következtében Bánk „Hogy e tetem” kezdetű monológja is funkcióját veszítette.¹⁶ A monológ első részét az előadás elhagyta, s csak azt sorolta át, pontosabban emelte ki az 1. felvonás zárómondataivá, amelyek Bánk rendre való törekvését, tetterejét és értékbiztonságát erősítették.¹⁷ Olyan koncepcionális döntésre kell tehát felfigyelnünk, amely a címszereplőt inkább mutatta döntésre és cselekvésre kész, érték- és ítéletbizonyossággal rendelkező hősnek, mint a kétség és kényszerítettség alakjának.¹⁸

¹⁰ KATONA, *Bánk bán*, 45–47. 448–490.

¹¹ A kezdés ordítózó, leginkább „pánszexuális hangulata [...] a bugyibál[on]” (ABLONCZY László, „*Bánk bán*”, *Film Színház Muzsika* 31, 47. sz. [1987]: 5–6, 5), „A »királyné dombérozó mulatása« [amely] a Nemzeti Színházban afféle rég múlt időkből való szexorgia” (KOLTAI Tamás, „Él még Bánk?”, *Élet és Irodalom*, 1987. nov. 13., 13.) nyitó némajátékában Gertrudis Melinda és Ottó kezét összeillesztve indította a táncot. Ezzel azonban éppen a lappangó gyanú, majd a felismerés folyamatának feszültsége és tétje veszett el azonnal a játékból.

¹² KATONA, *Bánk bán*, 136. 2659–2661.

¹³ Uo., 135. 2655–2656.

¹⁴ HEVESI Sándor, „*Bánk bán* problémák. (Katona József centenáriuma-hoz)”, *Nyugat* 23 (1930): 1:567–570. A jelenet értelmezéséről bővebben: NAGY Imre, „A rejtektajtó. A *Bánk bán* első felvonásának egy vitatott helyéről”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 117, 2. sz. (2013): 169–186.

¹⁵ KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13.

¹⁶ KATONA, *Bánk bán*, 53. 628–669.

¹⁷ A monológ törölt egysége a 628–654., meghagyott része pedig a 655–669. sor. Így tehát kimaradt az elhíresült banki hezitálás: „De hát *Melinda!* oh! hát a *haza!* / Itten *Melindám*, ottan a *hazám* – / A pártütés kiáltoz, a szerelmem / Tartóztat. –” (uo., 644–647.), megmaradtak viszont a banki cselekvés kulcsállításai: „Két fátyolt szakasztok el: / *Hazámról és becsületemről*. A / Bocsánatot hörgés közt is mosolygom, / Ha ölettetésem ezekért léssen! – Egy / Mennykőcsapás ugyan letépheti / Rólam halandóságom köntösét: de / Jóhíreimet ki nem törölheti.” (uo., 663–669.)

¹⁸ A Bánkot deheroizáló bizonytalanság olyan meghatározó elemei maradtak ki az előadásból, mint a már említett „rejtektajtó-jelenet”, s olyan további szövegrészek, mint a „Mint vándor a hófúvásokban, úgy / Lelem, ingadoz határtalan / Kétség között, s eszem egy nagy óceánban / Lebeg, veszejtve minden csillagot”. Uo., 75. 1168–71.

A RENDEZÉS

A *Bánk bán*-előadások egyik kulcskérdése volt, hogy az adott (tradicionálisan fallogocentrikus) értelmezés¹⁹ ki(ke)t tekintett az előadás – gyakran politikai-ideológiai kurzusoktól meghatározott – középponti szereplőjének: Bánkot, az osztályérdekeit védelmező, lázadó, örök engedetlen Peturt vagy az agyonsanyargatott jobbágyot, az olykor kvázi-proletárforradalmárként megjelenített Tiborcot.²⁰ Érdemes figyelni Vámos állítására: „Mostani koncepciónkban egyértelműen Bánk a hős, Petur lázongó ugyan, mégis, politikai gondolkodásában, nagyúríságában, mint a nemesség képviselője, úgy is mondhatom: társadalmi vakságában, közelebb áll ellenségéhez, Gertrudis királynéhoz, mint a néphez. Bánk viszont nemcsak személyes szerelmi bosszúból végez a királlyal, hanem egy polgárháború elkerülése miatt is”.²¹ Amikor tehát az előadás

¹⁹ Vö. Jacques DERRIDA, „Az igazság postása”, ford. GYIMESI Tímea, in *Testes könyv*, szerk. Kis Attila Atilla, KOVÁCS Sándor s. k. és ODORICS Ferenc, 2 kötet. 2:41–141 (Szeged: Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997); SCHULLER Gabriella, „A vágy titokzatos tárgya (Bánk bán recepciók / Melinda recepciók)”, in SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban* [doktori disszertáció], 183–194 (Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2004) vagy KAPPANYOS Ilona, „Enyim leszen ő. A női olvasatról és a színházról”, *Színház* 46, 3. sz. (2013): 8–12.

²⁰ A Major Tamás – Vámos László-féle 1951-es kettős rendezésről írott kritikákban például ezek olvashatók: „Bánk, a Nagyúr, szinte maga a darab. Nemcsak a tragédia hőse, *egy nemzet egészének megszemélyesítője*. Petur és Tiborc bensőleg olyan szervesen *egybenőtt vele*, hogy drámailag csupán *általa él*, mint sokrétű lényének kivetített része. Az ő „hármasságuk” közös sérelmén és panaszán keresztül kap lángot a magyarság lelkiismerete. Az a nemzeti eszményekhez való törhetetlen ragaszkodás, amelynek hármasság vezérszólama a *függetlenség, az alkotmányosság* és a kiszipolyozott nép felé forduló *szociális részvét.*” KÁRPÁTI Aurél, „A megújított *Bánk bán*”, *Színház és Filmművészet* 2, 9. sz. (1951): 285. A „[dráma] Petur személyében a magyar függetlenségi törekvéseket, Tiborc alakjában pedig már az elnyomott, kizsákmányolt nép lázongását testesíti meg.” TAMÁS Ernő, „A *Bánk bán* felújítása a Nemzeti Színházban”, *Kis Újság*, 1951. jún. 10., 4. A felszabadulást követően, 1945. április 21-én Major Tamás rendezésében a *Bánk bánnal* megnyíló Nemzeti Színház előadásáról pedig ez jelent meg: „S micsoda ujjongás volt abban a tapsban, amely 1945-ben hangzott fel s azt hirdette, hogy Tiborc panasza a múlté – a nép felszabadult s birtokába vette a hazát.” S. Gy., „*Bánk bán* ünnepe”, *Magyar Nemzet*, 1955. dec. 28., 4. Az értelmezési hagyományt folytatva az 1987-es előadás kritikáiban is jól körvonalazható ideológiai vita formálódik Petur és Tiborc körül: kik ők, s hogyan lennének szerepeik újraértelmezhetők. „A nép csupán ürügy – hiszen valódi nyomorgatói éppen a Petur vezette békétlenek. A nép ürügy Tiborc panaszában is, noha ő sem hazudik, csak éppen az udvarban kurrens divat szerint emlegeti a sorsot, mely már nem a sajátja. Hiszen ő már kilábolt a népből: a Nagyúr bizalmas belső cselédje, még a királyi palotába is többé-kevésbé szabad a bejárása.” VARJAS Endre, „Bánk bán”, *Képes* 7 2, 43. sz. (1987): 42. „[A] »ma« nézőpontjából hogyan is értelmezzem Tiborcot ...? [A [műsor]füzet megfogalmazásában a »mindenkori elnyomott[at]«. Ebben az egyszer általánosító, másszor jelenidejűsítő gondolkodásban értelmezve azt szeretném látni, hogy ki a *mai* elnyomott?” ABLONCZY, „*Bánk bán*”, 5.

²¹ B. T., „*Bánk bán*, fiatalokkal. Beszélgetés Vámos Lászlóval”, *Esti Hírlap*, 1987. okt. 29., 2.

kritikusai – az elismerően nyilatkozó Almási Miklós és Hegedüs Géza kivételével – a vezérlő gondolatot, a rendezői koncepciót és invenciót kérték számon, illetve tettek szinte ajánlatot a megvalósítás lehetséges irányaira, érdemes át-gondolnunk, nem nagyon is ideologikus színre vitellel találkoztunk-e.²² Hiszen nyilván nem véletlen, hogy Vámos 1987-ben, a *Bánk bán* bemutatója előtt néhány hónappal, a Nemzeti Színház 150 éves évfordulójára írt tanulmányában szó szerint megismételte ugyanazokat a sorokat, amelyeket az 1982-es megválasztását követő évadnyitó beszédében, tehát öt évvel korábban is elmondott: „Meggzűntetjük a sorok közötti sanda üzengetést a hatalomnak, nem élünk vissza toleranciájával, kiscserkész nívójú bosszantásokkal; de a társadalom lelkiismerete szeretnének lenni, és arra biztatni [sic!] íróinkat, művészeinket, hogy legyen bátorságuk nyíltan, közérthetően a sorokban elmondani véleményüket felfelé is azok nevében, akik úgy érzik, itt Magyarországon, szocialista államrendben, okosabban, jobban, szebben akarnak élni”.²³

Vámos, aki 1951-től 1987-ig háromszor rendezte meg a drámát, s négy alkalommal az Erkel Ferenc – Egressy Béni-féle operaváltozatot,²⁴ olyan előadást hozott létre, amely kifejezetten kerülni akarta, vagyis károsnak és haszontalannak tekintette mind a kettős beszédet,²⁵ mind „a felületi aktualizálást”.²⁶ Ez a meglehetősen ellentmondásos színházszemlélet nem szorgalmazta azt a rendezői kérdésfeltevést, amelyet a mű időszerűvé tétele, a jelen és a múlt közötti dialógus izgatott, ily módon nem volt képes „napi aktualitássá erősödni, [...], [példává válni] az elnyomás elleni törekvésekhez [...], felmutatni a kor ábrázatát, [...] tükrözni a magyarság pillanatnyi állapotát”.²⁷ Következésképp csak „illedelmesen és véleménytelenül, [...] időtlenül ünnepi, kortalan

²² ALMÁSI Miklós, „A megújult klasszikus. *Bánk bán* a Nemzetiben”, *Népszabadság*, 1987. nov. 11., 7; HEGEDÜS, „A *Bánk bán* varázskörében”, 7.

²³ Lásd VÁMOS László, „beszéde a Nemzeti Színház évadnyitó társulati ülésén – 1982. augusztus 23.”, in IMRE és RING, *Szigorúan bizalmas...*, 391; VÁMOS, „Gondolattöredékek...”, 204.

²⁴ Prózai rendezései: Csokonai Színház, Debrecen, 1951. február 24.; Nemzeti Színház, Budapest, 1951. május 30., társrendező: Major Tamás; Színház- és Filmművészeti Főiskola, Ódry Színpad, 1966. március 19. Operarendezései: Csokonai Színház, Debrecen, 1955. március 15.; Csokonai Színház, Debrecen, 1960. február 12.; Szegedi Szabadtéri Játékok, 1975. július 19.; Magyar Állami Operaház Erkel Színháza, 1980. április 27.

²⁵ „Ez a technika olyan beavatott olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikus szöveg igazságértékének potenciálja, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot.” JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108 (Budapest: JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005), 95.

²⁶ „[A] legmagyarabb magyar dráma [...] a mi mai reformkorunkban kíméletlen nemzeti önvizsgálatra készítet, igaz: ugyanakkor olcsó felületi aktualizálásokra is csábít.” VÁMOS, „Kell-e Nemzeti Színház?”, 7.

²⁷ ANDÓDY Tibor, „Bánk és Bánkné”, *Békés Megyei Népújság*, 1987. dec. 16., 4.

és közegtelen”²⁸ előadás jöhetett létre, amely legfeljebb a mű örökérvényűségére volt képes hivatkozni, illetve arra, hogy „a kritikusok nem értenek a színházhoz, az alkotóktól megfogalmazható mondanivalót követelnek, s nem érzékelik: a színháznak nem az a dolga, hogy az élet realitásaira közvetlenül reflektáljon”.²⁹ Ez a hozzáállás azonban olyan retrográd történelmi arcképcsarnokot eredményezett, amelynek leghíresebb (leghírhedtebb) nemzeti tragédiánk azon alapvető kérdésfelvetéseiről sem volt (nem is lehetett) véleménye, mint a mindenkori vezető (király, uralkodó, diktátor stb.) és a nemzet közti bizalmi válság, a másként gondolkodás vagy az ellenzékiiség problémája, a forradalmiság és/vagy konszolidáció kérdése, a tiborci, peturi, bánki sértődés. Ehelyett egy olyan érték- és ítéletbiztos, reálpolitikusi nyugalmából kimozdíthatatlan Bánkot állított a középpontba, akit magánéletének tragédiája (Melinda megbecstelelítése, megőrülése és halála) tett a „teremtés vesztesévé”.³⁰ Mindennek súlyos következménye az 5. szakasz, amely egyrészt egy roppant kevésbé izgalmas krimi önleplezésére emlékeztetett (ti. ki is ölte meg a királynét?), másrészt maga a zárókép, amely nem Endre méltó vagy méltatlan uralkodói kiegyezés-kísérletével zárult (lásd a kihúzott utolsó sorokat), hanem azzal, hogy a szereplők állóképbé merevedtek, Bánk pedig karjába emelte halott hitvesét, hátat fordított a nézőtérnek, és a középső járás felé indult.³¹

SZÍNHÁZI JÁTÉK

Hevesi Sándorhoz, Németh Antalhoz, Székely Gáborhoz és Zsámbéki Gáborhoz hasonlóan Vámos Lászlónak is azzal kellett szembenéznie, hogy képes-e létrehozni, s ha igen, hogyan egy egységes(ülés felé mutató) játékmódot a Nemzeti régi és új színészgenerációja között. Csakhogy míg művészeti veze-

²⁸ CSÁKI Judit, „»Hogy úgy van!«. A *Bánk bán* a Nemzeti Színházban”, *Új Tükör* 24, 49. sz. (1987): 28.

²⁹ Vámos László „művészi méltóságában sértett” kirohanásáról lásd NÁNY István, „A Nemzeti Színház a nemzet iskolája.« Nemzetközi tanácskozás a Magyar Tudományos Akadémián”, *Színház* 20, 12. sz. (1987): 1–2, 2.

³⁰ KATONA, *Bánk bán*, 134. 2601–2602, illetve Vámos viszontválaszáról: VÁMOS László és SIRATÓ Ildikó, „»Nemzeti színházi eszme és gyakorlat«. Kérdés, válasz, levél, helyreigazítás”, *Színház* 21, 7. sz. (1988): 41–42.

³¹ „A debreceni Csokonai Színház 1955 októberében kilencvenedik évfordulójának tiszteletére *Erkel* operáját adta, e mostani jubileumi előadás rendezőjének emlékezetes elképzelésében. Akkor kandeláberek lobogtak Gertrudis (Dósa Mária) ravatalánál. Most a talányosan álló testhelyzetben letakart Gertrudis körül gyertyák világolnak. A dekorativitás egyébként változatlan. Harminckét esztendő pedig eltelt. A nemzeti drámából nem a zenét hiányoljuk, s nem a Tisza-parti jelenetet. A végigvitt gondolatot, a világképet, s az ebből következő játéktípust, amely ünnepi érzésünk fölött is működteti az előadást.” ABLONCZY, „*Bánk bán*”, 6.

töként Vámos meg tudta békíteni az inkább többé, mint kevésbé sértett idősebb nemzedéket, és elindította egy, a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról frissen kikerült, értékes csapat karrierjét,³² addig rendezőként képtelen volt a két nemzedék játéktílusának összecsiszolására.³³ A kudarc olyannyira látható volt, hogy a nézőnek az a benyomása, mintha *Bánk bán* címmel egymást tiszteletben tartó színésziskolák párhuzamosan hoztak volna létre előadásokat. Az összjátékot az tette lehetetlenné, hogy a történelmi (nagy)realizmus rendjét képviselő játékmód képtelen volt kapcsolatot teremteni a másik, leginkább lélektani (kis)realista eszközökkel dolgozó alakításokkal.³⁴

A Vámos-rendezés színházi apparátusa már az 1930-as években is avítottak számító működésmód felől definiálta önmagát, amely a rendezés felelősségét a színészekre és a színészi játékra hárította.³⁵ E színháztörténeti tablóban – elengedhetetlen kellékeként – „színészóriásoknak” kellett jelen lenniük, akik leginkább magányos kabinetalakításaikkal és „bravúráriáikkal” foglalatосkodhattak. Izgalmas, ahogy a nézői emlékezet Bubik István Bánkja mellé odaállít-hatott még két (pszeudo)cím szereplőt: a jelen előadásban Peturt játszó Kállai Ferencet és a Tiborcot alakító Sinkovits Imrét.³⁶ A történeti panoptikum alak-

³² „Köszönjük Nemzeti színházi korszakodat, azt, hogy ott méltó helyzetekbe hoztad többek között Kállai Ferencet, Lukács Margitot, Sinkovits Imrét, Bessenyei Ferencet, Óze Lajost, Psota Irént, Darvas Ivánt és Esztergályos Cecíliát, köszönjük, hogy ugyanott oly fényesen indítottad el Bubik Istvánt, Kubik Annát, Götz Annát, Kováts Adélt, Rubold Ödönt, Mácsai Pált, Hirtling Istvánt, Funtek Frigyeszt és másokat.” KERÉNYI Imre, „Bücsű”, in *A Tanár Úr: Vámos László-életrajz*, összeáll. és szerk. B. FÁBRI Magda, 51–52 (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1997), 52.

³³ „Vámos László ugyan (helyesen) elsősorban fiatalokra bízta a fontos szerepeket (*Bubik István*: Bánk bán, *Kubik Anna*: Melinda, *Mácsai Pál*: Ottó, Izidóra: *Juhász Róza*), s a másik fontos csoportot rutinos színészekre (Gertrudis: *Psota Irén*, Petur: *Kállai Ferenc*, Tiborc: *Sinkovits Imre*), – *de ebből a kettősségből nem lesz egység*, a nemzedékek más és más stílusa zavaróan különböző marad.” TAKÁCS István, „...él még Bánk!”, *Pest Megyei Hírlap*, 1987. nov. 7., 8.

³⁴ A történelmi és a lélektani realizmus összefoglalását lásd KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 13–31, 51–71.

³⁵ A problémáról Németh Antal már 1935-ben a következőket írja: „A *Bánk bán* kilencvenhét éven át elsősorban színészek problémája volt. Játsozták különböző szerepeit jól vagy rosszul, de játsozták, belevitték a köztudatba a drámát és kivívták elismertetését. Megbuktak vagy sikereket arattak szerepeiben, amikor saját erejükre hagyatva küzdöttek a darab problémáival. A költő halálának századik évfordulója volt az első alkalom, hogy a *Bánk bán* önálló rendezői kezdeményezés kiindulópontja lett”. [Németh Antal az idézet utolsó mondatában az 1930-ban a Nemzeti Színházban Hevesi Sándor által rendezett előadásra utal.] NÉMETH Antal, *Bánk bán száz éve a színpadon* (Budapest: Budapest Székesfőváros Kiadása, 1935), 177.

³⁶ Kállai korábban több szerepet is játszott a darabban, egyszer Ottót (1951, Nemzeti Színház, Budapest, rend. Major Tamás, Vámos László), két ízben Petur bánt (1978, Szegedi Szabadtéri Játékok, Dóm tér, rend. Lengyel György; 1970, Nemzeti Színház, Budapest, rend. Both Béla), illetve Bánkot (1962, Nemzeti Színház, Budapest, rend. Major Tamás). Sinkovits Imre szintén hosszú évekig játszotta a mű címszerepét (1975, Nemzeti Színház, Budapest, rend. Marton Endre).

jaival szemben leginkább Kubik Anna (Melinda) és Bubik István (Bánk) álltak, akik „csináljanak bármit, mégiscsak mindenestől a mai kor szülöttei, és alkaltilag képtelenek eljátszani szerepük évszázados (vagy akár évtizedes) manírjait”.³⁷ Bubik és Kubik alakításának szembetűnő újdonsága nem – a Vámos által gyakran hangsúlyozott – fiatalságuk volt,³⁸ hanem az, hogy – szemben az idősebb generáció színészeivel – a lehető legtrikább esetben ordítottak.³⁹ E tekintetben utolérhetetlen Kállai Ferenc sikító-hördülő-tomboló-fulladva toporzékoló Petur-alakítása⁴⁰ vagy az ettől csak látszólag különböző, „sotto voce”, testében szinte folyamatosan remegő, robbanás előtti állapotba kényszerített, így játéknak színeit nélkülözni kénytelen Psota Irén Gertrudisa.⁴¹

³⁷ KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „Bubik [...] meg tudja teremteni az egységes Bánkot, az embert, akinek nem különböző öyei vannak, [...] ám adós marad saját egyénisége rejtvényével.” ALMÁSI, „A megújult klasszikus...”, 7. „Bubik Bánkjában is van annyi naivan nyílt politikusi becsületesség és a szerelem mértéken felüli eszményítéséből származó férfiúi védtelenség, amennyi Shakespeare-nél tökéletesen kiszolgált az intrikának egy Othellót.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „Kubik Anna izgalmas Melindát játszik. Se kegyelet, se hagyomány: egy rászedett asszony teljes összehozása ez. Aki a többretegű magányt még csak-csak elviseli, de a csalással szemben fegyvertelen.” CSÁKI, „»Hogy úgy van!«...”, 28. „[H]ideg és eszes Melinda, szakít a májbajos, sápatag Bánknékkal...” BARTA, „*Bánk bán...*”, 9. „Kubik drasztikusan elvet minden sablont, pityereggető negédedséget és lelki balettspiccen koreografált örülési jelenetet, hogy helyettük egy érzelmileg többszörösen sokkolt Melindát mutasson.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13.

³⁸ A Nemzeti Színház hosszú évekig, évtizedekig játszatta egy-egy színésszel ugyanazt a szerepet, így a nézői emlékezetben idővel óhatatlanul a szerepek is megöregedtek. Tanulságos rögzítenünk néhány szerep kiemelkedő alakítójának életkorát a bemutató évében: Bánkként Bubik 1987-ben 29 éves, Sinkovits 1975-ben 47, Kállai 1962-ben 37, Bessenyei 1951-ben 32 éves; Melindaként Kubik Anna 1987-ben 30, 1951-ben Szörényi Éva 34 éves; Gertrudisként 1987-ben Psota Irén 58, az 1951-ben váltott szereposztásban játszó Gobbi Hilda 38, Tökés Anna 48, 1962-ben Lukács Margit szintén 48 éves, de az 1933-as kassai ősbemutatón Kántorné 42, míg a királyné egyik legjelesebb alakítója, Jászai Mari első szerepbeni debütálásakor, 1870-ben Kolozsvárott csupán 20 éves, 1872-ben a Nemzeti Színházban 22 éves.

³⁹ Bánk és Melinda 3. szakaszbeli találkozásán kívül voltaképpen minden jelenet disszonáns volt, leginkább akkor, amikor a két generáció színészei találkoztak. S mivel az előadás ütközőpontjában Bánk állt, akinek hosszú jelenete(i) vol(tak) Tiborccal, Peturral, a békétlennel és Gertrudissal (ez utóbbival Melindának szintén), óhatatlanul őrlődött fel Bubik egyszerűsége és csendekre is építő eszköztára, amellyel Bánk nagy hagyományú mondatait is képes volt – alig hangsúlyozva, a szavakat szinte elnyelve – elviselhetővé/élvezhetővé tenni. Gertrudis megölését követően azonban ő is játékmódot váltott, s a papírmasé kulisszák felé dülöngélve, feltartott kézzel hagyta el a teret.

⁴⁰ „Kállai Ferenc fellépése ebben a szerepben bizonyos értelemben színháztörténeti esemény: nemcsak azt hozza elő, milyenek voltak a romantikus korszak Peturjai, hanem arról is tájékoztatja az ifjabb nemzedéket, milyen modoros színész volt egykor a »vértolulásos« Kállai.” BARTA, „*Bánk bán...*”, 9.

⁴¹ „*Psota Irén* halk, visszafojtott Gertrudisa csak látszólag modern, valójában egy régi iskolából felejtődött itt. *Sotto voce* is lehet valaki patetikus. Olyan ez, mint amikor az operaénekes markíroz a próbán; az operai manírt begyakorolta, de majd csak az előadáson fogja kiereszteni a hangját.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „Vámosnak az volt a mániája, hogy én a Bajor, a Tökés folytatása vagyok, és a Gertrudban a Tökés hangját, járását, királynői tartását akarta vizionálni. A próbákon állandóan ez volt a szeme előtt, és ezt kérte tőlem. De én nem tudok

Érdeemes néhány példán megvizsgálni a generációról generációra hagyományozódó játékkonvenciók megjelenését Vámos rendezésében. Ilyenek a historizáló festészet képábrázolási technikáinak hatását mutató sokszereplős jelenetek kifeszített tablóbeállításai,⁴² a csatajelenetek (súlyukat vesztett) kardozásai, vívásai, a (leginkább) monologizáló és mozdulatlanul, „leszúrt lábbal” beszélő alakok középre rendezése, mégpedig úgy, hogy a vele (egyébként) dialógusban álló szereplő(k) rendezői jobb vagy bal oldalon elöl vagy hátul áll(tak), s így egyáltalán nem volt(ak) képes(ek) metakommunikációs kapcsolat felvételére.⁴³ Eredmény tekintetében hasonló, amikor a színészek bár egymásra néztek, semmilyen módon nem reagáltak a másokra.⁴⁴ Ahogyan nincsenek öszszeérő tekintetek, úgy hiányoznak és/vagy torzulnak az érintések is: Ottó végigsimította Melindát az 1. szakaszban, aki erre – teljesen érthetetlenül, de – egyáltalán nem reagált, mintha nem érezte volna, hogy férjén kívül más férfi érintette meg; a már örült Melinda a 4. szakaszban megmarkolta Gertrudis kezét, aki továbbra is rezzentelenül ült trónján. Ebből a szempontból is szinte egyedüli kivétel Bánk és Melinda játéka, amelyben valódi érintéseikhez (Bánk földre lökte, megütötte, megölelte Melindát) kapcsolódtak átélhető ér-

utánozni, nincs ilyen képességem, és nem is akarok. Teljesen lefagyasztott, olyan volt, mintha felfektetett volna egy asztalra, és jó erősen az asztallaphoz kötözött volna, kezemet, lábamat, fejemet, mindenemet, hogy még csak mozdulni se tudjak. Hogy a testem, a szívem erogén zónáit még csak érinteni se tudjam.” PSOTA Irén, szerk., B. FÁBRI Magda, munkatárs, *Psota* (Budapest: Urbis Könyvkiadó, 2004), 188–189. „Eszembe jutnak nagy színészek, színésznők, akiknek egyetlen rendező jutott, és még nem is a legjobb. Az ország egyik legnagyobb színésznője Psota Irén. Őt lényegében egész életében Vámos László rendezte, aki igazi úr volt, és nagyon hiányzik. [...] De mégsem tartozott az igazán jó rendezők közé.” BÉRCZES László, szerk., *Tőröcsik Mari. Bérczes László beszélgetőkönyve* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2016), 23.

⁴² Kifeszített színpadképet láthatunk a 2. szakasz békétlenek jelenetében és az 5. szakasz gyászjelenetében is. Előbbiben rendezői jobb oldalon, a nézőtér felé részút fordított asztalnál a békétlenek ülnek vagy állnak, köztük elöl, kiemelt pozícióban Petur. Nagyjából középtájtól balra különálló szék, benne vagy Petur ül, vagy a nagyrú megérkezését követően Bánk.

⁴³ Ilyen Bánk és Tiborc első találkozása: Bánk közepén, a nézők felé mondta monológiáját, miközben Tiborc tőle jobbra, hátrébb állt. Második találkozásukkor azonban a helyzet éppen ellenkezőjére váltott, Tiborc monológja közben Bánk jobb-elöl állt, a nézők felé fordult, tehát háttal Tibornak. Az így megkomponált kép elősegítette, hogy csak Tiborc „áriájára” lehetett figyelni. Gertrudis és Ottó 1. szakaszbeli találkozásakor a királyné leült, s csak a nézőtér felé beszélt, miközben pedig Ottó előtte térdelt, és felé nézett. Ennek a több évszázados játéktadíciónak kitüntetett esete, amikor a kevés szövegű vagy éppen szövegtelen szereplő a beszélőhöz képest részút elöl állt, mégpedig úgy, hogy a néző csak a hátát láthatta. Ilyenkor a szereplő feltűnően nem vett részt a jelenetben, mintegy megszűnt színre lenni. Így például a 2. szakasz második egységében (Biberach megérkezését követően) az addig (fő)szerepében szinte magánkívül járkáló, csapkodó, toppantó Petur állt hosszan, mozdulatlanul bal elöl, háttal a nézőtérnek.

⁴⁴ Psota Irén több jelenetében is látható (például a 4. szakasz Melinda és Gertrudis, Bánk és Gertrudis jeleneteiben), hogy sötét szemhéjfestéssel kiemelt, merev, rezzentelen tekintettel várt saját megszólalására.

zelmeik. Az előadás egyik legszebb jelenete volt, amikor Bánk vádjai és bánalmazása hatására, gyereük megátkozását (az „Atya-átok egy anyáért!”⁴⁵ mondatot) követően egyszer csak „megpattant” benne valami, s a megtébo-lyodott Melinda – elválva a játékhagyomány ábrázolási kliséitől – rendezetlen viseletében a földre csúszott, s csak ült, és maga elé motyogott.⁴⁶

Szintén érdemes felfigyelnünk a klasszikusok játékhagyományának szerep-köreire játszatott szereplők mozgáskonvencióira is. Az intrikus Biberach (Fülöp Zsigmond) úgy fondorkodott, hogy gyakran bal karját mellkasánál de-rékszőgben behajlította, arra merőlegesen felfelé helyezte jobb könyökét, s csak a kézfeje mozgott. A „sátáni” Ottó (Mácsai Pál) karjával vagy kézfejével ismétlődően párhuzamos mozdulatokat tett, s így „bűvölte” például Melindát, majd hatalmas szúrásokkal döfködte agyon Biberachot.⁴⁷ A hősként (félre)ér-telmezett Bánk nyilván itt nem „agyonszurkálja” Gertrudist, hanem csupán egyszer szúrta meg, s a tört gyömösölte egyre mélyebbre a királyné testébe.⁴⁸ Feltűnők a lehető legkülönbözőbb okokból megjelenő (gondolkodó, merengő, türelmetlen, várakozó stb.) hát mögött kulcsolt kezek, amelyeknek ismét csak a kézfejei mozogtak (például Petur és Biberach rendszeresen, Gertrudis néha alkalmazta ezt). Sinkovits Imre felemelt ujjal tolmácsolta Tiborc tapsos prózai nagyáriáját, mégpedig úgy, hogy a hatáskeltés érdekében a szerep komikumát (például együgyű értetlenségét) is megmutatta.⁴⁹ Kállai Ferenc slamos külsejű,

⁴⁵ „Atya-átok egy anyáért! – Kábaság! / Ha a szegény hold férjhez adja szép / Leányait, mond-játok, hogy királyi / Lakadalma van két nyíl-lövésnyire.” KATONA, *Bánk bán*, 75. 1172–1175.

⁴⁶ Érdemes, mintegy ellensúlyként megfigyelni például az 1951-es *Bánk bán*-előadás fotóin Szörényi Éva Melindájának örülést kifejező játékkonvenciót. Lásd Szörényi Éva (Melinda), Gobbi Hilda (Gertrudis). Fotó: Farkas Tamás (1951), Forrás: MTI Zrt. Fotóarchívum, hozzáférés: 2019. 01. 12., <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-R1ppcklyOXhFR0cwalZsZ3IDRklKUT09>; Szörényi Éva (Melinda), Balázs Samu (Mikhál bán). Fotó: Farkas Tamás (1951), Forrás: MTI Zrt. Fotóarchívum, hozzáférés: 2019. 01. 12., <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-bHQ2cUJhMGUzUllhNHQrblpra1lHQ09>.

⁴⁷ „Érthetetlen, hogy *Mácsai Pál* színészi intelligenciája nem tiltakozik Ottó elsilányítása ellen. Mi ez a merő modor? Miért kell a hercegnek narcisztikus féregnek lennie, aki úgy csámpázik csúszva-mászva, mint egy múlt századi előadás paródiája? Nem érdekesebb a darab, ha Ottó olyan, amilyen, de történetesen mégiscsak egy ember?” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „[E]lké-nyeztetett akaratosságával, megalázkodásaival furcsa hisztérius képletet teremt: nem a gyenge embert, hanem egy torzult szenvedélyt láttat, tele rejtvénnnyel.” ALMÁSI, „A megújult klasszikus...”, 7.

⁴⁸ KATONA, *Bánk bán*, 113. 2155–2156. közötti instrukció

⁴⁹ „[T]anáros gesztusai rávilágítanak ugyan mondandója lényegére, csak közben katedrává vál-toztatják a színpadot.” CSAKI, „»Hogy úgy van!«...”, 28. „[N]em a sírós-panaszkodós özönvíz előtti stílusban, hanem a későbbi, osztályöntudatos korszakból; szakmai eszközeinek vitathatatlán birtokában, kidolgozva a hatáskeltés legapróbb részleteit.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „Sinkovits Imre a tőle megkívánt operai stílusban állítja elének a panaszkodó Tiborcot, »áriá-iban« van ugyan tartás és némi büszkeség is, de az egész előadás kicsengése következtében a régi-régi öreg, siránkozó paraszti ábrázoláshoz áll közelebb és mai ember számára legfeljebb egy távoli történelmi portrét hív elő a történelmi arcképcsarnokból.” BARTA, „*Bánk bán*...”, 7.

„vértolulásos”,⁵⁰ „inkább demagóg, mint patrióta”⁵¹ Peturja viszont hirtelen felordításait, felhördüléseit, fulladó, a lehető legváratlanabb szótagokat megnyomó beszédét kísérte párhuzamos kéztartásokkal, legyintő csapkodással. Petur „az indulat mozgó kőszobra, [...] [aki bár vadabb, mint] másfél évszázad Petúr-szokványa”,⁵² mégis tehetetlenné vált, hiszen az őt körülvevő „vénséges vén búsmagyarok”,⁵³ „obsitos vitézek, kivénhedt katonák”⁵⁴ hőbörgéseikkel, hőzöngéseikkel veszélyt aligha jelenthettek Gertudisra és a merániakra, illetve a játékhagyomány közhelytárának újraírására.

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás képi világa annyiban újította meg a tradíciót, hogy a reformkori környezetet inkább a középkori történelmi események idejéhez közelítette. A Csányi Árpád tervezte forgószínpad főképp jelenetek, szakaszok változása-kor mozduló, sokfunkciójú díszlete három körkörös, árka-dos fal hárm-as (fél)gyűrűjéből állt, amelynek egyszerű ívei megidéztek a Varga Mátyás-féle, 1936-ban Németh Antalnak készített díszletet.⁵⁵ A zezugos, homokszí-nű díszlet – a nyíló-záródó mozgó falak, a labirintusszerű járatok, ahonnan bárki, bármikor előbukkanhat(na) – nem válik az értelmezés részévé, mivel egyrészt nem tudatosult annak feltűnő anyagszerűsége, papírmásé jellege, másrészt a színészek az előtér szűk sávjában kényszerültek játszani (csak a palotate-remben és a pártütők terében tágult ki a játéktér).⁵⁶ A díszletet így leginkább kerülgették a játszó-k, akik főként a színpad elején, keresztirányban tudtak

⁵⁰ ABLONCZY, „*Bánk bán*”, 5; BERNÁTH László, „*Bánk bán* a Nemzetiben. Színészek, szerepek, színi hatások”, *Esti Hírlap*, 1987. nov. 11., 2.

⁵¹ „[C]sak szemtelenkedik a hatalommal. Kállai érzékeny színészetére vall, hogy simán meg-csinálja; más kérdés, hogy *ennek* a Peturnak semmi köze sem lehet *ehhez* a Bánkhoz.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13. „Kállai játéka nyomán az is kiderül, hogy a Tiborcok számára itt egy jot-tányit sem változna a helyzet, ha ezek a magyar urak kitűrnék helyükről a merániakat.” BER-NÁTH, „*Bánk bán* a Nemzetiben...”, 2.

⁵² HEGEDŰS, „*A Bánk bán* varázskörében”, 7.

⁵³ BARTA, „*Bánk bán...*”, 9.

⁵⁴ ANDÓDY, „*Bánk és Bánkné*”, 4.

⁵⁵ Egyes szakírók nagy elismeréssel szólnak Csányi Árpád munkájáról: „Csányi Árpád egészen kiváló díszleteket tervezett. Monumentalitásuk a látványban is teret ad a monumentális in-dulatoknak, s emellett egyszerűen funkcionálnak a mozgó díszletfalak, s így szinte filmsze-rűen lehet vágni az egyes jeleneteket. Ráadásul a titkos ajtók, rejtékfüggönyök és egyéb, ma valóban ódivatúnak ható kellékek helyett természetes körülményeket biztosított a legbo-nyolultabb dramaturgiai eljárásoknak is. Mindenesetre azt hiszem, ez a legjobb *Bánk bán*-díszlet, amit eddig láthattam.” BERNÁTH, „*Bánk bán* a Nemzetiben...”, 2.

⁵⁶ [A királynegyilkosság után Bánkra] „a tető ugyan nem szakad rá, de a falak kilengenek a tántorgó gyöngéd érintésétől.” KOLTAI, „Él még Bánk?”, 13.

csak mozogni. A forgószínpad falrendszerét kevés számú, egységesen fából készült, realiztikus bútorelem egészítette ki: puritán asztal, székek, pad, magasztott háttámlájú, oroszlánkarmos karfájú trónszék, íróállvány.

Vágó Nelly jellemfestő jelmezei szintén archaizáltak, s a megidézett (kvázi)-középkor miatt Bánk bánról és a magyar urakról levették a hagyományos díszmagyarokat, megszüntették a vitézkötéses viseletkonvenciót. Ezen túl azonban a jelmezek nem mutattak meghatározó változást: a nagyasszony Gertrudis kékes alapszínű, pompázatos bársonyruhát és teljes fejtetőt takaró koronát viselt (mint Psota-védjegyet), Ottó derékig érő rövid palástot, Bánk hosszú utazóköpenyben érkezett, csizmában, vastag övvel, karddal az oldalán, nyakában nádori címe-rével, Melinda megbecstelenítését követően hagyományosan alsóruhában mutatkozott, akit Bánk takart be köpenyével. Tiborc tradicionális viselete itt is a bajusz, a rendezetlen, ősz haj, homlokán a hatalmas sebhely (Bánk számára a felismerés jegye), kezében pedig az elengedhetetlenül gyűrögetett fejfedő.⁵⁷

Az előadás hangzó világát és világitását a szakírók nem említették. S bár Nagy Árpád zenei vezető és a meg nem nevezett világosító szakember (feltehetően a fővilágosító és/vagy hagyományosan a rendező) munkájában koncepció, innováció az előadás-felvétel rossz minősége ellenére sem fedezhető fel,⁵⁸ mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a nemzeti színházi színészek legendás beszédmódja volt az egyik leginkább feltűnő jegye az előadás hangzóságának és a játszóknak – korábban kifejtett – generációs és játékmódbeli széttartásának.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Vámos László, mint a Nemzeti Színház művészeti vezetője, a Magyar Színház-művészeti Szövetség főtítkára, valamint a Színház- és Filmművészeti Főiskola elismert mesteroktatója és tanszékvezetője, látszólag karrierjének csúcspontján volt a *Bánk bán* 1987-es bemutatásakor.⁵⁹ Csakhogy a visszaemlékezők szerint

⁵⁷ „[K]ucsuját gyömöri”. KATONA, *Bánk bán*, 103. 1896 utáni instrukció.

⁵⁸ Mivel a felvétel utolsó perceiben Vámos László a záróképpel kapcsolatban még instruálta a világosítókat és a színészeket, erősen gyanítható, hogy a felvétel belső használatra készült. Az előadás-felvétel hozzáférhető a Pesti Magyar Színház archívumában.

⁵⁹ A drámából 1987-ben tévéjáték is készült, amelyben Bubik István Ottó szerepét, Kállai Ferenc pedig ismét Peturt játszotta. Közreműködők: Szőnyi G. Sándor (rendező), Rossa László (zeneszerző), Ráday Mihály (operatőr), Csikós Attila (dizlet), Kocsis István (dramaturg), szereplők: Blaskó Péter (Bánk bán), Almási Éva (Gertrudis), Szirtes Ági (Melinda, Bánk felesége), Vincze Robi (Soma, a fiaskájuk), Bubik István (Ottó), Szilágyi Tibor (Biberach), Kállai Ferenc (Petur bán), Koncz Gábor (Tiborc), Raksányi Gellért (Mikhal bán), Horesnyi László (Simon bán), Lukács Sándor (II. Endre), Fekete Tibor (Myska bán), Fehér Anna (Izidora), Dengyel Iván (Zászlós úr), Vass Gábor (Solom mester), Kiss Jenő (Udvarnok) A tévéjáték megtalálható: *Katona József*: Bánk bán, hozzáférés: 2018. 08. 08., <https://nava.hu/id/2131878/>.

„a legkorrektebb színházi ember”,⁶⁰ „a színház lovagja”,⁶¹ akinek színész-központú színházszemlélete az 1960–1970-es években annyi legendás előadást hozott létre, az 1980-as évekre leginkább egyfajta konzervatív, a színházi tradíciókat mint diktátumokat rögzítő, retrográd szemléletté vált. S bár új és indulásakor igen sikeres színészgenerációt tudott – főképp Kerényi Imrével és Sík Ferencsel karöltve – a Nemzetiben dolgoztatni, a generációk játékszemléletének dialógusát nem volt képes létrehozni. A Nemzeti Színház „rendszerváltozása” így az ő művészeti vezetése alatt nem történt meg. Kárpáti Aurél az 1951-es Major-Vámos-féle közös *Bánk bán*-rendezés kapcsán megállapította: „Katona drámája a nemzet válságos napjaiban mindig megújuló, iránymutató fényel világított a színpadról, [amelynek] életrekelte [..] a maga korában a legnagyobb, legemlékezetesebb *forradalmi tett*, irodalmi és politikai viszonylatban egyaránt”.⁶² A harminchat évvel későbbi *Bánk bán*-előadás viszont csupán az egyik állomása lett annak a kudarc-történet-sorozatnak, amely előtte és őt követően még újabb két évtizedig nem tudott megküzdeni a nemzet színházában a Katona-szöveg újraértelmezésével, jelenben való olvasásával.⁶³ S mint ilyen, egy lett az ifjúsági-ismeretterjesztő előadások sorában.⁶⁴

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Bánk bán*; a bemutató dátuma: 1987. október 30.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Vámos László; szerző: Katona József; dramaturg: Benedek András; jelmeztervező: Vágó Nelly; díszlettervező: Csányi Árpád; zenei vezető: Nagy Árpád; koreográfus: Novák Ferenc; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Szokolay Ottó (II. Endre, magyarok királya), Psota Irén (Gertrudis, királyné), + (Béla, gyermekük), ++ (Endre, gyermekük), +++ (Mária, gyermekük), Mácsai Pál (Ottó, merániai herceg, Gertrudis testvéröccse), Bubik István (Bánk bán, Magyarország nagyura), Kubik Anna (Melinda, Bánk felesége), ++++ (Soma,

⁶⁰ SINKOVITS Imre, „A legkorrektebb színházi ember”, in B. FÁBRI, *A Tanár Úr...*, 104–106, 106.

⁶¹ HUSZTI Péter, „Súlyos örökség”, in uo., 5–6, 5.

⁶² KÁRPÁTI, „A megújított *Bánk bán*”, 285.

⁶³ Vámos rendezését követően Iglódi István 1992-es várszínházi, Vidnyánszky Attila 2002-es nagyszínpadi, Alföldi Róbert 2009-es (*Bánk bán – junior* címet viselő) és Vidnyánszky Attila 2017-es, újabb rendezését (utóbbi kettőt a Gobbi Hilda Színpadon) láthatta a Nemzeti Színház közönsége.

⁶⁴ Az „előadások [..] arra rendeltettek, hogy a mindenkori kötelező olvasmányt a gyerekek színes illusztrációként megtekinthessék, mégpedig úgy, ahogy az már dédszüleik életében is történt a Nemzeti Színházban – Vámos László arra törekedett, hogy rendkívül közérthető előadást hozzon létre, amely minél közelebb áll a fiatal közönséghez”. *Láttuk, hallottuk. Zelky János beszélget Szántó Judittal*, Petőfi Rádió, 1987. nov. 2. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában; Vámos László: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, Budapest, 1987-dosszié.

fiacskájuk), Ferenczy Csongor (Mikhál bán, Melinda bátyja), Szersén Gyula (Simon bán, Melinda bátyja), Kállai Ferenc (Petur bán, bihari főispán), Árva János (Myska bán, a királyfiak nevelője), Bagó Bertalan (Sóloom mester, a fia), Juhász Róza (Bendeleben Izidora, thüringiai leány), Bősze György (Egy udvornik), Fülöp Zsigmond (Biberach, egy lézengő ritter), Sinkovits Imre (Tiborc, paraszt), Jó László (Békétlen), Lavotta Károly (Békétlen), Mezey Lajos (Békétlen).

•

SZABÓ-SZÉKELY ÁRMIN

GALGÓCZI ERZSÉBET MÚLTJA ÉS JELENE

RUSZT JÓZSEF: VIDRAVAS, 1989

A Galgóczi-színmű a történelmi emlékezet színházi reprezentációjának kérdéseire mutatott rá, s ugyan az előadás a kortársi kritikákban értetlenséget, hallgatást váltott ki, pár hónappal bemutatása után, Nagy Imre újratemetésekor, a III. Köztársaság kikiáltásakor Ruszt rendezésének kulcsjelenete mégis értelmező gesztussá vált. A temetéseken tüzes beszédű ifjak mutatták és majd uralták a jövőt – ezt jósolta meg a Vidravas színpadra állítása.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEKTUSA

Az 1984-es év sikerregénye volt a *Vidravas*, amely amellet, hogy Galgóczi Erzsébet legelismertebb prózai munkája, jelentős közéleti visszhangot is kiváltott.¹ Galgóczi az 1970-es évektől a Kádár-rendszer élvonalbeli szerzői közé tartozott: megvalósította a parasztból lett értelmiségi író narratíváját. A párt kulturális vezetése a nagy magyar szocialista realista parasztregegy megírását várta a Kossuth-díjas szerzőtől, ehelyett az 1950-es évek politikai és társadalmi visszasságait keményen kritizáló *Vidravast* kapta.² Galgóczi prózaírói elismertsége nem járt színműveinek bemutatásával, így a Nemzeti Színház 1989-es

¹ Galgóczi az 1949-ben, a MAORT-perben elítélt Papp Simon (alias Dr. Simon Pál) dokumentumalapú elbeszélését ötvözte egy, a Képzőművészeti Egyetemről kizárt parasztlányról szóló fiktív, de autobiografikus elemekkel átszótt történettel. „[A] MAORT-ügy regényes ábrázolása abban az időben még némi vihart is kavart maga körül, miután pert akasztottak az író nyakába. Az egyik mellékszereplőben önmagára ismerő ávos tiszt ugyanis kifogásolta a regényben róla írottakat, a mű további kiadásából ezért törölni is kellett néhány sort. [...] A regény azonban nem pusztán Papp és a MAORT regényesen megformált históriája; olyan történetet mond el benne az író, amely a geológus, a geológus felesége, a kettőjük által megszemélyesített MAORT, valamint egy falusi kulákcsalád egymásba szövődő, egymást átható élettörténetét fogja egybe.” GYÁNI Gábor, „Történetírói nézőpont és narratív igazság”, *Magyar Tudomány* 48, 1. sz. (2003): 16–25, 20–22.

² „Egy *Thibault-család* kaliberű realista regény jelentette volna Galgóczi pályájának betetőzését, akit minden novelláskötete megjelenésekor figyelmeztettek is erre kritikussai. A szószólói

előadása nemcsak kuriózumnak számított, hanem a színházi közegben is újrapozicionálhatta volna Galgóczi munkáit.³ Az 1988–89-es évadban a *Vidravas* volt a Nemzeti Színház egyetlen bemutatója, amely közvetlenül foglalkozott a Rákosi-rendszerrel, és ezen keresztül kapcsolódhatott a rendszerváltás évének politikai kontextusába. Ruszt József pályájának „átmeneti éveiben” rendezte az előadást, a zalaegerszegi műhely elhagyása és a Független Színpad megalapítása között.⁴ Bár Rusztnak kialakult Nemzeti-konceptiója és rendezői elköteleződése is volt az intézmény felé, a *Vidravas* volt az utolsó nemzeti munkája.⁵ Az előadás több okból sem tudott olyan meghatározó hatást gyakorolni, mint a regény, és problematikusságával a történelmi emlékezet színházi reprezentációjának kérdéseire mutatott rá.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Galgóczi regényéből Böhm György készített színpadi változatot. A *Vidravas* eredeti szövege heterogén: helyenként irodalmian leíró, máshol hosszú párbeszédet tartalmaz, valamint Papp Simon naplórészleteit és az ügyhöz kapcsolódó különböző dokumentumokat is felhasznál. Ez a stiláris sokféleség érzékelhető maradt az adaptációban, de a különböző szövegminőségek nem jártak különböző dramatikusságokkal. A párbeszédés szituációkra épülő hagyományos szövegszerkesztésben disszonánsan hatottak a dokumentumok és a megszólalássá formált, eredetileg a narrációhoz tartozó részletek. A regény cselekményvezetése nem teljesen lineáris, dramaturgiai csomópontok köré szerveződik: ha egy új szereplő vagy gondolati elem jelenik meg a narratívában, szünetel a főelbeszélés, térben és időben is kitérőket tesz. A színpadi változat ezt az elbeszélésmódot kiegyenesítette, a történések időrendjét követve rövid jelenetekben párhuzamosan vitt különböző szerep-

szerep hitelesítését leginkább a reprezentatív nagyregény végezhetné volna el.” SZOLLÁTH DÁVID, „Galgóczi Erzsébet szerepdilemmái”, in *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 24–43 (Budapest: JAK – L'Harmattan Kiadó, 2005), 38.

³ Galgóczi hat kiadott színművéből kettőt mutattak be a hetvenes években – mérsékelt sikerrel. A *főügyész feleségét* 1970-ben (Kecskeméti Katona József Színház) és a *Kinek a törvénye?*-t 1977-ben (Győri Kisfaludy Színház).

⁴ Nánay István nevezte így Ruszt pályájának 1987 és 1989 közötti időszakát. Vö. NÁRAY István, *Ruszt* (Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2002), 100–106.

⁵ Vö. ABLONCZY László, „Két Nemzetiben. Találkozás Ruszt Józseffel”, in *Ruszt József, A Föld lapos és négy angyal tartja. 42 év – 42 megszólalás*, 175–182 (Veszprém: Veszprémi Petőfi Színház, 2004). Valamint *Ruszt József, „Merlini rögtönzés '95.”*, in *uo.*, 257–262. 1993-ban Ruszt pályázatát nyújtott be a Nemzeti Színház igazgatói posztjára, amit nem sokkal később visszavont. Vö. NÁRAY István és TUCSNI András, szerk., *Ruszt József. Zalaegerszeg, Független Színpad, 1982–1993* (Zalaegerszeg: Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 2014), 223–228.

lőkhöz köthető szálakat, ettől az előadás első fele dramaturgiaiilag szétesett. A regény főszereplője Rév Orsolya, az ő személyisége fogja össze a széttartó cselekményt. A színpadi adaptáció csökkentette Orsolya jelentőségét, megszüntetette markáns nézőpontját. Böhm szövegverziója a történet közéleti, politikai „krimijére” koncentrált (a MAORT-ügyre és Orsolya beszerzésére), ezzel elterelte a figyelmet az anyag tágabb társadalomkritikájáról, a paraszti sorból való kitörés küzdelméről és az 1950-es évek társadalmának szociológiai feszültségéről. Ez a fókuszeltolódás dramaturgiaiilag indokolatlanná tette Galgóczi regényének kettős tematikáját, a Rév történetéhez tartozó szövegek egy részét pedig referenciapontok hiányában sematizálta.⁶ A kibillentett narratívászerkezet mellé egy harmadik síkot is rendelt az előadás: a jelenetek között Rákosi 1949-es, a Rajk-perről szóló beszédének részletei, majd az előadás befejező részében 1956-os lemondásához kapcsolódó szövege hangzott el, nagypolitikai kontextust adva a történéseknek.⁷

A RENDEZÉS

A nyolcvanas évek végén Ruszt az ország egyik legprogresszívebb rendezőjének számított. Kísérletező előadásait Grotowski Szegény színháza felől értelmezte a kritika, és szimbólumokban fogalmazó „szertartásos színháznak” nevezte.⁸ 1990-ben a Szegedi Független Színpaddal hozta létre pályájának egyik emblemikus előadását, a „farmernadrágos” *Rómeó és Júliát*. Egy évvel korábban a Nemzetiben konvencionális rendezői eszközöket használt. A jelenetek nagy részét társalgási drámához illő felszíni realizmussal rendezte meg, anélkül, hogy lélektanilag rétegzett figurákat jelenített volna meg. Nem voltak koherens szerepívek, kevés volt a kimagasló színészi pillanat. Egyetlen formanyelvileg izgalmas gesztusként Rákosi hármas megjelenítését kínálta az előadás. A jelenetek átállása közben hatalmas Rákosi-portré jelent meg a színpad hátulját betöltő kulisszán, a Rajk-perhez kapcsolódó szövegeket egy Ráko-

⁶ Az előadás 130. percében hangzik el Orsolya motivációs tételmondata: „Azt hittem, kiemelkedhetem a környezetemből!” (GALGÓCZI Erzsébet és BÖHM György, *Vidravas* [Budapest: OSZMI, 1989], 92.) Mivel ez, a regényben meghatározó narratíva az adaptációban csonkolva, az előadásban pedig teátrális súly nélkül jelenik meg, a szövegrész üres sablonná válik.

⁷ A Rákosi-korszak három hírheft koncepció tárgyalása volt a MAORT-, a Mindszenty- és a Rajk-per. Vö. RÁKOSI Mátyás, „A Rajk-bandáról (Beszéd az MDP nagybudapesti aktívájának 1949. szeptember 30-i értekezletén.)”, in RÁKOSI Mátyás, *A békéért és a szocializmus építéséért*, 153–192 (Budapest: Szikra Kiadó, 1951).

⁸ Ruszt előadásainak formanyelvéről bővebben lásd HUBER Beáta, „Tran(s)zakciók. Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása”, in *Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, 174–204 (Budapest: Balassi Kiadó, 2008).

si-báb sziluettje kísérté gesztusokkal a kulisszafal mögött, a második felvonás végére pedig megjelent az „élő” Rákosi is a színpadon: egy színész sétált be a színpadra, koreografált mozgással, fején egy Rákosi-maszkkal.⁹

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A konvencionális színészi játéknyelv drámai helyzetek megjelenítésére törekedett, erre Sinkovits alakítása volt a példa. Mivel a szöveg kevésbé adott erre lehetőséget, a jelenetek nagy része ellaposodott, a szövegmondás helyenként erőltetetté, didaktikussá vált. A rövid jelenetekből álló forgatókönyvszerű dramaturgia a történetre koncentrált, de sem a színészeknek, sem a nézőknek nem kínálta a szerepívek koherens olvasását. A pályakezdő Juhász Róza alakításában valódi drámai helyzetek hiányában – a szerelemi jelenetektől eltekintve – a félszeg, gátlásos Rév Orsolya figurája elszíntelenedett. Hámori Ildikó szentimentális sablonossággal formálta meg Emma asszonyt, aki ezáltal elveszítette a regényben fontos szerepet játszó szociális és morális kontextusát. Béres Ilona magabiztos színészi technikával drámai pillanatok felé törekedett Karolina mellékszerepében, de Gyetvayék szála sem szolgáltatott elég dús alapot ahhoz, hogy dramatikus csúcspontokkal ritmizálhassa a cselekményt.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

A Csányi Árpád tervezte tér két külön esztétikára esett szét. A gyakori helyszínváltásokat a társadalmi közeget és a térfunkciót egyaránt jelző bútorok beforgatásával teremtették meg, így kerültünk konyhából irodába, börtönbe, majd hálószobába. A bútorok és rekvizitumok nem voltak naturalista igényűek, jelzésszerűen illusztráltak tereket, erős vizuális hatás nélkül. A forgón megjelenő, majd eltűnő térrészletek dinamikájánál sokkal meghatározóbb volt a beékelte Rákosi-jelenetek statikus képi megfogalmazása. A kulisszákra vetítette Rákosi-portré, előtérben két létrán ülő báb-munkással, illetve a hatalmas, gesztikuláló Rákosi-sziluett könnyen dekódolható vizuális megfogalmazását adta a szereplők privát és társadalmi élettörténetét felügyelő, befolyásoló és beárnyékoló hatalomnak.

⁹ A színlap a szerepnevek között elsőként tünteti fel Rákosi Mátyást, de az őt alakító színész neve helyén egy „+” szerepel. Rákosi szövegei bejátszásként hangzanak el, paródiaszerűen, Koltai Tamás szerint Ruszt József hangján. Vö. KOLTAI Tamás, „No, bátya, hol vagy?”, *Élet és Irodalom*, 1989. márc. 24., 19.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás a kritikai fogadtatás szempontjából megbukott. A kritikák elsősorban az adaptáció problémáit tárgyalták és a színészi játék hiányosságait is ezen keresztül értelmezték.¹⁰ A Galgóczi-regény hatástörténetéhez képest az előadás nemcsak alulteljesített, de az öt évvel korábban a téma kapcsán elindult diskurzusban is hátralepett: sematikusabban ábrázolt egy társadalmi vitákat kiváltó rendkívül összetett problémát – a Rákosi-rendszer emlékezetét.¹¹

A kritikák 1989-ben teljesen figyelmen kívül hagyták az előadás egyik leg-erősebb gesztusát, amely 2022-ben értelmezői kulcs lehet. Ruszt nagy temetési jelenettel zárta az előadást: gyászolók álltak egy koporsó körül és beszédekkel mondtak. Kinek a temetésén voltunk? A történet szerint dr. Simon Pálén 1956-ban. A Simon Pál figuráját ihlető mérnök, Papp Simon azonban 1970-ben halt meg – ezt a nézők is tudhatták. A temetési beszéd párhuzamot vont a MAORT- és a Rajk-per között, illetve az előadás során a Rákosi-báb is a Rajk-ügyről beszélt. 1956 Rajk László újratemetésének éve volt. A bemutató után három hónappal pedig Nagy Imre újratemetésén fog egy Orbán Viktor nevű fiatalember a darabbeli Fiatalemberhez (Bagó Bertalan) hasonlóan tüzes beszédet mondani.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Vidravas*; a bemutató dátuma: 1989. március 9.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Ruszt József; szerző: Galgóczi Erzsébet – Böhm György; dramaturg: Bereczky Erzsébet; díszlettervező: Csányi Árpád; jelmeztervező: Vágó Nelly; társulat: Nemzeti Színház, Budapest; színészek: Juhász Róza (Rév Orsolya), Sinkovits Imre (Dr. Simon Pál), Hámori Ildikó (Emma asszony, Simon Pál felesége), Rubold Ödön (Smukk Tóni, ÁVH-s őrnagy), Béres Ilona (Karolina, Gyetvay Gáspár felesége), Fonyó István (Dr. Gyetvay Gáspár), Zolnay Zsuzsa (Mariska, Orsolya anyja), Vereczkey Zoltán (Rév Kálmán, Or-

¹⁰ „Galgóczy [sic!] regényének politikai hatása, töltete éppenhogy a történet realiztikus kibontásában rejlik. [...] Ez a dráma csak a színészekben történhet meg, csak a konkrét helyzetekben játszódhat le. Ruszt pedig nem fordít rájuk kellő figyelmet.” MÉSZÁROS Tamás, „A főszerepben: Rákosi”, *Magyar Hírlap*, 1989. márc. 18., 6. „Méltatlan lenne azon töprengeni, mi a színész föladata, lehetősége efféle előadásban. Ők valamennyien épp annyit tesznek, amennyit szerepük, pontosabban szerepvázlatuk kíván. [...] S természetesen éppoly sematikusak, mint maga a színmű.” RÓNA Katalin, „Meddig még?”, *Film Színház Muzsika* 33, 13. sz. (1989): 15.

¹¹ „[A]mi a Nemzeti Színházban látható, erősen emlékeztet az ötvenes évek közvetlen politikai hasznosságra törő, s utóbb a sematizmus kategóriájával megbélyegzett agitációs és propaganda [...] színházára.” KOLTAI Tamás, „No, bátya, hol vagy?”, 19.

solya apja), Tahi József (Kálmánka, Orsolya bátyja), Trokán Péter (Jurek Sándor, ÁVH-s tiszt), Botár Endre (Ferkó bá'), Szokolay Ottó (Dr. Kanizsai, ügyvéd), Bósze György (Wurmfeld, elvtárs, tanácselnök), Somogyvári Pál (Ügyész), Versényi László (Bíró), Mezey Lajos (Kiss, házmester), Várnagy Kati (Kissné, Kiss felesége), Miklósy Judit (Vilma néni, handlé), Károlyi Irén (Panni néni), Pataky Jenő (Szónok), Bagó Bertalan (Fiatalember), Fáy Györgyi (Márta, házvezetőnő Emma asszonynál), Rajna Mária (Juli néni).

•

KISS GABRIELLA

A „VISSZA-ARISZTOTELÉSZIESÍTETT” BRECHT

CSISZÁR IMRE: A KAUKÁZUSI KRÉTAKÖR, 1990

A rendszerváltás után egy évvel (a „kárpótlási ügyek” korában) Csiszár Imre rendezése nem a valóság „itt és most” égető társadalmi problémáinak jegyében olvasta újra Brecht paraboláját. Értelmezésében a brechti színház nem a világ megváltoztathatóságának (politikus) kérdését vetette újra és újra fel, hanem „a világot megváltoztatni akaró embert” (a potenciális hőst) akarta ábrázolni. Elhagyta a kolhozok vitáját, azaz kihúzta a metateátrális keretet, figyelmen kívül hagyva azt az intenciót, amely az előjáték és a két történetből álló fabula kapcsolatát a historizálás szolgálatába állította. Ehelyett a Nemzeti technikai apparátusát maximálisan kihasználó, „színházi látványosságprohamok” sora-ként vitte színre a felkeléstől felkelésig tartó történetet behálózó, természeti és emberi katasztrófákat.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

A Major Tamás tanítványának számító Csiszár Imre ötödszörré rendezett Brechtet, és másodszorra vitte színre *A kaukázusi krétakört*.¹ A színházi szakma számára Brechtet rendezni és nézni Magyarországon ekkor már nem volt erőpróba.² Ennek szomorú következménye, hogy nem is fordított különösebb figyelmet annak a hatásnak az elemzésére, amelyet a nézők abban az

¹ „Csiszár jól ismeri Brechtet, talán Major óta a legjobban. Megengedheti magának, hogy a *Puntila*, *A szecsúáni jólétek* és a *Galilei* diadalmasan ortodox előadásai után kiegyezzen a saját dogmáira gyakorta rálegyintő csúrcsavar színházi emberrel.” KOLTAI Tamás, „A krétakör négy-szögesítése”, *Élet és Irodalom*, 1990. márc. 2., 12.

² „Az úgynevezett magyar Brecht valamikor kardinális harci kérdés volt. A kopogós kemény német szerző hozzáédesítése honi hagyományainkhoz, színészi és nézői beidegződöttségeinkhez minden Brecht-bemutató (és minden róluk írt kritika) elsőrendű gondjának számított. Mára mintha ez a kérdés a nagy alapigazságokat követné, miszerint a problémák nem megoldódnak, hanem jelentőségüket veszítik.” SZÁNTÓ Judit, „Mikor hosszú egy epikus dráma? Brecht: *A kaukázusi krétakör*”, *Színház* 23, 4. sz. (1990): 23–26, 23.

évben a Vígszínházban bemutatott Gothár Péter-féle *Koldusoperával*, néhány év múlva pedig Heiner Müller és Einar Schleef posztbrechti rendezéseivel hasonlíthatottak össze.³ Pedig ezek az előadások deklarálták, hogy az egészen kortárs (poszt-dramatikus) színházat „befolyásolják a Brecht életművében a színházzal szemben megfogalmazott követelések és kérdések, de a brechti válaszokat már nem fogadja el”.⁴ Következésképp érhető, hogy Csiszár Imre munkáját nem esztétikai jelentősége, hanem intézménytörténeti helyzete pozicionálta: „jelzi, milyennek szeretné az új igazgató a »Nemzeti Színház« nevű intézményt”.⁵

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A dráma dramaturgiai olvasatának köztudott kulcsa az előjáték (és ezzel összefüggésben az Énekes) szerepének értelmezése. Az előadások jelentős része – Csiszár rendezéséhez hasonlóan – „primitív szovjet propagandaként” értelmezte a Galinszk Kecsketenyészto Kolhoz és a Rosa Luxemburg Gyümölcs-termelő Kolhoz közötti vitát, és kihúzta a metateátrális keretet. Vagyis nem vették figyelembe azt a brechti intenciót, amely az előjáték és a két (a fiktív időt tekintve párhuzamosan, az előadásidőt tekintve viszont egymás után zajló) történetből álló fabula kapcsolatát a historizálás szolgálatába állítja, hiszen „a darab tárgya az utópia és a történelem közötti viszony, [...] hogy az Acdak szolgáltatta igazság irreális-utópisztikus kivétel, véletlen marad-e vagy sem”.⁶ Következésképp az epikus elbeszélők szinte minden típusát egy személyben megtestesítő Énekes is a brechti dramaturgia emblémája – színre vitele mindig arról tanúskodott, mit tud mondani a rendező a művészet szerepéről, feladatáról. Az a tény, hogy Csiszár Imre 1976-oss miskolci rendezésében a darab színhelye egy kolhoz volt, 1990-ben viszont egész egyszerűen ignorálta az előjáték (vagyis a dráma parabola jellegének) színre vitelével kapcsolatos problémákat, a hazai Brecht-játszás hagyománya felől értelmezhető.⁷

³ Bertolt Brecht, *Koldusopera*, Vígszínház, rend. Gothár Péter, 1990; Bertolt Brecht, *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, Berliner Ensemble, Dir. Heiner Müller, 1995; Bertolt Brecht, *Herr Puntila und sein Knecht, Matti*, Berliner Ensemble, Dir. Einar Schleef, 1996. Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische schreiben. Essays zu Theatertexten* (Berlin: Theater der Zeit, 2002).

⁴ Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 24.

⁵ SZÁNTÓ, „Mikor hosszú egy epikus dráma?...”, 26.

⁶ Jan KNOPE, *Brecht-Handbuch*, 5 Bde (Stuttgart: Metzler, 1980), 2:518.

⁷ „[N]em grúz történelmi drámát rendezett, ahol a közös gazdaság színjátcsói a régi krétakör legendát felelevenítve akarják bizonyítani igazukat”, PAPP Lajos, „A kaukázusi krétakör. Bertolt Brecht játéka a Miskolci Nemzeti Színházban”, *Észak Magyarország*, 1976. jan. 25. 4.

Csiszár értelmezésében a brechti színház nem a világ megváltoztathatóságának (politikus) kérdését veti újra és újra fel, hanem „a világot megváltoztatni akaró embert” (a potenciális hőst) akarta ábrázolni.⁸ A rendszerváltás után egy évvel (a „kárpótlási ügyek” korában) tünetértékű, hogy nem azon az Ascher Tamás-féle *Koldusopera* vagy a Malgot István-féle *Megdöglök érted, Berlin* fémjelezte úton haladt, amely a valóság itt és most égető társadalmi problémáinak jegyében olvasta újra a Brecht-darabok alapesztusát.⁹ Ehelyett az elidegenítő effektusok mediális idegenszerűségének felhangosítására összpontosított, amely a szinte folyamatosan színen lévő Énekes figurájának egysíkúságán volt tetten érhető. A hol mindentudó elbeszélőként, hol narrátorként, hol kommentátorként, hol az alakok belső hangjaként, hol játékmesterként funkcionáló alakot ugyanis leginkább az az elemi erő és energia definiálta, amely felerősítette a négyórás játékidő alatt mindig azonosnak érzékelt énekeszéd és dobolás harsány, fülsértően fájó atmoszféráját. Ez az egyhangúság csak egyetlen képben telítődött gondolati erővel: amikor a Bubik Istvánból áradó zsigeri erő partnerére talált, és a földön fekvő, épp bírónak választott Cserhalmi Györgyöt, azaz Acdakot (akit mind a Brecht-szakirodalom, mind Csiszár Imre a „némileg cinikus [brechti] intellektualitás” önkritikájának tartott) szkanderben legyőzte a színházi előadás „itt és most”-jában megszülető brechti Énekes.¹⁰

A RENDEZÉS

Csiszár Imre rendezése 1990-ben megértette a magyar nézőkkel, hogy az 1954-es ősbemutató miatt „Vigyázat, zsákutca!” címmel készítette a *Theater der Zeit* színikritikusát bírálatra.¹¹ A *kaukázusi krétakör* ugyanis azért élt a színházi emlékezetben úgy, mint a legkevésbé brechti Brecht-darab, mert a közel egyéves próbaidővel megvalósuló rendezés artisztikus valóság-hűsége a fabula [*Fabel*] „meseszerűségét” fújta fel, [hiszen] a színpadon mindvégig nyájas akart maradni”.¹² „Gazdag látványvilágával és hatásos effektusaival elsősorban a nézők gyönyörködtetésére törekedett”, vagyis „eljárásaiban alig

⁸ *Stúdió 90*, TV1 1990. február 6. 21.15. Gépelt leirat az OSZMI cikkarchívumában.

⁹ Kiss Gabriella, *Pillanatfelvételek: a magyar színházi hagyomány nevető arca* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 161–186.

¹⁰ d. magyar, „Végtelenül aktuálissá vált...”, *Képes Újság*, 1990. febr. 10., 42.

¹¹ *The Cambridge Companion to Brecht*, eds. Peter THOMSON és Glendry SACKS (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 178.

¹² Einar SCHLEEF, „Formakánon kontra koncepció”, ford. Kiss Gabriella, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 263–269 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 263.

és céljaiban is csak részlegesen emlékeztetett az egykor körvonalazott [– s most a dramatikusbá beleolvasztott –] epikusra”.¹³ Gruse és Acdak (az anyaság, illetve az igazságszolgáltatás fogalmát újraértelmező) történetének színre vitele során ugyanis a nagyon finom hangsúlyokon múlt, hogy a néző „az etikai helytállásról írt mesejáték” andalító hangulatában vagy egy annál „sokkal szikárabb, keserűbb, derbebb” élménnyel ment-e haza.¹⁴ Nos, Csiszár Imre nemzeti színházi rendezése arról kívánt meggyőzni, hogy „zűrzavaros, válságokkal teli korban, amikor az emberek is összezavarodnak, [...] szükség van a jószág újrateremtésére”.¹⁵ *A káosz dalában* megfogalmazott brechti állapotrajz aktualitásával indokolta a darabválasztást, és a Nemzeti technikai apparátusát maximálisan kihasználó, „színházi látványosságrohamok” soraként vitte színre a felkeléstől felkelésig tartó történetet behálózó természeti és emberi katasztrófákat (tűzvész, eső, hózápor).¹⁶ Ez a teátrális effektusokra épülő hatásvadászat, ha nem is akadályozta meg, de könnyen fogyaszthatóvá tette a költő-rendező Brecht épp az ősbemutató próbáihoz köthető két munkamódszerét.¹⁷

¹³ „[G]azdag látványvilágával és hatásos effektusaival elsősorban a nézők gyönyörködtetésére törekedett. Karl von Appen díszletei és jelmezei a »mesés« Keletet idézték, »naiv« egyszerűségük (a jóformán síkhatású festett vásznak elé állított díszletelemek miatt) azonban a Betlehemes játékokra emlékeztetett. Az elemek részlegeseek voltak, mégis érzékelhető volt a precíz megformáltságuk és díszítettségük, sőt a palotaőrség katonáinak ruhája vagy Acdak ítélszéké muzeális értékű tárgyaknak tündek. A díszletváltás a nézők szeme előtt zajlott: félfüggönnyet nem használtak, a nagy bársonyfüggönnyet viszont többször is leeresztették az események közötti cezúrák jelölése céljából. A világitás nem volt egyenletesen erős és fehér: változásai (a színek és árnyalatok módosulásai) az egyes jeleneteket, sőt mind a három felvonást határozottan elkülönítették egymástól, s a scenográfia más eszközeivel együtt mindig speciális hangulatot teremtettek. A mozgalmas tömegjelenetek (pl. az esküvő, amelyet Breughel *Parasztlakodalom* című festményéről mintáztak), a feszültségkeltő mozzanatok (pl. a szakadék fölötti átkelés jelenete, amelyben a Grusét játszó Angelika Hurwicz valóban átmászott a színpad fölött kifeszített kötélhágcsón, amely utána rögtön a mélybe zuhant), illetve a sodró lendületű történések szinte felszámolták a távolságtartás lehetőségét, és »emocionális részvétellel« invitáltak. A »dramatikussá« ily módon az »epikus« fölé kerekedett, amit jól jelzett az előadásnak az a pillanata is, amikor az Énekest játszó Ernst Busch – akinek dalai addig »kívülről« kísérték a cselekményt – hirtelen Acdakként jelent meg, és »belépett« Gruse mellé a cselekménybe. Mivel a néző ettől kezdve már csak bíróként látta a színészt, a »narratív« és a »dramatikussá« viszonya szükségképpen felborult, s mivel nem volt utójáték (az előjáték nem bővült keretté), mindent magába szippantott a dramatikussá világ.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 199.

¹⁴ d. magyarai, „Végtelenül aktuálisává vált...”, 42.

¹⁵ Uo.

¹⁶ ILLÉS Jenő, „Intellektuális tanmese”, *Vasárnapi Hírek*, 1990. febr. 11., 7.

¹⁷ „Mi ez? Cirkuszi látványosság apró örömtüzekkel, amiket a *Kis Organon*, a tudományos színház elégetésére gyűjtanak? Vagy a grúziai jólékek, Gruse Vashnadze érzelmes történetének méltó kibontása a kolhozpéldázat sematizmusából? Hűtlen hűség vagy gyalázat? Nézőcsalagató árulás vagy dicső megszabadulás az ideologikus szerző igájától? Rángatjuk a darabot kétfelől, mint a krétakörbe állított kis Mihályt az anyai jogcím várományosai.” KOLTAI, „A krétakör négyzögesítése”, 12.

Az egyik az elhagyások egyszerűséget célzó gyakorlata, amelynek következtében egyfelől szikárabb, szárazabb mondatokat adott színészei szájába, másfelől adott pontokon kevesebb gesztusra instruíta őket.¹⁸ Csiszár rendezésében ez vagy a színészek egydimenziós alakformálásában (Bubik István energikussága, Cserhalmi György clown-játéka), vagy a kinezika filmes lelassításában artikulálódott (ami Gruse esetében sajnos éppen a részvétet kiváltó – kiváltani vélő – arckifejezéseket és pillanatokot merevítette ki). A másik a darab olyan apró részekre (tehát a képeknél, jeleneteknél is kisebb egységekre) bontása, amelyekben egymástól elkülöníthető események történtek. Ez Csiszár esetében olyan tablókat hozott létre, amelyek tökéletesen megegyeztek a szín- és jelenetváltásokra épülő, klasszikus dramaturgiával. Vagyis míg e két eljárás Brecht esetében „az epikus eljárások láthatatlanná csiszolását” célozta, addig Csiszárnál képtelen volt akárcsak ellenpontozni is „a színészi alakítások alapelemévé [váló] úgynevezett társadalmi pszichológiára támaszkodó színjátszást”, és egyet jelentett akció és dikció dialektikus viszonyának „vissza-arisztotelésziesítésével”.¹⁹

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A színészi játék szempontjából az előadásban három egymástól élesen elváló színészi stílust lehetett megkülönböztetni.²⁰ A „brechti” játék lefegyverző pontossága egyedül Béres Ilona pillanatait jellemezte – nem véletlen, hogy egyedül Gaál Erzszi avantgárd gesztusú színházesszményének emlékezetében élt ez a tény.²¹ A főszereplők a kisrealista stílusiskola rendszere szerint dol-

¹⁸ „Az egyszerűség lett a lényegi eleme annak, amit korábban Brecht rendezői céljaként határozottunk meg: az ábrázolásbeli, társadalmi és érzékelésbeli szimultaneitásnak [...] a költő-rendező, hogy eljusson az egyszerűséghez, visszatért az elhagyások gyakorlatához is. [...] Az egyik dolog, amit meg kell említenem az az, hogy a színészek most túl sok apró gesztust használnak. El kell határozunk, hogy kevés, de jelentőségteljes dolgot csinálunk. Ha egy apró gesztus egy másikká alakul át, elveszíti erejét, és nem érthető meg az üzenet, amit közvetíteni szeretnénk. Az üzenet megsemmisül, és így csak azt érzük el, hogy a gesztusok elértektelenednek. A közönség nem veszi többé észre az egyes gesztusokat, az előadás naturalisztikussá válik, és a gesztusok illusztratívak lesznek, ahelyett, hogy társadalmiak lennének.” Brechtet idézi: Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht. A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 91. Vö. pl. „Az »aki bámul, az még nem lát« szöveget jó lenne, ha így mondanád el, és nem úgy, hogy »látni, az nem annyi, mint báméskodni«. Az előbbi jobb, mert tömörebb”. MAJOR Tamás, „levelei Bessenyei Ferenchez”, *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387, 387.

¹⁹ MELDOLESI és OLIVI, *A rendező Brecht...*, 57. Vö. KÉKESI KUN, *A rendezés színháza*, 198.

²⁰ MOLNÁR GÁL Péter, „A vágóhidak Szent Johannája. A Nemzeti Színház Brecht-bemutatója”, *Népszabadság*, 1968. jan. 24., 7.

²¹ „Mebukott, pedig ebben is csak a szándékot éreztem, hogy mi felé szeretne elmozdulni, mert nem elég négy hét vagy akár két hónap – nem tudom meddig próbálták –, hogy valaki kimozdítsa a színészeit abból a stílusból, amibe az elmúlt évek alatt már beleragadtak. Ezen-

goztak. Kubik Anna Gruséja „jólelkű, fiatal nő, aki legyőzi saját gyengeségeit, megvívhatja hősi küzdelmét a világ rátörő gonosz erőivel”.²² Vagyis nem annak a folyamatnak a demonstrációja zajlott, amelynek során „egy egyszerű és együgyű ösztönlény, aki sem a jószág kísértésének nem tud ellenállni, sem annak következményeit nem képes mérlegelni, olyan nővé válik, aki adott esetben a bíróság előtt és azzal szembe is szállva képes megvédeni meggyőződését”.²³ A népmesei hősnő „szenvedély- és szenvedéstörténetét” egyfelől „az első ifjú színésznő” státusza, másfelől az a hűvösen tökéletes alázat vitte színre, amelynek eredményeként megismételte az ősbemutató egyik legendás pillanatát: ahogy annak idején Angelika Hurwicz, most ő is átmászott a színpad fölött kifeszített kötélhágcsón.²⁴ „A tenoráriáknak és cirkuszi produkcióknak kijáró tapsvihar olyan feszültséget oldott fel, amelyet a színésznő testi épségére veszélyes görögtűzzel súlyosbított artistamutatvány” keltett a nézőkben.²⁵ Ennek az alakításnak a „törekenységét” Bubik István csikorgó indulattól fűtött Énekesének harsányan támadó éneke és dobolása, „hűvös szabatosságát” Cserhalmi György azon Acdak-alakítása erősítette, amelynek a Katona József Színház színpadán eljátszott szerepek kölcsönöztek „kedves léhaságot, link elhivatottságában rögtönzésszerű erkölcsi nagyságot”.²⁶ Ily módon „szerteszálló végtagjai, ferde tartású, diszharmonikus szökellései” révén még akkor is „egy szellemileg bebörtönözhetetlen” lényt testesített meg, ha épp „suttyó botladozásnak álcázta” éntudatát, és nem egy (így jelzésértékű) boroskupából, hanem megszámlálhatatlan borosüvegből vedel.²⁷ A harmadik stílust a tablókat alkotó, hol morajló-kavargó, hol hagyományos pantomimet játszó tömeg, a kínai színházból kölcsönzött, húsz centi magas aranyozott kothornoszra állítva fölstylizált figurák, egy egész jeleneten át cidrizó nagyherceg, „üzembiztos férfibájjal kakaskodó”

kívül Csiszár Imre *Kaukázusi krétakör*ében Béres Ilona játéka számomra az utóbbi évek legszébb, legkatartikusabb szerepformálását jelentette, olyan játékot, ami nagyon közel áll ahhoz a színházhoz, ami ma engem érdekel.” LÓRINCZY Attila, „»Már azzal is baj van, ahogyan olvasol.« Gaál Erzsébettel beszélget Lőrinczy Attila”, *Beszélő* 3, 45. sz. (1991): 41–44, 43.

²² ILLÉS, „Intellektuális tanmese”, 7.

²³ KNOPE, *Brecht-Handbuch*, 2:522. Vö. „Kubik Anna játssza a tbiliszi palota leghátrahessen [sic!] teltebb konyhalányát. Gruse elinal a mosogatódézsza mellől. Kínzó kálváriáját végigszenvedve heroinává magasodik. Kubik hűvösen szabatos alakításában a szerep pályára indítása a legkifogásolhatóbb. Nem Gruse Vacsandzét látjuk, hanem egy tbiliszi Warren Vivient, aki emancipációs elszántsággal szellemi fölényt mutat környezetével szemben. Mindnyájuknál okosabb és elszántabb. Nem a történesek nevelik kitaratóvá. Eleve főszereplőként fogalmaz.” MOLNÁR GÁL Péter, „A Wesselényi utcai krétakör”, *Népszabadság*, 1990. febr. 16., 8.

²⁴ ILLÉS, „Intellektuális tanmese”, 7.

²⁵ KOLTAI, „A krétakör négyyszögösítése”, 12.

²⁶ MOLNÁR GÁL, „A Wesselényi utcai krétakör”, 8.

²⁷ KOLTAI, „A krétakör négyyszögösítése”, 12.

Simon Csacsava, toporzékoló zsoldos, valamint égnek eredő tincső komikus anyós képviselte.²⁸

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

Az előadás látvány- és hangzásvilágának „képi artisztikumát” a teátrális effektvekből és pirotechnikai trükkökből összeálló tablók (durranások, rikítások, tapsok, fények) és klasszikus dialógusok kontrapunktja határozta meg.²⁹ A nézőtér faborításait a játéktérre kiterjesztő, oszlopokkal tagolt, tágas térben elhelyezkedő hagyományos Brecht-dobogó forgatható dobozszerkezetté és jelzésértékűvé vált: a szegények intim tereinek parányiságát hangsúlyozta, ahogy szociológiai stigmák az uralkodócsalád és a bíró egzotikusan virító, monstruózus jelmezei is.³⁰ Az összhatást azonban az eklektika határozza meg: van valódi műtehén és a háttér előtt elvonuló, tusrajzszerű, sematikus árnyékló, van Ljubimov-fényfüggöny és előkúszó köd, hulló eső és hó és falevél, tűzvész. Ezért sem véletlen, hogy a scenográfia is a már-már filmes hatású tömegjelenteket hangsúlyozta: az első jelenetben a nagyvárosi szegények a zenekari árokból kapaszkodtak a színpadra, „az esküvői kép tükörjelenete a Marx fivérek *Botrány az operában* kabinjelenetének, a lakomák az *Egy fő az egy fő* reminiszcenciáját hordozzák”.³¹ Paul Dessau muzsikáját Márta István ütősökre hangszerelte át, s ily módon egyfelől keletiesítette, másfelől keményebbé tette.³²

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadás abba a Major Tamás Brecht-rendezései által létrejött játékhagyományba illeszkedett, amely a nézői elvárások kielégítésének okán képtelen volt kellő radikalitással működtetni a részvét dramatikájának permanens kri-

²⁸ MOLNÁR GÁL, „A Wesselényi utcai krétakör”, 8. Vö. „A Nemzeti évtizedes szürke (többnyire diszkrét, egyes esetekben rikító) sablonokba merevedett, már-már mozdíthatatlannak tetsző középszínészi gárdájával, amely nézőemlékezet óta teszi jellegtelenül porhanyóssá a műsor-darabok tartógerincét. [...] a hely szelleme minta legyőzné az olyan markáns profilú Császár-színészeket is, mint Bregyán Péter vagy Mihályi Győző, Szirtes Gábor.” SZÁNTÓ, „Mikor hosszú egy epikus dráma?...”, 25.

²⁹ RÓNA Katalin, „Csábítás a jóra”, *Film Színház Muzsika* 34, 7. sz. (1990): 4–5, 4.

³⁰ BOGÁCSI Erzsébet, „Mutatvány a kötélén. A Nemzeti Színház előadása”, *Magyar Nemzet*, 1990. febr. 17., 11.

³¹ MOLNÁR GÁL, „A Wesselényi utcai krétakör”, 8.

³² BALÓ Júlia, „Példázat a Nemzetiben”, *Film Színház Muzsika* 34, 5. sz. (1990): 15–17, 15.

tikáját. Ez az 1990-es években azt jelentette, hogy fel sem tette azt a posztbrechti kérdést, mely szerint „elválaszthatók-e Brecht »operatív« újításai attól [...] az általa még feltételezett fabulaszínház[nak a] konvencióitól, amellyel az új színház szakított?”³³ Helyette megmutatta, hogy a dramatikus diszpozíció jól megcsináltsága (a Nemzeti Színház színészi és technikai apparátusa) hogyan tudja „magába színháziasítani” az ennek elvileg leghatározottabban ellenálló szegény B. B.-t.³⁴ S ez a különbség *A kaukázusi krétakör* kapcsán a magyar rendezői színház 2016–2017-es évadában vált ismét látványossá, amikor a nézők összehasonlíthatták a darab Vidovszky György-féle (*példázat bábokkal* alcímmel játszott) és Székely Kriszta-féle (Szabó-Székely Ármin újrarendezett szövegével dolgozó) rendezésének brechti, illetve posztbrechti jegyeit.³⁵

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *A kaukázusi krétakör*; a bemutató dátuma: 1990. február 9.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér); rendező: Csiszár Imre; szerző: Bertolt Brecht; zeneszerző: Paul Dessau, Márta István; fordító: Nemes Nagy Ágnes, Fodor Ákos (versek); dramaturg: Bereczky Erzsébet; koreográfus: Kiss János; díszlettervező: Vayer Tamás; jelmeztervező: Szakács Györgyi; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Bubik István (Énekes), Kubik Anna (Gruse), Cserhalmi György (Acdak), Gáspár Tibor (Sauva), Nemcsák Károly (Simon), Pregitzer Fruzsina (Szakácsnő), Raksányi Gellért (Őrvezető), Kohut Magda (Egy parasztasszony), Béres Ilona (Kormányzóné), Mihályi Győző (Szárnysegéd), Csurka László (Hájas herceg), Csernus Mariann (Anyós), Bregyán Péter (Lavrenti), Somogyvári Pál (Kormányzó), Madai Zsolt / Kasnya Gábor (Mihály), Pápai Erzsébet (Dajka), Császár Angéla, Dózsa László, Gyalog Ödön, Izsóf Vilmos, Károlyi Irén, Kerekes József, Kun Tibor, Mezey Lajos, Mihály Pál, Moravék Krisztina f. h., Nagy Zoltán, Némedi Mari, Pathó István, Szersén Gyula, Szirtes Gábor, Szokolay Ottó, Varga András, Végh Péter.

³³ LEHMANN, *Posztdramatikusszínház*, 138.

³⁴ A „minden tekintetben igen szervezett és hatásos előadás[nak] a „közönsége is jóllakik, Brecht is megmarad. [...] A közönség ugyanis nálunk nem fogyaszt natúr Brechtet. De kirántva, panírozva és egy kis vegetával lenyeli.” KOLTAI, „A krétakör négyesítéséről”, 12.

³⁵ Bertolt BRECHT, *A kaukázusi krétakör*, rend. VIDOVSKY György, 2016, Budapest Bábszínház; Bertolt BRECHT, *A kaukázusi krétakör*, rend. SZÉKELY Kriszta, 2017, Katona József Színház Kamra.

TIMÁR ANDRÁS

ELHIBÁZOTT „POÉTIKUS LÁTVÁNYSZÍNHÁZI” KÍSÉRLET

CSISZÁR IMRE: CSONGOR ÉS TÜNDE, 1990

A rendszerváltozás radikális politikai-társadalmi átalakulása idején színre vitt nemzeti klasszikusunk előadását szinte egységesen tekintette sikertelennek, gondolattalannak vagy legalábbis koncepciójában zavarosnak a korabeli kritika. Csiszár Imre rendezése a színpadképek látványvilágát tette dominánssá, de a szövegből kibontott víziók megjelenítése helyett csupán a szövegmondás esztétikus környezetét teremtette meg. Képei és scenográfiai megoldásai többnyire illusztráltak és/vagy didaktikusak maradtak, a látvány (el)uralta színpadon pedig a Nemzeti Színház színészeinek játékát leginkább a játékstílus avítt-sága határozta meg.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Csiszár Imre – ahogyan korábban Székely Gábor Szolnokról, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárról – sikeres vidéki színházvezetői gyakorlattal, a Miskolci Nemzeti Színház leköszönő művészeti vezetőjeként érkezett 1989-ben a Nemzeti Színházba, hogy a társulat vezető színészeinek erős tiltakozása ellenére az addig Malonyai Dezső és Vámos László vezette színház igazgatását és művészeti irányítását átvegye.¹ Ahogyan Csiszár kinevezése, úgy alig két évvel későbbi (évad közbeni!) „rapid” leváltása is erősen megosztotta mind az ad-

¹ „[A] végnapjait élő pártállam kétségbeesett rúgkapálása őt [Vámos Lászlót] is elérte! Haragosan megérkezett az ügyeletes pártminiszterelnök mellényzsebéből egy ifjú, idegen direktor! (1989) Az előzetes tájékoztatással ellentétben társulati ülést hívott egybe a háziszínpadon, ahol is bejelentette: máától ő az igazgató! Döbrent csend! Drága Laci, mit sem sejtve, felajánlotta segítségét az *átmenet*hez. [...] Ezzel szeretett volna segíteni új »főnökének«, egyben a mi jövőnkre is gondolva! A nyegle ifjonc siketnek tétetve magát, szemérmetlenül átnézett rajta, s a vakszerencsén kapott hatalom betonbunkeréből önelégült cinizmussal

digra radikálisan átalakított társulatot,² mind a színházi és politikai közvéleményt.³ Csiszár a csonkán maradt igazgatói-főrendezői időszak alatt összesen három előadást rendezett a Hevesi Sándor téri nagyszínpadon, egyet a Nemzeti kamaraszínházában, a Várszínházban, s kettőt a volt karmelita kolostor refektóriumában.⁴ Hasonlóan azokhoz a vádakhoz, amelyek az 1870-es évektől Paulay Edét, az 1930-as években pedig Hevesi Sándort érték,

folytatta »székfoglalóját«. Még aznap kora délután – összekacsintva a halódó hatalommal – a főrendezői tisztelet is önmagára osztotta.” SINKOVITS Imre, „A legkorrektebb színházi ember”, in *A Tanár Úr: Vámos László-életrajz*, szerk. és összeáll. B. FABRI Magda, 104–106 (Budapest: Gemini Budapest Kiadó, 1997), 106. „Mint a Színházművészeti Szövetség elnöke többdemagógiával valóban megkíséreltük megakadályozni a távozását. Volt egy ülés, amikor úgy látszott, sikerül is... Aztán a hatalom mégiscsak másként döntött...”. KALLAI Ferenc, „Az utolsó pillanatig képes volt megújulni”, in *uo.*, 49.

² Kinevezésekor tizennyolc színésznek nem hosszabbította meg a szerződését, helyükre főképp a miskolci társulat, a „Csiszár-színészek” színe-javát szerződtette. Így érkezett többek között Miskolcra Bregyán Péter, Gáspár Tibor, Körtvélyessy Zsolt, Mihályi Győző, Szirtes Gábor, Tímár Éva, a Radnóti Színpadról Nemcsák Károly, a Madách Színházról Ráckevei Anna és Cseke Péter, a Vígszínház utáni szabadúszásból pedig Bánsági Ildikó.

³ Csiszár Imre részletesen beszélt az Antall József miniszterelnöksége, Andrásfalvy Bertalan kultuszminisztersége alatti, közvetlenül Fekete György helyettes kulturális államtitkár irányításával történt eltávolításáról egy, a TV2 által készített interjúban, lásd *Színház és politika. Csiszár Imre rendező a Tények Estében*, hozzáférés: 2018. 09. 22., https://tenyek.hu/video/30676_szinhaz_es_politika_-_csiszar_imre_rendezo_a_tenyek_esteben. „Adjunk szellemes szakmai ajánlatokat a megoldásra, s készítsük a politikát ezek valamelyikének elfogadására. Konstruktivitásunk híján csak politikai megoldás születhet, melyet kormányzati ciklusonként politikai ellenlépés követhet – kinek jó ez? Aczél leváltani engedni Martont s hozni Székelyt, akit Pozsgay a Katona József Színházba evakuál, s hozza Vámost, akit meneszt Grósz, aki hozza Csiszárt, akit a földre tapos Fekete, aki hozza Ablonczyt, akit most üssön ki Fodor, aki hozzon egy miszter ikszet – és így tovább az idők végeztéig, kinek jó ez? [...] Depolitizálni és dezideologizálni kell a Nemzeti Színházat, ennek első lépése természetesen az előző politika által kreált jelenlegi formáció kulturált felszámolása – vagy szakmai legitimálása.” KERÉNYI Imre, „Tizenkét pont”, *Színház* 28, 5. sz. (1995): 13–17, 14. „Tegnap felmentették a Nemzeti Színház igazgató-főrendezői tiszte alól Csiszár Imrét. [...] A döntést Fekete György helyettes államtitkár azzal indokolta: Csiszár Imre »alkalmatlan magas szintű vezetői posztra«. Kapcsolatteremtő képessége hiányos, a mai magyar dráma nem kellő súllyal szerepelt a repertoárban. A színházban fellazult a munkafegyelem, előadások maradtak el, elszaporodtak a hiányzások, az egyeztetési problémák. [...] Ablonczy László kinevezése mellett szól – Fekete György indoklása szerint – tisztessége, színházközelsége és »neutralitása«: nem tartozik semmilyen színházi érdekcsoporthoz. »Szűz szemmel, tiszta lélekkel« kezd a Nemzeti Színház vezetéséhez, ezen felül élvezzi a minisztérium teljes bizalmát. A tárca az üzemelési gondok megszüntetésén túl elvárja a színháztól, hogy a megújított Magyarország szellemi igényeinek megfelelő arculatot alakítson ki.” tegyi, „Változás a Nemzeti Színház élén”, *Magyar Nemzet*, 1991. ápr. 19., 11. A „rapid” igazgatóváltásról, Ablonczy László kinevezéséről lásd KOLTAI Tamás, „A Nagy Fröccsöző esete a kis igazságokkal”, in KOLTAI Tamás, *Színházváltás 1986–1991. Kritikák, portrék, interjúk*, 213–219 (Budapest: Mészpint Kft., 1991), 213–219; UPOK Péter, „14 millió 999 ezer 999”, *Beszélő* 2, 17. sz. (1991): 28–29, hozzáférés: 2018. 09. 22., <http://beszelo.c3.hu/cikkek/14-millio-999-ezer-999>.

⁴ Csiszár rendezései a Hevesi Sándor téri nagyszínpadon: Bertolt Brecht: *A kaukázusi krétakőr* (bemutató dátuma: 1990. február 9.), Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (előbemutató

Csiszárnak is meg kellett küzdenie azzal, hogy egyes kritikusi szerint a Nemzeti Színház műsora és szellemisége nem eléggé nemzeti.⁵

Sík Ferenc 1976-os, hosszan repertoáron tartott *Csongor és Tünde*-rendezését követően majd másfél évtizedig nem született új nemzeti színházi bemutató a Vörösmarty-műből, s csak tervként szerepelt a dráma újabb színre vitele (az előadást Ruszt József rendezte volna).⁶ Csiszár és társulata a *Csongor és Tünde* nemzetibeli játéktörténetében (is) kiemelkedően izgalmas lehetőséget kapott: a rendszerváltozás radikális politikai-társadalmi átalakulása idején mutathatta meg formanyelvének jellegzetességeit egy klasszikus mű újraolvasásával.⁷

dátuma: 1990. június 21. Nemzeti Színház, Karmelita Udvar, majd nagyszínpadi bemutató dátuma: 1990. szeptember 21.), Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (bemutató dátuma: 1991. április 5.), a Várszínházban: George Bernard Shaw: *Sosem lehet tudni* (bemutató dátuma: 1990. december 7.), a Várszínház Refektóriumában: Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* (bemutató dátuma: 1989. október 26.), Arthur L. Kopit: *Jaj, apu, szegény apu...!* (bemutató dátuma: 1991. április 28.).

⁵ Érdemes felsorolni a Csiszár igazgatói két éve alatt bemutatott klasszikus és kortárs magyar drámákat: Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom* (bemutató dátuma: 1989. október 6., rend. Taub János), Barta Lajos: *Szerelem* (bemutató dátuma: 1989. november 16., rend. Árkosi Árpád), Csurka István: *Döglött aknák* (felújítás: 1989. december 21. / 1990. január 23., rend. Iglódi István), Szép Ernő: *Vőlegény* (bemutató dátuma: 1990. április 11., rend. Szőke István), Márai Sándor: *A kassai polgárok* (bemutató dátuma: 1990. szeptember 28., rend. Sík Ferenc), Remenyik Zsigmond: *Kard és kocka* (bemutató dátuma: 1990. október 19., rend. Ivánka Csaba), Bókay János: *Négy asszonyt szeretek* (bemutató dátuma: 1991. április 3., rend. Agárdi Gábor). Ablonczy László visszaemlékezése alapján azonban „mára világhossá vált: itt a nemzeti gondolat megsemmisítése volt a tét. A bolsevik idők után a »lélekből tizenötmillió magyar« képviselőtények liberális pszichológusa következett. »A színház a nemzetnevelés tiszteletre méltó helye« – mondja Tamási, és őt akartam igazolni. Nyolc évemben Balassi Bálinttól és Bornemisztól Örkényig és Páskándi Gézáig a teljes magyar drámairodalom áramát előadtuk; tucatnyi új magyar dráma ősbemutatójára került sor (Sütő András, Gyurkovics Tibor, Szakonyi Károly, Szörényi-Bródy és mások művei). Sorsunk háza a Nemzeti, mondogattuk, s a bartóki összetartozás gondolatában szerb, horvát, román, szlovák színházakkal működtünk együtt.” SZÉKELY Ferenc, „A Nemzeti a lélek menedéke is. Beszélgetés a 70 éves Ablonczy László íróval, színikritikussal, színigazgatóval”, *Háromszék*, 2015. november 21., hozzáférés: 2018. 09. 20., www.3szek.ro/load/cikk/86417/a_nemzeti_a_lelek_menedeke_is.

⁶ „Februárban mutatjuk be az új *Csongor és Tündét* Ruszt József debütáló rendezésében”. VAMOS László főigazgató, „ünnepi beszéde a Nemzeti Színház megnyitásának 150. évfordulóján – 1987. augusztus 22”, in *Szigorúan bizalmas Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, szerk. IMRE Zoltán és RING Orsolya (Budapest: Ráció Kiadó, 2010), 444. Ruszt kiemelkedően izgalmas *Csongor és Tünde*-rendezése végül 1991-ben valósult meg a Független Színpad társulatával Budapesten, a Fekete Lyukban.

⁷ Ugyanebben az évadban mutatta be a *Csongor és Tündét* a békéscsabai Jókai Színház is Tasnádi Márton rendezésében (bemutató dátuma: 1990. október 5.) A két előadás összehasonlításáról szóló tanulmányt lásd SÁNDOR L. István, „Elenyésző szerelem. Két *Csongor és Tünde*-előadásról”, *Színház* 23, 12. sz. (1990): 25–29.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Paulay Ede által rendezett, 1879-es nemzeti színházi ősbemutatót és Paulaynak a dráma „tömérdek szépségéről” írott tanulmányát⁸ követő tizenkettedik nemzetibeli színre vitel az első bemutatót követő száztizenegy év alatt – meglepő módon, de – egyes szakírókat még mindig nem győzött meg arról, hogy Vörösmarty műve színpadképes.⁹ Ahogyan Paulaytól kezdődően a színre vitelnek többsége, úgy Csiszár rendezése is a szöveg tömörítésére törekedett a dramaturg személyének megnevezése nélkül. A két részben (az 1–3. és 4–5. felvonást elválasztva) játszott, még így is két és fél órás előadás legszembe-tűnőbb dramaturgiai beavatkozása, hogy a cselekmény követhetőségére fókuszálva rostáltak ki minden olyan egységet, amelyben a romantika kedvelt monologikus szerkesztésmódja vagy szóképhalmozó stilsztikája megnyilvánult. A kortárs köznyelvhez közelített szöveg majd minden dialógusa és monológja (az Éj magánbeszéde kivételével) megrövidült.¹⁰ Jelenetek sorrendje és ezáltal a játék tempóváltó ritmusa is módosult, mégpedig úgy, hogy egyes szereplők egymástól távoli jeleneteit az előadásszöveg összekapcsolta.¹¹

A szókincs és szószerkezetek archaizmusán nem változtattak, a szövegterjedelem visszaszorításával – s ezt a rendezői formanyelv egyik meghatározó elemének tekinthetjük – a színpadképek látványvilága azonban sokkal dominánsabbá válhatott. A szöveganyag meghúzása a cselekvésekről való beszéd

⁸ PAULAY Ede, „Csongor és Tünde”, in *Paulay Ede írásaiból*, szerk. SZÉKELY György, 201–205 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1988), 202.

⁹ „[E]z a klasszikus mű kevés zseniálisan rossz nemzeti drámánk közül való – ne féljünk a szentségtöréstől: mai fül számára épp nyelvében színszerűtlen, s szituációi is többnyire egy felolvasószínpad izgalmi lehetőségeit kínálják –, mégis olyan kihívás, melynek vállalása újra meg újra »becsületbeli ügy« a magyar színház számára.” MÉSZÁROS Tamás, „Nemzeti színjátás?”, *Magyar Hírlap*, 1990. okt. 13., 9.

¹⁰ A halmazások csökkentése miatt elmaradtak például Csongor ébresztésének különféle ismétlései. VÖRÖSMARTY Mihály, „Csongor és Tünde” (1830) [kritikai kiadás], in VÖRÖSMARTY Mihály, *Drámák IV*, s. a. r. FEHÉR Géza, STAUD Géza és TAXNER-TÓTH Ernő, Vörösmarty Mihály Őszes Művei 9, 5–192 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989) [a továbbiakban: VMÖM 9.], 120 (kimaradó rész: 231–245. sor). Az 5. felvonásban az Éj megjelenéséig Tünde és Ilma párbeszéde erősen megrövidült (a megmaradó sorok: VMÖM 9, 148–150. 1–2, 7–9, 35–39, 45–60. sor). Csongor és a fekete fátyollal letakartan érkező Tünde előadászáró találkozásának szövegéből kimaradó sorok: VMÖM 9, 187–192. 903–934, 939–970, 980–1000, 1002–1003, 1012–1022, 1028–1037, 1041–1045, 1048–1051, 1056–1061. sor.

¹¹ Például Tünde 1. felvonásbeli menekülésjelenete (VMÖM 9, 19–24. 324–425. sor) után nem az ördögfiak (VMÖM 9, 26–33. 458–571. sor), hanem Tünde és Ilma későbbből átsorolt jelenete következett (VMÖM 9, 34. 583–640. sor). Ezt követte a korábban kimaradt ördögfiak-epizód (VMÖM 9, 26–33. 458–571. sor), majd egy újabb ördögfiak-egység (VMÖM 9, 38–40. 641–670. sor).

helyett magukra a cselekvésekre fókuszálta a dramatikusszöveget.¹² A már tradicionálisan kihagyott boltos rác jelenetén vagy a kardinális, s az egész előadás-konceptiót visszafelé is olvasó „[k]evés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota / emelkedik a tündérfa ellenében” instrukció¹³ elhagyásán túl néhány további változtatás, szövegrész vagy jelenet megtartása, illetve elmaradása igazságszolgálatként megnehezíti a szöveg, az előadás és a rendezői koncepció értelmezését.¹⁴

A RENDEZÉS

Csiszár rendezésében feltétlenül érzékelhető volt az a törekvés, hogy átalakítsa és/vagy felszámolja a tradíciók egyes elemeit, így a kanonizált mese- és tündérajáték működési elve felőli értelmezői és játékhagyományt. „Csiszár Imre okos és taktikus rendező, megkísérli egyesíteni a modernizmust és a tradicionalizmust, a költészetet, a játékosságot és a filozófiát” – írja Koltai Tamás.¹⁵ S csakugyan, a rendezés nem hagyta figyelmen kívül a mű meseként való olvashatóságát (tündérekkel, boszorkánnyal, ördögökkel, varázslatokkal stb., s azzal a Paulay Ede – Németh Antal-féle tradícióval, amely mesejáték-környezetbe helyezte a művet), ahogy a dráma vígjátéki-komikus karakterét sem (elsősorban Ilma, Balga és az ördögfiak által képviselten).¹⁶ Az előadás azonban, amelyből „eltűnnek a bájos színek, kedves hatások”,¹⁷ s amelyben

¹² Így például nem Ilma beszélt arról, hogy látta, Tünde zaklatottan jön elő a fa odvából, miután Mirigy levágta aranyhaját (az előadásban inkább megskalpolta), hanem Tünde jött elő bosszúsán (a kimaradó sorok: VMÖM 9, 19. 317–323. sor). Szintén kimaradt Csongor és Balga dialógusa az ördögfiakkal való beszéd lehetőségéről, helyette beszéltek velük (kimaradó sorok: VMÖM 9, 58–60. 336–360. sor); Balga és az ördögfiak pedig nem arról beszéltek, hogy majd Balgának el kell mondania, miként lopta el örökségüket Csongor, hanem Balga elkezdett beszélni róla (a kimaradó sorok: VMÖM 9, 72–73. 502–513. sor).

¹³ VMÖM 9, 186. 902. sor utáni instrukció.

¹⁴ Problematikusnak tekinthető, hogy éppen az a szövegrész maradt ki az előadásból, amelyben Tünde megértette, mi is történt vele tragikus útján (a kimaradó sorok: VMÖM 9, 178. 713–730. sor). Ugyanígy kimaradt az előadásból a Hajnal birodalmában megjelenő négyes, Tünde, Ilma, Csongor és Balga kvartettje, azaz a teljes jelenet (VMÖM 9, 80–95. 99–357. sor), amely így a potens-cselekvő Tünde és passzív Csongor értelmezési lehetőségét csökkentette, ám nem épített helyette más, következetesen végiggondolt alternatívát. Elmaradt Ledér sorsának szinte teljes előtörténete (így a kiszolgáltatott testvéreiről szóló rész, amelynek következtében homályban marad prostituálódásának indokolása), akárcsak Mirigy kettéválása/megkészszerződése és Balgával való találkozása (VMÖM 9, 135. 528–541. sor).

¹⁵ KOLTAI Tamás, „Üdlak”, *Élet és Irodalom*, 1990. okt. 5., 13.

¹⁶ Az előadás gyakran élt a nevetetés eszközeivel. Ilyennek tekinthetjük például Böske égből érkezésekor bohózatba illő, majdhogynem hanyatt esését és hattyú tollainak összecsapdosását, Tünde poentírozott, Böske karjaiba való ájulását, amikor megtudta, hogy várva várt Csongorja a tündérfa alatt alszik, Ledér és az alsógatyában rohángáló Balga jelenetét vagy Balga repülési kísérletét a hamis (az ördögfiak által elcserélt) örökséggel.

inkább a kiábrándultság és reménytelenség érződött, egy filozofikus, öngyötrő és gondolkodó Csongort kísérelt meg felmutatni, aki a kozmikus időben és térben állt ártó és segítő alakok s varázslatok középpontjában, hogy mint a misztériumjátékok hőséért, megküzdjön érte menny (a fent) és a pokol (az al) világa.¹⁸ Csongor küzdelmének azonban éppen az a feszültsége hiányzott, amely elhitette volna, hogy valóban van számára választási lehetőség.¹⁹

Több értelmezés is az előadás záróképéből próbálta vissza(felé) olvasni a rendezés (remélt) koncepcióját: a hátsó takarófal mögül csillagok úsztak elő, fényesen világítottak, majd ahogyan fokozatosan elhalványultak, egy ház körvonalai (más értelmezésben: „nyomasztó börtönfal”) sejlettek fel a sötétben.²⁰ Az átalakulást a színpad előteréből figyelték a címszereplők. Összeölelkezve álltak, miközben a füstöt és fényt árasztó süllyesztők mint sírok nyíltak meg körülöttük. Az eget kémlelő, az egymásra találás győzelmében is világ- és szabadságvesztes pár belenézett az egyik gödörbe: a világmindenség vágyott tágassága szembesítődött a létezés valós pillanatnyiségével. Ikonikussá vált zárómondataikat soronként, egymást követve mondták el, s csak az utolsó, „szerelem” szót közösen. A világítás megváltozott, a fény lassan elhalt, eltűntek a sírok, s csak ketten maradtak láthatók.²¹ Székely György paradoxonra rávilágító megfogalmazása szerint: „Másfélszáz év tanulságaival lett keserűbb ez a mese, melyben végül csak a szerelmesek magánya marad az egyetlen sugaras remény”.²²

¹⁷ SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 25.

¹⁸ „Az ideált azonban nem lentről, hanem fentről »küldték« – ezért is olyan eszményített, tiszta, éteri. Az ördögök, Mirigy, a három vándor a másik világ küldöttei, a hamisságot jelenítik meg, mindazt, ami az embert leállatiasítja. Csongor persze a megnemesítő éterit választja.” baló, „»Elérhetetlen vágy az emberé«”, *Film Színház Muzsika* 34, 24. sz. (1990): 6–7, 6.

¹⁹ Ez valóban lehetett volna az előadás fókuszja, ahogy Csiszár fogalmazott: „Oly korban, amikor mindig minden változik”. Uo., 6.

²⁰ „A kozmosz látványa az otthon képévé alakul, a világmindenségben megtalálható otthonosság jelképévé. [...] Az átalakulást a színpad előteréből két, mindeddig hontalan vándor figyeli [...]. Hazát találtak végre. Megérkeztek – egymáshoz.” SÁNDOR L. István, „Az enyészet képei. *Csongor és Tünde* a Nemzetiben”, *Magyar Napló* 2, 42. sz. (1990): 13. „[A] »fénylak« a záróképben nyomasztó börtönfal.” SZÉKELY György, „Hogy tetszett? *Csongor és Tünde*, Nemzeti Színház”, *Színházi Élet* 1, 20. sz. (1990): 11.

²¹ „Tudnak már mindenről, örökkévalóról és percnyi létről, mennyről és pokolról, ideálokról és evilági lehetőségekről.” SÁNDOR, „Az enyészet képei...”, 13. „Mégfáradtan, örömtelenül, s tán kiábrándultan tekint *Csongor és Tünde* abba a mély üregbe, ahonnan korábban hol a gonosz Mirigy, hol a leggonoszabb emberi tulajdonságokat megtestesítő három ördögfióka valamelyike bukkant elő. Átölelik egymás vállát, s miközben megőszült tincseiken megcsillan a fény, szomorúan mondják a gyönyörű sorokat, *Éjfél van...*” TAKÁCS István, „A mesék vége”, *Népszava*, 1990. jún. 26., 6.

²² SZÉKELY, „Hogy tetszett?...”, 11.

A zárójelenet tragikus-szimbolikus képsora bármennyire erőteljes volt is, nem tudta visszaértelmezni és/vagy tartalommal megtölteni az előadás egészét.²³ Több kritikus is a rendezés koncepciótlanságát (és unalmát) érzekelte, amelyet egyrészt az előadás hevült tempója²⁴ és agressziója,²⁵ másrészt valami féle „költői látványszínház” eszköztára kísérelt meg helyettesíteni (drapériákkal, sülyesztőkkel, fényekkel, hanghatásokkal vagy éppen egy ághoz kötözött sólyommal).²⁶ Az előadás képei és scenográfiai megoldásai azonban többnyire illusztráltak és/vagy didaktikusak, visszatérő használatuk pedig rendre elkoptatta őket (ilyenek például az előbbieken említett sülyesztők mint sírok).

SZÍNÉSZI JÁTÉK

A látvány (e)uralta színpadon a Nemzeti Színház színészeinek játékát leginkább a játékstílus avíttága határozta meg. Így a nyelvi megformáltság első sorban emelt hangú szavalásba, a testi pedig leginkább unalmas, teátrális pózokba dermedt.²⁷ A Csiszár igazgatói ideje alatt is „képesség, tehetség és já-

²³ „A végkicsengés szíven üt: ami előtte és utána van, az olyan »nemzeti színházias«.” KOLTAI, „Üdlak”, 13. „Erőteljesen, súlyosan jelenik meg Csiszár Imre rendezésében a pusztulás élménye, de az enyészettel viaskodó szerelem távlatai, esélyei súlytalanok. A gyűlölet pokolfiguráival szemben a szeretet égi erői kevesebb meggyőző erővel jelennek meg.” SÁNDOR, „Ele nyésző szerelem...”, 29.

²⁴ „Hajzás az előadás, mozgással és látvánnyal igyekszik föloldani a színpadi verselés álomba ringatását. De aggályosan vigyáz rá, hogy az óriás leplek csak a színpadot borítsák be, s ne takarják el sem a mesét, sem a mesefigurákat.” KOLTAI, „Üdlak”, 13. „Csiszár rendezésében [...] a színpadi akciók szinte kivétel nélkül mind dinamikusak, olykor nyersen funkcionálisak (függetlenül attól, hogy a szövegből kiemezett avagy a játék logikájától megkövetelt jelenetsorokról van-e éppen szó), s fölépíteni látszanak egy szabályos – lírai fogantatású – drámát, míg a (maradék) dialógusok s főképp a monológok textúrája ellenállni látszik a drámai kibontakozásnak.” KOVÁCS Dezső, „Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*”, *Kritika* 19, 11. sz. (1990): 39–41, 39.

²⁵ „[C]supa brutális dolgok esnek meg velük, Csongor a testi szerelem érzéki csábításától megedződve érzek meg kedvese angyali karjaiba, Tünde arany hajából nem egy fürtöt csen el a számító Mirigy, hanem valósággal megskalpolja a tündérlányt; az ördögfiak dévajul elevenek, horrorba hajló jelenetben falják föl Mirigy ringó keblű rókalányát, s a tündérhonba megtérő Csongort a lábánál fogva húzzák föl a korhadat fatörzsre, megkötözésképpen.” Uo.

²⁶ A nagyszerű költő, Somlyó György véleménye szerint: „A férfi és a nő (Csongor és Tünde) egyszer egymásra találtak, de a rossz varázs elszakítja őket egymástól, és ők tüskön-bokron, árkon-álmon keresztül keresik-kutatják egyik a másikat, míg végül boldogan megtalálják egymást. A magyar színház, úgy látszik, hasonlóképpen, ki tudja, mióta úzi-hajtja-bűvöli tüskön-bokron, üszkön-füstön, színpadi sülyesztőkön és színpadi emelőkön keresztül legebűvölőbb drámai költeményünket, azt a magyar *varázsfuvolát*, a hármast út, a három domb, a három vándor, a három ördögfiú, a három varázsszer, a három virágzás, a három állatjel veszes választójain. De – rossz varázs! – az igazi, a boldog találkozás továbbra is várat magára.” SOMLYÓ György, „Hogy tetszett? *Csongor és Tünde*, Nemzeti Színház”, *Színházi Élet* 1, 20. sz. (1990): 11.

tékfelfogás” tekintetében igencsak heterogén társulat Sándor L. István megfigyelése szerint egymástól jól megkülönböztethetően használt kétféle hangnemet: Csongor, Mirigy, az ördögfiak, a három vándor és az Éj „zaklatottságot jelző dühös, erőteljes, sokszor nyers hangot”, Ilma, Balga, Ledér és Tünde „szerepjátékot, távolságtartást mutató ironikus megszólalási módot” alkalmazott.²⁸ A hangnemek árnyaltsága és összjátéka, a figurák pontos értelmezése híján tisztázatlanok maradtak a szereplők szándékai, bizonytalanok a köztük lévő viszonyok, s így kidolgozatlanok hatottak a színpadi helyzetek. Bárho- gyan nevezzük is (modern és klasszikus, újtó és avított, képzett és képzetlen stb.), különféle színjátszói konvenciókat képviselő (ám roppant hangos) alakítá- sások ütköztek egymásnak.

Mihályi Győző (Csongor) megszólalásainak nagy részében pislogás nélkül, meredt tekintettel nézett felfelé, a nézőtér irányába, mintha a karzatnak be- szélt volna. Olykor mondatainak minden szavát külön-külön hangsúlyozta, másszor viszont, ha alkalmazott is mondat- vagy szakaszhangsúlyt, a hang- súlylyal kiemelt szavak kezdőbetűje után egy-egy -h hangot iktatott.²⁹ A nézők felé való beszéd évszázados színházi konvenciójának folyamatos és kikölkent- hetetlen használata leginkább Fráter Kata (Ledér) játékát jellemezte, bárkivel volt is éppen párjelenete.

A szereplők pátosza, interakció nélkülsége nemcsak monotonná tette já- tékukat, hanem példának okáért érthetlenné azt, hogy miért ragaszkodtak a címszereplők az egymás utáni „bujdosandáshoz”,³⁰ vagy hogy Balga miért is követte vándorútjára Csongort. A megfásultságot, a fokozódó reményte- lenséget és magányt a szereplők sehová el nem jutó, konstans zaklatottsága és/vagy mozdulataik lassúhódása és/vagy túlzása jelezte. A karaktervonások stilizált nagyítása, amelyet tekinthetünk a játékkonvenció megidézésének vagy éppen az arra való reflexiónak, leginkább a komikum (a „komédiázás”) különböző megnyilvánulásaiban volt élvezetes. Cseke Péter – Madách szín-

²⁷ A játékmód avittságát egyes kritikusok a költészet hiányában, mások éppen túlzott jelen- létében vélik felfedezni. „Most sem sikerült közelebb férköznie a rendezőnek, *Császár Imrének* a filozofikus mese *mélyebb rétegeihez*, melyek közül *leginkább a költészet kiiktatását* hiányol- hatjuk. Hogy a magyar irodalom bizonyonnyal legszebb nyelvű *verses* színpadi műve, azt ezúttal is sikerrel leplezik a szereplők, talán nem feltétlenül a saját ötletük alapján.” (–csi–), „A sólyom most is jó volt”, *Vasárnapi Hírek* 6, 38. sz. (1990): 9. „A Nemzeti Színház képi varázslatot gondolatísággal összekapcsoló előadásában a szövegmondás is a költészetet hangsúlyozza. A poétikus nyelv szépségei, filozófiai utalásai válnak fontossá, s nem az, hogy hitelesen has- sanak a szituációk. Az előadás súlyos tehertételének érezzük ezt. Sokszor kísért a szavalás, deklamálás emléke a színészek megszólalásaiban.” SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 28.

²⁸ SÁNDOR, „Az enyészet képei...”, 13

²⁹ Például „Hah utálat, f(h)örtelem” VMÖM 9, 11. 108. sor. „S mennyi orsz(h)ág, mennyi tenger / Ny(h)úlik v(h)égeik között!” VMÖM 9, 41. 10–11. sor.

³⁰ VMÖM 9, 134. 521. sor.

házi szerepkörétől távolodva – karikalábú, pocakos Balgaként képes volt megmutatni szerepének nemcsak bugyuta, infantilis, „természetes bumfordiságát”,³¹ hanem finom (és halk) eredetiséggel magányát, Böskéjének hiányát vagy Csongor iránti értetlenségét. Bánsági Ildikó (Böske/Ilma) már sokkal erősebben követte a mókásan és viháncolva tündérkedő, tenyeres-talpas, népszínműből pattant komika játékközhelyeit.³² A jól hallhatóan diákelőadást rögzítő előadás-felvételen³³ kizárólag Cseke és Bánsági kapott nyílt színi taptot, míg Koltai Tamás leírása szerint a díszbemutatón ezt az Éj szerepét játszó Lukács Margit érdemelte ki.³⁴ Az a színésznő, aki első ízben 1938-ban, tehát a Csiszár-féle rendezés előtt már ötvenkét (!) évvel is játszotta ugyanezt a szerepet.³⁵ Az alakítás önértékében egészen különleges volt: olyan hagyomány felé mutatott, olyan nyomokat sejtetett, amelyben a Nemzeti Színház „örök Évája” egyetlen zárt jelenetben, méltóságteljes mozdulatlanságában, zengő hangján előadott prózai „áriájában” volt önmagában megcsodálható, mintegy zárványként, dekoratív díszítőelemként, ha már az előadás nem integrálta jelenlétét.

A „leszúrt lábú”, hol lirizáló, hol deklamáló Csongor középponti alakká emelése megnehezítette a szintén nagyszerű beszédtechnikával dolgozó „hattyúszárnyas alt-tündér”,³⁶ Ráckevei Anna (Tünde) szerepformálását. A paszszivítás felé mozdított hősnő, akinek az előadásban majd minden megjelenése sirással záródott, még úgy is megkísérelt árnyalatokat (mezítlábas légiességet, a megtalálás szenvedélyes akarását és egy evilágivá lett öregedő-öszülő nő keserű magányát) felmutatni,³⁷ hogy szerelmesével való kapcsolatából, mon-

³¹ KOLTAI, „Üdlak”, 13.

³² „[T]ündérkedés közben arra az egyetlen dologra gondol, amivel embere távolléte megrövidítette.” Uo.

³³ Lelőhely: Pesti Magyar Színház archívuma.

³⁴ „Lukács Margit játssza az Éj szerepét [...]. Ki más játszhatná? Ez a hagyomány. Ha Lukács Margit a Nemzeti Színház tagja, és a Nemzeti Színház műsorra tűzi *Vörösmarty Mihály* drámai költeményét, kötelező, hogy ők ketten – a szerep örökös birtokosa és a színmű – találkozzanak a színpadon. [...] Ma, 1990-ben Magyarországon a nemzeti klasszikus és a Nemzeti Színház a hagyomány foglya.” KOLTAI, „Üdlak”, 13.

³⁵ Lukács Margit két rendezésben játszotta az Éj szerepét a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (bemutató dátuma: 1938. június 22., rend. Németh Antal; bemutató dátuma: 1955. szeptember 1., rend. Marton Endre), négyben a Nemzeti Színházban (bemutató dátuma: 1946. szeptember 27., rend. Both Béla; bemutató dátuma: 1952. október 25., rend. Marton Endre; bemutató dátuma: 1962. május 27., rend. Marton Endre; bemutató dátuma: 1990. szeptember 21., rend. Csiszár Imre), illetve a Magyar Állami Operaházban is, Bozay Attila operaváltozatában (bemutató dátuma: 1985. január 20., rend. Mikó András). A színésznő 2002-ben bekövetkezett halála után majd’ másfél évtizeddel Vidnyánszky Attila szintén Lukács Margit Éj szerepének hangfelvételét használta fel nemzeti színházi *Csongor és Tünde* rendezésében (bemutató dátuma: 2016. március 11., rend. Vidnyánszky Attila).

³⁶ KOLTAI, „Üdlak”, 13.

dataikból és mozdulataikból bármiféle elementáris összetartozás hiányzott. A rendezés egyik meghatározó problémája pedig éppen ez volt: Csongor és Tünde steril együttléte egyáltalán nem támasztotta alá az előadás zárlatában elhangzó egyetlen (!) érték- és értelemadó lételemet, a szerelmet.

Az előadás al(só) világát képviselő ördögfiak (Kurrah: Nemcsák Károly, Berreh: Szirtes Gábor; Duzzogh: Hunyadkürti István) félmeztelen, sötét testfestéssel összekent, akrobatikusan mozgó népmesei gonoszok, „szokásos rohangász verekedők”,³⁸ „a produkció legnagyobb sikert arató és legmulatságosabb figurái” voltak.³⁹ A színen egyszerre jelen lévő, „mozgáskorlátozott”⁴⁰ vándorokat (Kalmár: Bregyán Péter; Fejedeleme: Szersén Gyula, Tudós: Dóczy Péter) az előadás szintén az alsó világba utalta, hiszen egyrészt Csongor elutasította (tév)eszméiket, másrészt pedig második, bukásukat követő megjelenésükkor a megszaggatott jelmezű vagy félmeztelen szereplők a hármast út origójában lévő sülyesztöbe zuhantak bele – mintegy a haláltáncokat megidézve.

Az al(só) világ legmeghatározóbb alakja Mirigy. Tímár Éva megformálásában hol narancsvörös ruhát és parókát viselő mesejátéki, nevetségessé váló, gonosz(kodó) boszorka, hol már-már horrorfilmek bőrdarabokból összevarrt, sebhelyes arcú rémjé. A nagy gesztusokkal (például oldalra kitárt, a teret befogni akaró karokkal) és erős mimikával dolgozó színésznő játéka folyamatosan (bár árnyalatok nélkül) energikus volt. A szépség és fiatalság iránt kegyetlenül féltékeny és bosszút állni akaró lény, Mirigy Csiszár rendezésében megmutathatta erejét, hiszen az előadás során többször is képes volt mozdulatlanra merevíteni Csongort és Ilmát. Varázsereje azonban a „Föld alól” nevű szereplő megszólalásáig tartott csupán: a pokollal azonosított szereplői hang⁴¹ s a „Föld

³⁷ Tünde hajának változása az előadás meghatározó és tipikus (jel)képe. Miután Mirigy lenyírja dús, aranyszín hajkoronáját, a veszteségét felfedező tündérlány rövid, fekete hajjal jelenik meg, amely az előadás során folyamatosan növekszik, mígnem a zárójelenetben (az 5. felvonásban) már ősz tincsek is vegyülnek hajába. Az előadás világa e tekintetben is igen didaktikus: Tünde haja – akárcsak a környező világ – világosból sötétbe borul. A hajvágás gesztusának ritualitásán túl egyrészt meg kell jegyezzük, hogy hajának változását hófehér ruhájának állapotára például egyáltalán nem követi, másrészt azzal a megállapítással kell egyetértőnk, hogy „az aranyhaj eleve kelléknek tetszik, a hajnyírás pedig skalpolásként hat”. SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 28.

³⁸ KOLTAI, „Üdülk”, 13.

³⁹ „Kurrah (Nemcsák Károly) csupa mindent fölfalni kész, villogó fogor; Berreh (Szirtes Gábor) csupa viháncoló-beijedő csacska rámenősség, Duzzogh (Hunyadkürti István) csupa veréseket, rúgásokat jól tűró, akrobatikus hajlékonyság.” KOVÁCS, „Vörösmarty Mihály...”, 40. Nemcsák Károllyal kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a nézői reakciókból egyértelműen hallható, amint a *Szomszédok* című (1987-től látható) teleregény Vágási Ferijeként azonosítja.

⁴⁰ KOLTAI, „Üdülk”, 13.

⁴¹ „Nem, nem, mondd pokol, hogy nem, / Zúg, ha hallod, és feleld: nem.” VMÖM 9, 136. 548–549. sor.

alatti nagy kacaj⁴² tették Mirigy számára egyértelművé, hogy nem kap támogatást Csongor és Tünde szerelmének tönkretételében. Az azonban már jóval kevésbé érthető, hogy a kék ruhákban, kis angyalszárnyakkal megjelenő gyerekek, a leginkább tébláboló és gyerekdalszerűséget éneklő (pontosabban szövegeiket hangszóróból hallatónak) Nemtők, akiket Tünde hívott aranyalmafája védelmére, miért menekültek ki a színről, amikor Mirigy meg sem jelent.⁴³

SZÍNHÁZI LÁTVÁNY ÉS HANGZÁS

A rendezés méretes súlyt helyezett az előadás képi világára. Vayer Tamás egyetlen színpadi tere kietlen tájat mutatott, amelyen a vándorút állomásai csak jelzett színterekként jelentek meg (a hármast út ösvényeit a porból kitűnő fekete pástok, Mirigy házát szövet takarófalak, a Hajnal, illetve az Éj birodalmát a háttérben sötét vásznak jelezték).⁴⁴ Hatalmas drapériák hullámoztak végig az előadáson. Az aranyalmafa a színpad alól felemelkedő óriás lepel, amelynek lehulltával vált láthatóvá a mögötte rejlő korhadat fatörzs, s benne az almafa hajó alakot formázó odva, a szerelmesek első együttlétének helyszíne. Mirigy köpenye borította a teljes színpadfelszínt, amikor a címszereplők szerelmes együttlétének felfedezésekor a Föld mélyéből előbújt. A szerelmesek elleni merényletétől (Tünde aranyhajának megszerzésétől) a szereplők mozgásiránya – mintegy a mű Csiszár-féle tragikumértelmezésének képi kivetüléseként – meghatározottá vált. Mirigy megakadályozta a szerelmesek „égbe indulását”, s így ebben a monumentális, pusztulást idéző térben minden szereplőnek, akár az „alsó”, akár a „felső” világot képviselték, egyetlen térirányba, lefelé volt csak útja. Egyedül az Éj gyászasszonya mozdulatlan, minden és mindenki más pusztulásra ítéltetett („És a' hol kezdve volt, ott vége lesz: / Sötét és semmi lesznek: én leszek, / Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj”).⁴⁵ Időről időre elnyelte őket a „Föld”, a temetőkert nyíló-záródó sírfedeleinek valamelyike (azaz a színpadi süllyesztők).⁴⁶ „Ezek köré szerveződik az előadás:

⁴² VMÖM 9, 137. 577. sor utáni instrukció.

⁴³ A szöveg instrukciója szerint „Mirigy (jő)”, s ennek lenne következménye a Nemtők kétségbeesett menekülése: „NEMTŐKIRÁLY: Hah! mi jó, mely fürtelem. NEGYEDIK: Rátekintni gyötrellem. KILENCZEDIK: Képtelen fej, fejtelen kép, / Mindene rút, maga sem szép. ELSŐ: Lába kéz, és keze láb, / Hagyjuk itt e vad csodát. NEMTŐKIRÁLY: Vissza, vissza, vissza; / A föld nem nekünk való, / Durva, zordon és csaló.” VMÖM 9, 170–171. 592–600. sor

⁴⁴ „[A] kényszerű, csüggeteg vándorlásnak az állomásai [...] nem alakulnak jelképes értelmű metaforikus térré. Láthatatlanná, értelmezhetetlenné válik ezzel a darab egyik fontos rétege; nevezetesen, hogy milyen állomások, miféle stációk jelzik Csongor kényszerű mozgásból fejlődésűttá alakuló evilági vándorlását.” SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 26.

⁴⁵ VMÖM 9. 152. 114–116. sor.

itt bukkannak fel, tűnnek el a szereplők, itt zajlik a színpadi varázslat.”⁴⁷ A pokol világának megidézése kifejezetten izgalmas invenció, bár érdemes megjegyezni, hogy a karzat és/vagy a nézőtér felé szavaló színészek kevéssé voltak integrálhatók ebbe az értelmezésbe.⁴⁸ A földfelszín alatt és fölött folyamatosan füst szennyezte a levegőt, olykor vakító fénynyalábok világítottak, csupasz gallyak indáztak az üres térben, amelyek egyikén, a játéktér bal elülső szélén valamiféle allegóriaként/szimbólumként sólyom ült. Lábát a faághoz kötötték, fején kis børsapka, amely eltakarta a szemét: sem mozdulni, sem látni nem volt képes. Időnként tollászkodott, olykor megriadt a váratlanul felcsattanó hangeffektusoktól, ám összességében fegyelmzetten asszisztálta végig az előadást, és sokféle olvasási lehetőségre hívta fel a szakírást.⁴⁹

Szakács Györgyi jelmezei a játéktörténet klasszikus hagyományait képviselték: olykor a népszínházi viseleteire utaltak (Csongor széles ujjú, fehér parasztinget és mellényt viselt, Ilma alsószoznját), olykor (nép)mesedramai konvenciókat idéztek meg (Tünde hófehér ruháján aranyló napok és csillagok, Tünde és Ilma hattyú-, a Nemtők angyalszárnyai, az ördögfiak szőrruhái, Mirigy előbb szürkésfekete, majd narancsvörös színű rongyos-tépett öltözete vagy az Éj fekete viselete és fejdísz, amelyeken – tökéletes arányérzékkel kiemelve a színésznőt – kék flitterek csillantak meg a ráadásul sötét tónusú jelenetben).⁵⁰ A képi világot erősen meghatározó sokméteres leplek nemcsak díszletelemként, olykor jel-

⁴⁶ Ezekbe a verembe bújít, s innen bukkant elő rendszeresen Mirigy és a három Ördögfi. Csongor és a három vándor is a hármastól origójában megnyíló süllyesztöbe ugrott: Csongor éppen akkor, amikor az ördögfiak örökségét ellopva „repült” volna felfelé (beugrott a süllyesztöbe, ahonnan egy báb kötélén a magasba szállt, mintha az ördögfiak tárgyaival Csongor képes lett volna elrepülni), utóbbiak pedig második megjelenésük zárásaként, mintegy a haláltáncok térkonstrukcióját megidézve zuhantak egyenként a mélybe. Tünde és Ilma evilágba érkezésének jeleként a színpadon áthúzó hattyúk lefelé zuhantak, akárcsak Ilma későbbi magasra szárnyalásakor. „[H]angtalanul zuhannak alá, mintha a végtelen űrbe pottyannának szerepüket bevégezve. S mintha a homokdombok, fák, bokrok is csak azért lennének, hogy figyelmeztessenek rá: alattuk a semmi üressége tátong.” Kovács, „Vörösmarty Mihály...”, 39.

⁴⁷ SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 26.

⁴⁸ Nem hagyható figyelmen kívül, hogy éppen a „boszorkánydomb” megnevezést hagyta el a szöveg. A kimaradó szövegrész: „Mert eleddig rajt’ egyéb / Rosz bogácsnál s árvahajnál / Nem termett: azért leve / »A boszorkánydomb« neve”. VMÖM 9, 9. 53–56. sor.

⁴⁹ „Akár a színpad kopár faágán gubbasztó eleven sólyom, a bekötött szemű. Lehet a pánya nélküli helyhez kötöttség, a bilincs nélküli rabság *gyönyörűsége* szimbóluma, lehet a tudatalan szorongás vagy a szorongó tudat előképe, de minősülhet akár szimpla állatkínzásnak is.” KÁLLAI Katalin, „Hogy tetszett? *Csongor és Tünde*, Nemzeti Színház”, *Színházi Élet* 1, 20. sz. (1990): 11. „[A]z isten vagy az uralkodó mitológiai jelképe [...] (Az életfa tetején trónoló ragadozó madár ugyanakkor a világszellemnek, a nép közös lelkének is szimbóluma.) [...] Örökkévaló szárnyaszegettségre van kárhozzátva? [...] Csongor égi tükörképe is, hiszen az ifjú hős neve is vadászmadarat jelent.” SÁNDOR, „Elenyésző szerelem...”, 26.

⁵⁰ A *Népszava* újságírója egész cikkben emlékezett meg Balga bokafixeről (és Ilma lakkozott lábkörméről) „mint a rendezői slendriánság, figyelmetlenség, nemtörődömség, stílustalanság, ízléstelenség” megnyilvánulásáról. takács, „Bokafix”, *Népszava*, 1990. szept. 25., 6.

mezként is funkcionáltak. Alakokat hosszabbítottak meg egészen a színpadfaláig: a Kalmár arany, a Fejedelem bordó, a Tudós csillogó kék drapériapalástot viselt első megjelenésekor. Az Éj asszonyának palástjai is „égit” értek, s a sötét vásznak mintha pillangót formáztak volna.

Mártha [sic!] István zeneszerző, zenei vezető munkája hasonlóan a rendezői képalkotás alapvető problémájához szintén elsősorban illusztrálta, és nem értelmezte, árnyalta a látottakat/hallottakat (a nyitójelenet elején lágy, kellemes zeneszó, a vándorok első megjelenésekor hősies bevonuló zene, Mirigy átka az ördögfiaknak mint föld alól elhangzó sóhajtás hallatszott).

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

A Várszínház karmelita udvarában látható előbemutatót, majd a nagyszínpadi előadást a korabeli kritika szinte egységesen tekintette sikertelen, elhibázott kísérletnek, gondolattalannak vagy legalábbis koncepciójában zavarosnak. A különféle hevületű értékelések rendre visszatértek ahhoz a hiányhoz, hogy a klasszikus szöveg színre vitele nem volt képes a „modern ember drámáját” megmutatni.⁵¹ Csiszár „poétikus látványszínházi” kísérlete – „akár egy színpompás opera [...], mely az érzékeinkre kíván hatni, s közben láthatóan bírkózik a mű anyagával”⁵² – a szövegből kibontott víziók megjelenítése helyett csak a szövegmondás esztétikus környezetét teremtette meg. Az előadás gyorsan lekerült a színház repertoárjáról: Ablonczy Lászlót 1991. április 18-i kezdettel nevezték ki a Nemzeti Színház élére, így Csiszár Imre a *Csongor és Tünde* bemutatóját követő hét hónappal már nem volt a színház igazgatója.⁵³

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Csongor és Tünde*; a bemutató dátuma: 1990. szeptember 21.; a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház; rendező: Csiszár Imre; szerző: Vörösmarty Mihály; díszlettervező: Vayer Tamás; jelmeztervező: Szakács Györgyi; zenei vezető:

⁵¹ „[A] létbe taszított, védtelen, saját ösztöneinek s a külvilág támadásainak kiszolgáltatott modern ember drámáját”. TAKÁCS István, „A mesék vége”, 6. „Az egész produkció amolyan kvázi jellegű; minden *mintha* benne. Mintha egy színművet, mintha színészekkel, mintha egy rendező... Ilyen széteső, semmiről sem szóló előadást egy Csiszár Imre nem engedhet meg magának.” MÉSZÁROS, „Nemzeti színjátszás?”, 9.

⁵² KOVÁCS, „Vörösmarty Mihály...”, 39.

⁵³ Csiszár rendezését követően Iglódi István 2000-ben (még a Hevesi Sándor téri épületben, ám már a Magyar Színházzá átnevezett, vitatott státuszú intézményben), majd Valló Péter 2006-ban az új Nemzeti épületének nagyszínpadán, Tengely Gábor 2012-ben a Gobbi Hilda Színpadon és Vidnyánszky Attila 2016-ban ugyancsak a nagyszínpadon rendezte meg Vörösmarty drámáját.

Mártha István; koreográfus: Móger Ildikó; a rendező munkatársa: Mixtay Péter; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Mihályi Győző (Csongor), Ráckevei Anna (Tünde), Cseke Péter (Balga), Bánsági Ildikó (Ilma), Tímár Éva (Mirigy), Nemcsák Károly (Kurrah), Szirtes Gábor (Berreh), Hunyadkürti István (Duz-zogh), Bregyán Péter (Kalmár), Szersén Gyula (Fejedelem), Dóczy Péter (Tudós), Fráter Kata (Lédér), Lukács Margit (Éj).

•

KÁLMÁN MÁRIA

CSEHOV ÚJRA, RETEATRALIZÁLVA

VICTOR IOAN FRUNZĂ: CSERESZNYÉSKERT, 1991

A Nemzetiben 1971 és 2010 közötti negyven évadban ez volt az egyetlen Csehov-bemutató, mely a reteatralizációs esztétikát hirdető alkotó, Victor Ioan Frunză nagy akaratú víziója. Az előadás egyfelől az emlékezést, a gyermekkorra vetett nosztalgikus pillantást tematizálta, másfelől az elmúlást metaforizálta. Frunză „szimbolikus-expresszív színpadfilozófiája” a dramatikus viszonyokat, (tudattalan) vágyakat és érzelmeket magával ragadó képekbe fogalmazó rendezői nyelve eltért a hazai Csehov-játszás tradícióitól, a realista formanyelvtől, s nemcsak a nézőknek, a színészeknek is ismeretlen területet nyitott meg.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Marton Endre 1971-es *Ivanov*-rendezése után húsz évig nem vittek színre Csehovot a Nemzeti Színházban, amikor Ablonczy László, a Nemzeti pár hónapja kinevezett igazgatója felkérte a kolozsvári Nemzeti Színházat vezető Victor Ioan Frunzăt a rendezésre.¹ Gellért Endre 1948-as munkája után a Nemzeti történetének ez a második *Cseresznyés kert*-bemutatója, a román vendégrendező munkásságának pedig első és eddigi egyetlen Csehov-adaptációja.² A hetvenes és nyolcvanas évek hazai Csehov-reneszánszából két markáns iránykörvonalazódott: egyfelől a Horvai–Borovszkij alkotópáros külföldi neoavantgárd törekvések karcosabb Csehov-olvasatainak elemeivel³ beoltott⁴ vígszínházi

¹ „Számomra nagyon fontos találkozás volt. Korábban nem is engedtek Magyarországra dolgozni. A társulattal, akikkel találkoztunk, nagyszerű volt a munka. Mi persze nem tudtuk, milyen bajok voltak a háttérben. Nem ismertünk semmit és senkit, és nagyon lelkesek voltunk, csak jöttünk és csináltuk – lehet, hogy ebből származtak a bajok. Frunză remekül kijött a színészekkel, erős kapcsolatot épített ki velük.” Lőkös Ildikó, „Festmények és díszletek. Beszélgetés Adriana Granddal”, *Színház* 39, 3. sz. (2006): 21–23, 22.

² Rendezései tételesen lásd <http://www.victorioanfrunza.com>, hozzáférés: 2017. 06. 14.

³ Otomar Krejča, Georgij Tovsztonogov, Anatolij Efrosz rendezései, illetve a scenográfia felől Josef Svoboda pszichoplasztikus terei. Peterdi Nagy a következőképpen összegezte Horvai

sorozata,⁵ másfelől a vidéki színházaknál kezdő fiatal rendezőgeneráció (Ascher, Zsámbéki, Székely)⁶ kisrealista maximalizmusa.⁷ 1991-ben e pszichológiai realizmus hegemoniáját törte meg Jeles András színházi paradigmaváltó, új teatralitást⁸ nyitó *Valahol Oroszországban* címen játszott *Három nővér*-rendezése Kaposvárott, s fogadta hasonló kétkedés a kritikai recepció részéről,⁹ mint Frunzá ugyanebben az évben színre vitt *Cseresznyéskertjét*.¹⁰ Jóllehet

Csehov-rendezéseit a hetvenes években: „Amit a Vígszínházban eddig láttunk, az jobbára csak a hagyományoknak a világ különböző színpadairól átemelt új elemekkel való össze-ötvozése.” PETERDI NAGY László, „Csehovot játszani”, *Színház* 7, 7. sz. (1974): 33–38, 36.

⁴ Valamint a Mihalkov-kultusz, mint például az 1977-es *Etűdök gépzongorára* című film hatása Horvai István 1982-es *Sirály*-rendezésére.

⁵ Horvai István és a díszlettervező David Borovszkij Csehov-sorozatát (*Három nővér* [1972], *Cseresznyéskert* [1974], *Platonov* [1981] és a *Sirály* [1982]) a formakánon létrehozásának vágya és a sztanyiszlavszkiji iskolához való hűség indította, megvalósulásában azonban már a vígszínházi bulvárnaturalista játéktípus és a sztárkultusz megkerülhetetlensége volt a meghatározó.

⁶ 1971-ben Zsámbéki Gábor a kaposvári Csiky Gergely Színházban és Székely Gábor a szolnoki Szigligeti Színházban választotta programadó rendezéséhez Csehov *Sirályát*. Zsámbéki Gábor 1977-ben az *Ivanovot* (Csiky Gergely Színház), 1982-ben *A Manót* (budapesti Katona József Színház) vitte színre; Székely Gábor 1974-ben a *Három nővért* (Szigligeti Színház). Ascher Tamás 1984-ben Kaposvárott rendezte a *Cseresznyéskertet*, 1985-ben pedig ikonikussá vált *Három nővérét* a Katona József Színházban.

⁷ Utóbbiak olvasatával polemizált Ádám Ottó Csehov-sorozatának lírizálása a Madách Színházban. 1972-ben a *Sirályt*, 1979-ben a *Három nővért*, 1982-ben a *Ványa bácsit*, s végül 1987-ben a *Cseresznyéskertet* vitte színre. Mint Peterdi Nagy a *Sirály* kapcsán megfogalmazta: „Ádám Ottó rendezése a Madách Színházban a két fiatal kollégával való művészi vitában született, s csak így érthetjük meg igazán jelentőségét. Ez magyarázza a paradoxont: új, izgalmasan mai gondolatának megfogalmazásához Ádámnak az előnytelenebb pozíciót, a konzervatívabb formát kellett választania. Tücsökciripelést, békabrekegést hallunk a Madách Színházban, amikor felgördül a függöny, s elénk tárul az aprólékosan megkomponált színpadkép (Szinte Gábor munkája): középorosz táj nyírfaligettel, a háttérben tó. A túloldalon énekelnek, balalajka szól. [...] Feltételezhető-e ez a sok konzervativizmus Ádám Ottóról, aki tizenkét év előtti *Cseresznyéskert* rendezésében elsőnek szakított a hagyományos Csehov-játszással? Feltételezhető-e, hogy a rendező komolyan gondolja most a tücsökzenét, amely felett már Csehov is ironizált? Elragadta talán a vita heve, s most így akarja meghökkeníteni a modernkedőket?” PETERDI NAGY László, *Csehov színháza* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975), 232–233.

⁸ „[A] depolitizáltság következtében a magyar színház figyelme egyre inkább önmaga felé fordul. A kilencvenes évek színházi előadásainak többségében nem társadalmi, hanem tisztán teatrális problémák reflexiója válik meghatározóvá. S nem is a »színpad és nézőtér közös és tömeges beavatottsága«, »a szívek titkos együttdobbanása« (mint az egykori ideológia elleni összjáték), hanem a reprezentáció játékaiknak nevezhető önreflexív horizont által.” KÉKESI KUN Árpád, „A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza”, in KÉKESI KUN Árpád, *Tücsöképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*, JAK füzetek, 85–104 (Budapest: József Attila Kör – Kijárat Kiadó, 1998), 86.

⁹ Antal Csaba díszlete elnyerte a Színkritikusok Céhének díját.

¹⁰ 1991-ben vitte színre a *Cseresznyéskertet* Fodor Tamás Szolnokon, leszámítva azonban a scenográfia gyermekperspektívát sejtető jellegét (az elméretezett bútorarabokat), Fodor rendezése alapvetően a realista játékhagyományhoz volt sorolható.

utóbbi formanyelvének elsődleges színházi közegét egyfelől a (reteatralizációt elindító) Liviu Ciulei¹¹ nevével fémjelzett bukaresti iskolából kinőtt román új hullám¹² adta, másfelől az erdélyi magyar színházi életet megreformáló Taub János¹³ munkái és Harag György¹⁴ autonóm látványszínháza.¹⁵ Míg a nyolcvanas években a Nemzeti műsorán megjelenő Erdély-tematika¹⁶ csendes szolidaritásként volt olvasható, addig a rendszerváltás körüli színházvezetés felkéréseiben¹⁷ egyfelől a nyitás gesztusa artikulálódott: az 1989–1990-es évadban (a Temesvári Állami Magyar Színház egykori igazgató-rendezője és a Kolozsvári Állami Magyar Színház volt főrendezője) Taub János vitte színre Sarkadi *Elveszett paradicsom*át (1989) és *A vihart* (1990), Frunzä – a kolozsvári Nemzeti Színház rendszerváltást követő intendánsa¹⁸ – pedig 1991-es ma-

¹¹ „A román színházi élet megújítója, egyetemes értékű rendező iskola megteremtője, a színházi akadémiát műépítési oklevele megszerzése után elvégző Liviu Ciulei a *Teatrul* című folyóiratban már 1956-ban kikristályosodott elmélettel jelentkezett: a »summa« elmélettel, miszerint a színházi aktus látvány, amely szerves ötvözet a sajátos színházi eszközöknek. Ezt a tanulmányt az »új hullám« origójának is nevezhetjük. [...] A színházművészet önállóságáért szállt síkra.” Kötő József, „Politikum és esztétikum. Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)”, in *Színház és diktatúra a 20. században*, szerk. LENGYEL György, 278–301 (Budapest: Corvina Kiadó – OSZMI, 2011), 283.

¹² Mint Andrei Șerban, Iulian Vișa, Silviu Purcărete stb.

¹³ „[A]z erdélyi magyar színházok is feltűntek már azok a személyiségek, akik a modernitást képviselték és meg akarták újítani hagyományainkat: Harag György és Taub János.” Uo., 283. „Kettejük közül a hatvanas évekre elsősorban Taub János kísérletező kedve és tehetsége nyomja rá a bélyegét. A reteatralizált színház eszközeinek bátor használata jellemezte Taub Brecht *Koldusopera* színrevitelét a kolozsvári színházban, 1964-ben, a hatvanas évek legjelentősebb kísérlete, a korszerű színházi nyelv erdélyi megvalósulása szintén az ő temesvári rendezéséhez, Harold Pinter *A gondnok* című művének színpadra állításához fűződik (1969).” Uo., 286.

¹⁴ Ugyanakkor Harag György újdéki Csehov-sorozatának első két darabja (1978, *Három nővér*, 1979, *Cseresznyés kert*, 1981, *Ványa bácsi*) és halványan a marosvásárhelyi 1985-ös *Cseresznyés kert*jének látványvilága is idézte a Giorgio Strehler (és Luciano Damiani)-féle 1974-es *Cseresznyés kert* szcenográfiáját. A hetvenes évektől számos előadás, mintha csak Strehler köpönyegéből bújt volna elő, óhatatlanul emlékeztettek a Piccolo Teatro-beli színre vitelre.

¹⁵ Az 1945 utáni román és erdélyi magyar színházak helyzetéről, (át)alakulásairól és a politikai erőtér átrendeződéséről lásd Kötő József tanulmányát, 278–301. A román és hazai rendszerváltás körüli színházi állapotokról (a politikai vonatkozásokat is érintve) részletesebben lásd DARVAY NAGY Adrienne, *Megkönnyezett szabadság. Impressziók román-magyar színpadi kölcsönhatásokról 1989–1999* (Budapest: Argumentum Kiadó, 2000).

¹⁶ Mint például 1981-ből Kerényi Imre *Csík-somlyói passiója*, illetve a Ruszt József által színre vitt Sütő-darab, *A szuzai mennyegző*; 1986-ban az *Advent a Hargitán* (Sütő András) Sík Ferenc rendezésében (felújítás: 1991-ben).

¹⁷ Taub János az 1989-es *Elveszett paradicsom*ot és Victor Ioan Frunzä a *Cseresznyés kert*et is a Nemzeti Színház (Csiszár Imre, majd Ablonczy László igazgató) felkérésére vitte színre. Lásd FÖLDES Anna, „Ötven éves az *Elveszett Paradicsom*”, *Critica! Lapok* 20, 12. sz. (2011): 8–11; LÖKÖS, „Festmények és díszletek...”.

¹⁸ Frunzä a *Cseresznyés kert* színrevitelét még mint igazgató kezdte, a bemutató idején (távol léte alatt) azonban leváltották. DARVAY NAGY, *Megkönnyezett szabadság*...

gyarországi vendégrendezése előtt indította el a „Forradalmak Színháza”¹⁹ (hatalmi/politikai tematikájú) sorozatot. Másfelől mind a Sarkadi-művet, mind Csehov búcsúszimfóniáját átszövő (biblikus) kiűzetés motívumban a múltfeldolgozás igénye is felsejlett.²⁰

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

A Tóth Árpád fordításában szinte húzás nélkül adaptált csehovi szövegből²¹ kiinduló asszociációk strukturálták Frunzä–Grand „szuggesztíven teátrális vízióját”.²² Az előadást dramaturgként jegyző Bereczky Erzsébet és a reteatralizálást hirdető színházi közegből érkező román alkotópáros képzőművészeti ihletettségu vizuális dramaturgiája²³ egyfelől az emlékekezést, a gyermekkorra vetett nosztalgikus pillantást tematizálta, másfelől az elmúlást metaforizálta. A Lopahin–Dunyasa kettős elé beiktatott előjátékban egy kisfiú (feltehetően Ranyevszkaja halott gyermeke, Grisa) bukkant fel a stilizált és ringlispilszerűen forgó cseresznyés előtti füstgomolyagban, majd úszó (vagy talán épp a felszínen maradásért küzdő) mozdulatok közepette elmerült. Ezt követően Grand szürreális kertjében a jelenetek álomdramaturgiát sejtetően követték egymást, szinte átcsúsztak és -lebegtek egymásba, ahogy a Béres Ilona által

¹⁹ Darvay Nagy a ciklus prologusának tekintette az 1989-ben Kolozsvárott színre vitt Vasile Alecsandri-darabot, *A lași karnevál idejént*, melyet politikai áthallásai okán betiltásra ítélték. A „Forradalmak Színháza”-sorozat darabjai többek között az 1991-es *Marat/Sade* (mely pár hónappal a *Cseresznyés kert* bemutatója után, 1992-ben Budapesten is vendégszerepelt) és az 1993-as *Tom Paine* (Marosvásárhely). Lásd uo.

²⁰ Épp ezért hangsúlyozandó színháztörténeti tény, hogy mindkét előadás a Nemzeti felkérésére készült. Jóllehet a későbbi, retrospektív kritikák tanúsága szerint Taub János elsősorban családi drámaként tekintett az *Elveszett paradicsomra*, nem pedig az 1956 emlékezetével íródott, hatvanas évekbeli értelmiségi lét kórrajzaként. Ugyanakkor hangsúlyos dramaturgiai döntés, hogy „Taub János hőse – és nem Sarkadié – tragikus módon elvétí az ugrást, ily módon lekési saját megrendezett halálát. De Taub átértelmezett rendezésének nem ez az egyetlen lényeges tartalmi újítása. Megkülönböztetett jelentősége és jelentése van annak is, hogy a 75 éves Sebők Imre – akit Kállai Ferenc játszott mesterien – lelkiileg is, fizikailag is megtörik, összeroppan a rázuhant terhek alatt. Fia drámáját megélve, a családi tragédia veszteseként képtelen arra, hogy a Sarkadi szövegében ráosztott vigasztaló szavakat kimondja.” FÖLDES, „Ötven éves az *Elveszett Paradicsom*”, 10.

²¹ Az elemzéshez felhasznált szövegváltozat: Anton Pavlovics CSEHOV, „Cseresznyés kert”, ford. TÓTH ÁRPÁD, in Anton Pavlovics CSEHOV, *Drámák és elbeszélések*, 221–296 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2001).

²² DARVAY NAGY, *Megkönnyezett szabadság...*, 81.

²³ „[A] Nemzetiben viszont önálló életre kel a látvány, az előadás meghatározó rétegévé válik. Ebben a felfogásban kevésbé kidolgozottak a reális viszonyok, háttérbe szorul a verbális szint – a látvány azonban sok mindent átvállal, az alakokat és kapcsolatokat sokszor azok a színpadi képek jellemzik, amelyekben megjelennek, ahol mozognak.” SÁNDOR L. ISTVÁN, „»Elhaló, szomorú zengés«”, *Magyar Napló* 4, 1. sz. (1992): 41–43, 42.

megformált Ljubov Andrejevna az emlékeibe menekült a birtok elvesztésének valósága és elkerülhetetlensége előtt. A csehovi dramaturgia pszeudo-dialógusait és a textus polifonikus szerkezetét is nyomatékosította, amikor Ranyevszkaja (Béres) és Gajev (Fülöp) a gyermekkori énjüket megtestesítőkhöz beszélt,²⁴ Varja (Peremartoni) olykor fekete vagy épp fehér ruhás alteregójához intézte szavait,²⁵ ugyanakkor a szerepek mellérendeltsége helyett elsősorban Ranyevszkaja perspektíváját hangsúlyozta az előadás képi világa.²⁶

A RENDEZÉS

A színre vitel mellőzte mind a politikai színezetű olvasatot (nem osztálykülönbségekre vagy az új rend hatalomátvételére helyezte a hangsúlyt), mind a cseresznyéskert sorsának kérdését, tehát nem a birtok elvesztésének folyamatára, hanem magára a teátrális helyzet(ek)re/ színházi jelenidejűsége fókuszált. Frunzá (és Grand) „szimbolikus-expresszív színpadfilozófiája”²⁷ a dramaturgikus viszonyokat, (tudattalan) vágyakat és érzelmeket magával ragadó képekbe fogalmazó rendezői nyelv megingatta a hazai Csehov-játszás tradícióit, kérdéssé tette a kisrealizmus megkerülhetetlenségét. Mint egyik recenzius összegezte a *Cseresznyéskert* kapcsán: Frunzá „mintha szürrealista filmet kívánt volna bemutatni, ahol álom, valóság, könnyek és cirkuszi trükkök úsznak a levegőben a szó szoros értelmében”.²⁸

Frunzá színre vitelében lágy áthallás érezhető a Strehler-rendezéssel, mely „a gyermekkort nem emlékként, hanem témaként kezel[i]te. Ez a téma besugározza a mű egészét.”²⁹ A gyerekkort és a mulandóságot metaforizáló képek a negyedik felvonás első jeleneteiben értek össze, amikor Ranyevszkaja és Gajev egy kosarat vitt, előbbi játékbabákat szedegetett bele és sötét kendővel leta-

²⁴ A gyerekek alakja még felidézheti a nézőkben Mihalkov 1979-es *Oblomov néhány napjából* a címszereplő álomjeleneteiben megjelenő gyermekkori önmagát.

²⁵ Például a dramaturgikus szöveg szerinti harmadik felvonásban fekete ruhás alteregója felé fordult önáltató sorai (arról, hogy biztos Gajev vette meg a birtokot az árverésen) közben, vagy épp fekete kendővel integető-menyasszonyi ruhás hasonmására figyelt a negyedikben, amikor Lopahin elutasította.

²⁶ Dramaturgiai szempontból csekély változtatás, de szintén az egymás mellett elbeszélő, monologikus szerkesztést erősítette, hogy a második felvonás elején nem szakították meg a Jása–Dunyasa–Jepihodov tercettet, hanem egyetlen monológgá vágták össze Sarlotta Ivanovna történetét.

²⁷ DARVAY NÁGY, *Megkönnyezett szabadság...*, 83.

²⁸ BERNÁTH László, „Ranyevszkaja Csodországban. *Cseresznyéskert* a Nemzeti Színházban”, *Esti Hírlap*, 1991. dec. 27., 10.

²⁹ Georges BANU, *Színházunk, a Cseresznyéskert. Egy néző feljegyzései*, ford. KOROS FEKETE Sándor (Kolozsvár: Koinónia, 2006), 70.

karta, akár egy koporsót,³⁰ majd fekete tüllel díszített egy ledöntött fatorzót. A gyermekkor temetésének szertartása zajlott. Frunză kertje tehát az emlékéké és a holtaké, amelyek és akik a szó konkrét érelmében is benépesítették a játkerteret. Feltűnt a halott anya és Grisa, akárcsak Andrei Șerban 1977-es New York-i rendezésében,³¹ sőt szinte végigkíserte az előadást (mintha csak Mihalkov 1977-es *Etűdőkjéből* lépett volna elő) Ranyevszkaja elvesztett gyermeke, ahogy a román Csehov-játszás ikonikus előadását, az 1968-as *Cseresznyészkertet* (Bulandra) jegyző Lucian Pintilie 1988-as washingtoni színre vitelében.³²

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Frunză színészvezetése nyomán a román expresszív játéktechnika vált meghatározóvá, a dramatikum szituációt szabadabban kezelő, érzékibb szerepmegközelítés és szenvedélyesebb³³ színpadi (jelen)lét.³⁴ A különböző játéknyelvi elemek³⁵ között alternáló színészi alakításokban a szélsőséges stilizált-

³⁰ Előzőleg Varja és Ánya hordta a játékokat a szétszedett kertépítmény egyik elemére.

³¹ Majd Șerban 1992-es bukaresti (Nemzeti Színház) újbóli színre vitelénél is.

³² Lucian Pintilie 1968-as Bulandra színházbeli (illetve 1988-as washingtoni) és Andrei Șerban 1992-es színre viteléről a Bukaresti Nemzeti Színházban lásd BANU, *Színházunk, a Cseresznyészkert...*, elsősorban 69–70; Șerban 1977-es rendezéséről (Lincoln Center, New York) és a kilencvenes évekbeli romániai újbóli színre vitelről lásd James N. LOEHLIN, *Chekhov. The Cherry Orchard* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 155–162. „A »halott gyermek« jelentőségét Matthias Langhoff *Cseresznyészkert*-rendezésében egy, a színpad közepén elhelyezett »Kantor-féle« bábuval emelte ki, Lucian Pintilie és Andrei Șerban pedig kísérteként jelenítette meg: Ljubov Andrejevna, s vele mi, a nézők is testi valójában láthattuk, amint egy Grisa-korú gyermek bolyongott a meggyfák között, a színpad mélyén, akár egy nyughatatlan szellem.” Georges BANU, „»A gyermek halálától« – »a gyermek megöléséig«, ford. DEMÉNY Péter, *Színház* 40, 6. sz. (2007): 62–64, 64.

³³ „A gyengédség agresszivitással keveredik, az átszellemlétség hisztériával váltakozik a szereplők viselkedésében.” SANDOR L., „»Elhaló, szomorú zengés«, 43.

³⁴ Ha kissé reduktívan és általánosítva, de szemléletesen összegezte (a nyolcvanas évek végén/kilencvenes évek első felében) a magyar és román játékkonvenciók közti különbséget Darvai Nagy Adrienne: „A magyar hagyományok a »realista«, illusztratív, intellektuálisabb alakítást részesítik előnyben, míg a román tradíció a »stilizált«, de ugyanakkor szenvedélyesebb, játékosabb, érzékletesebb színpadi létet kultiválja”. DARVAI NAGY, *Megkönnyezett szabadság...*, 28.; „Az expresszív román színjátszásra jellemző, hogy szabadon kezelik a drámai szituációkat, és érzékibb módon közelítik meg a szerepet.” Uo., 211.

³⁵ Az elrajzoltságon/stilizáltságon túl a színpadon monológok, a Csehov-játszás tradíciójából ismert tablók, epikus jellegű gesztusok, sőt a cirkusz világát felelevenítő akrobatikus mozgások és pózok is megjelentek. A teátrális jelleget erősítette, hogy a harmadik felvonásban Sarlotta Ivanovna (Sára Bernadette) roppant hitelesen és kidolgozottan bűvészkedett, a kártyatrükkök bemutatása helyett.

³⁶ „Olyan tökéletesen sikerült kikevernie a színésznőnek a könnyelmű földbirtokos asszony színeit, hogy senkiben sem maradt kétség, ő bizony már nem változik meg...” NY. M., „Kitűnő karakterek, álmosság jelmezek”, *Pesti Műsor* 41, 2. sz. (1992): 7.

ságot olykor halványan átszínezték (lélektani) realistábbra. Béres Ilona Ljubov Andrejevna elrajzolt mondén hölgy,³⁶ az önáltatást hamisan csengő intonáció jelzi, az emlékekbe merülést és érzelmi intenzitását túlzó gesztusok.³⁷ Kitöréseinek crescendói (melyekben felsejlett Horvai *Három nővér*ének Natasája)³⁸ a harmadik felvonásban, a birtok sorsának kérdésessége keltette feszültségben tetőztek, míg zárójelenetében, amikor Csíkos Gábor Lopahinja közölte, hogy megvette a birtokot, Béres Ranyevszkajája hosszú percekre mozdulatlanra dermedt, a veszteségben eggyé vált a cseresznyéssel, egy lett Grand kísértetkertjének antropomorf fáinak közül. A negyedik felvonásra (a kiüzetés valóságosságába való beletörődéssel) eszközkészlete visszafogott, játéka realistább árnyalatot öltött, elsősorban a testvérpár búcsújelenetében. Emellett, mint egyik recenzens fogalmazott: „a színészek sokszor csak megtestesítői a vízióknak”.³⁹ Sarlotta bűvészmutatványa alatt, a csehovi instrukcióktól eltérően, nem Ánya, majd Varja jelent meg a varázspléd mögül, hanem a menyasszonyi ruhás Peremartoni Varjája és tükörmozgásos fekete ruhás Doppelgänger. Reményeinek szertefoszlásakor a negyedik felvonásban utóbbi menyasszonyként fekete kendővel integetett. Az álommunkaszerűen sűrített képekhez képest a negyedik felvonás Lopahin–Varja kettőse a pszichológiai realizmus csúcsteljesítményeit idézte: mindketten a ház kulcsosomóját (mint felnagyított karikagyűrűt) szorították, majd Csíkos Lopahinja egyetlen határozott mozdulattal magához rántva a kulcsokat utasította el a nőt, aki ezután kezdett holmijai látszatkeresésébe és hadarta el „a mi hőmérőnk különben is el van törve” többértelmű mondatát. A hazai kisrealista tradíció elvárásaival érkező kritika egyfelől ezt az expresszivitást, játéknyelvi sokszínűséget, másfelől a vizualitás primátusát olvasta félre rendre⁴⁰ a rendező formanyelvében.⁴¹

³⁷ Például amikor a halott gyermekére emlékeztető tanító megjelent, Béres Ljubov Andrejevna hullámszerűen fel-feltörő, szinte fuldokló zokogást imitált, mire Peremartoni Varjája dühödten ütni kezdte és a földön vonszolta Végh Trofimovját.

³⁸ A Horvai-féle Csehov-sorozatban Béres Ilona az 1972-es *Három nővér* Natasáját és az 1974-es *Cseresznyés kert* Sarlottáját is játszotta.

³⁹ SÁNDOR L., „»Elhaló, szomorú zengés«, 42.

⁴⁰ „Mindebből kitetszik tán, hogy azzal a színpadi megoldással állunk itt szemben, amelyet a felnagyításra, elrajzolásra ejti a hangsúlyt, így adva helyet annak a látománynak, melyet Csehovnak tulajdonítanak. És a túlzó, ütlegelő játéktíllel kívánnak hangsúlyt adni Csehov ama műfajú megjelölésének, hogy komédia.” GYURKOVICS Tibor, „A színház látványos magánya”, *Népszava*, 1992. jan. 14., 6.

⁴¹ „Túl sok, túl hangos ez a körítés. Elyomja Csehovot, ellene dolgozik.” TAKÁCS István, „Kivágják a fákat”, *Pest Megyei Hírlap*, 1991. dec. 21., 6., „V. I. Frunzá látomása beleillik a világhírű bukaresti iskola stílusváltozataiba. Csakhogy. Nem fékezi be idejében a vizuális tobzódást. Túlcsapong a befogadhatóság és áttetszőség »ingerküszöbén«. A túldimenzionált, pillanatonként variálódó látvány elfedi az eljátszandó szöveg verbális vonulatát, futó hangulattal helyettesít játékhelyzeteket.” Ugyanakkor kiemelve, hogy „Frunzá stílusborzoló, játékfrissítő kísérlete

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Frunzã állandó alkotótársa, Adriana Grand (részben a szürrealizmus jegyében készült) scenográfiája a csehovi textusra épülő asszociációk ihlette „véghangulatot sugalló képzőművészeti alkotás”.⁴² A négy felvonás szerzői instrukciói szerinti helyszíneket egyetlen onirikus világot mintázó forgószínpadra épített, csigavonalszerűen emelkedő domb reprezentálta, melyet gyermekjátékokkal, szobortorzókkal és az alsó szinten deformált bútorokkal/felismerhetetlen kacsatokkal, „az élet kidőlt-bedőlt relikviáival”⁴³ zsúfoltak tele. Utóbbi, a furcsán szétfolyó szekrénnel és zongorával, cseppszerűen elnyújtott üldölkömtossággal, stilizált (műfüves-vitrines) biliárdasztallal és ágakban végződő gitárral leginkább enteriőrre hajazó térrész már a kezdőképben egy lejtőre került.⁴⁴ A szerkezet egyik szélén egy kisebb forgórész volt található, közepén fatorzóval, körülötte körbe Chagall-módra elnyújtott lófigurák: a kísérteties körhinta a gyermekkori idill sztereotip rekvizituma volt. A játéktérben elszórt antropomorf fatorzók, égbemeredő csonkolt ágakkal egyfelől a második felvonás temetői háttérét idézték, mint megannyi fejfa, másfelől a dermedt ember- (és állat)alakok, mintha csak Trofimov következő mondatait vizualizálták volna: „ennek a kertnek minden gyümölcse, a fák minden levele azokról a szegény emberi lényekről beszél, akik itt szolgaságban sínylődtek, nem hallja a hangjukat?”⁴⁵ A negyedik felvonás kezdetén a színészek közé vegyülő díszletezők a nézők előtt szedték szét az építményt és az egyik ledöntött cseresznyefát középre rendezték, a kert eladásával és a kényszerű távozással Ranyevszkaja és Gajev világa és élete darabokra hullott. Egyfelől a Grand-féle teátrális vízió színvilága, a sötét–világos tónusok megidéztek a strehleri Antepurgatóriumot,⁴⁶ másfelől a külső–belső (tér és valóság) egymásba mosásában és a díszletelemeknek/fényeknek⁴⁷ a szereplők tudattalan vágyaira és érzelmeire reflektáló mozgásában/változásában éppúgy lágy áthallás volt érezhető

a továbbiakban lendületet adhat a társulat művészi megújulásának.” METZ Katalin, „Emlékek tobzódása”, *Új Magyarország*, 1991. dec. 31., 11.

⁴² Szűcs Katalin, „Marad a műsorfüzet”, *Színház* 25, 3. sz. (1992): 25–27, 26.

⁴³ Uo., 25.

⁴⁴ A szereplők jövőjét ilyen határozott és letisztult képbe majd Telihay Péter 1998-as *Három nővérének* (szintén lejtős) scenográfiája fogalmazza.

⁴⁵ CSEHOV, „Cseresznyeskert”, 261.

⁴⁶ „Strehler előadása felvázolja a dantei tájat, amelyen a meghatározatlan várakozás és a javíthatatlan »gondatlanok« gyermektegy játékaik uralkodnak.” BANU, *Színházunk, a Cseresznyeskert...*, 45.

⁴⁷ Például a textus szerinti első felvonás végén „kísértetkébe” úsztatták a színt másvilági atmoszférát teremtve, időnként pirosas reflektor vetült a szereplőkre és vörös fakra.

a svobodai pszichoplasztikus terekkel, mint Harag utolsó rendezésének, az 1985-ös marosvásárhelyi *Cseresznyés kertnek*⁴⁸ a Romulus Feneş⁴⁹ képzőművész kreálta⁵⁰ sejtelmes időalagútjával.⁵¹

A százéves szekrény, Gajev nosztalgikus monológjának tárgya is eltorzítva és alapzatával ferdén tornyosult: elől az alsó fiókból felismerhetetlenül ki- és szétfolyó műanyag láva,⁵² oldalán szárnyyszerű betoldás. A textus szerint az idővel és az elmúlással leginkább asszociált bútordarab egyszerre idézte meg Salvador Dalítól *Az emlékezet állandóságát*⁵³ és Chagall képeinek visszatérő

⁴⁸ „A díszlet nem utal konkrét helyszínre, sem a gyerekszoba, sem a ház többi helyisége, sem a cseresznyés kert, sem a mező dűledező rommal nem jelenik meg a maga naturalista vagy realista valóságában. Huszonöt méter hosszú, hátrafelé tölcészerűen szűkülő, áttetsző textíliából készült barlangszerű »csőben« játszódik az előadás. Ezt az absztrakt teret a textílián keresztül szórt, opálos fényvel lehet megvilágítani, a világítás valami furcsa, sejtelmes, egyszerre valódi és álomszerű légkört teremt a színpadon. A díszletfalak nemcsak áttetszők, de »átjárhatók« is, nincs határozott kontúrjuk, ettől a kint és a bent viszonya bizonytalaná válik, olyan közeg veszi körül a szereplőket, amely puhának és oltalmat nyújtónak tűnik, de egyben kiismerhetetlennek is.” NÁNAY István, „Cseresznyés kert”, in *Rendezte: Harag György*, szerk. NÁNAY István, 265–269 (Budapest: OSZMI, 2000), 266.

⁴⁹ Romulus Feneş volt a marosvásárhelyi színház igazgatója 1985-ben.

⁵⁰ Grand és Feneş látványvilága között a képzőművészeti hatásokat illetően is párhuzam vonható, jóllehet más alkotók munkáira asszociálhat a néző: „Ebben a szüntelenül változó, mozgásban lévő folyamatban a formák, tömegek és színek, valamint a kifogástalan és kényelmes szabású ruhák közötti kapcsolat tökéletesen kiszámított; Feneş művészetébe pontosság, funkcionalitás és kifinomultság ötvöződik. A színészek mintha Ingres rajzainak kecsességével és színeinek tisztaságával flamand életképekből léptek volna elő, és olyan csoportkompozíciókba rendeződnek át és vissza (a kertbeli jelenetek a kocsival, nélküle vagy mellette, a báli jelenetek, a távozás momentumai stb.), melyek Raffaello Stanzáinak szerkesztési szabályaira emlékeztetnek. A bálban bohócnak öltöztetett Sarlotta-Varja-Ánya csoport pedig Picasso kék és rózsaszín korszakának hasonló témájú festményeiből eredeztethető.” Horia HORŞIA, „A Cseresznyés kert előadásának krónikája, avagy Harag üzenete”, in NÁNAY, *Rendezte: Harag György*, 273–280, 276.

⁵¹ A díszlet szürrealitása a hazai közönséget az 1974-es Horvai-Borovszkij-féle *Cseresznyés kert* szcenográfiájára is emlékeztethette (miként a következő cikk szerzőjét is: NY. M., „Kitűnő karakterek, álomszép jelmezek”, 7.), melyben a fák törzsei „tartották” a kúriát és fehér leplekkel betakart bútorzatát, görnyedt és nehézkes mozgásra kényszerítve a színészeket. Peterdi Nagy így összegezte a Borovszkij-féle látványt: „A Vígszínházban azonban a cseresznyefák törzse rövidre van fűrészelve. Ez szüntelenül görbe testtartásra kényszeríti a színészeket, mintha egy szűk óvóhelyen bujkálnának. Így pedig nem lehet Csehovot játszani. David Borovszkij díszlete egy szürrealista ötleten alapul: a satnya, vékony törzsű cseresznyefák tartják a régi bútorokkal teletsúfolt házat. Ez az önmagában eredeti és érdekes képzőművészeti ötlet bántóan egysíkúvá és fantáziátlaná válik, amint rendezői koncepciónak teszik meg.” PETERDI NAGY, *Csehov színháza*, 296–297.

⁵² Mintha a Strehler-rendezésből, a szekrényből kirobbanó kacatok (s vele együtt a múlt, talán épp Grisa babakocsija) pillanatát exponálta volna Frunzä és Grand.

⁵³ Vagy más fordításban: *Emlékek állandósága* (1931). Illetve hasonló tematikájú munkái: *Az emlékezet állandóságának felbomlása* (1952–1954), *Robbanás* (1954). Míg a negyedik felvonás kezdetén „darabjaira” szétszedett/-esett („atomizálódott”) kertben mintha halványan Dalí Madonna-képeinek struktúrája is felsejlene.

szimbólumát, a szárnyas órát.⁵⁴ Az első felvonásbeli monológ alatt kinyílt az ajtó, és egy kisfiú csengettyűt megszólaltatva hajolt Fülöp Zsigmond Gajevjéhez, mint a férfi gyermekkori éneje vagy akár Grisa szelleme: a bútordarab nemcsak a balzsamos gyermekkor, hanem a veszteségek (emlékének) őrzője is volt. Sarlotta harmadik felvonásbeli bűvésztrükkjeikor egy pléd helyett ennek a szekrénynek a színes másolatát forgatta körbe az ominózus többértelmű mondat kíséretében: „Eladó, ki veszi meg?” A szintén Grand tervezte jelmezek (egy részének) elrajzoltsága⁵⁵ a színpadra telepedett szürrealitást és gyakran a karakterek fő vonását erősítették. Páncéllá merevedett magartartásmódok, melyekben képtelenség volt a fizika törvényei szerinti mozgás, csak lebegni/elő- és áttűnni lehetett, mint sodró álmokképek alakjai. A Béres Ilona formálta Ljubov Andrejevna viseletei a valaha volt nagyság árnyképei: az első felvonás túlzóan dámás vörös ruhakölteményét a másodikra már bordó-feketére cserélte, a báli színes, torzított pikkminta betoldású öltözetében, akárcsak Puskin és Csajkovszkij végzetes dámája,⁵⁶ vagy Carroll Kártyakirálynője,⁵⁷ végül elszegényedésének tudatosulását sejtette visszafogott és gyászát jelző sötét útikabátja, jóllehet kezdetben a tagadás és önámítás túlméretezett rózsaszínpirosas fátyla mögül érkezett és a mögé visszatérve távozott a negyedik felvonásban.⁵⁸ Csikos Lopahinjának féloldalas nyakmerevítő gallérja hirdette: képtelen a parasztgyerekként még elvárt alázatra, míg Sinkovits Firsze épp ellenkezőleg: uszályos libériája megannyi csengettyűvel, egy életnyi szolgálatkészség rekvizitumával teleszórt.⁵⁹ A nyugvópont nélküli onirikus haláltáncot Orbán György valcere kísérte, újra és újra ismétlődve, ehhez társult még a birtok sorsának kihirdetése előtt a feszültséget végletekig fokozó polka. Az előadás lélektani-látlelet jellegét erősítette,⁶⁰ hogy már a negyedik felvonás elején, a kertkonstruktum szétszedésekor fejszecsapások/fűrész hangok vegyültek a cirkuszi attrakciók aláfestésére emlékeztető zenei szövetbe.

⁵⁴ Mint például *Az idő: parttalan folyó* (1930–1939), *Falióra kék szárnyal* (1949).

⁵⁵ „Grand Adriana díszlet-jelmeztervei akár egy Sosztakovics mezenésítette Gogol-darab minszki előadást szolgálnák. Elrajzolja a színészek testét.” M.G.P., „Csehov találkozott”, *Népszabadság*, 1991. dec. 19., 12.

⁵⁶ Ez az apró gesztus egyrészt felidézte Trofimovnak a csehovi szöveg szerinti kártyaválasztását (melyet az előadásban bűvészmutatványokra cseréltek), másrészt a puskin-i tékozló grófnő alakjának intertextusával jellemezte Ranyevszkáját is.

⁵⁷ BERNÁTH, „Ranyevszkaja Csodaországban...”, 10.

⁵⁸ E mögé rejtőzött, mikor Hámori Ányája várta a megerősítést, hogy nemsokára újra találkoznak.

⁵⁹ A többi jelmezről pár példa erejéig: Peremartoni Krisztina Varjája feketébe burkolt zárdaszűz, Hámori Eszter Ányája virágkoszorús fehér ártatlanság, Végh Péter Trofimovja vedlett apostoli ruházatban érkezett. Sára Bernadette Sarlottája szettjeiben, hol múltját, a cirkusz/artisták világát is idézve boschi vagy ernsti (vég)lény, hol vágyait leleplezve modern menyasszony.

⁶⁰ Ranyevszkaja belső világának projekcióját ismerhetjük fel legerősebben.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Frunză Csehov-rendezése a kritikák tanúsága szerint röviddel a bemutató után csak negyed házzal ment, néhány előadás után lekerült a színház műsoráról.⁶¹ Frunză⁶² színre vitele mind a vizualitás/képszerűség jelentőségével, mind a játéknnyelvel való szokatlan kísérletezéssel megelőlegezte a hazai Csehov-játszást megújító (elsősorban az új teatralitáshoz sorolható) előadásokat, mint Telihay Péter 1996-tól induló szegedi Csehov-ciklusa (*A Manó*, 1996; *A három hűg [Három nővér]*, 1998; *Platonov*, 1999), Alföldi Róbert imagista teatralitáshoz⁶³ sorolt 1997-es *Sirálya* (Budapesti Kamaraszínház) és a Mozgó Ház Társulás 1998-as posztmodern bricolage jellegű *Cseresznyés kertje* (Hudi László rendezésében).⁶⁴ A Nemzeti Színházban az 1991-es előadás után azonban ismét két évtizedig, 2010-ig nem mutattak be Csehovot, amikor is Andrei Șerban vitte színre a különböző művészeti nyelveket szinesztetikusán egymásba oltó *Három nővérét*.

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Cseresznyés kertje*; a bemutató dátuma: 1991. december 16.; a bemutató helye: Nemzeti Színház; szerző: Anton Pavlovics Csehov; fordító: Tóth Árpád; rendező: Victor-Ioan Frunză; dramaturg: Bereczky Erzsébet; díszlet-, jelmeztervező: Adriana Grand; zeneszerző: Orbán György; játékmester: Tatár Eszter; mozgás (koreográfia): Szabó György; bűvészmutatványok: Ungár Anikó; a rendező

⁶¹ Jóllehet a *Cseresznyés kertet* követően Victor Frunză több ízben rendezett magyarországi színházaknál, jelentősebb kritikai visszhangja csak két expresszív vizualitású temesvári vendégelőadásnak, az 1998-as *Lorenzaccio*nak és a 2003-as *Hamlet*nek volt. A *Lorenzaccio* recenzióinak összegző áttekintéséről lásd DARVAY NAGY Adrienne, „*Lorenzaccio*, avagy a temesvári életérzés”, in DARVAY NAGY, *Megkönnyezett szabadság...*, 229–247; a *Hamlet*ről lásd KOLTAI Tamás, „Dán királyi pályaudvar”, *Színház* 37, 1. sz. (2004): 18–20.

⁶² 2016-ban „pályájának a magyar színpadokon eltöltött 25. évfordulóján az EMKE Gróf Bánffy Miklós-díjjal tüntette ki, több évtizedes sokszínű, értékteremtő rendezői munkásságáért, a magyar és a román színházi kultúra között hidat jelentő életművéért”. Lásd [n. n.], „*Portugál* – premier a Csíki Játékszínen”, *Játéktér*, hozzáférés: 2017. 06. 14., <http://www.jatekter.ro/?p=21467>.

⁶³ KÉKESI KUN, „A reprezentáció játékai...”.

⁶⁴ Néhány példa az ezredforduló utáni hangsúlyos vizualitású Csehov-adaptációkból: 2003-ban a formanyelvet illetően sokat sejtető *Álmok, hallucinációk, víziók és utópiák* alcímmel vitte színre a *Három nővér*t Cătălina Buzoianu a Bârkában. (Ezen előadásról részletesebben: TARJÁN Tamás, „Hajadonnak számovárt. Csehov: *Három nővér*”, *Színház* 36, 7. sz. [2003]: 2–4; TOMPA Andrea, „A határok átjárása. Cătălina Buzoianu beszél”, *Színház* 36, 7. sz. [2003]: 5–7.). Zsótér Sándor, akinek rendezéseit az 1990-es években az új teatralitás neoavantgárd irányzatához sorolta Kékesi Kun Árpád, 2013-ban vitte színre a *Meggyes kertet* (*Cseresznyés kert*) az Örkény István Színházban.

munkatársai: Botár Endre, Horváth Zita; társulat: Nemzeti Színház (Budapest); színészek: Béres Ilona (Ranyevszkaja, Ljubov Andrejevna, földbirtokosnő:), Hámori Eszter, m. v. (Ánya, Ranyevszkaja lánya), Peremartoni Krisztina (Varja, Ranyevszkaja fogadott lánya), Fülöp Zsigmond (Gajev Leonyid Andrejevics, Ranyevszkaja testvére), Csíkos Gábor (Lopahin Jermolaj Alekszejevics, kereskedő), Végh Péter (Trofimov Pjotr Szergejevics, diák), Mihály Pál (Szimeonov-Piscsik Borisz Boriszovics, földbirtokos), Sára Bernadette (Sarlotta Ivanovna, nevelőnő), Pathó István (Jepihodov Szemjon Pantyejevics, könyvelő), Bartal Zsuzsa (Dunyása, szobalány), Sinkovits Imre (Firsz, öreg inas), Tahi József (Jasa, fiatal inas), Botár Endre (egy vándorlegény), Kun Tibor (az állomásfőnök).

•

JÁKFA LUI MAGDOLNA

A „MÚZSAI LELKŰ, OKOS ASSZONY”

GAÁL ERZSÉBET: MÉDEIA, 1996

Gaál Erzsébet életművének hatása főként a színház jelenségéről való tudásban és gondolkodásban volt érhető tetten. A tanítványai Nyíregyházán, a József Attila Színházban vagy a Nemzeti Színiakadémián olyan alkotói, tudatos léttel találkoztak, mely megkerülhetetlen értéként használta a megértés, a kijelentés, a megszólalás, a koncentráció erejét. Az euripidészi Médeia egyszerre volt kontextusteremtő és -kereső előadás, mely a politikai rendszert váltó országban éppen megtörténő eseményeket a mitológiai hősök és félistenek történetével kommentelte.

AZ ELŐADÁS SZÍNHÁZKULTURÁLIS KONTEXTUSA

Gaál Erzsébet bárhol rendezett, a női közösségek rendje köré szervezte kérdéseit. 1996-ban sem feministaként, sem mozgalmárként, hanem gondolkodó nőként formált ezzel az előadással és előadásban közösséget. Az 1984-es *Felűtés* óta a körülötte heverő civil talált mondatok, történetek és terek formáltak kontextust. Életművét nagyrészt elkerülte a történetírás, hatásmechanizmusa a nemzetis bemutatók ellenére kikerült a hivatalos nyilvánosság kereteiből. Gaál „indulatokat akar kiváltani”,¹ amikor Prométheusz és Médeia történetét egymás mellé helyezte 1996-ban, s két egyfelvonásosként mutatott be két teljes görög klasszikust, így azonban a férfi és a női isteni sarjak lehetőségei, az emberi és az isteni szféra lehetőségei egy este együtt érthetők és nézhetők voltak a színpadon.

¹ „Nagyon szerettem volna már nem átlagembereket, hanem hősöket mutatni. Idoloikat, amilyeneknek lennünk kellene. [...] Prométheusz, amikor elviszi a tüzet, pontosan tudja, hogy »tüllépi« a hatáskörét, amiért Zeusz meg fogja büntetni. Ennek ellenére vállalja a tettét.” BÓTA Gábor, „»Indulatokat akarok kiváltani.« Találkozás Gaál Erzsivel”, *Magyar Hírlap*, 1996. okt. 19., 14.

A Nemzeti Színházhoz tartozó Várszínházban a kínzattatás és a kintől megszabadulás történeteit játszották, az előadás, mely a személyes fogalmazás politikumával a hat éve szabad országban élő egyénekhez fordult, hősök történetét kínálta morális támaszul. Ezekben az években az alapítványi támogatási rendszer kiépülésével megerősödött független társulatok² éppen a személyes fogalmazás politikusságával jelezték a közösség igényét a színházi forma megváltoztatására, míg a Nemzeti, miként az országos évadrepertoár mutatta, biztonságos klasszikusokat kínált.³ Gaál rendezése egyszerre volt kontextusteremtő és -kereső előadás, mely a politikai rendszert váltó országban éppen megtörténő eseményeket a mitológiai héroszok és félistenek történetével kommentelte.⁴ Nagyszabású látomásokkal figyelmeztetett, óvott, vezetett és piszkált, míg a színházi szaksajtó egyre csak azt furcsállta, hogy az a Gaál, aki színészneként lett ismert, akinek pályáját „hangos siker és zajos botrány” kísérte,⁵ vajon mit keres a Nemzeti Várszínházában. A Nemzetiben nőként rendezni eleve politikus helyzet volt,⁶ a kortársak elől az előadást magát ez a sokszövetű háló fedte el.

DRAMATIKUS SZÖVEG, DRAMATURGIA

Euripidész *Médeia* című drámáját Gaál Erzsébet Aiszkhülosz a *Leláncolt Prométheusz* című drámájával játszotta együtt egy esti produkcióban.⁷ A létrejött előadászöveg egyrészt folyamatos értelmező húzások mentén vált sűrűvé, s sok minden kihullott, mely kívül került az érthető nyelvi és kulturális közege. Másrészt Euripidész és Seneca eltérő mítoszértése összetettebb perspektívában mutatta Médeia karakterét. Gaál szövegekönyve a mítosz beszélt nyelvi

² 1995-ben indult a Krétakör, az Artus Goda Gáborral tíz éve működött, miként a Természetes Vészek Kollektíva Bozsik Yvette-tel.

³ *Lenni vagy nem lenni, A nagymama, Szent Péter esernyője, La Mancha lovagja, My Fair Lady, János vitéz, Úri muri, Advent a Hargitán, Lila ákác, Oszlopos Simeon, Kedves hazug, Villámfénynél, Ahogy tesszük.*

⁴ Tételmondat az előadásból: DAJKA: „Elpusztulunk, ha újabb baj szakad reánk, bár még a régít sem tanultuk hordani.” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27, 119.

⁵ Kiss, „Lógnak a Várszínházban”, *Mai Nap*, 1996. szept. 21., 10.

⁶ Gaál Erzsébet előtt Vadász Ilona rendezett a Nemzetiben, első előadását, a *Warrené mesetárságát* még Major Tamással közösen jegyezte.

⁷ Ez utóbbit Shelley *A megszabadított Prométheusz* szövegével, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítását Weöres Sándoréval vegyítette, míg Euripidész Kerényi Grácia magyar fordításában Seneca *Medea*-szövegével és Kárpáthy Csilla nyelvvel keveredett. „A dramaturgiai munkát és a rendezést Gaál Erzsébet vállalta magára.” L.P., „Leláncolt Prométheusz, Médeiaival”, *Pesti Riport*, 1996. júl. 11., 3.

változatát hozta létre, mintha egy napihírt olvasnánk a bulvársajtóban egy forró nyári reggelen.⁸ A dramaturgiai döntések hétköznapi helyzeteket és isteni heroinát állítottak elénk. Bárkit bármikor el lehetett hagyni, felfordulhattott a világ reálpolitikainak mondott célokért, de a folyamat megértése és megélése, ráadásul megállítása hősi tartást igényelt. A pátosszal teli jelzők és fenséges igék, a díszítésként működő kulturális utalások kikerültek az euripidészi szövegből.⁹ Gaál a téma-réma arányokat megváltoztatta, az előre- és hátrautalások retorikáját kivette a szövegből, csak a jelen időben mondott és tett dolgok maradtak. Az idő- és térjelölő határozók számát jelentősen csökkentette, utalószavak helyett konkrétumok álltak. Gaál mindenkit megnevezett, Kreónt sosem királyként, hanem nevén említette. Ebből a beszélt kortársnyelvi, bulvárként ismert közegből emelkedett ki Médeia mágikus világa, mely Hádész, Diána, Dionysos, Styx és Sisyphos sziszegésével mormolt varázslatot Aigeusz köré. A nyelv birtoklása emberi minőséggé vált.

Dramaturgiai és játéktechnikai kérdés volt minden kortárs előadásban, mikor és mennyit legyenek jelen a gyerekek az euripidészi történetben. Gaál nem egyszerűen behozta Médeia két fiát, de a gyerekek jelenlétét megerősítette azzal, hogy a Karvezető is két kislányával jött a tengerpartra piknikezni. Két kisfiú és két gyereklány jelenléte kísérte az előadást folyamatosan a képen tartva az ártatlanság, a kiszolgáltatottság és a játékos könnyedség elemeit. A bulvárnyelv a bulváré és a köztereké, így a strandon grasszáló embereké, a karé. Gaál a legendás euripidészi nagymonológokat felosztotta a kar és a hősök között, még Médeia nyitómonológjának egyes mondatait is a kar mondta.¹⁰ Többször hallottuk a tételmondatokat gyerekektől, akik teljesen szerep- és játékmentesen mondták a sorokat.¹¹

⁸ Pár példa Gaál jegyzeteiből a behelyettesítésre: „Föld – város, halandó – ember, szülötte – gyermekek, országló – nagy úr, térdelve kérek – könyörögve kérek, mátká – menyasszony, eskü – esküvő, hellén – mindenki, önnön – saját, úrnő – asszonyom, peplosz – menyasszonyi ruha.” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.163., mellékletekben.

⁹ „Királyi nászomról” helyett „új házasságomról”. „Ne zengjek dalt, mely Orpheusszal versenyez”. Stb. Uo., 18.

¹⁰ Aigeusz belépőjére a kar válaszolt, nem Médeia. Amikor a köz mondta Médeia mondatait, nemcsak a verbális, de a morális felelősséget is levették róla. A hírnök szövegét is a dajka mondta néha – a tagolás jól ritmizált, nem hangzott monológként, s parodizálta is egyszerre, így a hírnök monolit bemutatását ellenpontoszta (felvétel 1.06.).

¹¹ Az előadás felvételén 42.10-től. Az előadás vége felől értve lényeges dramaturgiai döntés, hogy Médeia nagy monológját a gyerekekről Gaál elhagyta. S hiányzott a „Vigyél harag, követlek” kezdetű monológ (a felvételen 1.04 körül), mielőtt a hírnök belépett volna.

A RENDEZÉS

Gaál művészetének jellegzetessége az a realista játék volt, mely nem realista kontextusban nyilvánult meg. Az előadáson is végigvonult az a felismerés, hogy a kontextus lehet ismeretlen, de az emberi nyelv, a kommunikáció mindig realista marad, emberek beszélnek emberekkel. Az előadás kiemelte és általános életértelmezéssé formálta Médeia állítását: „rosszul csináltam én s az istenek”.¹² Gaál a „*Médeiát* csaknem realista játéktílusban állította színpadra...”,¹³ rendezése kiürített teret, nyelvet és játékot, így a hiány, az üresség közegében a szó és a gondolat azonossá vált.¹⁴ A gondolatvezetés technikájában realista viszonyokat felmutató rendezésben a metamorfózis varázslatát hétköznapi átalakulásként megélt nő bizonytalan, de „baj érlelt, bölcs eszű”.¹⁵ A rendezés idOLOkat teremtett és új mintákat állított,¹⁶ amikor a szenvedélyes szerelem, az elválás, az érdek, a bosszúállás erkölcsi kérdései mellé az önfeláldozás és a lázadás ikonját helyezte. Mivel Gaál a „műzsi lelkű, okos asszonyt”¹⁷ azzal a Prométheusszal állította párba, aki az emberekért az isteni tiltás ellenére kiállt, egyértelművé tette, hogy Médeia mítoszköre bármennyire is a bosszúálló nőé volt, a rendezés a helyzetet reálisan értékelő nőre koncentrált. Médeia nem egyszerűen egy Euripidész-dráma hősnője, hanem az aiszkhüloszi Prométheusszal párt alkotó hérosz.¹⁸ Egy férfi és egy nő, akik mindketten uralták a teret, melybe vétettek, önfeláldoztak és lázadtak, kérdéseik az ember által valaha is megélhető dimenziók felett fogalmazódtak meg. Ezt a hősi magatartást rendezte 1996-ban mintaként körénk Gaál Erzsébet.

Gaál rendezéseinek sajátja volt, hogy a gondolati vagy a státuszhelyzetek indították a színpadi cselekvést, nem az akciókból állt össze a történet. Mivel

¹² EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 34.

¹³ GAÁL Erzsébet, „»A rutin nemigen érdekel...«”, *Szín-Világ. A Nemzeti Színház Lapja* 5, 5. sz. (1996): 6.

¹⁴ „[L]enyűgöző a görög dráma nyelvezete, a gondolat és a szó közötti azonosság. A hősök arról beszélnek, amit gondolnak, belül éreznek, nem szándékaik elfedésére szolgálnak a szavak, mondatok. [...] És mi hozzászoktunk a sorok közötti szándék kereséséhez, éppen azért, úgy vélem most nagy szükség van erre az „egyenességre”, a görögök közvetlenül megmutató szövegeire.” Uo.

¹⁵ EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 36.

¹⁶ „Nagy hiány mutatkozik példaképekben, akik erkölcsi tartás, következetesség, bátorság, s tettek vállalásában fölöttünk állnak. Ha vétkeznek, ahogy Prométheusz, nem kibújni igyekeznek a felelősség alól. [...] Azt gondolom, hogy az övéhez hasonló magatartásmintákra nagy szükséges lenne a most felnövő nemzedéknek.” GAÁL, „»A rutin nemigen érdekel...«”, 6.

¹⁷ EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 42.

¹⁸ A kortárs kritikus értetlenségének adott hangot, filológiai ügyetlenségnek értékelte a két dráma egymásmellettségét. KARSAI György, „Két görög váza”, *Színház* 30, 1. sz. (1997): 20-24, 23.

nála a szövegen túl a térstruktúra is domináns kommunikációs eszköz volt, így az istenek statikusak, a többiek felett magasodtak, tehát méretük és helyzetük már eleve más megszólalásra készítette őket. A rendezés kétféle mozgásformában fogalmazott. A gyors, erőszakos mozdulatok a férfiaké, a lágy, lassú rebbenések a nőké. Kreón testőrei berontottak a házba a negyedik jelenetben és „kilakoltatják az egész családot – Médeiát ágyastól hozzák.”¹⁹ Az akciók erőszakosak voltak. Médeia két kislánya is állandóan futott, pancsolt a medencében, dobálták őket a felnőtt férfiak. Fizikai lényük volt az első. A nők kart formáltak, mindig Médeia körül helyezkedtek el, piknikeztek, jelen voltak, megidéztek Gaál korábbi legendává nemesedett remekét, a *Felütés* című előadás női közösségét.²⁰ A női kar a gyerekgyilkosság után pakolt össze, amikor Médeia fizikai akciót, férfítottat hajtott végre. A döntés joga a mozgás joga, a rendezésben a megmozduló, felfelé, az isteni szférába induló Médeia gyönyörű nőként a nő lázadásáról épített képet a színpadra.²¹

SZÍNÉSZI JÁTÉK

Gaál 1996-tól a Nemzeti Színiakadémia osztályvezető tanára volt, színészképzési iskolarendszerű programját ekkor alakította ki.²² A nemzetis társulatot Gaál a hallgatóival keverte, és használta, hiszen felismerte, hogy a Nemzeti Színház színészei a hagyományos repertoáron kisrealista formanyelvvel dolgoznak,²³ kivéve a legnagyobb színésznők egyikét, Béres Ilonát. Médeia történetében Béres Ilona a metamorfózis fázisait élte meg, elhagyott és megaláztatott asszonyból lett győzelmes és kegyetlen istennő, Béres mindezt a színen egy pondróból lepkévé alakuló test játékával értelmezte.²⁴ A kezdeti bebábozódott állapotból gyönyörű pillangóvá nyílt, gyűrött-kócos óriásgubóból vonzó-elegáns dívává alakult.²⁵ A köztes fázisban, amikor varázsolt, rettenetes látomás volt.²⁶ Béres játéka hétköznapin realista volt egy különleges isteni

¹⁹ EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 11.

²⁰ „A kar uzsonnás kosarakkal, hátizsákosan, napernyőkkel be. Piknikező társaság.” Uo., 6.

²¹ Kérdezi: „Be engem mely város fogad? És védi meg személyemet?” (EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27. 129.)

²² Csizmadia Tiborral készített programja itt: OSZK SZTT Gaál Erzsébet-hagyaték, fond 31.

²³ „[U]gyanazt az általános, realista színjátékot művelik a Nemzeti színészei, amit máskor”. STUBER Andrea, „Örök görögök a Városházán”, *Népszava*, 1996. okt. 7., 11.

²⁴ A jelmeztervek alapján egy felkelő, még ágyban lévő álmos reggelből kisminkelő-felöltöző nő lett. BENEDEK Mari díszlettervei, OSZK SZTT, KD 22.491-22.512.

²⁵ „Médeia gyönyörű papnóként megjelenik, hatásosan, fenségesen, fiatalon.” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 30.

²⁶ „Médeia mintegy látomás jelenik meg, óriásnőként a ház kapujában.” Uo., 28.

helyzetben, s innen formálta tézissé: személyes döntése a város közös sorsává, politikává vált.

Béres Ilona hangjával lépett a térbe.²⁷ A torony belsejéből és fentről hallatszott jajgatása, mély, erős, királyi, isteni hang pozicionálta a testet, s majd csak a tizedik percben jelent meg fényes, fehér szövetbe gubózva.²⁸ A torony első szintjén állt ekkor óriási bábként mindent uralva. A magasból a földre térése erőszakos, hiszen Kreón kommandós-testőrei cipelték elének fekete ágy-talicskán. Béres lassan és nehezen mozgott, pondró-bábként hempergett a földön, a fehér puha anyag lepelként-takaróként begubózta.²⁹ Testének anyagisága, pozíciója, hangjának színe és tonalitása beszédének értelme előtt járt.³⁰

Ugyanakkor Rékasi Károly, aki Iászón szerepét kapta, csak testével volt jelen. Kidolgozott, arányos, izmos. Zöld, csillámos kismadrágban lépett elének, hosszú vörös pornósínésznői hajjal, erős sminkkel, szőrtelen mellkasán nehéz aranyékszer csillogott. Iászón a vágy tárgya volt, a szexus maga.³¹ Mint kifutón járatta körbe testét, hadd csodálja csak a női kar, akik nézték. S mindez áterotizálta az egész előadást.³² Kertész Péter (Kreón), Tóth Sándor (Aigeusz), Széles Tamás (Hírnök) és Őze Áron (Nevelő) játéka a jól megkomponált entrée-kra és az abgangra szorítkozott, ők csak bejöttek és kimentek az állandóan jelen lévő női közegben. Kreón vörös palástot hordozott körbe,³³ Aigeuszon farkasbunda,³⁴ a Hírnök megégyve esett be,³⁵ a Nevelő munkásruhában.³⁶ Sztereotíp

²⁷ „Borzalmasan fájlalom, hogy a díszlet csúszása miatt tulajdonképpen elúszott a főpróba-hetem. A nyilvános főpróbán tudott először megállás nélkül végigmenni a darab, s csak itt derülhetett ki néhány meghatározó dolog, például az, hogy az „óriásnő” jelmez milyen szoborszerű játékmódot, hanghordozást igényel.” K(OVÁCS) G(ábor) D(énes), „Rivaldafényben Béres Ilona. Szerafinka és Médeia. Beszélgetés Béres Ilonával”, *Szín-Világ. A Nemzeti Színház Lapja* 5, 5. sz. (1996): 5.

²⁸ Benedek Mari jelmeztervében még inkább az ágyból kikászálódó alakot láttunk mezítláb, akin „szálló tollpihék”, aki a „hatalmas lepedőt tekeri maga köré”. BENEDEK Mari jelmezterve, OSZK, SZTT KD 22.492.

²⁹ KARSAI, „Két görög váza”, 23.

³⁰ „Ne akarj hatni – ez a sztori és a darab dolga. [...] Az érzelmeket nem felmutatni kell, csak megélni és visszafogni. Minél több van benned, annál erősebb gyeplőt kell rátenni, mert különben elveszted az önkontrollokat és anélkül nincs se alakítás, se színészet, semmi.” GAÁL Erzsébet feljegyzése BÉRES Ilonának, OSZK SZTT Gaál Erzsébet-hagyaték, fond 31.

³¹ A *Prométheuszban* az Iót játszó Gregor Bernadett viselte ezt a szerepet.

³² „Mostani előadása a Várszínházban úgyszintén erősen erotikus.” BÓTA, „»Indulatokat akarok kiváltani«...”, 14.

³³ „[F]émszálas, ezüstös-rózsaszínes-vöröses anyag, [...] hasított ujjú zakó.” BENEDEK Mari jelmezterve, OSZK, SZTT KD 22.497.

³⁴ „[Á]latlábakkal teliaggatva”. BENEDEK Mari jelmezterve, OSZK, SZTT KD 22.500.

³⁵ „Füstölő ruha, égett, koszos mintás ingmaradék [...] nadrágmaradvány, kormos test, vastagtalpú fél pár csizma.” BENEDEK Mari jelmezterve, OSZK, SZTT KD 22.502.

³⁶ „[N]adrág, munkásfazon, vastagtalpú, magas sarkú munkásbakancs.” BENEDEK Mari jelmezterve, OSZK, SZTT KD 22.503.

férfiszerepeket láttunk sztereotip közegben, mely mintegy előkészítette, felmelegítette³⁷ a terepet Bérés Ilona játékaiknak.

Gaál rendezéseiben a színész feladata nem egyszerűen az volt, hogy figyeljen, de az is, hogy hallgassa a partnerét,³⁸ s mindeközben a nézőkkel is olyan viszonyt alakítson ki, mely tétet tett az együttléthez. Ebben az előadásban a prólógot a Dajka mondta, de a nézőtér még kivilágított volt a Prométheusz-szünet után,³⁹ így egyértelmű: amiről a Médeia-előadás beszélni akart, az a történelmi események utáni veszteség feldolgozásának és elviselésének közös technikája.

SZÍNHÁZI LÁTUÁNY ÉS HANGZÁS

Gaál „próza operát” rendezett.⁴⁰ A hangzást a hexameter ritmizálta, az az összerázódó dallam, ahogy a színészek belevesztek és kiemelkedtek a ritmusból, s mindezt jazzes háttér alap kísérte.⁴¹ A Kar versmondása a tömeges szavalókórusok munkásmozgalmi spontaneitását hozta a színpadra, proletár, műkedvelő, s nem professzionális hangzás vált dominánssá. Ez a hangzás a kritika szerint disszonáns volt ebben a térben, s emiatt az általános elutasító megítélés miatt is Gaál egész alkotói életműve az „avantgárd kísérletező” címkét kapta. Annak meghallására, hogy a hangzó tér miként vált az isteni lény profán közegévé, nagyobb türelemre és elfogadásra lett volna szükség a magyar színházi kritikusi szakma részéről.⁴² A Prométheusz-opera után ez az „indulathömpölygés”⁴³ zenei szekvenciává alakította Médeia monológjait.

³⁷ A tér felmelegítése (*chauffer l'espace*) a kortárs színészpedagógia fogalma annak kifejezésére, hogy a tömeges mozgás utáni üresség a fizikai felmelegítéssel méltó közegévé vált az uralkodói jelenlétnek. Jacques LECOQ, *Le corps poétique* (Paris: Actes-Sud, 1999), 54.

³⁸ „Ne csak figyeld, hallgasd is a partnereket, ők tudják a dolgukat körülöttem és nagyon jól csinálják.” GAÁL Erzsébet feljegyzése BÉRES Ilonának, fond 31.

³⁹ „A Dajka kilép a ház kapuján, előrejön a rivalda széléig, végignéz a kivilágított nézőtéren és a prólójába kezd.” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.167-27.168., 1.

⁴⁰ „A görög színház használt zenét, táncot a szöveg mellett, én is erre törekedtem. Egy fajta »próza operát« akartam rendezni.” GAÁL, „»A rutin nemigen érdekel...«”, 6. Nem nehéz megtalálni így, főként Pilinszky-rendezése után, Wilson operáinak gondolatvilágát. Amiket csak egy pesti előadáson látott.

⁴¹ „[Z]ene: jazz!!” EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.163., mellékletekben.

⁴² „A profán kórus a helyén is lenne, ha a társadalmi státusza volna civil, nem a színészethez való viszonya. A demitizált hétköznapiságot kellene szakmai minimális szinten kidolgozni, föl-kottázott, pontos gesztusokkal és megszólalásokkal, mintegy ritualizálva a naturalisat, ahogy az jobb műkedvelőktől is elvárható, nem az ország első társulatától.” KOLTAI Tamás, „Double Liz”, *Élet és Irodalom*, 1996. okt. 25., 17.

⁴³ „A Médeia viszont azért volt nagyon nehéz, mert a színészek már elfelejtettek versben

Az előadás tere geometrikus elrendezésű, tiszta, egyszerű forma volt. Két henger, egy ház és egy medence került egymás mellé, őket ívben vette körbe a nyaraló-napozó asszonyok, gyerek lányok Kara, akik kis kerek napernyőkkel pötttyözték ki a szabályos félkört. A látványt Médeia háza, a henger alakú torony uralta. Középen, kicsit hátul emelkedett, a zsinórpadlásig is felért, itt lakott a magasságban Médeia, az ablakából lebegve szólt a Karhoz. A ház varázslatok helyszíne volt, átlátszóvá vált, amikor Aigeuszt kezelte, vér csorgott az eresztékeiből, amikor fiait szúrta le. Érthetetlen és élő volt minden, ami Médeiahoz tartozott. A torony-ház a minden irányból középre lejtő, fehér anyaggal borított színpadi felületből emelkedett.⁴⁴ A henger anyaga, mint a padlóé, gyűrődő és hullámozó vászon, épületbarna szín átmeneteiben, rajta ablakok rajza. A háttérben „minden bátor fehér és ragyogó kék” volt.⁴⁵

A Kar ruháiban, a Hírnök és a Nevelő megjelenésében visszaköszönt a munkásmozgalom ideája, külvárosi, dolgozó túlélő, ezért volt ismerős ez a közeg a túlmosott drapp színben.⁴⁶ Esernyők és kalapok, oly ismerős városi szedett-vedett tömeg, benne gyerekek is, öregek is.

AZ ELŐADÁS HATÁSTÖRTÉNETE

Az előadást, miként Gaál egész életművét, a szakma felhorkanása kísérte.⁴⁷ Nőként, avantgárdnak nevezett alkotóként, színészként vonzó volt minden művészi alkotása, de mind az értékelő nyelv, mind a befogadói felület hiányosnak bizonyult. Az euripidészi darabra vonatkozó hatástörténeti állítás Zsámbéki Gáboré, aki 2004-ben Fullajtár Andreával vitte nagy sikerre a Katona József Színházban Rakovszky Zsuzsa zseniális új fordításában.

Váratlan és látványos volt Béres Ilona játékának felfedezése, akinek különösen mély alt hangjának teltsége, jelenlétének szuggesztív ereje az addigi realista színházi játékkaparátusával különös vegyületet alkotott. Gaál után Béres Zsótér Sándor, majd Balázs Zoltán fontos színésznőjévé vált. Gaál Erzsébet életművének hatása nem kizárólag mozgalmakban, nem formanyelvek

beszélni. Az indulatok hamar kifulladás, ez a darab viszont óriási szenvedélyeket, »indulathömpölygéseket« igényel.” BÓTA, „»Indulatokat akarok kiváltani...”, 14.

⁴⁴ Miképpen az 1991-es nyíregyházi *Temetés* rendezésében.

⁴⁵ EURIPIDÉSZ, *Médeia*, GAÁL Erzsébet rendezőpéldánya, OSZK SZTT MM 27.163., mellékletekben.

⁴⁶ A piknikezés munkásmozgalmi kirándulásként jelent meg, ez a Major Tamás igazgatta-főrendezte régi Nemzetiben evidencia volt. A fekete-fehér képek József Attila és a Sárközy Márta-kör kirándulós fotóiról a 20. századi munkásmozgalmak konspirációs felületeit és szabad szórakozását jelentették.

⁴⁷ Koltai Tamás cikke az *ÉS*-ben megadta a hangot mindehhez. KOLTAI, „Double Liz”, 17.

megjelenésében, hanem színházkulturális tudásban és gondolkodásban volt érhető tetten. Azok a fiatalok, akik Nyíregyházán, a József Attila Színházban vagy az Akadémián tanítványai voltak, olyan alkotói, tudatos léttel találkoztak, mely megkerülhetetlen értékeket plántált beléjük. A realista színházi fogalmazás és a hétköznapi létezés azonosságát keresni egyenes feladat, tiszta állítás volt. Ehhez a kultuszt az első nyilvánosság felületeire kellett emelni.

•

AZ ELŐADÁS ADATAI

Cím: *Médeia*; a bemutató dátuma: 1996. október 5.; a bemutató helyszíne: Várszínház; rendező: Gaál Erzsébet; szerző: Euripidész; fordító: Kerényi Grácia; dramaturg: Gaál Erzsébet; díszlettervező: Ferenczfy-Kovács Attila; jelmeztervező: Benedek Mari; társulat: Nemzeti Színház; színészek: Béres Ilona (Médeia), Csernus Mariann (Dajka), Kertész Péter (Kreón), Rékasi Károly (Iászón), Tóth Sándor (Aigeusz), Széles Tamás (hírnök), Óze Áron (nevelő), Peremartoni Krisztina (karvezető), Győri Ilona, Czigány Judit, Szécsi Ilma, Rajna Mária, Vitézy Viktória, Bocsi Barbara, Lóránt Enikő, Somogyi Péter, Czinege Tamás, Varga Márton, Bíró Szilvia, Halas Adelaida, Gedeon Beatrix, Szoták Andrea.

•

NÉVMUTATÓ

- Ablonczy László 36, 37, 81, 84, 124, 201,
203, 206, 209, 290, 306, 309, 310, 311,
370, 375, 376, 378, 383, 388, 402, 403,
413, 415, 417
- Abonyi Tivadar 127
- Aczél György 128, 174, 217, 290, 291,
340, 351, 402,
- Ács János 159, 289
- Ádám Ottó 46, 64, 84, 100, 119, 124, 131,
253, 258, 259, 289, 299, 366, 416
- Agárdi Gábor → Agárdy Gábor
- Agárdi Péter 174, 175, 178
- Agárdy Gábor 144, 161, 171, 185, 270,
272, 285, 286, 288, 322, 324, 338, 366,
368, 369, 371, 403
- Aiszküloosz 428, 430
- Albert Gábor 145
- Alföldi Róbert 13, 113, 299, 304, 338,
364, 385, 425
- Almási Éva 384
- Almási József 114
- Almási Miklós 130, 131, 173, 177, 178,
180, 183, 188, 223, 227, 229, 278, 300,
321, 323, 324, 333, 344, 347, 348, 349,
367, 377, 380, 382
- Ambrus András 49
- Andorai Péter 199
- Andrásfalvy Bertalan 402
- Andresz Katalin 251
- Angyal Mária 208
- Antal Csaba 123, 416
- Antal Erzsébet 85,
- Antal Gábor 120, 122, 150, 152, 195, 211,
212, 247
- Antal Olga 266, 272, 339
- Antall József 402
- Apáthi Imre 85
- Apor Noémi 71, 85, 114, 161
- Arany János 42, 132, 164, 334
- Árdeleán László 288, 298
- Árkosi Árpád 275, 403
- Árkus József 201
- Árosi Aladár 55, 85
- Árva János 23, 34, 49, 386
- Ascher Oszkár 90,
- Ascher Tamás 13, 160, 261, 263, 264,
265, 266, 274, 286, 289, 345, 395, 416
- Aser Tamás → Ascher Tamás
- Asher Tamás → Ascher Tamás
- Asztalos Sándor 31
- Avar István 171, 231, 232, 239, 241, 245,
264, 266, 279, 281, 288, 296, 298
- B. Fábri Magda 332, 379, 381, 385, 402
- Babarczy László 112, 215, 267, 286
- Bagi Ágnes 7, 299
- Bagó Bertalan 298, 306, 352, 364, 386,
391, 392
- Bagó László 34, 71, 79, 114
- Bagossy László 232, 299, 304, 351
- Bajcsy-Zsilinszky Endre 92
- Bajor Gizi 90, 91, 92, 369
- Bakó József 68, 134, 136, 209, 245, 338,
369, 371
- Bakos Gyula 86
- Baky Marica 92
- Balassa Gábor 71
- Balassi Bálint 403
- Balázs Samu 34, 38, 39, 41, 96, 98, 136,
382
- Balázs Zoltán 434
- Balkay Géza 285, 288, 295, 296, 298, 304,
332, 338
- Baló Elemér 71, 79, 114
- Baló Júlia 399, 248
- Balogh Elemér 306, 307, 313
- Balogh Géza 277, 281
- Balogh László 79, 114, 125, 144, 199
- Balogh Tibor 163, 164, 170
- Bán János 341
- Bán Zoltán András 43
- Bánffy György 49
- Bánhidi Attila 161, 232
- Bánky Zsuzsa 34
- Bános Tibor 36, 39, 57, 60, 63, 82, 88
- Bánsági Ildikó 192, 402, 409, 414
- Banu, Georges 419, 420, 422
- Bányai Gábor 334, 337, 350
- Barabás Tamás 31, 321, 322
- Baranyi László 313, 338, 339, 352, 364
- Baráth Ferenc 18, 20, 30, 31
- Barlay Gusztáv 34

- Bars József 251
 Barsi Béla 85, 114
 Barta András 190, 191, 321, 374, 380,
 382, 383
 Barta Lajos 403
 Barta Zsuzsa 63
 Bartal Mária 261
 Bartal Zsuzsa 426
 Bárth János 308
 Bartók Béla 297, 307, 403
 Bartos Gyula 17, 23
 Bartos Tibor 269
 Básti Juli 260, 266, 272
 Básti Lajos 65, 66, 70, 115, 117, 120, 121,
 125, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 217, 218, 229, 230, 231, 232,
 332
 Bécsy Tamás 236, 238, 254, 256, 263, 307,
 310, 366
 Beethoven, Ludwig van 183
 Béládi Miklós 173, 174
 Belitska-Scholz Hedvig 92
 Bendl Júlia 10
 Bene Kálmán 61
 Benedek András 47, 72, 73, 74, 75, 77, 78,
 138, 235, 373, 385
 Benedek Marcell 29, 246, 343
 Benedek Mari 431, 432, 435
 Benedek Miklós 187, 188, 190, 199, 215,
 233, 250, 251, 259, 264, 266, 270, 272,
 288, 315, 317, 319
 Bérczes László 381
 Berczy Géza 34, 79
 Berezky Erzsébet 125, 185, 245, 251,
 304, 391, 400, 418, 425
 Berek Kati 71, 112, 114, 125, 130, 136,
 169, 185, 242
 Berendi Ilona 20
 Béres Ilona 390, 391, 397, 398, 400, 418,
 419, 421, 424, 426, 431, 432, 433, 434,
 435
 Berkesi Erzsébet 142
 Berkes Erzsébet 298
 Bernáth László 139, 140, 142, 147, 150,
 189, 190, 214, 223, 225, 227, 228, 229,
 230, 333, 334, 383, 419, 424
 Berze Nóra 13
 Bessenyei Ferenc 25, 31, 32, 33, 34, 38,
 39, 41, 42, 46, 47, 49, 65, 70, 75, 76, 77,
 78, 79, 101, 102, 103, 104, 108, 109,
 110, 111, 112, 114, 128, 131, 205, 283,
 285, 287, 288, 296, 298, 338, 379, 380,
 397
 Bezerédi Zoltán 260, 264, 266
 Bicskei Gábor 274
 Bihari József 47, 49, 55, 67, 71
 Bińczycky, Jerzy 273
 Birki Ágnes 17
 Bíró Szilvia 435
 Bíró Zoltán 290
 Bitskey Tibor 114, 125
 Blaskó Péter 161, 191, 199, 325, 384
 Blin, Roger 273, 276
 Blum Tamás 300, 304
 Bocsi Barbara 435
 Bodnár Dániel 164
 Bodnár Erika 258, 259, 270, 272
 Bodnár Jenő 34, 49
 Bodnár Sándor 42, 43, 128, 170, 209
 Bodó Béla 18
 Bodó Viktor 232, 272
 Bodonyi Béla 71, 79, 85, 125, 144
 Bodor Tibor 76, 79
 Bogácsi Erzsébet 317, 399, 250
 Bognár Károly 114
 Bogyay Katalin 306, 312
 Bókay János 403
 Boldizsár Miklós 359, 364
 Bor Ambrus 190
 Bordás Győző 154
 Bornemissza Éva 85
 Bornemissza Péter 403
 Borovszkij, David 304, 415, 416, 423
 Borsi Zsuzsa 350, 352
 Bóta Gábor 167, 227, 427, 432, 434
 Botár Endre 313, 364, 392, 426
 Both Béla 12, 115, 122, 126, 127, 143,
 160, 163, 200, 332, 379, 409
 Bozay Attila 409
 Bozóki István 24, 34
 Bozsán Eta 331, 332, 333
 Bozsik Yvette 428
 Böhm György 388, 389, 391
 Böhm Gyula 94
 Bölcs István 360
 Bősze György 313, 338, 339, 352, 386,
 392
 Brecht, Bertolt 6, 8, 76, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 88, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105,
 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
 114, 146, 149, 157, 169, 177, 179, 181,
 186, 188, 191, 195, 197, 206, 210, 211,
 213, 221, 224, 246, 247, 248, 271, 299,
 300, 301, 302, 303, 304, 346, 347, 348,
 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400,
 402, 417

- Bregyán Péter 325, 399, 400, 402, 410, 414
 Bródy János 353, 354, 355, 357, 363, 364, 403
 Bródy Sándor 327
 Brook, Peter 115, 116, 118, 123, 145, 152, 186, 198, 217, 218, 349
 Bubik István 170, 304, 316, 319, 332, 338, 361, 364, 371, 379, 380, 384, 385, 395, 397, 398, 400
 Bulgakov, Mihail 220, 228
 Bulla Károly 295, 343, 346
 Busch, Ernst 102, 104, 106, 111, 396
 Buzoianu, Cătălina 425
 Büchner, Georg 149, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 306
- Caravaggio 311
 Ceaușescu, Nicolae 290, 291, 293
 Cenner Mihály 167
 Chagall, Marc 168, 422, 423
 Chaplin, Charlie 230, 302
 Ciulei, Liviu 417
 Czechowicz, Mieczysław 273
 Czibulás Péter 309, 313, 338, 339, 352
 Czigány Judit 435
 Czinege Tamás 435
- Csák György 338, 339, 352, 364
 Csák Gyula 235
 Csáki Judit 224, 321, 322, 344, 378, 380, 382
 Csángó Róbert 288
 Csányi Árpád 197, 199, 238, 243, 245, 250, 251, 271, 272, 296, 298, 317, 319, 335, 336, 338, 383, 385, 390, 391
 Császár Angela → Császár Angéla
 Császár Angéla 170, 171, 260, 272, 364, 400
 Cseh Katalin 51
 Csehov, Anton Pavlovics 5, 8, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 89, 169, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425
 Cseke Péter 402, 408, 409, 414
 Csengeri Piroska 15
 Cser Géza 85
 Csere Ágnes 251
 Cserhalmi György 156, 248, 249, 250, 251, 259, 270, 272, 285, 288, 395, 397, 398, 400
 Csernus Mariann 71, 171, 185, 274, 324, 400, 435
 Csernuss Marian → Csernus Mariann
 Csikós Attila 324, 349, 352, 384
- Csíkos Gábor 421, 424, 426
 Csiszár Imre 13, 112, 170, 171, 224, 244, 312, 325, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 417
 Csiszár Mirella 13
 Csomós Mari 256, 259, 266
 Csonka Ibolya 316, 319
 Csontos Gyula 90
 Csurka István 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 244, 403
 Csurka László 114, 125, 161, 171, 192, 199, 215, 251, 259, 272, 288, 364, 400
- Dalí, Salvador 423
 Dalos László 219, 229
 Damiani, Luciano 417
 Dániel Vali 136, 161, 185, 251, 272
 Dante Alighieri 37, 169, 295, 422
 Darabos Iván 73
 Dariou, Gérard 273
 Daróczi Bárdos Tamás 187, 189, 191
 Darvas Ernő 71, 79
 Darvas Iván 379
 Darvas Jenő 71
 Darvas József 73, 86
 Darvas Szilárd 29, 30
 Darvay Nagy Adrienne 417, 418, 419, 420, 425
 Davies, Christie 201
 Deák Ferenc 165, 166
 Demcsák Kata 101, 397
 Demény Péter 420
 Demeter Imre 21, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 51, 53, 54, 65, 66, 82, 83, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97
 Demeter Júlia 307
 Demszky Gábor 359
 Dénes Gábor 283
 Derrida, Jacques 179, 376
 Dersi Tamás 89, 140, 141, 142, 143, 149, 153, 156, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168
 Déry Tibor 127
 Dessau, Paul 85, 187, 399, 400
 Dezsényi Péter 288, 298
 Diderot, Denis 17
 Ditrói József 114
 Dobai Vilmos 174
 Dobozy Imre 202
 Dóczy Péter 410, 414
 Domonkos László 297
 Doromby Károly 150, 157, 306

- Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 92,
 219, 299
 Dózsa László 352, 400
 Döller Zsolt 298, 335, 338
 Dörner György 264, 266, 270, 272, 302,
 304, 341
 Drabkina, Jelizaveta 178
 Dubček, Alexander 118
 Durkó Zsolt 143, 168, 169, 171
 Dürrenmatt, Friedrich 149, 340, 341, 342,
 343, 344, 345, 350, 351, 352, 355

 E. Fehér Pál 173, 179
 E. Kovács Gyula 162
 Efrosz, Anatolij 415
 Egressy Béni 377
 Egri Katalin 245, 260
 Egri István 116, 159, 160, 173
 Eisler, Hanns 114
 El Greco 311
 Elbert János 275, 277
 Emódi Natália 169
 Eörsi István 29, 403
 Eperjes Károly 260, 264, 266, 272, 304,
 316, 319
 Erkel Ferenc 377, 378
 Eröss László 309
 Esztergályos Cecília 352, 379
 Euripidész 428, 429, 430, 431, 433, 434,
 435
 Ézsaiás Erzsébet 132, 133, 238, 244

 Fábíán László 309, 354, 356, 358, 361, 362
 Fábíán Tibor 354, 355, 356, 360, 364
 Fábri Péter 335, 337
 Falvai Klári 114
 Farády István 324
 Faragó Árpád 273
 Farkas László 140, 141
 Farkas Tamás 382
 Farkas Zsuzsa 185, 272, 298
 Fáy Györgyi 339, 392
 Fazekas Zsuzsa 339
 Fehér Anita 268
 Fehér Anna 384
 Fehér Géza 404
 Fejes György 273
 Fejtő Ferenc 217
 Fekete Gizi 325
 Fekete György 402
 Fekete Norbert 6, 137, 162
 Fekete Sándor 164, 165, 167, 254, 255,
 256, 257, 258

 Fekete Tibor 384
 Felföldy László 259, 266
 Fencsik Flóra 116, 117, 118, 119, 120,
 196, 254, 306
 Feneş, Romulus 423
 Fenyő Emil 79
 Ferenczy-Kovács Attila 435
 Ferenczy Csongor 309, 312, 313, 352,
 364, 386
 Ferencsik János 147
 Ferrari Violetta 55
 Fischer-Lichte, Erika 239
 Fleury, Joseph Nicolas Robert 77
 Fodor Ákos 400
 Fodor Géza 123, 124, 266, 272, 283, 286,
 288, 340
 Fodor Lajos 357, 361
 Fodor Tamás 416
 Fónay Márta 55, 71, 84, 85
 Fonyó István 313, 391
 Forgách András 261
 Forgács István 232
 Földes Anna 89, 128, 147, 150, 151, 174,
 178, 189, 191, 235, 239, 251, 255, 256,
 258, 333, 334, 342, 350, 417, 418
 Földes Tamás 364
 Földessy Margit 192
 Fráter Kata 408, 414
 Freytag, Gustav 100
 Frunză, Victor Ioan 8, 415, 416, 417, 418,
 419, 420, 421, 422, 423, 425
 Fullajtár Andrea 434
 Funtek Frigyes 338, 339, 347, 348, 352,
 364, 371, 379
 Fülöp Árpád 307
 Fülöp Zsigmond 185, 348, 349, 352, 382,
 386, 424, 426
 Füst Milán 327
 Fűzi László 72
 Fűzy Sári 311, 313

 G. Szabó László 150, 154, 159, 201
 Gaál Erzsébet 8, 397, 398, 427, 428, 429,
 430, 431, 432, 433, 434, 435
 Gaál Erzsébet → Gaál Erzsébet
 Gábor István 138, 139, 140, 147, 165, 167,
 188, 353
 Gábor Miklós 7, 22, 23, 30, 31, 32, 34, 59,
 320, 322, 323, 324, 325, 331, 338
 Gách Marianne 30, 33, 60, 62, 63, 64, 173,
 176, 179, 180, 182
 Gajdó Tamás 12, 13, 15, 234
 Gál M. Zsuzsa 147

- Galgóczy Erzsébet → Galgóczy Erzsébet
 Galgóczy Erzsébet 8, 387, 388, 389, 391
 Galkó Balázs 192, 199
 Galkó Bence 199
 Galsai Pongrác 194, 208, 223, 226, 227, 228, 263
 Garai Gábor 187, 191
 Garai József 24, 34
 Garai Viktória 352
 Garas Dezső 85, 112, 113, 114, 278, 279, 281, 302, 303, 304
 Garcia Lorca, Federico 58
 Gárdonyi Géza 127
 Gáspár Sándor 319, 341
 Gáspár Tibor 400, 402
 Gáti József 111, 114, 161, 259, 339
 Gay, John 300
 Gazdag József 34
 Gazdag Márta 169
 Gedeon Beatrix 435
 Gellért Endre 5, 12, 13, 16, 20, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 99, 103, 107, 128, 131, 156, 218, 222, 223, 225, 228, 229, 230, 328, 332, 415
 Gellért Lajos 34
 Gelley Kornél 114, 124, 125, 144, 161, 171, 199, 259, 266, 272, 285, 288, 296, 298, 304
 Gerber Éva 98
 Gergely Sándor 31
 Gerold László 276, 297
 Gerstner József → Timár József
 Gervai András 167
 Geszti Pál 147, 148, 152, 155, 157, 189
 Gimes Miklós 43, 44, 45
 Gintli Tibor 46
 Giricz Mátyás 169, 274
 Gobbi Hilda 12, 55, 92, 93, 94, 126, 285, 286, 287, 288, 326, 380, 382
 Goda Gábor 428
 Goethe, Johann Wolfgang von 17
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 169, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 424
 Goldoni, Carlo 86, 289, 314, 315, 317, 318, 319, 341
 Gorkij, Makszim 26, 95, 179, 242, 253, 341
 Gosztonyi Géza 71,
 Gosztonyi János 71, 79, 98, 169
 Gosztonyi József 170
 Gothár Péter 232, 394
 Gózon Gyula 38, 39, 41, 54, 55, 81, 82, 85, 114
 Görgei Artúr 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49
 Görgey Gábor 117, 145, 161, 201, 352
 Götz Anna 352, 364, 371, 379
 Götz Béla 310, 313, 357, 362, 364
 Grand, Adriana 415, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425
 Greenblatt, Stephen 174
 Gregor Bernadett 432
 Gregor Márta 338
 Griffiths, Trevor 274, 289
 Gyalog Ödön 114, 125, 209, 260, 288, 339, 400
 Gyáni Gábor 387
 Gyárfás Miklós 90, 95, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 203
 Gyarmati Anikó 59
 Gyenes László 332
 Gyimesi Tímea 376
 Gyöngyösi Megyer 51
 Gyórfy György 144, 161, 191, 199, 215, 298, 339
 György Péter 42, 43, 202, 317, 321, 343, 367
 Győri Ilona 435
 Győri Péter 352, 364
 Gyulai Gál János 98
 Gyulai Károly → Gyulay Károly
 Gyulai Pál 246
 Gyulay Károly 144, 161, 171, 191, 199, 209, 215, 245, 251
 Gyurkó László 160, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 188, 189, 190, 274, 327
 Gyurkovics Tibor 403, 421
 H. Barta Lajos 129
 Háda János 339
 Hajdu Ráfis Gábor 256, 257, 276, 278, 279, 280
 Halas Adelaida 435
 Halasi Imre 54
 Halasi Mária 83, 84
 Halász László 71
 Halász Péter 124
 Halmi Sári 68
 Halmos Mici 114
 Hámori Eszter 424, 426
 Hámori Ildikó 309, 312, 313, 390, 391
 Hámori Ottó 119, 122, 141, 142, 143

- Händel, Georg Friedrich 297
 Hanff, Lothar 304
 Harag György 289, 290, 293, 417, 423
 Haraszti Mici 71
 Hargitai Iván 259
 Harkányi Endre 85
 Harsányi Gábor 203
 Harsányi Zsolt 369
 Háry Gyula 27, 29, 30, 31, 32, 36, 41, 94, 202
 Hecht, Werner 113
 Hegedüs Géza 374, 377, 383
 Hegedüs Géza 66, 67
 Hegedüs Gyula 39, 90
 Hegedüs Zoltán 23
 Heller Ágnes 29, 30, 31
 Helyey László 259, 266, 270, 272, 285, 288, 304
 Henrik József 265
 Héra Zoltán 75, 76, 78,
 Herczeg Ferenc 91, 92, 127, 129
 Herczog Noémi 5, 42
 Hermann István 61, 82, 203, 204, 248, 249
 Hetényi Pál 338, 339
 Hevesi Sándor 10, 62, 69, 90, 91, 122, 138, 139, 162, 163, 314, 328, 331, 335, 336, 375, 378, 379, 402
 Hidas Frigyes 70
 Hikmet, Nazim 58
 Hincz Gyula 97, 98
 Hindi Sándor 34, 55, 71, 79, 98, 114, 125
 Hirst, David L. 187
 Hirtling István 338, 339, 347, 348, 350, 352, 361, 364, 379
 Hitler, Adolf 92, 100, 302
 Hochhuth, Rolf 146
 Hofi Géza 208, 236
 Holl János 85
 Hollós Melitta 266
 Hollósi Frigyes 304, 316, 319
 Hont Ferenc 21, 63, 90, 305, 309
 Honti Katalin 256, 257
 Horesnyi László 384
 Horkai János 34, 55, 114, 125, 191, 232, 266, 272, 339
 Horșia, Horia 423
 Horvai István 16, 57, 169, 415, 416, 421, 423
 Horváth Árpád 331
 Horváth Ferenc 34, 59
 Horváth Imre 49
 Horváth Jenő 211
 Horváth József 79, 114, 144, 161, 192, 196, 199, 214, 215, 232, 245, 260, 266, 272, 315, 318, 319
 Horváth Károly 241
 Horváth Teri 199
 Horváth Zita 426
 Hruscsov, Nyikita Szergejevics 175
 Hubai Miklós → Hubay Miklós
 Hubay Miklós 23, 67, 203, 328, 338, 341, 372
 Huber Beáta 13, 389
 Hugo, Victor 341
 Hunyadkürti István 410, 414
 Ibsen, Henrik 403
 Iglódi István 6, 142, 144, 189, 190, 191, 193, 196, 199, 200, 204, 205, 209, 215, 227, 313, 351, 363, 385, 403, 413
 Illés Endre 72, 77, 85,
 Illés Jenő 101, 105, 109, 112, 218, 229, 254, 255, 257, 396, 398
 Ilosvay Katalin 22, 23
 Illyés Gyula 16, 18, 23, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 58, 73, 81, 84, 127, 128, 202, 203, 235, 274, 327, 355
 Imre Katalin 103, 110
 Imre Zoltán 11, 86, 116, 128, 156, 217, 267, 282, 287, 306, 326, 327, 373, 389, 403
 Inke László 203
 Inzsől Kata 51
 Ivánka Csaba 309, 313, 338, 339, 358, 361, 362, 364, 403
 Iványi József 71
 Izsóf Vilmos 125, 144, 161, 171, 185, 199, 209, 215, 251, 259, 272, 298, 304, 339, 364, 400
 Jákfalvi Magdolna 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 16, 18, 36, 73, 86, 101, 107, 126, 157, 186, 200, 234, 252, 258, 261, 300, 306, 365, 367, 377, 395, 427
 Jancsek Rudolf 251
 Jancsó Miklós 48, 144, 172
 Jancsó Sarolta 209, 215
 Janisch Éva 339
 Jankovich Piroska → Lackovich Piroska
 Jaschik Álmos 91
 Járay Sándor 49
 Jászai Mari 90, 274, 332, 380
 Jávor Pál 90, 92
 Jeney Éva 170
 Jeney Zoltán 257, 259, 287

- Jóború Magda 73
 Jókai Mór 327
 Joó László 386
 Joughin, John J. 194
 Jouvét, Louis 235
 József Attila 104, 434
 Juhász József 17, 23, 54, 55, 71,
 Juhász Róza 339, 364, 379, 386, 390, 391
 Juhász Rózsa 170
- Kádár János 4, 42, 43, 46, 73, 86, 87, 116,
 120, 128, 156, 174, 184, 208, 210, 212,
 213, 216, 217, 232, 235, 267, 271, 287,
 306, 326, 327, 359, 366, 367, 373, 377,
 387, 388, 40
 Kadelka László 124
 Kafka, Franz 228, 267
 Káli Anita 5, 72
 Kállai Ferenc 23, 34, 98, 109, 114, 125,
 141, 142, 144, 185, 201, 205, 206, 207,
 208, 209, 211, 213, 215, 217, 223, 227,
 228, 229, 231, 232, 250, 251, 254, 255,
 259, 270, 272, 283, 285, 286, 287, 288,
 298, 326, 338, 379, 380, 382, 383, 384,
 386, 402, 418
 Kállai Katalin 412
 Kállay Miklós 91
 Kálmán György 71, 76, 79, 98, 120, 125,
 151, 153, 154, 156, 157, 161, 227, 254,
 255, 256, 259, 332
 Kálmán Mária 7, 8, 305, 415
 Kalmár Melinda 178, 235
 Kalmár Tibor 52
 Kaló Flórián 49
 Kalocsay Miklós 309, 313
 Kandikó József 114
 Kánya Kata 251
 Kappanyos Ilona 376
 Karasek, Hellmuth 301
 Kardos László 29
 Karinthy Ferenc 36, 38, 39, 40, 52, 54, 127
 Karlheinz Martin 253, 303
 Károlyi Irén 251, 260, 392, 400
 Kárpáthy Csilla 428
 Kárpáti Aurél 28, 32, 65, 66, 69, 70, 92,
 134, 376, 385
 Kárpáti György 182
 Kárpáti Zoltán 49, 71
 Karsai György 430, 432
 Kasnya Gábor 400
 Kassai Károly 266, 339
 Kassák Lajos 303
 Kaszás Géza 352, 364
- Kátay Endre 288, 298, 304
 Katona János 233, 251, 313, 338, 339
 Kazimir Károly 63, 116, 143, 146, 159,
 163, 169, 173, 217,
 Kékesi Kun Árpád 3, 5, 6, 8, 9, 12, 15,
 101, 104, 115, 116, 145, 172, 216, 287,
 303, 315, 340, 353, 379, 396, 397, 416,
 425
 Keleti Éva 95
 Keleti Márton 44
 Kemény Gábor 352
 Kemény György 80, 83
 Kemény László 85, 98, 114
 Kende István 58, 59, 60
 Kenderesi Tibor 71
 Kennedy, Dennis 123
 Kerekes József 347, 352, 400
 Kerekes László 339
 Kerényi Ferenc 10, 11, 16, 88, 127, 163,
 169, 170, 197, 200, 290, 328, 329, 331,
 340, 341, 373
 Kerényi Grácia 284, 428, 435
 Kerényi Imre 7, 8, 13, 305, 306, 307, 308,
 312, 313, 340, 341, 342, 343, 344, 345,
 346, 347, 351, 352, 353, 354, 355, 356,
 358, 363, 364, 379, 385, 402, 417
 Keres Emil 34, 203
 Keresztesi Béla 49, 55, 71, 79, 85
 Keresztury Dezső 164, 165, 166, 167, 169,
 170, 258
 Kertész Ákos 341
 Kertész Gyula 63
 Kertész Péter 201, 207, 313, 432, 435
 Kertész/Kornis Mihály → Kornis Mihály
 Kéry László 146, 147, 150, 151, 152, 153,
 196
 Keserü Ilona 183, 190, 191, 214, 215
 Keszi Imre 74, 76, 78
 Kézdy György 313
 Khaled-Abdo Szaida 268
 Kilián István 307, 308
 Király Istvánné 217, 219
 Királyi Irén 209
 Kis János 9, 366
 Kisantal Tamás 73, 306, 367, 377, 388
 Kiss Ferenc 90
 Kiss Gabriella 5, 6, 7, 8, 12, 15, 76, 80, 85,
 99, 101, 113, 236, 239, 299, 300, 304,
 393, 395
 Kiss János 400
 Kiss Jenő 384
 Kiss József 124
 Kiss László 215

- Kiss Manyi 80, 100, 299, 300
 Klaniczay Gábor 184
 Knopf, Jan 82, 101, 103, 394, 398
 Kocsák Tibor 352
 Kocsis István 384
 Kocsis L. Mihály 127, 186, 187, 193, 206
 Kohut Magda 32, 71, 167, 170, 171, 185, 400
 Kolos István 339
 Koltai Róbert 185, 266, 270, 272
 Koltai Tamás 57, 85, 88, 93, 94, 100, 107, 109, 110, 112, 116, 119, 120, 121, 123, 170, 194, 196, 200, 201, 206, 211, 212, 214, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 237, 238, 240, 241, 242, 248, 250, 251, 256, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 287, 316, 318, 321, 322, 328, 330, 332, 334, 337, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 375, 380, 382, 383, 390, 391, 393, 396, 398, 400, 402, 405, 407, 409, 410, 425, 433, 434
 Koltay Gábor 353, 354, 355
 Komlós János 96, 117, 129, 187, 188, 190, 201, 203, 207
 Koncz Gábor 384
 Konrád Antal 125, 260
 Kopit, Arthur L. 403
 Kornis Mihály 274, 286, 289, 306, 327
 Koroknai Géza 192, 199
 Koros Fekete Sándor 419
 Korossy Zsuzsa 15, 16, 234
 Kossuth Lajos 48, 166
 Kosztolányi Dezső 254, 259
 Kott, Jan 284, 343
 Kovács Adél → Kováts Adél
 Kovács Alice 69
 Kovács András 147,
 Kovács Dezső 215, 260, 407
 Kovács József László 237
 Kovács Léna 175
 Kováts Adél 339, 364, 379
 Kováts Kristóf 325
 Kó András 57
 Kóhalmi Attila 215
 Köpeczi Béla 26, 178, 325
 Környei Oszkár 273
 Kőrösi Petra 268
 Kőröspataki Kiss Sándor 295, 367
 Körtvélyessy Zsolt 325, 402
 Kőszegi Péter 192
 Köteles Pál 291
 Kötő József 417
 Kővári Gyöngyi Krisztina 7, 299
 Kővári Vera 71, 85, 114
 Kőváry Katalin 175
 Köves István 241
 Krasznai Zoltán 359
 Kreczmar, Jerzy 273
 Krejča, Otomar 123, 194, 415
 Kricsfalusi Beatrix 101, 394
 Krikmann, Arvo 201
 Kriszt György 176, 179, 180, 182, 184, 247, 249, 251
 Kroetz, Franz Xaver 274, 289
 Kuan Han-Csing 169
 Kubik Anna 313, 348, 352, 364, 369, 371, 379, 380, 385, 398, 400
 Kuckhoff, Armin-Gerd 194
 Kulcsár-Szabó Zoltán 261
 Kun Miklós 175
 Kun Tibor 114, 125, 144, 161, 199, 215, 233, 245, 251, 260, 285, 338, 339, 400, 426
 Kunszery Gyula 19, 20
 Kutas József 71,
 Kutschera Éva 313
 Kürthy József → Kürti József
 Kürti József 28, 90
 Lackovich Piroska 23, 41, 77, 79, 98
 Ladányi Ferenc 34, 85
 Ladomerszky Margit 22, 24
 Laineste, Liisi 201
 Lakos Klári 71
 Läncranjån, Ion 291
 Láng József 79
 Lányi Andor 32, 45, 47
 László Antal 358
 Laughton, Charles 104, 111
 Lavotta Károly 386
 Lázár Katalin → Lázár Kati
 Lázár Kati 161, 215, 259, 266, 272
 Lázok János 292, 294, 365
 Lecoq, Jacques 433
 Lehmann, Hans-Thies 101, 113, 394, 400
 Lelkes Dalma 161
 Lelkes Éva 154, 155, 158
 Lendvay Ferenc 169
 Lendvay Lajos 34, 44, 49, 71
 Léner Péter 116, 119, 159, 160, 173, 203
 Lengyel György 37, 44, 46, 72, 74, 78, 235, 239, 379, 417
 Lengyel István 166
 Lenkei Lajos 87

- Leposa Balázs 5, 14, 25, 56
 Létay Vera 43, 44, 47, 48, 163, 167, 168,
 169, 173, 176, 181, 205, 207, 212, 214,
 215, 217, 223, 226, 228, 229, 230, 231
 Linka György 98
 Litvai Nelli 319
 Ljubimov, Jurij 7, 113, 299, 300, 301, 303,
 304, 399
 Loehlin, James N. 420
 Loney, Glenn 348
 Lóránt Enikő 435
 Lózszy János 107
 Lókös Ildikó 415, 417
 Lókös Zoltán 174, 177, 237
 Lőrinczy Attila 398
 Lóte Attila 79
 Lukács György 17, 29, 60, 61, 178, 222,
 Lukács Margit 38, 39, 41, 65, 66, 70, 76,
 79, 144, 332, 338, 379, 380, 409, 414
 Lukács Sándor 384
 Lukácsy András 229

 Mácsai Pál 338, 339, 346, 347, 348, 350,
 352, 364, 379, 382, 385
 Madách Imre 56, 60, 61, 64, 65, 66, 67,
 69, 70, 93, 143, 148, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 170, 171, 208, 325,
 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334,
 335, 336, 337, 338
 Madai Zsolt 400
 Mádi Szabó Gábor 24, 34
 Magyar Bálint 10
 Magyar Vilmos 169
 Majewsky, Hans-Martin 161
 Majláth Mária 55, 71, 85, 144, 233, 260
 Major Ágnes 7, 252
 Major Ottó 195, 201, 212, 218, 220, 224,
 225
 Major Tamás 5, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 31,
 34, 41, 44, 50, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 63,
 64, 65, 66, 70, 71, 74, 76, 84, 85, 86, 88,
 90, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 102,
 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 121,
 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138,
 139, 143, 146, 148, 155, 160, 176, 181,
 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,
 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
 200, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211,
 212, 213, 214, 215, 221, 223, 229, 231,
 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241,
 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250,
 251, 252, 253, 254, 262, 267, 270, 271,
 272, 282, 286, 287, 289, 315, 316, 317,
 318, 319, 327, 328, 332, 376, 377, 379,
 385, 393, 397, 399, 428, 434
 Makay Margit 85
 Maklár János 24, 71, 79, 114
 Maklár Zoltán 24, 37, 38, 39, 41, 54, 55
 Malgot István 299, 304, 395
 Malonyai Dezső 116, 144, 303, 326, 327,
 328, 335, 366, 372, 401
 Mándy Éva 202
 Mányai Lajos 24, 71, 76, 79, 114
 Mányai Zsuzsa 161, 192
 Márai Enikő 313, 324, 352, 364
 Márai Sándor 403
 Margitai Ági 79
 Máriáss József 325
 Máriáss Melinda 125
 Márki Géza 49, 71
 Márkus Emília 90
 Márkus Ferenc 71
 Márkus László 90
 Maron Ferenc 23
 Marosán György 184
 Marosi Péter 246
 Maróti Lajos 327
 Marsek Gabi 338, 339
 Márta István 399, 400, 413, 414
 Mártha István → Márta István
 Martin Márta 192
 Marton Endre 5, 6, 12, 13, 50, 52, 53, 55,
 56, 57, 60, 62, 63, 64, 70, 86, 87, 88, 89,
 95, 96, 97, 98, 115, 116, 117, 118, 119,
 122, 123, 124, 131, 137, 138, 139, 140,
 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152,
 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162,
 163, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172,
 173, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 185,
 206, 217, 237, 240, 241, 252, 253, 254,
 262, 267, 274, 282, 289, 327, 328, 332,
 373, 379, 402, 409, 415
 Marton László 217
 Marx, Karl 10, 17, 29, 61, 85, 100, 118,
 151, 152, 178, 181, 196, 201, 219, 222,
 320, 321, 350
 Matalin Dóra 355, 359
 Máté Gábor 232, 244, 260, 264, 266
 Máté Zsuzsanna 61
 Máthé Erzsébet 49, 53, 55, 71, 98, 114, 125,
 167, 171, 241, 245, 251, 259, 270, 272,
 315, 319

- Mátrai-Betegh Béla 118, 120, 130, 135,
139, 141, 142, 143, 148, 149, 151, 156,
157, 221, 223, 224, 230, 330
- Mátyás Edina 253
- Mehring, Franz 17
- Mejerhold, Vsevolod 85, 100, 219, 225,
226, 231
- Meldolesi, Claudio 101, 103, 104, 106,
109, 110, 111, 397
- Melis Gábor 209
- Melis György 192
- Menyhért Anna 73, 306, 367, 377, 388
- Meruk Vilmos 126
- Mester János 34
- Mesterházi Lajos 51
- Mészáros Ági 22, 38, 39, 41, 83, 84, 85
- Mészáros Károly 339
- Mészáros Tamás 232, 255, 256, 263, 268,
270, 276, 278, 283, 285, 287, 292, 295,
302, 303, 315, 317, 318, 333, 341, 342,
344, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 356,
357, 358, 359, 361, 363, 364, 367, 370,
391, 404, 413
- Mészöly Dezső 25, 28, 29, 33, 34, 117,
125, 138, 199, 215, 220, 232, 247, 251
- Mészöly Pál 220, 232
- Mezey Lajos 386, 392, 400
- Michnikowski, Wiesław 273
- Mihalkov, Nyikita Szergejevics 416, 419,
420
- Mihály Pál 310, 313, 400, 426
- Mihályi Gábor 149, 151, 153, 157, 158,
212, 215, 217, 222, 223, 225, 228, 229,
230, 255, 257, 286
- Mihályi Győző 399, 400, 402, 408, 414
- Mihányi Gábor 150
- Mikita Gábor 15
- Miklós Judit 339, 392
- Mikó András 409
- Mikszáth Kálmán 81, 222
- Miller, Arthur 58, 86, 87, 89, 95, 96, 97,
98
- Miloss Aurél 91
- Mixtay Péter 414
- Mnouchkine, Ariane 186, 268
- Módos Péter 254, 257, 258
- Móger Ildikó 414
- Mohácsi János 48
- Moldoványi Ákos 219
- Molière 14, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 58,
104, 134, 224, 235, 274, 314, 318, 341
- Molnár Ferenc 113, 202, 237, 238, 242,
320, 321, 322, 323, 324
- Molnár Gabriella 348
- Molnár Gál Péter 23, 37, 57, 75, 76, 84,
88, 94, 95, 100, 101, 106, 107, 108, 110,
111, 112, 122, 123, 134, 148, 149, 150,
152, 155, 157, 158, 174, 179, 180, 181,
183, 193, 196, 198, 216, 217, 218, 220,
222, 227, 228, 229, 231, 242, 246, 264,
300, 303, 305, 308, 360, 363, 397, 398,
399
- Molnár Ildikó 288
- Molnár Klára 169
- Molnár Miklós 18, 20, 30, 31
- Molnár Piroska 266
- Molnár Zsófi 268
- Molnár Zsuzsa 325
- Montarier, Hubert 169
- Moór Mariann 215, 225, 232, 296, 298, 304
- Moravek Krisztina 400
- Móricz Zsigmond 127, 222
- Morvay István 307
- Mozart, Wolfgang Amadeus 89, 98, 299
- Mrozek, Sławomir 274, 275, 276, 277,
278, 279, 280, 281
- Munkácsy Mihály 311
- Muntag Vince 7, 320
- Nádas Péter 119, 121, 123
- Nádasdy Ádám 265
- Nádasdy Kálmán 5, 25, 26, 27, 30, 33, 34,
46, 63, 204, 306
- Nádass József 303
- Nádor Tamás 97
- Nagy Árpád 352, 364, 384, 385
- Nagy Attila 71
- Nagy Imre 56, 57, 61, 359, 387, 391
- Nagy Imre 332
- Nagy Imre 375
- Nagy István 235
- Nagy Judit 97, 102, 168
- Nagy László 208
- Nagy Péter 100, 102, 109, 117, 118, 120,
131, 139, 140, 141, 142, 241, 252, 253,
258, 259, 328, 334
- Nagy Sándor 292, 293, 294, 297
- Nagy Viktor 312
- Nagy Zoltán 304, 338, 339, 348, 349, 352,
364, 400
- Nagyajtay Teréz 32, 34, 49, 55, 70, 85, 114
- Nánay István 7, 37, 39, 40, 46, 157, 174,
252, 253, 256, 258, 259, 273, 277, 278,
279, 280, 289, 293, 301, 302, 305, 306,
314, 317, 318, 327, 366, 378, 388, 423
- Nemcsák Károly 400, 402, 410, 414

- Némedi Mari 400
 Nemes Nagy Ágnes 81, 82, 85, 400
 Németh Antal 10, 46, 61, 62, 90, 91,
 93, 99, 107, 122, 127, 130, 132,
 134, 208, 328, 331, 336, 378, 379,
 383, 405, 409
 Németh János 288, 298, 339
 Németh László 42, 47, 48, 72, 73, 74,
 75, 76, 77, 78, 81, 91, 92, 108, 127,
 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 136, 187, 202, 234, 236, 274,
 283, 355
 Nikolényi István 141, 143
 Novák Eszter 299, 304
 Novák Ferenc 311, 313
- Nyerges László 315
- Ódry Árpád 28, 89, 90
 Oláh Gusztáv 12, 56, 60, 62, 68, 69,
 70, 126, 243
 Olivi, Laura 101, 103, 104, 106, 109,
 110, 111, 397
 Olsavszky Éva 304
 Olty Magda 23, 31, 34
 Oravecz Imre 262, 318
 Orbán György 370, 424, 425
 Orbán Viktor 391
 Orbán Viola 55, 71, 85
 Orosz R. Zoltán 359
 Ortutay Gyula 15, 25
 Oszter Sándor 170, 256, 259, 285,
 288, 322, 324
 Osztrovskij, Alekszandr Nyikolaje-
 vics 63, 274
- Örkény István 7, 203, 234, 235, 236,
 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244,
 245, 403
 Őze Áron 432, 435
 Őze Lajos 113, 214, 215, 234, 242,
 243, 245, 250, 251, 259, 379
- P. Horváth Gábor 342, 346
 P. Müller Péter 113
 Paál Ferenc 300
 Paál István 124, 211, 213, 274, 275
 Pais Dezső 307
 Palkó Gábor 261
 Pálos Zsuzsa 171
 Pályi András 137, 143, 144, 188, 189,
 190, 196, 197, 252, 261, 367, 368,
 369
- Pán József 41
 Pándi Pál 130, 135, 138, 139, 140,
 141, 142
 Papadimithriu Athina 313, 338, 339,
 364
 Pápai Erzszi 34, 55, 339, 400
 Papp Ida 272
 Papp Lajos 394
 Papp Simon 387, 388, 391
 Papp Zoltán 259, 266, 272
 Parti Nagy Lajos 244
 Pártos Erzszi 38, 39, 41, 71, 209, 215
 Pártos Géza 80, 100, 218, 300
 Páskándi Géza 341, 403
 Pásztor János 71, 114, 125, 161, 259
 Pataky Jenő 79, 392
 Pataky Miklós 34
 Pathó István 120, 125, 144, 161, 170,
 171, 185, 233, 259, 288, 304, 400,
 426
 Pauer Gyula 190, 264, 266, 286, 288
 Paulay Ede 23, 62, 69, 325, 327, 328,
 332, 335, 402, 404, 405
 Paulay Erzszi 90
 Pavis, Patrice 107
 Pécsi Ildikó 114, 283, 288
 Pécsi Sándor 299
 Pelsőczy László 356
 Pepusch, John Christopher 300
 Peremartoni Krisztina 364, 419, 421,
 424, 426, 435
 Péter László 366
 Péter Pál 144
 Peterdi Nagy László 415, 416, 423
 Pétervári István 273
 Pethes György 42, 43, 44, 46, 47, 114
 Pethes Imre 90
 Pethesné Tolnay Klári 45
 Peti Sándor 34
 Petőfi Sándor 42, 46, 47, 48, 143, 163
 Petrovics Emil 124
 Pietzsch, Ingeborg 316
 Pifkó Tivadar 79
 Pilinszky János 433
 Pintér Béla 48
 Pintér Márta Zsuzsanna 307
 Pintér Zsuzsa 71
 Pinter, Harold 417
 Pintilie, Lucian 420
 Piróthy Gyula 259, 266
 Podmaniczky Frigyes 328
 Podmaniczky Katalin 61
 Pogány Judit 264, 266

- Pongrácz Zsuzsa 89, 96, 97
 Pór Anna 248, 249, 311
 Porogi Dorka 6, 86
 Potoczky Júlia 216
 Pozsgay Imre 290, 291, 326, 340, 366,
 370, 402
 Prakfalvi Endre 58, 59
 Pregitzer Fruzsina 339, 364, 400
 Psota Irén 299, 331, 379, 380, 381, 384,
 385
 Purcărete, Silviu 417
 Puskás Tamás 298
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 222, 424
 Püskösti Árpád 57, 70
- Ráckevei Anikó 272
 Ráckevei Anna 402, 409, 414
 Rácz Jenő 98
 Ráday Dénes 28, 62
 Ráday Mihály 384
 Raddatz, Frank-M. 100
 Radicskov, Jordan 274, 289
 Radnóti Zsuzsa 226, 235
 Radó Béla 41
 Radó Ferenc 121
 Rainer M. János 178, 235
 Rajk András 176, 197, 225, 234, 236, 253,
 255, 257, 300, 318
 Rajk László 12, 92, 93, 94, 305, 389, 391
 Rajna Mária 392, 435
 Rajnai Edit 92
 Rajz János 76, 79, 85, 161, 191, 225, 229,
 230, 232
 Rákosi Mátyás 5, 15, 19, 27, 42, 50, 52,
 54, 56, 57, 58, 60, 61, 70, 208, 222, 234,
 360, 388, 389, 390, 391
 Rakovszky Zsuzsa 434
 Raksányi Gellért 71, 79, 114, 125, 144,
 215, 232, 251, 259, 338, 339, 384, 400
 Ránki György 91, 330
 Rátkai Márton 14, 16, 20, 21, 22, 23, 34
 Rátkay Márton → Rátkai Márton
 Ratkó József 356
 Reichert Gábor 50
 Reinhaller, Eva 304
 Rej, Mikolaj 306
 Rékasi Károly 432, 435
 Remenyik Zsigmond 403
 Rényi Péter 78
 Réthly Attila 259
 Révai József 42, 60, 61, 73
 Révay József 315, 319
 Révy Eszter 209
- Rice, Tim 354
 Ring Orsolya 12, 15, 86, 116, 128, 156,
 160, 217, 252, 253, 267, 287, 326, 327,
 373, 377, 403
 Róbert Mária 71,
 Rohonczi Judit → Rohonczy Judit
 Rohonczy Judit 55, 71
 Romsics Ignác 27
 Róna Katalin 120, 321, 322, 323, 391, 399
 Rónay László 173, 174
 Ronyecz Mária 125, 185, 213, 215, 266,
 304
 Rossa László 307, 313, 384
 Rosta Sándor 260
 Rubold Ödön 338, 339, 364, 371, 379, 391
 Ruškuć, Bogdan 273
 Ruszt József 7, 8, 13, 124, 169, 210, 289,
 290, 294, 295, 296, 297, 298, 305, 306,
 307, 308, 310, 325, 332, 342, 345, 346,
 359, 366, 387, 388, 389, 390, 391, 403,
 417
 Ruttkai Éva 22, 23,
 Ruttkai Ottó 59, 94
- Saád Katalin 219, 220, 221, 225, 226, 228,
 229, 230, 275
 Sacks, Glendry 395
 Salinger Gábor 288
 Sallai Gábor 184
 Salvat, Richard 338
 Sándor Erzsébet 260, 264, 266, 272
 Sándor Géza 71, 114, 125, 144
 Sándor Iván 42, 85, 109, 112, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 212, 214, 345, 348
 Sándor János 210, 215
 Sándor L. István 232, 403, 406, 408, 418,
 420, 421
 Sára Bernadette 420, 424, 426
 Sarkadi Imre 403, 417, 418
 Sarlai Imre 272
 Sárospataky István 341
 Sárvári Győző 251
 Sas György 146, 151, 153, 154, 155, 156,
 160, 161, 177, 179, 180, 181, 182, 183,
 205, 206
 Schäffer Judit 143, 144, 168, 171, 183,
 185, 245, 250, 251, 271, 272, 296, 298,
 324, 371
 Schandl Veronika 5, 35, 50, 193, 210, 213,
 246
 Schein Gábor 46
 Schéry András 350
 Schleef, Einar 101, 300, 394, 395

- Schlegel, August Wilhelm 10, 11
 Schlegel, Friedrich 10
 Schlösser, Anselm 194
 Schuller Gabriella 376
 Schumacher, Ernst 153
 Sebes Erzsébet 354
 Sebestyén Aba 298
 Sebestyén György 47, 53
 Sebők Mihály 114
 Selényi Etelka 98
 Seneca, Lucius Annaeus 428
 Seprődi Kiss Attila 298
 Šerban, Andrei 417, 420, 425
 Shaffer, Peter 372
 Shakespeare, William 6, 7, 25, 26, 27, 29,
 30, 31, 32, 33, 34, 89, 116, 117, 118,
 119, 120, 121, 123, 124, 130, 137, 140,
 174, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
 200, 210, 211, 212, 213, 215, 224, 228,
 246, 247, 248, 249, 250, 251, 268, 274,
 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 341,
 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 351,
 352, 355, 359, 380
 Shaw, Bernard 169, 341, 348, 403
 Shelley, Percy Bysshe 428
 Sík Ferenc 8, 13, 365, 367, 368, 371, 385,
 403, 417
 Siklós Olga 52
 Siklóssy Pál 28
 Siménfalvi Sándor 49, 55, 71, 79, 85, 125,
 144, 161, 215
 Siménfalvy Sándor → Siménfalvi Sándor
 Simon Gy. Ferenc 310, 357
 Simon Pál, Dr. → Papp Simon
 Simon Zoltán 183, 304, 335, 338
 Simonffy András 244
 Sinkó László 120, 125, 136, 256, 259, 288
 Sinkovits Imre 23, 55, 71, 81, 120, 124,
 125, 141, 142, 144, 146, 151, 153, 154,
 157, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169,
 170, 171, 199, 221, 222, 233, 285, 287,
 288, 296, 298, 334, 338, 339, 365, 366,
 368, 369, 371, 379, 380, 382, 385, 386,
 390, 391, 402, 424, 426
 Sipos Balázs 157, 252, 258
 Sipőcz Mariann 13
 Sítkey Irén 71
 Sívó Mária 144, 161, 199
 Sívó Mária → Sívó Mária
 Solyom Ildikó 185
 Somlay Artúr 94, 115, 121
 Somló István 49
 Somlyó György 174, 407
 Somogyi Erzszi 91, 96, 98
 Somogyi Lászlóné 201
 Somogyi Péter 435
 Somogyvári Pál 49, 114, 125, 144, 259–
 260, 392, 400
 Somorjai Olga 92
 Soós Edit 98
 Soós Imre 44, 82
 Sós Péter János 354, 357
 Sótér István 44, 336, 337
 Spindler Béla 245, 251
 Spiró György 244
 Staud Géza 163, 165, 166, 404
 Stób Zoltán 29
 Strauss, Richard 303
 Strehler, Giorgio 186, 187, 287, 315, 349,
 350, 417, 419, 422, 423
 Stříbrný, Zdeněk 194
 Stuhr, Jerzy 273
 Sugár Károly 90
 Sugár Lajos 71, 79, 114, 136, 199, 233
 Suka Sándor 34, 55, 85, 107, 114, 191,
 196, 199
 Sulyok Mária 147, 264, 266
 Surányi Ilona 288
 Sütő András 167, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 297, 298, 306, 327, 355, 365,
 366, 367, 368, 370, 371, 403, 417
 Svoboda, Josef 115, 122, 123, 125, 415,
 423
 Sz. Szántó Judit 147, 153, 154, 156, 157
 Szabó György 425
 Szabó Gyula 79, 175
 Szabó István 280
 Szabó Magda 235, 355, 356
 Szabolcsi Miklós 51
 Szabó-Székely Ármin 7, 8, 267, 282, 314,
 387, 400
 Szacs vay László 161, 185, 199, 218, 227,
 228, 232, 245, 251, 259, 272, 285, 288
 Szakács Eszter 352
 Szakács Györgyi 400, 412, 413
 Szakács Sándor 114
 Szakáts Miklós 87
 Szakonyi Károly 403
 Szalma Tamás 325
 Szaltikov-Scsedrin, Mihail 220
 Szántó Erika 213, 214
 Szász Károly 28
 Széchenyi István 11
 Szécsi Ilma 435
 Székely András 356, 357, 361

- Székely Ferenc 403
 Székely Gábor 7, 12, 13, 47, 117, 156,
 157, 160, 206, 211, 235, 237, 243, 252,
 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262,
 267, 273, 274, 275, 277, 278, 280, 281,
 282, 287, 289, 290, 303, 306, 317, 326,
 327, 340, 345, 366, 369, 378, 401, 402,
 416
 Székely Gabriella 195
 Székely György 16, 21, 88, 97, 163, 200,
 269, 272, 328, 340, 404, 406
 Székely János 48, 355
 Székely Kriszta 363, 400
 Székely László 256, 257, 259, 279, 281
 Szekeres Zsuzsa 218
 Székhelyi József 309, 313
 Szekrényessy Júlia 297
 Szél Richárd 114, 199, 233
 Széles Tamás 432, 435
 Széll Richárd → Szél Richárd
 Szemes Mari → Szemes Mária
 Szemes Mária 22, 364
 Szemethy Endre 55, 71
 Szenczi Miklós 195
 Szendrő József 21, 22, 144, 332
 Szép Ernő 403
 Szersén Gyula 125, 141, 144, 161, 185,
 199, 259, 272, 364, 386, 400, 410, 414
 Szigethy Gábor 57, 58, 208, 220, 231
 Szigeti Endre 150
 Szigeti Károly 144, 161, 169, 170, 171,
 187–188, 189, 191, 199
 Szikora János 338
 Sziládi János 83, 259, 268, 290, 326, 327
 Szilágyi Tibor 203, 251, 259, 384
 Szinetár Miklós 84, 100, 299, 306, 332
 Szinte Gábor 416
 Szirmai Péter 233, 251
 Szirtes Ádám 144, 215, 217,
 Szirtes Ági → Szirtes Ágnes
 Szirtes Ágnes 272, 295, 296, 298, 384
 Szirtes Gábor 260, 266, 399, 400, 402,
 410, 414
 Szoboszlai Sándor 273
 Szokolay Ottó 125, 136, 171, 209, 251,
 385, 392, 400
 Szolláth Dávid 388
 Szombathelyi Ervin 123, 141, 143, 147,
 150, 155, 156, 157, 163, 167, 219, 220
 Szoták Andrea 435
 Szócs István 246
 Szőke István 351, 403
 Szőnyi G. Sándor 384
 Szörényi Éva 31, 32, 34, 39, 41, 65, 70,
 380, 382
 Szörényi Levente 353, 354, 355, 360, 363,
 364, 403
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 28, 50, 56,
 61, 174, 175, 302
 Sztankay István 141, 142, 144, 196, 197,
 199, 227
 Sztanyiszlajvszkij, Konsztantyin Szergeje-
 vics 18, 26, 27, 30, 32, 44, 56, 57, 64,
 146, 200, 221, 226, 299
 Szuho-Kobilin, Alekszandr Vesziljevics
 289
 Szűcs Katalin 422
 T. Pataki László 365
 Tahí József 313, 339, 364, 392, 426
 Takács István 194, 255, 256, 342, 343,
 344, 347, 349, 354, 355, 356, 357, 360,
 366, 379, 406, 413, 421
 Tamás Ernő 376
 Tamási Áron 403
 Tarján Tamás 172, 174, 204, 207, 263,
 264, 297, 425
 Tarsoly Elemér 71, 114, 125, 144, 171,
 199, 233
 Tasnádi Márton 403
 Tassy András 85
 Tatár Eszter 78, 117, 125, 146, 184, 185,
 324, 425
 Taub János 403, 417, 418
 Taxner Ernő → Taxner-Tóth Ernő
 Taxner-Tóth Ernő 120, 121, 133, 138, 141,
 163, 164, 166, 167, 203, 404
 Telihay Péter 422, 425
 Tengely Gábor 413
 Téri Árpád 114
 Téri Sándor 125
 Terzieff, Laurent 273
 Tesszary László 215
 Thomson, Peter 395
 Tichy József 199
 Timár András 7, 8, 325, 372, 401
 Timár Béla 270, 272
 Timár Éva 402, 410, 414
 Timár József 30, 31, 34, 86, 87, 88, 89, 90,
 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98
 Timár József → Timár József
 Tomanek Gábor 251
 Tompa Andrea 425
 Tompa Sándor 71, 85, 144
 Toncz Tibor 84, 85
 Tordai Ferenc 199

- Tordai Teri 141, 142, 144, 171
 Tóth Arnold 15
 Tóth Árpád 418, 425
 Tóth Dezső 138, 139
 Tóth Éva 322, 324, 332, 338
 Tóth Imre 328
 Tóth Sándor 308, 309, 432, 435
 Tovsztonogov, Georgij 6, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
 227, 228, 229, 230, 231, 232, 415
 Töröcsik Mari 113, 125, 128, 130, 133,
 134, 136, 186, 188, 189, 190, 192, 196,
 197, 199, 234, 238, 239, 240, 241, 242,
 243, 245, 250, 251, 302, 303, 304, 381
 Török Tamás 146
 Törzs Jenő 90
 Trencsényi-Waldapfel Imre 17, 428
 Trifonov, Jurij 299
 Trilling, Ossia 169
 Trokán Péter 170, 338, 392
 Tucsni András 305, 388
 Turián György 162, 164
 Tyll Attila 125, 144, 167, 171, 251, 259

 Udvaros Dorottya 250, 251, 302, 303,
 304, 315, 316, 317, 318, 319
 Újlaki Dénes 302, 304
 Újlaki László 24, 34
 Ungár Anikó 425
 Ungvári László 22, 34, 46, 47, 49, 65, 66,
 71, 79, 83, 85, 191
 Ungvári Tamás 114, 195, 220, 223, 225,
 315
 Upor Péter 402
 Urbán Erika 192
 Urbán Ernő 50, 51, 52, 53, 54, 55

 Ürmössy Anikó 41

 Vadász Ilona 63, 128, 274, 428
 Vágó Nelly 123, 125, 136, 159, 161, 199,
 208, 209, 257, 259, 280, 281, 286, 288,
 304, 318, 319, 335, 338, 363, 364, 384,
 385, 391
 Vágó Péter 174
 Vajda György Mihály 29, 131, 133,
 Vajda László 264, 266, 296, 298, 304
 Valkó Mihály 237
 Valló Péter 211, 413
 Vámos László 7, 8, 63, 119, 124, 156, 160,
 170, 246, 325, 326, 327, 328, 330, 331,
 332, 333, 335, 336, 337, 338, 341, 347,
 351, 355, 372, 373, 374, 375, 376, 377,
 378, 379, 380, 381, 384, 385, 401, 402,
 403
 Vampilov, Alekszandr 220
 Váncsa István 249
 Váradai Hédi 141, 142, 144, 157, 161, 225,
 232
 Várdai Zoltán 192, 199
 Varga Ákos 152, 160
 Varga András 400
 Varga Márton 435
 Varga Mátyás 20, 23, 32, 34, 48–49, 54,
 55, 77, 78, 79, 114, 143, 144, 158, 161,
 168, 169, 170, 171, 183, 185, 207, 208,
 209, 383
 Varga Miklós 356
 Varjas Endre 173, 184, 287, 308, 321, 334,
 343, 350, 376
 Várkonyi Zoltán 12, 34, 63, 76, 79, 86,
 123, 126, 128, 188, 196, 204, 205, 206,
 235
 Várnagy Kati 392
 Vas István 85, 284, 288, 300, 304
 Vass Éva 324, 348, 349, 352
 Vass Gábor 384
 Vass László 18, 20, 31
 Vass Péter 288
 Vayer Tamás 400, 411, 413
 Veégh Ádám 97
 Végh Péter 338, 400, 424, 426
 Velenczey István 192, 199, 233, 259, 288
 Verebély Iván 136
 Vereczkey Zoltán 391
 Versényi László 114, 125, 144, 161, 185,
 251, 260, 339, 392
 Vidnyánszky Attila 338, 385, 409, 413
 Vidovszky György 400
 Vigh Béla 305
 Vikidál Gyula 356, 360, 361, 364
 Vincze Robi 384
 Vinkó József 293, 294, 295
 Vişa, Iulian 417
 Vitai András 170
 Vitányi Viktória 435
 Vízvári Mariska 41
 Voinovich Géza 90, 328
 Vörös Eszter 260, 266
 Vörös László 283
 Vörösmarty Mihály 6, 47, 102, 105, 110,
 117, 124, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 354, 402, 403, 404, 407, 409,
 410, 412, 413

- Wajda, Andrzej 273
 Waldapfel József 61, 62, 70
 Walkó György 99
 Weill, Kurt 187, 300, 304, 347
 Weiss, Peter 145, 146, 147, 148, 149, 150,
 151, 153, 155, 158, 161, 165, 169, 176,
 186, 187, 188, 189, 191, 267
 Weöres Sándor 187, 261, 262, 263, 264,
 265, 266, 327, 428
 Wesker, Arnold 267, 268, 269, 271, 272
 Wohlmuth István 233, 298

 Z. Molnár László 71
 Zala Tamás 165, 166, 168
 Zalán János 13
 Zappe László 294, 295, 297, 300, 301,
 302, 329
 Zeffirelli, Franco 194, 198
 Zeitler Zoltán 171
 Zelk Zoltán 19

 Zelky János 374, 385
 Zichy Mihály 69, 329, 334, 336
 Zilahy Lajos 127
 Zolnay Zsuzsa 161, 191, 199, 206, 339, 391

 Zsámbéki Gábor 7, 12, 13, 117, 156, 160,
 206, 232, 246, 252, 253, 259, 261, 262,
 263, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 273,
 274, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
 288, 289, 290, 306, 314, 315, 316, 317,
 318, 319, 326, 327, 340, 366, 369, 378,
 401, 416, 434
 Zsigmondi Mária 102, 106, 110
 Zsolnai Júlia 192
 Zsolt István 68, 94, 96, 252
 Zsótér Sándor 113, 160, 261, 266, 425,
 434
 Zsugán István 146, 147, 150, 151, 153,
 159, 160
 Zsurzs Éva 38