

tartalom

beköszöntő

Kulin Ferenc: A magyar kultúra napja • **3**

kultusz és kánon

Tadeusz Kantor: A színház elemi iskolája, 2. rész
(Fordította: Katona Imre) • **5**

fogalomtár

Végh Attila: Tragikus kar • **19**

nemzeti játékszín

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései
(3. rész: A rendezői pálya kezdete) • **25**

Galántai Csaba: Attila, hun király színpadi megjelenítései
(2. rész: Bánffy Miklós és Harsányi Kálmán drámái) • **46**

műhely

Bárdi László: A lovasnomád magaskultúra • **59**

Oka Nagy Ildikó: A hunok viselete • **65**

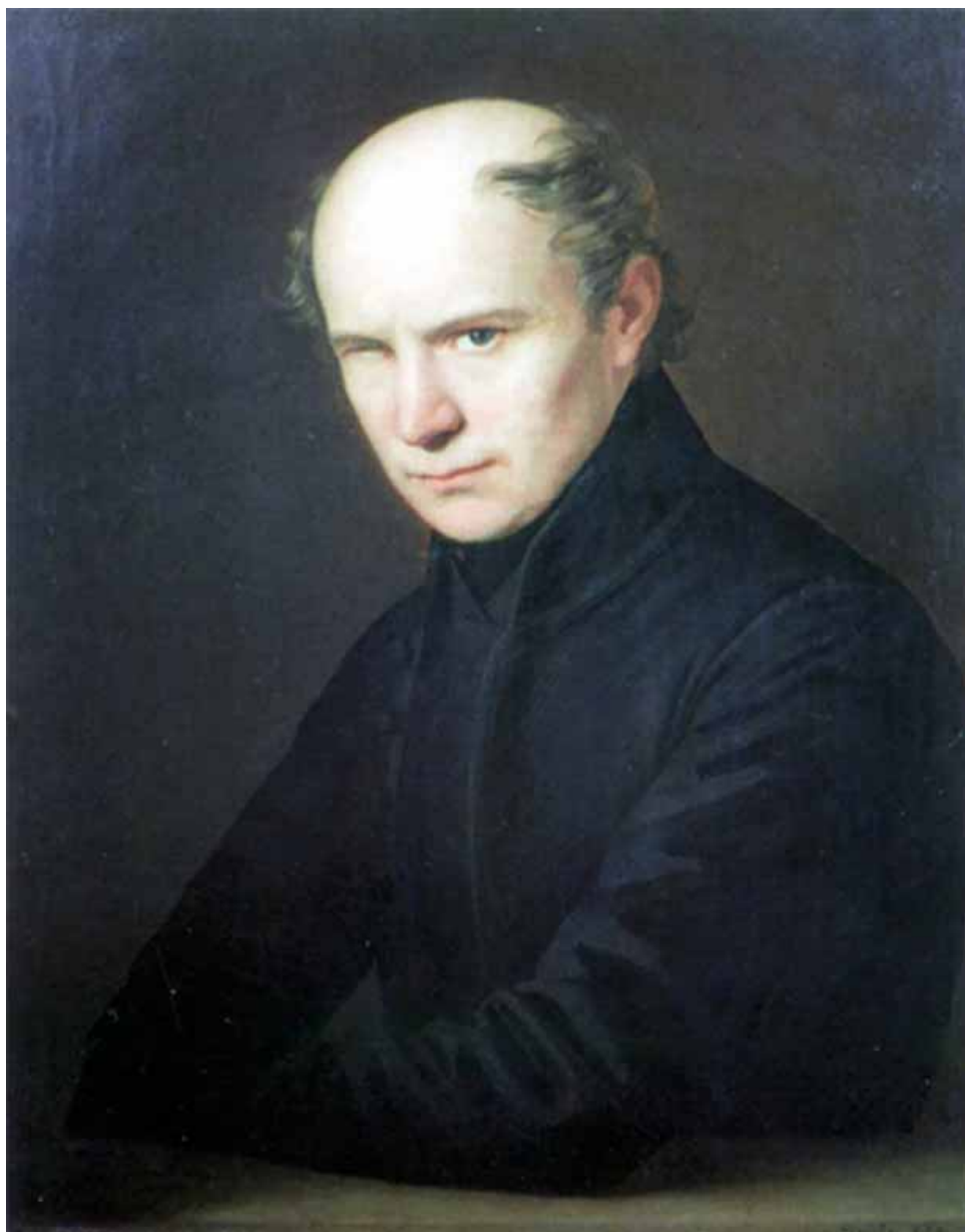
Lezsák Sándor: Atilla, Isten kardja
(Szörényi Levente rockoperájának születéséről) • **77**

félműlt

Kápolnából a Vígsházba
(Marton Lászlóval Balázs Attila beszélget) • **84**

kilátó

Jöhet a finomhangolás!
(Gemza Péter, Szabó Ágnes és Frigyesi András
az új előadó-művészeti törvényről. Szerkesztette: Ungvári Judit) • **95**



Anton Einsle (1801–1871): *Kölcsey Ferenc*, olaj, vászon, 1835

A magyar kultúra napja

Merő véletlen, hogy a magyar kultúra napja, január 22-e Kölcsey *Himnusz*ának keletkezési dátumára utal. Nem az szorul magyarázatra, hogy a jeles napot ünneppé nyilvánító honatyák egykor miért éppen ebben a versben ismerték fel a költészet szellemi közösséget formáló erejét. Csupán az nem magától értődő, hogy a nagy mű születése konkrét időponthoz köthető. Írásainak pontos datálása nem volt szokása költőnknek, s ennek köszönhető, hogy a modern magyar kultúra születésének jelképes évfordulója nem vált a filológusok „számháborújának” tárgyává. Mert ha arról nyitnánk vitát, hogy Kölcsey melyik művét tekintjük a nemzeti kultúra legnagyobb hatású, legelmélyültebb programnyilatkozatának, a *Himnusz* mellett számításba kellene vennünk értekező prózájának olyan remekeit is, mint a *Nemzeti hagyományok*, a *Parainesis*, A *komikumról* írott tanulmány, vagy éppen a *Játékszín* című fiktív beszéd. Egy színházi folyóirat olvasóiként – a magyar kultúra napján – különösen e két utóbbi munkára érdemes emlékeznünk.

Bergson előtt talán senki nem érvelt oly meggyőzően a humor, a komikum közösséget formáló hatalmáról, mint A *komikumról* szerzője, s kritikusunk sem volt, aki – hozzá hasonlóan – a nevetetés, a gúny, az irónia, a szatíra, a karikatúra esztétikai minőségét elválaszthatatlan összefüggésben értelmezte volna a „nemzeti közügy” iránti írói elkötelezettséggel. Ez az elkötelezettség az ő értelmezésében persze nem politikai követelmény. Annyit jelent csupán, hogy „Tökéletes ismeretségben kell lenni egyfelől a nemzetnek és a kornak, másfelől az írónak egymással; s így fog történni, hogy a komikus oly behatással munkálhat a maga népére, mint nem semmi más költő.” Mert „ha azt akarjuk, hogy magyar komikusok legyünk, itthon kell a komikumnak forrásait felnyitni; kölcsön, pusztá formánál egyebet nem vehetünk.”

Azt hihetnők, hogy a Kölcsey-életmű egészének vezérmotívumát jelentő nemzeti gondolat az uralkodó korszellemet fejezte ki. Maga a szerző ezt nem így érezte. Éppen a korszellem közegellenállását érzékelve tette fel a kérdést kortársainak *Játékszín* című fiktív beszédében: „De mit jelent, tekintetes Rendek, ezen csúfolódáshoz hasonlító mosolygás, melyet bizonyos ajkakon látok elvonulni? Óhajtanám tudni, mi ezen dologban tulajdonképpen nevetséges? Ez a hevület-e, melyet a nemzeti közügy védelmére fordítok? vagy ez a vélekedés, mellyel a játékszín dolgát a nemzet közügyének lenni gondolom?”

Mi már tudjuk a választ. A kérdés mégis fájdalmasan időszerű.

Kulin Ferenc



Zbigniew Kresowaty (1951): Tadeusz Kantor, papier, gouache



TADEUSZ KANTOR

A színház elemi iskolája (2. rész)

2. lecke

1986. június 26.

AZ ABSZTRAKCIÓ – FOLYTATÁS

(A színpadon két alak áll, az egyik fehér, a másik fekete.

A fehér alak járásával KÖRT jelöl ki.

A fekete oda és vissza halad, EGYENES VONALAT kijelölve.

A színpad peremétől a mélye felé. A kör mellett).

Az ember-alakok nélkülöznek minden életszerű gyakorlati funkciót.

Nem pszichológiai vagy érzelmi indítékok alapján cselekszenek.

Ennélfogva egy absztrakt rendszer alkotórészei.

A két cselekvés folyamatosan ismétlődik. Akár vég nélkül.

Ily módon egyre nagyobb erővel juttatják érvényre és határozzák meg egymást.

Az ismétlődés reflexióra, drámai értelmezésre késztet.

E t ű d: „K ö r é s e g y e n e s v o n a l”

Az egyik alak K Ö R T hoz létre. A másik valami ellentéteset,
ami a KÖR-rel oppozíciót képez: a VONALAT.

Amikor az egyenes vonal a körhöz közelít, fokozódik a drámaiság.

Amikor túlhalad rajta és távolodik: megszűnt a veszély.

Az ismétlés a végtelenség eszméjét sugallja számunkra,

életünk eszméjét a végtelenhez való viszonyában,

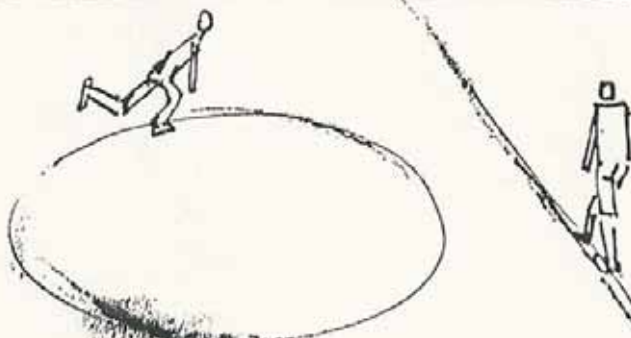
VALAMINEK a közeledtét

elhaladását és eltűnését...

ETÜDÖK

I etude ETIUDY

I. etűd



A KÖR
és az egyenes
vonal drámája

Drumot KOŁA i Linji Prostaj

II etude II. etűd



Przedmiot nieruchomy

a mozdulatlan
tárgy

III etude

III. etűd



a kör „futva”

„biegnące” lot

MÉG EGYSZER AZ ABSZTRAKCIÓ

E t ű d: „ A t á r g y m o z d u l a t l a n s á g a ”

A színpad közepén egy doboz áll, téglalap alakú oldalán rámat formázva.

A tárgy mindvégig mozdulatlan marad.

A színpad baloldalán megjelenik egy fehér ruhás ember.

Mechanikus léptekkel halad előre, a tárgyhoz közelít.

Megáll előtte, mintha tilos volna a továbbjutás.

Megfordul, és hasonló léptekkel visszatér oda, ahonnan jött.

Abban a pillanatban, amint megfordul és elindul visszafelé,

jobb oldalt egy fekete ruhás ember jelenik meg,

aki mechanikus léptekkel a tárgy felé közelít.

Ugyanabban a pillanatban érkezik hozzá,

amikor a FEHÉR baloldalt eltűnt.

A FEKETE ember megfordul, és visszaindul. Eltűnik.

Pontosan ugyanakkor megjelenik a FEHÉR, és elindul befelé.

A TÁRGY MOZDULATLANSÁGA

A mozdulatlan tárgy – SACRUM. Nem szabad megérinteni.

Nem szabad megsérteni.

Tárgy, mely emberi ésszel fel nem fogható.

Tárgy, mely i d e g e n az emberi észről.

Ebben az IDEGENSÉGBEN rejlik a dráma eszméje.

A tárgy imitálása a vásznon nem más, mint a megismerésbe és abba a lehetőségbe vetett naiv hit, hogy a tárgy e módszer által megismerhető.

A hatvanas években a neo-r e a l i s t á k

a tárgyat szétrombolása által próbálták „m e g é r i n t e n i.”

(César, a francia szobrász híres összepréselt automobiljait készítette, az olasz Rottella pedig plakátokat, falragaszokat tépkedett le, és képeket hozott létre ezekből a hulladékokból, cafatokból.)

Az én „*Emballages*” műveim a tárgy természetének „megérintésére” irányuló kísérletek voltak. Elrejtés, becsomagolás által. Ez 1962-ben volt.

(Manifesztumom: *A csomagolások*).

AZ ABSZTRAKCIÓ MISZTICIZMUSA

Az egyik hallgató tette fel a kérdést.

Azt válaszolom: igen, van misztikum az Absztrakciónak.

A hiteles Absztrakciónak.

Malevics képe, a *Fekete négyzet fehér alapon*

maga a v i l á g.

A fehér „háttér” éppoly valóságos.

A két elem egységet alkot!

A kettő egyenértékű, azaz egy!
Malevics négyzete realitás. Maga a tárgy.
Utánzóik nem voltak egyebek, csak üres esztétizálók.
E valóságos négyzet a geometriában mint fogalom létezik.
Vallási nyelven ugyanez a négyzet
I S T E N.

Ennek a festménynek a révén ma egy paradox definíciót fogalmazhatunk meg:
nincsen különbség az absztrakció és a tárgy között.
Ez egy MISZTIKUS EGYSEG.
Lehetséges, hogy az ABSZTRAKCIÓ a TÁRGY képze-
te egy másik világban,
mely létezik,
és amelynek előérzetét a művészetnek köszönhetjük.

3. lecke

1986. június 27.

Ismét az ABSZTRAKCIÓ, A TÉR, A FESZÜLTÉG, A MOZGÁS.

Beszéltünk tegnap az Absztrakció olyan fogalmairól, melyek geometriai kategóriákként jelennek meg: KÖR, HÁROMSZÖG, NÉGYZET, VONAL, PONT...
Ma szeretnék rátérni az Absztrakcióval kapcsolatos általánosabb fogalmakra:
A TÉR, a FESZÜLTÉG, a MOZGÁS.
Ezek a fogalmak a színházban is érvényben vannak.

TÉR – UR-MATÉRIA¹

Vonz engem az a – talán misztikus vagy utópisztikus – elgondolás és hipotézis,
hogy minden műalkotásban létezik
egyfajta, a művésztől független ŐS-ANYAG,
mely önmagától formálódik, s amelyben ott rejlik az élet minden
lehetséges, végtelen változata.
Ami korántsem kicsinyíti a művésznek a mű megalkotásában való közreműködését
és nem korlátozza a képzeletét. Ellenkezőleg!
Alkotókészsége egy meghatározott irányba terelődik.
Ami a helyes irány!
Láthatólag az alkotó folyamatnak éppen ezen a legmélyebb szintjén születik meg
egy kép autonóm egzisztenciája.
Hiszek abban, hogy az Ős-Anyag és az én személyes cselekvésem EGYIDEJŰ és
EGYENÉRTÉKŰ.
Ez az „egység”² mindazonáltal az alkotás megfejtetetlen titka marad.

¹ Úr-materie – Elsődleges anyag, őanyag. (Kantor jegyzete)

² Az eredeti lengyel szövegben: „unité”.

A TÉR

Ez az ŐS-ANYAG a tér!

Érzem, ahogyan lüktet.

A tér,

melynek nincsen határa és kiindulási pontja,

mely változó sebességgel távolodik és tűnik tova

vagy közeledik

minden oldalról, a szélek felé és a centrum irányában,

emelkedik és süllyed,

tengely körül fordul függőlegesen, horizontálisan, ferdén...

nem této vázik, hogy egy zárt formába betörjön

és ott rengéseket idézzen elő,

letépje róla a köznapiság burkát...

Az alakok, a tárgyak a tér funkciójává

és kifejlésévé³ válnak...

a tér nem passzív ü r e s s é g ,

amelybe tárgyakat, formákat helyezünk...

A TÉR maga is TÁRGY (tárgya az alkotásnak).

Ráadásul a legfontosabb!

A TÉR telítve van ENERGIÁVAL.

A TÉR összehúzódik és k i t á g u l .

Ezáltal alakítja tovább a formákat és a tárgyakat.

A tér az, mely formákat TEREMT!

A tér határozza meg a formák közötti kapcsolatot és FESZÜLTSÉGET.

A FESZÜLTség a tér főszereplője.

A TÖBBSZÖRÖS-TÉR...

Amit valójában gyerekjáték meghódítanunk.

De ez állhatatosságot és gyors változtatni tudásra való elszántságot követel.

A TERET bontsuk SÍKOKRA.

A síkban megannyi mozgás hajtható végre.

FORGÓ MOZGÁS

egy tengely körül, melyet megdöntünk

függőlegesen, vízszintesen, rézsútosan...

E mozgással együtt jár a folyamatos KONTRASZT.

INGAMOZGÁS,

melynek k i l e n g é s e i –

felfüggesztve

és helyreállítva az EGYENSÚLYT –

terjeszkedést idéznek elő,

a tér NÖVEKEDÉSÉT.

ELMOZDULÁSOKAT, melyek (a síkokat)

³ A lengyel eredetiben itt a „peripetia” kifejezés áll.

MALARSTWO

A TÉR
összehúzódik
és
tágul

ingázik
forog

elfed
és
kitakar

süllyed
és
emelkedik

közeledik
és
távolodik



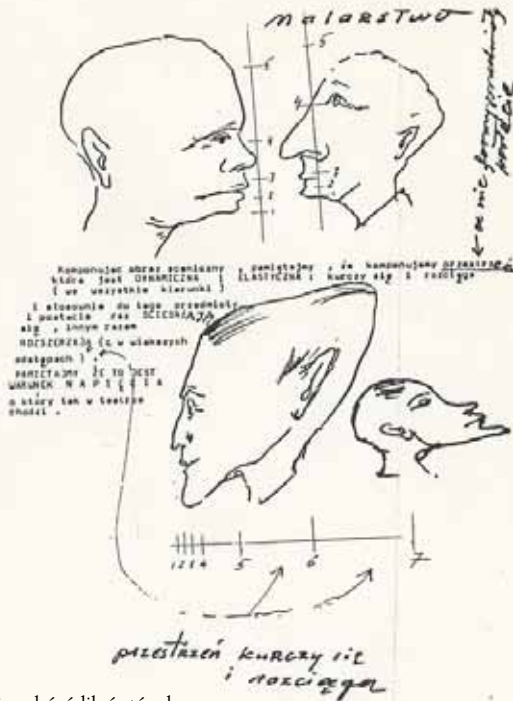
microparestron

többszörös tér



festészet

Amikor megalkotunk egy színpadi képet, jusszon eszünkbe, hogy nem tárgyakat és alakokat komponálunk, de sokkal inkább a teret, mely DINAMIKUS és ELASZTIKUS: összehúzódik és tágul (minden irányban). Ennek folytán a tárgyak és alakok olykor ZSUGORODNAK, olykor FELNAGYÍTÓDNAK (tágabb kiterjedést nyernek). JUSSON ESZÜNKBE, HOGY EZ A MEGHATÁROZÓ FÉNYEZŐJE A FESZÜLTÉGNEK, mely a színházban annyira alapvető.



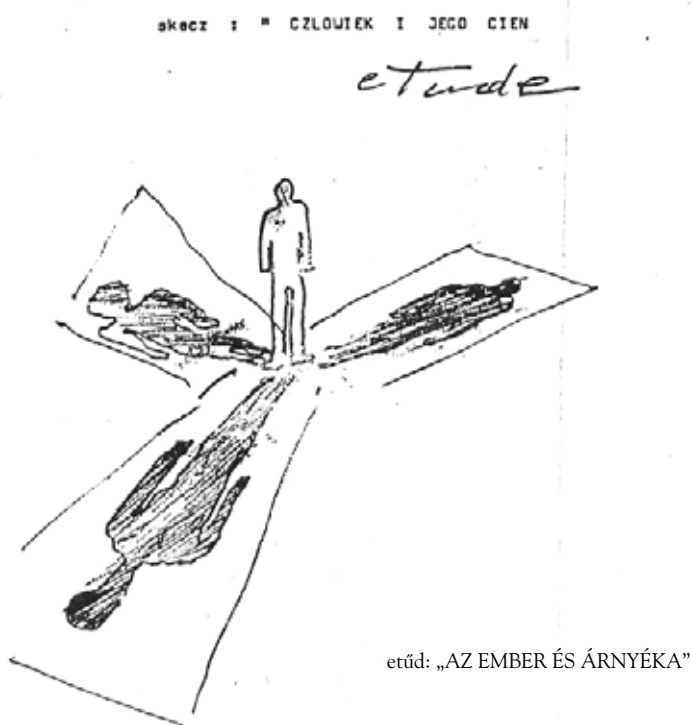
a tér összehúzódik és tágul

ÁT-RENDEZIK,
 VISSZA-RENDEZIK,
 lefedik és kitakarják.
 ZUHANÓ és EMELKEDŐ MOZGÁST.
 OLDALIRÁNYÚ KILENDÜLÉST az eltűnésig.
 KÖZELEDÉST és TÁVOLODÁST.
 A mozgások HEVESSÉGE és GYORSASÁGA – túl ezen
 új értékeket teremt:
 FESZÜLTSEGET
 és változó ARÁNYOKAT.
 A Reneszánsz idején a perspektíva törvényeinek
 optikai alkalmazása nyomán született festői hagyomány
 egy egységes teret ismert, mely a kép egész felületén érvényre jutott.
 A FESZÜLTség éppen a perspektíva törvényeinek
 és az egységes homogén térnek köszönhetően jött létre.
 A TÖBBSZÖRÖS-TÉR törvényeit az ABSZTRAKCIÓ fedezte fel és alkalmazta először
 (az új térről ez az én értelmezésem).
 Az előző fejezetben megmagyaráztam ennek minden aspektusát.
 Ebben az esetben a képen (hangsúlyozom, a k é p e n , a festményen) létrejövő
 FESZÜLTség nem mechanikus jellegű, mint volt annak előtte az optikai illúzió,
 a tárgyak és alakok felnagyítása következtében.
 Itt a FESZÜLTség a dinamika, az energia,
 a TÉR elevensége által teremthető meg.
 Minthogy a vászon sík felületének adottságaira van „lefordítva”,
 illetve ahhoz illeszkedik minden,
 és ebben a helyzetben igen könnyű összekeverni
 egy dinamikus, eleven térnek a h a t á s a i t
 a perspektivikus illúzióval, megállapítottam (ismétlem, a magam többszörös-tér
 értelmezésében),
 hogy a FESZÜLTsÉGEK a festő által
 „manipulált” tér energiájából teremthetnek a képen,
 aki szinte demiurgoszként van jelen.
 Ez a tér az alkotó akarata szerint
 szűkül, tágul, felemelkedik, visszazuhan, egyensúlyát veszti,
 távolodik és közeledik...

A s z í n h á z b a n a FESZÜLTségNEK hasonló értékei és eredői vannak.
 Létrejön a szereplők közötti k a p c s o l a t o k révén,
 a kéz, a láb, az egész test m o z g á s i r á n y a i által,
 a szereplők közötti t á v o l s á g b ó l adódóan,
 mely hol kisebb, hol nagyobb...
 a megfelelő tárgyak használata révén.
 Ezt a feszültséget demonstrálták a diákok Az ember és ányéka című rövid vázlatukban.

Etűd: „Az ember és árnyéka”.

Középen áll egy ember. Mozdulatlan. Mozog viszont a fény,
melyet különböző oldalról és különböző magasságból vetítünk.
Változik az árnyék. Most nagyon hosszú, most pedig rövid
és tömzsi, összehúzódik, kitágul...
Az árnyék eleven!



Most agresszív, támadó, máskor meg alattomos,
nyugtalanító, majd egyszerre nevetségessé válik, torz grimaszt vág
a fájdalomtól, maga lesz a sírás...

Második rész: világítás nincsen, a padlóra

egy színész alakja vetűl

az álló ember árnyékaként,

aki álltában mozdulatok sorát hajtja végre karjával, lábával, törzsével és fejével.

A másik színész ugyanígy cselekszik vele egyidejűleg, megismétli a mozdulatokat,

ám az árnyék pozíciójában, vagyis vízszintesen;

második árnyékként egy másik színész fekszik a földre,

majd egy harmadik: tehát már három árnyékunk van;

az álló ember váltakozva intézi gesztusait

a három fekvő színész-árnyék mindegyikéhez,

egyre gyorsabban, míg végűl „összeolvad” velűk

egyetlen közös együtttest alkotva...

4. lecke

1986. június 27.

(A növendékek bemutatják színpadi etűdjüket:

A tárgy mozdulatlansága,

A kör és az egyenes vonal,

A kör és a futás,

Az ember és árnyéka).

Megítélésem szerint ezek mindegyike jó, többet mondok: egyszerű és nem fennhéjázó.

A színpadi drámaiság az absztrakció tiszta kategóriáiban

jutott kifejezésre – és ez már igen nagy dolog.

Megjegyzem: nehezen mondok véleményt

egy másik művész munkájáról. Úgy vélem, hogy a művésznek nincs joga ahhoz,

hogy egy másikat nyilvánosan megítéljen. Publikusan. Ezért semmilyen

zsűrinek nem voltam tagja soha.

Ez a művészet egyik erkölcsi alapelve.

Megvan hát rá a jogom, hogy másnak a műve ne érdekeljen.

Ami velem gyakorta megesik. Egyre gyakrabban.

Egy másik megjegyzés: a bemutatott etűdökben van

bizonyos adag sajátos humor. Ez nagyon jó dolog.

Bizalmatlan vagyok a humor hiánya, a kimértség, a komoly ábrázat iránt.

Ezek mindig az intelligencia hiányára utalnak.

Oskar Schlemmer, akinek a nevét itt sűrűn emlegetjük,

a maga rendkívül szigorú, absztrakt etűdjeit úgy hajtotta végre,

hogy bohócna k öltözött!

KONSTRUKTIVIZMUS

(A színpadon egy konstrukciót állítunk össze

a raktárban talált elemekből: ferde platform, deszkalapok, póznák,

kecskebak, létra, biciklikerek, abroncs ...)

Mielőtt a diákok „darabot írnának” ehhez a k o n s t r u k c i ó h o z ,

mely egy előadásra alkalmas gép ezet látványát kelti, felolvasom esszémet a konstruktivizmusról, amely egy részlet *A színházi helyszín* című szöveggyűjteményből⁴.

A színpad a hagyományos színházban – tér,

amelyben minden f i k c i ó, minden mesterségesen

lett összetákolva benne, azért, hogy i l l ú z i ó t keltsen.

⁴ A tanulmány teljes szövege: Tadeusz Kantor: *Wielopole/Wielopole*, Milano, Ubulibri 1981, 153–184.

A szerkezetek, melyek ezt a célt szolgálják, nagyon gondosan vannak álcázva, és a nézői tekintet számára hozzáférhetetlenek. A néző csak tájak, utcák, házak, szobabelsők d é l i b á b j a i t látja. Mert csak hátoldaláról látszik ez a világ annak, ami: művileg létrehozott ócskaságok papírmasé⁵-halmazának, melyet egyszer csak odateremtettek. És ha ebben a dzsungelben tovább merészkedünk, észre fogjuk venni, hogy túl a „hatásos” imitáción, a homlokzat mögött ott van a dolgok „HÁTOLDALA”. Az igazi színpad.

Hatalmas és fenyegető. Mintha leskelődne. I D E G E N.

Primitív. Mintha az erkélyek, aranyozott kariatidák, bársony páholyok és zsöllyék gazdag sokaságának lenne az igájába hajtva. A bukolikus, azúrkék égbolt mögött ott emelkedik az ablaktalan fal. Túl a paloták márványán és a fák napsütötte zöldjén roppant kötél szerkezetek „dolgoznak”, súlyos, nagy emelők, szédítő és meredek lépcsők, sötét szakadékok fölé függesztett vashidak, világító testek, kábelek, zsinórok, vezetékek.

Ez a valóságos pokol, ez a gépezet tartja életben, egy sereg „munkásember” piszkos kezének hála, az egész „úri” finomkodó külszín a maga fellengzős pompájával és mesterkéeltségével: a foszlékony illúziót, melynek csak az egyik oldal az osztályrészese: a közönség.

Ez a forradalmi hangvételű magyarázat megvilágítja, hogy miért jelentkezett a forradalommal egyidejűleg a konstruktivizmus, mely letörte a bearanyozott i l l ú z i ó gőgjét, megmutatta a HÁTOLDALT, a „munka” legalját, és szégyenérzet nélkül, teljes radikalizmussal leszaggatta azt a finom „arisztokratikus” réteget, mely eladdig egy tátongó ócskásüzletet takargatott.

Az ILLÚZIÓ TÉLI PALOTÁJÁNAK LEROMBOLÁSA volt ez.

A konstruktivisták fanatikus módon hitték, hogy művészeti forradalmuk paralel a társadalmi forradalommal, s hogy a kettő egymással kölcsönviszonyban áll.

Hitték, hogy a művészet, ha beavatkozik az életbe, azt tökéletessé és igazságossá alakítja.

Ez a tétel, a művészetnek az életbe való materiális behatolása provokálta ki a korábban köztük lévő határ felszámolását.

A művészet szakított azzal, hogy az élet illuzórikus visszatükröződése legyen. Ehelyett projekt, propozíció, manifesztum lett: az étellel egyenértékű struktúra. Haszontalanná vált a szemlélődő magatartás, és fontosabbá a megismerés.

A színházban a rivalda és a függöny volt a határ. Ezt megszüntették.

A hangzavar, mely együtt járt e cselekedettel, a Bastille bevételére emlékeztet. Valóban lerombolták a színpadi ILLÚZIÓT.

Meglehet, hogy az illúzió erejébe, varázsába vetett hit

⁵ A lengyel eredetiben lásd franciául: „papier mâche”.

és az egész Ancien Régime⁶ együtt omlottak össze.
 S máris a feltárult a színpad komor HÁTOLDALA és annak póre mechanizmusa.
 Leomlottak Helsingör várának falai. Helyükön
 lelkesen emelkedtek a „munkás”
 k o n s t r u k c i ó k , p l a t f o r m o k , l é t r á k , e m e l v é n y e k ,
 ö s s z e k ö t ő h i d a k , melyek az akció, a mozgás megszervezésére valók.
 E változtatásokat a közkeletű színháztörténeti terminológia
 a s z í n p a d é s a n é z ő t é r k ö z ö t t i
 h a t á r m e g s z ü n t e t é s é n e k n e v e z i .
 A határ megszüntetését a forradalmi korszak követelte,
 feltételezve és elvárva a korábban passzív közönség aktív részvételét,
 a másik oldalról pedig a színész és a néző közvetlen kontaktusteremtésének a
 lehetőségét.
 A nézőtér és a színpad közötti távolságot fel kellett számolni – és felszámolták.
 Az illúzióknak, mely távolságtartást kívánt, és kötődött
 a maga zárt határaihoz, el kellett tűnnie.
 Átvette helyét egy eljárás, ahogyan én hívom, a színpadi „installáció” módszere,
 melynek révén organikus struktúrába rendeződik a dráma, az akció és a színészi játék.
 Nehéz ma elképzelni és hatásában felmérni azt a felkavaró benyomást,
 amit az ÁLLVÁNYOK kelthettek az operák, a színházi előadások díszleteként –
 az állványzatok, melyek arcátlanul és esztétikai skrupulusok nélkül foglalták
 el a korábbi emelkedett és rafinált FORMÁK helyét.
 Sárosan, mésszel befröcsköltve csúfították el a paloták,
 klasszikus templomok színpadi képét: a SZÉPSÉG kiüzetett.
 Az állványokból konstruált EMLÉKMŰ a forradalom tiszteletére minősülhetett
 volna úgy is, mint a legnagyobb pökhendiség.
 Mindazonáltal egy Ú J S Z É P S É G volt születőben.
 Az avantgárd művészek azt mondták magukról, hogy ők FORRADALMÁROK.
 Mejerhold komisszár-egyenruhában fényképezte magát:
 fekete bőrkabát, lábszárvédő, katonai sapka.
 Az avantgárd művészek mélyen hitték, hogy az avantgárd művészetet a Forrada-
 lom hozta létre, s hogy a művészetnek a Forradalmat kell szolgálnia.
 Senki sem képzelte, hogy a Forradalom rövid időn belül
 el fogja árulni a saját művészetét.
 A Művész-Forradalmárok Tragédiája m á r t í r o m s á g g á vált.
 A KONSTRUKTIVIZMUSBÓL az ő életük árán emelkedett ki
 A TISZTA FORMA!
 És életre hívott más művészeti jelenségeket is.

⁶ Ancien Régime (fr.) – a régi elavult rendszer a Nagy Francia Forradalom előtt. (Kantor jegyzete)

5. lecke

1986. június 30.

(A színpadon tervemnek megfelelően elkészült egy jellegzetesen „konstruktivista” színpadi „Installáció” azokból az anyagokból, melyeket a színházi raktárban találtam).

(Az installáció adta keretek között a diákok bemutatták az általuk javasolt előadás vázlatát *Az esküvő* címmel.)

Megjegyzéseim:

Adottak voltak a színpadi építmény bizonyos elemei, melyeket aligha nevezhetnénk díszletnek.

Ezeket az elemeket nem arra használjuk, hogy megjelenítsék például egy ház falait, egy palota kerítését vagy fákat a kertben stb.

1. Ezek az elemek arra szolgálnak, hogy különböző szinteken, lépcsőkön, ferde síkokon közlekedhessenek a színészek, kitágítva a mozgáslehetőségeket, melyeket a lapos színpad behatárolna.

(Semmi esetre se tekintsük ezeket egy olyasféle díszlet elemeinek, mely egy városi utcát, egy épülőfélben lévő, felállványozott házat ábrázol.)

2. Van itt még egy további provokatív tényező: oly módon venni használatba ezt a struktúrát, hogy semmiképp se valami realitás (falak, ablakok, oszlopok, fák stb.) imitációja legyen, hanem nyílt, „leplezetlen” konstrukció, vagy ami még rosszabb: „építőmunkás” konstrukció.

Ma már ez a jelző elvesztette forradalmi erejét és jelentését.

Maradt pusztán a formális fogalom: KONSTRUKCIÓ.

E kiigazítást, hogy úgy mondjam, az igazi konstruktivizmus nevében teszem.

A diákok által bemutatott akció egy olyan modell alapján bontakozott ki, melyet a reális életből kölcsönöztek.

Így zajlik le egy esküvő a templomban

az egyházi szertartás normái szerint.

Nem lett figyelembe véve a k o n s t r u k c i ó.

Ami pedig arra való, hogy rákényszerítse az akcióra a konstruktivizmus törvényeit.

A tárgyakat itt f o g a l m a k helyettesítik.

Olyan fogalmak, mint egyensúly, gravitáció, elmozdítás, f e s z ü l t s é g.

ÉLETSZERŰ SZEREPEK helyett

az ALAKOK az installáció gépezetét szolgálják.

A püspök nem celebrálhatja az esketést az egyházi szertartásnak megfelelően, hiszen hiányzik az oltár.

Csak a legszembeötlőbb, leglényegesebb elemeit őrzi meg hát a rituálénak.

Ám ezeket az elemeket gyakran olyanokkal cseréli fel, amelyek ellentmondanak az életszerűségnek, kompromittálják, botrányosnak minősítik azt.

Itt nincs helye tehát a „SZÍNPAD-URA”-SZÍNÉSZ típusának,
itt egy a l a c s o n y a b b r a n g ú színész- f a j t a lesz jelen:
A KOMÉDIÁS, A CIRKUSZI BOHÓC.

Végre kimondatott a megfelelő szó: CIRKUSZ!

Ergo: semmiféle gazdag és naturalista kosztüm
vagy stilizált CIRKUSZI KEZESLÁBAS.

Ergo: g e g e k, a népi színjáték f o g á s a i, trükkök, misztifikáció.

A CIRKUSZ ily módon a prezentált életrealitás v i s s z h a n g j a i v a l és az állványzat jellegének megfelelő elemekkel keveredik.

A TÉR, MELY
ÖSSZEHÚZÓDIK

az összehúzódó
mozgás
kegyetlensége
gyorsasága

a mozgás gyorsasága:
= gyors
= kevésbé gyors
= lassú



JUSSON ESZÜNKBE,
HOGY AZ ÖSSZEHÚZÓDÓ
VAGY TÁGULÓ MOZGÁS
GYORSASÁGA
HATÁROZZA MEG
A FESZÜLTÉG EREJÉT

Összegezve:

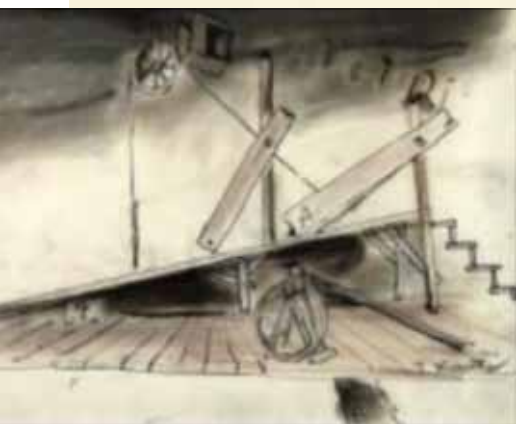
Tételezzük fel, hogy az általunk „bemutatott” előadás
egy írott dráma, egy színdarab megvalósítása volna, egy olyan téma realizálása,
melynek összetevőit a mindennapi élet eseményei alkotják (itt egy e s k ü v ő).
A konstruktivista színháznak (és nemcsak annak) az alaptétele így hangzik:
AZ ÉLETBŐL VETT TÉMA REALITÁSÁT A HOZZÁ TARTOZÓ
CSELEKEDETEKKEL ÉS ATMOSZFÉRÁVAL A EGYÜTT
MEG KELL HOGY TÖRJE EGY OLYAN CSELEKVÉS,
MELY KAPCSOLÓDIK A S Z Í N H E L Y JELLEGÉHEZ,
FUNKCIÓJÁHOZ, RENDELTETÉSÉHEZ.

Eme eljárás eredményeként az életszerű, naturalisztikus
 akciók folyamatosan olyan formákat öltenek, melyek az élet kategóriái felől
 bizarrnak, abszurdnak, logikátlanak, provokatívnak,
 felfoghatatlannak tűnnek; de a m ű v é s z e t kategória-rendszerében
 AUTONÓMMÁ válnak,
 mert n e m r e p r o d u k á l n a k vagy – mondjuk ki még világosabban:
 nem m á s o d l a g o s a n informálnak arról,
 amit már kimondtak, amit eredeti, elsődleges
 szövegként tartunk számon.
 AUTONÓM FORMÁK, AUTONÓM MŰALKOTÁSOK,
 SZABADON, NEM ALÁRENDELTEN!

Fordította: Katona Imre
 A lengyel kiadással összevetette: Király Nina

Tadeusz Kantor: The Elementary School of Theatre (Lessons 2 to 5)

Tadeusz Kantor, the outstanding 20th century Polish stage writer, held a course on the most important directions of avant-garde to third-year students at *Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi*, Milan, between 25th June and 25th July, 1986. *Milan Lessons*, published in serial form by *Szcenarium*, first appeared in Italian in 1988. In the current issue Tadeusz Kantor continues to explain his views on the artistic conception of the abstract movement. He makes this topic tangible in Lesson 2 through examples of stage situations he created. In Lesson 3 he dwells on how the laws of “multiple space” discovered by abstract art changed the former thought of stage which strived to create an optical illusion by applying the standard renaissance perspective. Lesson 4 starts with an appreciation of stage studies presented by his students (*'The Object's Immobility'*; *'A Circle and a Line'*; *'A Circle and a Run'*; *'A Person and a Shadow'*). Then Kantor discusses through the text of his study entitled *Wielopole*, *Wielopole* that the essence of constructivism lies also in the disruption of illusion, the revelation of the “grim backstage”, the exposure of the machinery operated by workers behind the “pretentious surface”. In Lesson 5 he comments on his sketches presented



T. Kantor vázlata az *Egy házasság...* installációjához, Milánó, 1986, magángyűjtemény, Krakkó

by the students of the constructivist performance entitled *A Marriage*. He draws attention to the fact that constructivism prefers to use concepts like *balance*, *gravity*, *distance* and *tension* instead of the realistic objects of conventional stage settings. Actors do not play a role but function as operators of constructed machinery, resembling popular comedians or circus clowns. What emerges in this manner is to be termed “bizarre, absurd, illogical or provocative” by the traditional categories of life. However, by the categories of art it is an autonomous piece, created freely, which no longer seeks to provide information about or a mere reproduction of something in the world.



VÉGH ATTILA



Tragikus kar

Bár a dráma megszületésének körülményeiről viták folynak, a kardalok fontosságát mérlegelve nem feledkezhetünk meg arról, hogy a dráma maga is ezekből alakult ki. (Igaz, hogy egyesek inkább a hőskultusz mondáit, a népi játékokat vagy a halottsirató dalokat jelölik meg kezdetként.) A legáltalánosabb vélekedés szerint a görög dráma a *dithürambosz*ból jött létre, márpedig e művek kardalok voltak. A legkorábbi időkben a kar (*khoroosz*) éneket és táncot mutatott be. Ez fejlődött tovább a kultuszban: a Dionüszión dicsőítő énekeket adtak elő. Ezekből alakult ki a tragédia. Theszpisz volt az, akinek első színházi föllépése i.e. 534-ben volt, és aki a dionüszikus kardalokhoz elbeszélést illesztett, amit a karvezető a karból kilépve mondott el. Később, Aiszkhülosznál már két színész jelent meg a színen: ez teremtette meg a dialogikus drámai szituáció lehetőségét. (E szerepet eredetileg maga a költő vitte; Szophoklész volt az első, aki – állítólag gyöngé hangja miatt – a szereplést megtagadta. Így a versenygyőztes költő nevével együtt a színész nevét is megjegyezte az utókor.) Aiszkhülosz az a költő, aki valójában – bár korai művei még kifejezetten a kar szövegére épülnek. – megteremti a klasszikus tragédiát.

Az őstragédiákból ismert kar mellett Theszpisz által fölléptetett színész fő szerepe az lehetett, hogy kommentálta a kardalokat. (Ritoók Zsigmond megjegyzi, hogy a neve – *hüpokritész* – is erre utal. Korábban a hüpokritészt felelgetőnek fordították, amiből feltehető szerepét vezették le, ám a kifejezés Ritoók szerint ebben az esetben inkább magyarázót jelent, annak ellenére, hogy a hüpokritész a *korüphaiosszal*, azaz a karvezetővel nyilván felelgetés-szerűen beszélgetett is az előadás során.) A színpadon megjelenő színész a *thümelén* foglalt helyet. Ez eredetileg egy oltárt jelentett, majd annak kikövezett előterét, esetleg lépcsőjét. A színész kezdetben ezen a lépcsőn állt. Így a kar fölé magasodott. A dithürambikus előadás centruma ez a mai színpad kezdeményeként felfogható thümelé volt: amikor a kar az oltárt körültáncolta, akkor a zenészek – ahogy korábban a

rhapszódosz – itt foglaltak helyet. A thümelé név a színháztörténetben olykor az egész orkhésztrát jelöli.

A drámai műveket, ahogy láttuk, nagyjából Aiszkhülosztól kezdve a dialógusok uralják. (Szophoklész, Aiszkhülosz tanítványa növeli majd háromra az egyszerre jelenlévő színészek számát, még nagyobb teret adva a játéknak. Ezzel együtt a kar tagjainak számát is 12-ről 15-re emeli, ami lehetővé teszi, hogy a kar a *thümelén* 7+7+1 felállásban foglaljon helyet. A +1, a korüphaiosz ekkor negyedik színészként működik.

Ennek a leszármazási változatnak fő forrása Arisztotelész. Ő írja a *Poétikában*, hogy a tragédia a Dionüszoszt dicsőítő dithüramboszok karvezetőinek tevékenységéből alakult ki. Az improvizatív szatírfjátékok idővel ünnepélyes, magasztos színezetet öltöttek, s a Dionüszosz szenvedéseit, halálát és feltámadását megjelenítő, a természet körforgásának hódoló kultikus jellegüket elveszítve egyfajta mámortalanított ünneppé finomodtak. A Dionüszían használatos maszkok azonban megmaradtak, de az előadás később már nem kötődött Dionüszoszhoz, csak a tetralógiák utolsó darabjaiban, a szatírfjátékokban maradt nyoma az orgiasztikus, elemi erejű pajzánságnak.



A tragikus kóros hat tagja és a thümelé, vörösalakos vázákép, i. e. 500–490

E drámai változások a kar működésére is kihatottak, de mielőtt ebbe belegondolnánk, etimologizáljunk! A kartánc, körtánc, kardal, illetve tánckar jelentésű görög főnév, a *khorosz* a *khoreuó* igével rokon, amely annyit tesz: karban táncolok, körtáncot járok, kórus tagja vagyok. A kar dór találmány (ezt jelzi az a hagyomány, hogy a tragédiák kardalai dór dialektusban szólnak meg), amely a dithürambosz-költők ténykedése során fejlődött tovább, hogy

végül megérkezzen a tragédia színpadára. A kardal tehát még Aiszkhülosz korai tragédiáiban is a darab legfontosabb eleme, de jelentősége folyamatosan halványul, míg végül már szinte csak a hagyománytisztelet okán marad meg a darabban, az ősidőkre emlékeztető függelékként. Ha Nietzsche felől néznénk a jelenséget, azt mondhatnánk, hogy a dionüszikus, archaikus nyelvezetű kardal fölött lassacskán átveszi az uralmat a kifinomult, attikai nyelven megszólaló apollóni dráma. A kar szövege mindinkább elválik a cselekménytől, *embolimon*ná válik. A szó szerint „bedobott” jelentésű *embolimon*t így fordíthatjuk: közjáték, betétdal. (Erről lentebb még lesz szó, Arisztotelész ürügyén.) Arisztophanész még élt, amikor a komédiában a kar (az V. század végén) megszűnt, helyette egyetlen szereplőt alkalmaztak.

A görög színház fénykorában a színpad az *orkhésztrától* nem volt elválasztva. Utóbbi volt a tánctér, a négyzög alakban felállított kar többnyire itt énekelt-táncolt. Azt a tényt, hogy dór dialektusban beszélő kar szövege az attikai nyelven írt

tragédiával szerves egységet alkotott, az is jelezte, hogy a színpad (*szkéné*) és az orkhésztra között szabad volt az átjárás a kar és a színészek számára.

A kar megszervezésének feladata a *chorégoszé* volt. Ő a város olyan megbecsült polgára volt, aki vállalta egy-egy darab megrendezésének költségeit. A Dionüszosz-ünnep khorégoszait a legfőbb *arkhón*, a vezető tisztségviselő jelölte ki, megteremtve ezzel a pénzügyi fedezetet az ünnephez.

A Nagy-Dionüszia első napján a tragédiaköltők bemutatták a közönségnek a szereplőket és a kar tagjait. A második napon megkezdődött a három tragédia- és öt komédiaköltő drámai versenye. A tragédiaszerzőktől minden nap egy tetralógiát mutattak be (három drámát és egy szatírfjátékot), míg a komédiaköltők egy-egy darabbal neveztek. Egészen az ötödik század végéig nem volt szokás, hogy egy már bemutatott darabot újra előadjanak, de az már a század derekán szokásba jött, hogy a tragédiák szövegét könyv formájában a nézők az előadás után megvehették.

De nézzük, hogyan jelenik meg a kar a színpadon! Bevonulásuk a *parodosz*. Ez megtörténhet egyesével, sorban vagy csapatostul. Mivel Szophoklész újításának bevezetése után a kar 15 tagja öt oszlopban sorakozott föl az orkhésztrán, a parodosz általában hármásával vagy ötösével történt. Euripidész átvette a komédia-előadásokból azt az elemet, hogy a kar tagjai *parabasziszt* hajtanak végre: a kar előrejön, és úgy beszél a közönséghez. Athénaiosz azt írja, hogy a kartánc majdnem olyan, mint a fegyveres szemle, és idézi Szókratészt, aki állítólag azt mondta, hogy akik a táncot a legszebben járják, a harcban is azok az elsők. Érdekes megfelelés állt fenn a testgyakorló csarnokokban, a *gümnaszion*okban végzett mozdulatok, a színpadi kartánc és a harci mozdulatok között. A tragikus tánc neve (*emmeleia*) is ezt

a megfelelést tükrözi: az *emmeletaó* ige jelentése ugyanis: gyakorlatoztat, amely a fizikai és szellemi gyakorlást egyaránt jelentő *meleté* főnévvel tart rokonságot.

A *Poétikában* Arisztotelész felsorolja a tragédia részeit terjedelem és beosztás szempontjából: „A *prologosz* az a zárt része a tragédiának, amely a kar bevonulását megelőzi; az *epeiszodion* a tragédiának az a zárt része, amely két teljes kardal között foglal helyet; az *exodosz* a tragédiának az a zárt része, amely után már nincs kardal; a kardalrészek közül a *parodosz* a teljes kar első megszólalása, a *sztaszimon* a kar anapesztus és trocheus nélküli dala, a *kommosz* pedig a kar és a színpadi személyek közös panaszdala.”

A kardal szövege, amely általában a történet helyéül szolgáló város közvéleményének mondandóját tolmácsolja, az eseményre reagál, de bizonyos távolságból szemlélve azt.



Philoktétesz vörösalakos vázaképen, i. e. 420, Metropolitan Museum of Art, New York

Néhány évvel ezelőtt tanúja voltam egy Philoktétész-előadásnak, amelyben a kar szövegét egy istenalak-szerű figura mondta. A dolog nem tűnt erőltetettnek, hiszen a tragikus kar szerepe általában elmosódott: a khorosz olykor a közösség, a polisz, máskor a törvény, az olümposzi rend nevében beszél. Euripidész drámájában például (*Iphigeneia a tauroszok között*) a kar szava előbb a törvény szava („Az istennő papnőjét sérted, idegen, / mikor szent szűzi leplét karral átfogod”; 798–799), később Iphigeneia szolgálóié („Adtak aranyat értem, és / barbár földre kerültem / s itt a szarvasölő vadász / úrnő papnőjét, Agamem- / nón hajadon lányát s az oltárt, / nem bárány-áldozatút, / szolgálom”; 1111–1117). A két szerep persze nem válik el élesen egymástól, hiszen az isteni rendet az emberi közösség éltette, és megfordítva. Akárhogyan is van, a kar részvételi, ám távolságtartó beszédhelyzete hozzásegíti a nézőt ahhoz, hogy a zajló események közepette, a hősök egyedi szenvedésével együtt érezve is megtartsa a külső, általános, emberi, vagy ha úgy tetszik, emberfölötti nézőpont magasabb szemléleti síkját.

A kar darab közben olykor kivonult. Ez volt a *metasztasizs*. Újbóli megjelenését *epiparodosz*nak, végső távozását pedig *aphodosz*nak mondták. A kar az előadás alatt gyakran helyet változtatott, félkarokra szakadt, táncolt. Ezekről a mozgásokról nem sokat tudunk, de fontosságukat jelzi, hogy a szerző a szövegben nem egyet közülük rögzített.

A karral kapcsolatban érdekes adalékkal szolgál a Hadrianus korában működő görög szofista, Dzenobiosz: „A karok kezdetben Dionysos tiszteletére szoktak volt dithyrambost énekelni, de a költők később eltávolodtak ettől a szokástól, és Aiasok meg kentaurosok írására adták a fejüket. Ezért a nézők gúnyolódva mondogatták: »Semmi köze Dionysoshoz!« Ezért később a szerzők jónak látták szatírok színre vitelét, hogy ne keltsék azt a látszatot, mintha valóban megfeledeztek volna az istenről.”

Neves klasszikus filológusunk, Hegedüs István *Aristoteles a görög tragédia karénekéről* című, 1906-ban megjelent tanulmányában a karddallal kapcsolatban a *Poétikában*, illetve a *Problémáiban* fellelhető két szövegrész szembeállításával próbálkozik. Az előbbi szöveg hitelességéhez nem fér kétség, az utóbbit azonban sokan nem Arisztotelész munkájának tartják, mondja Hegedüs, aki azonban hitelesnek fogadja el mindkét szöveget. De kövessük kutatónk gondolatmenetét!

A *Politika* VIII. könyvében Arisztotelész a hangnemek katartikus hatásáról értekezve osztályozza a dallamokat. Csatlakozva „egyes bölcselők”-höz – némileg Platónhoz is – erkölcsös, cselekvést kifejező, valamint szenvedélyt keltő zenéről beszél. „Az átélés, amely némelyek lelkét oly erőteljesen megragadja, mindenki lelkében megvan, avval a különbséggel, hogy az egyikben kisebb, a másikban nagyobb fokban; például a száanalom és a félelem; valamint a lelkesültség: ez az izgalom megragad némelyeket, de aztán azt látjuk, hogy a szent dallamok nyomán, mikor lelküket az áhítatos dalok megihletik, megnyugodnak, mintegy gyógyulást és megtisztulást nyerve; ugyanez történik szükségszerűen a száanalomra és félelemre hajló, valamint más, szenvedélyes embereknél aszerint, ahogyan ezek különböző módon nehezedenek a különböző emberekre: mindegyikükben bizonyos tisztulás

és örömmel párosult megkönnyebbülés megy végbe; és a megtisztító dallamok is ehhez hasonlóan ártatlan örömet okoznak az embereknek. Ezért tehát az ilyen hangnemekkel és az ilyen dallamokkal kell föllépniük a színházi előadóművészeknek, (...) a nevelés szempontjából pedig, mint már mondtuk, az erkölcsös dallamokat, illetve az ilyen hangnemeket kell fölhasználnunk.” (A nevelés érdekében felhasználható „erkölcsös” zene a dór és a phrüg.) Hegedüs ezek után megvizsgálja a két idézetet. Az első az embolimont elítélő arisztotelészi nyilatkozat a *Poétikából*: „A karnak mintegy a színészek egyikének szerepét kell betöltenie, együttműködve a játék egész menetével – nem úgy, mint Euripidész-nél, hanem mint Szophoklész-nél. A legtöbb költőnél az énekelt részeknek nincs több kapcsolatuk a történettel, mint akár egy másik tragédiával; ezért aztán betétdalokat énekelnek; ezt Agathón kezdte el. De van-e különbség a között, ha betétdalokat énekelnek, vagy ha az egyik darabból a másikba áthelyeznek egy beszédet, vagy akár egy jelenetet?”

A *Problémata*-idézet pedig a következő: „Miért nem énekel a kar a tragédiában sem hüpodór, sem hüpophrüg hangnemben? Talán mert e két hangnemben a legkevésbé van olyan dal, amelyre szüksége volna a karnak; a hüpophrüg hangnem jelleme ugyanis cselekvésre indító. (...) A hüpodór pedig fenséges és nyugodt. (...) E két hangnem tehát nem a kar, hanem a színpadi hősök énekére alkalmas. Ugyanis ezek a mitikus hősök ábrázolói; mert az ősök vezérei mindig hősök voltak. A népet azonban az egyszerű emberek alkották, *ezekből áll a kar*. Ezért illik hozzá a fájdalmat és megnyugvást kifejező dal és hangnem. Mert ez emberi. (...) Hatása alatt szenvedünk, mert a gyengék a pathosra inkább hajlamosak, mint a hatalmasok.” A hüpodór és hüpophrüg dallam tehát, mivel cselekvésre készítő, nem a kar léthelyzetét tükrözi. „A kar ugyanis tétlen résztvevő. Pusztán jóindulatot tanúsít mindazzal szemben, aminek tanúja.” Valamivel odébb Arisztotelész még azt is hozzáteszi, hogy a hüpodór és hüpophrüg dallamnak *utánzó jelleme* van. Ez a kiemelés is – legalábbis úgy tűnhet – leválasztani igyekszik a kart a darabról, hiszen a *Poétikából* tudjuk, hogy a dráma nem más, mint cselekedetek utánzása.

Hegedüs fölveti a kérdést, hogy nem áll-e ellentmondásban e két idézet egymással. Hiszen Arisztotelész előbb azért rója meg Euripidészt, mert az ő darabjaiban a kar szerepe szinte elsikkad, és azért dicséri Szophoklészt, mert az ő darabjaiban a kardal szerves része a műegésznek, ám a második idézet tanúsága szerint a filozófus a kar szerepét a tragédiában pusztán jelenlevőnek, nem-cselekvőnek látja



Medeia története lucaniai vörösalakos vázakepen, i. e. 400, Cleveland Museum of Art

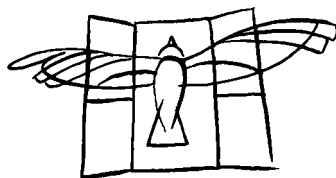
(holott a tragédia maga nem más, mint dráma, azaz cselekvés). Hegedüs ezek után bizonyítékokat hoz föl amellet, hogy Euripidész drámáiban ugyan valóban több az embolimon, mint elődeinél, csak hogy ezek éppoly szoros kapcsolatban vannak a cselekménnyel, mint például Szophoklész műveiben. De bennünket már nem ez érdekel igazán, hanem sokkal inkább az, hogy milyen szintjei vannak a részvételnek, az ottlétnek. A két felhozott Arisztotelész-idézet ugyanis csak akkor áll ellentmondásban, ha nem különítjük el egymástól a drámában való részvétel szintjeit. A kérdés tehát nem úgy merül föl, hogy akkor most a kardal szerves része legyen-e a darabnak vagy sem, hanem hogy milyen minőségében legyen szerves része. Ha a tragikus kar pusztá passzív nézője volna a történetnek, akkor létének nem volna értelme, hiszen akkor nem különbözne a közönségtől. Ha ugyanolyan belekeveredetten szenvedné végig a történetet, mint a drámai hősök, akkor sem volna rá szükség. De ha a kar ott-állón, ám mégis valamennyire kívül maradón vesz részt az eseményekben, belső tükörként reflektálva azokra, akkor megvalósul az a gazdag rétegzettségű szellemi tér, amelyben katarzisz szülehet. Ekkor áll elő ugyanis az a helyzet, hogy a történetbe *belekeveredett*, szenvedő szereplők tetteire *közeli részvétel* tanúsítva reflektál a kar, s e két erő játékát *távoli részvétel* figyeli a közönség. A közönség szellemi helyzetéhez képest a kar olyan pozíciót foglal el, mint a szereplők a karhoz képest. A közönség tehát úgy is fölfogható, mint a kar kara, a benne-lét értelmezőjének értelmezője. Az elvontság illetően fokozódása azonban a nézőlélemben nem jegecesít ki valamiféle hideg, teoretikus pozíciót, hiszen az egész történet mitikus: ismerős, daimón-vezérelt, közvetlenül a lélekbe kapcsolt. Ezzel zárul a katarzisz színházi köre.

Attila Végh: The Tragic Chorus

It is commonly believed that Greek drama originates from the *dithyramb*, says the author. Taking Aristotle's *Poetics* as a starting point, he sketches the stages of the evolution of tragedy, in the course of which cult, embodying the cycle of nature, gradually shed its orgiastic origin, Dionysia. The lines of the archaic dithyramb became increasingly detached from the plot and turned into an inter-lude, which in 5th century-comedy ceased to exist altogether, with its function being taken over by a single actor. Then a description follows of how the chorus emerged on the stage at the City Dionysia in the golden age of Greek drama. The author recounts the elements of tragedy in the wake of Aristotle and highlights the special function of the dithyramb among them. He has a personal experience to support the common belief that the chorus makes comments on behalf of the community, the polis, at times and law, the divine order of Mount Olympos, at others. The compassionate though distant speech situation of the choir assists viewers in maintaining the aspectual levels of the external, general and human perspective as well as the higher super-human one besides sympathizing with the heroes' misery. Finally, the essayist addresses the question how the many-layered intellectual space which may breed catharsis works.



BALOGH GÉZA



A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései.

3. rész: A rendezői pályája kezdete

1945 különleges esztendő a világtörténelemben. Véget ért a második világháború. Akik túléltek a bombázásokat, a véres harcok és a holokauszt szörnyűségeit, fellélegezhetnek. Kelet-Európa országai a szovjet megszállást felszabadulásként élték meg. Elhitték, hogy a politikai, gazdasági és társadalmi atrocitások, málenkij robotok átmeneti jelenségek csupán. A légópincékben meghúzódó, halálra rémült emberekre rátörő, fosztogató, randalírozó szovjet katonák durvaságait a propagandagépezet volt hivatva elfelejtetni. A nőkkel erőszakoskodó csűrhe emlékét

felváltotta a harmonikázó, mosolygó, kenyeret osztó, gyerekeket simogató hős felszabadító idilli portréja.

Máriássy Félix *Budapesti tavasz* című filmjének végén az óvóhelyekről előbotorkáló emberek hunyorognak a szemükbe sütő éles téli napfényben. Megjelenik egy rikkancs. „Itt a Szabadság! Megjelent a Szabadság!” – kiabálja.¹ Hogy a jelenet még nagyobb nyomatékot kapjon, a parányi szerepet Ruttkai Évára osztotta a rendező. A Karinthy Ferenc azonos című regényéből 1955-ben, Magyarország felszabadulásának tizedik évfordu-



Gobbi Hilda romeltakarításon a Nemzeti Színháznál 1945-ben

¹ A *Szabadság* című politikai napilap Budapest ostroma után elsőként, 1945. január 19-én jelent meg a fővárosban. 1948. november 13-án a két munkáspárt egyesítésekor beolvadt a szociáldemokrata *Világosság*ba.



Várkonyi Zoltán, Major Tamás és Gobbi Hilda 1945-ben (Wellesz Ella felvétele, forrás: színhaz.net)

lójára készült és késhegyre menő viták után bemutatott film szép zárójelenete kifejezi mindazt, amit az emberek érezni *akartak*.

Gellért Endre is hasonló érzésekkel indult el gyalog a fővárosba Kis-Velencéről, ahol katonaszökevény társaival egy borospincében bujkáltak. A Színművészeti Főiskolára beadott önéletrajza szerint egy

hatalmas hordóban húzódtak meg. Egyszer katonai járőrök kutatták át a pincét, de nem akadtak rájuk. Február 12-én ért fel Budapestre, és első útja a Nemzeti Színházba vezetett, ahol Csorba János² polgármester rendelete alapján nyilvántartásba vették a munkára jelentkező színészeket. A Magyar Művészek Szabadszervezetének Színházi Osztálya Gobbi Hildát, Lehotai Árpádot, Major Tamást és Várkonyi Zoltánt kérte fel a feladat lebonyolítására.

Három nappal később a *Szabadság* már arról ad hírt, hogy egy ötös bizottság megbízta Major Tamást a Nemzeti Színház igazgatói teendőinek ellátásával. Ő maga több alkalommal elmesélte, hogy tulajdonképpen soha semmiféle hivatalos értesítést nem kapott a kinevezéséről, „de mindenki olyan természetesnek tartotta, hogy odajön hozzám, és hozzám jön, nem tudom, miért. Talán mert ez már működött. És működött később is, mikor aztán át tudtunk menni a Magyar Színházba. Akkor már nagyobb lett a társulat. [...] Még akkor sem volt olyan kérdés, hogy igazgató, nem igazgató, hát ez ment, így volt, és olyan ember nem akadt Magyarországon, aki ezt kétségbe vonta. Akkor egyszer szóltak nekem a pártban, hogy maga legyen az igazgató. Mikor följött Pestre Teleki Géza³ kultuszminiszter, hivatott, és azt mondja: »Téged ki nevezett ki?« Mondom, senki. Dolgozni kell, hát mentünk. Akkor azt mondja: »Igen?« És kész. Hát ez volt. Neki kellett volna kineveznie az igazgatót, ez az ő presztízse is sértette, mert akkor Debrecenből jött a kormány. De, úgy látszik, nem merte akkor már... Aztán elég vad pártvillongások kezdődtek, de azt, hogy a Nemzeti Színháznak én vagyok az igazgatója, valahogy természetesnek vették. Hivatalosan engem a Kultuszminisztériumból ki sem neveztek.”⁴

Gellért Endrét színész-segédrendezőnek szerződtetik. Major alig ismeri, nyilván nem tekinti fontos tényezőnek a sebtében összeverbuvált társulatban, erről árulkodnak első szerepei is, amelyek még a korábbi vígszínházi feladatoknál is

² Csorba János (1897–1986) ügyvéd, kiszgadzapárti politikus, a német megszállás után Budapest első polgármestere. Az 1956-os forradalom idején az újjáalakuló Kiszgazda Párt vezetője.

³ Teleki Géza (1911–1983) földbirtokos, geológus, egyetemi tanár, politikus, 1944. december 22-től 1945. november 15-ig az Ideiglenes Nemzeti Kormány vallás- és közoktatásügyi minisztere.

⁴ Koltai Tamás: *Major Tamás. A Mester monológja*. Bp., 1986. 70.

jelentéktelenebbek⁵. A *Bánk bán*ban Solom mester és asszisztens Major mellett. A Magyar Színház épületében lezajló díszbemutatón⁶ többségében a társulat régi tagjai lépnek fel, a címszerepet Abonyi Géza, Gertrudist Gombaszögi Frida, Melindát Szörényi Éva, Biberachot Timár József, II. Endrét Balázs Samu játssza. Az újonnan szerződttetettek közül Gábor Miklós mutatkozik be Ottóként. De nem ez az első színházi előadás az ostrom utáni fővárosban. Már tíz nappal a Vörös Hadsereg bevonulása után, 1945. január 28-án a Kommunista Párt Szabadság *matiné*t rendezett, ugyancsak a Magyar Színház épületében. Az első igazi színházi előadásra pedig az Andrásy úti Nemzeti Kamaraszínházban került sor március 1-jén: a *Karmyonét* mutatták be, majd egy héttel később a *Tartuffe*-öt újították fel, mindkettőt Major rendezésében.

Hogy miként került sor váratlanul Gellért első önálló rendezésére, Leonyid Rahmanov⁷ *Viharos alkonyat* című színművének színpadra állítására, arra csak spekulatív módon következtethetünk. Igaz, rendelkezésünkre áll Major visszaemlékezése, ezt azonban fenntartással kell kezelnünk. Idézni is inkább azért érdemes, mert segít megérteni bonyolult, ellentmondásos kapcsolatukat.

„Egy ízben a *Viharos alkonyat*ot próbáltuk – nyilatkozta betegágyán, néhány héttel a halála előtt. – Az irodák a Blaha Lujza téri színházban voltak, onnan jártunk a mostani Bábszínház épületébe próbálni. Egy nap mellett lihegett valaki, és ez a valaki Gellért Endre volt. Én ismertem őt, mert fellépett egy-két Hont-es-ten, szavalt. Azt nem tudom, hogyan, mert mikor föllépésre készülök, olyan lehetetlen drukkos állapotban vagyok, különösen ha verset kell mondanom, hogy nem tudok mást meghallgatni. De azt tudtam, hogy föllépett Hontnál, és ez nagyon pozitív dolog volt a szememben. Azt is tudtam, hogy főszereplője volt *A méla Tempefő*inek a Független Színpadon. Szóval Gellért mellett lihegett az EMKE kávéház mellett, ahogy jöttem az Andrásy útra, és egyszer csak azt mondta: »Te, én nagyon szeretnék rendező lenni«. Mondom neki, hát próbáld meg. Most megyünk át a *Viharos alkonyat*ot próbálni, rendezd te. Nagyon mulatságos volt, mert ő ezt nagyon megköszönte, és mindjárt elkezdett ott rendezni. Ha én valamit szól- tam, hogy ezt így kéne csinálni, akkor gyakran felszólt, hogy bocsánatot kérek, én vagyok a rendező. Szóval Gellért ezt nagyon komolyan vette. Egyébként nagyon értelmes és jó rendező volt.”⁸

⁵ Háty Gyula: *Tiszazug* – Barna legény, *Tartuffe* – Rendőrtiszt, Cocteau: *Szent szömyet-gek* – A speaker. Beáll továbbá saját *Viharos alkonyat*-rendezésében az egyik diák szerepébe.

⁶ A Nemzeti Színház Blaha Lujza téri épületének tetőszerkezete és padozata az ostrom alatt súlyosan megsérült, ezért a helyreállításig az Izabella (ma Hevesi Sándor) téri Magyar Színházban és a Nemzeti Kamaraszínházban zajlottak az előadások.

⁷ Leonyid Rahmanov (1908–1988) első elbeszélései a húszas évek végén jelentek meg, de legnagyobb sikerét 1937-ben írt színművével, a *Viharos alkonyattal* aratta (*Beszpokojnaja sztaroszty*), amelyből még a megírás évében film is készült Jozsif Heific (1905–1995) és Alekszandr Zarhi (1908–1997) rendezésében, Nyikolaj Cserkaszov (1903–1966) főszereplésével.

⁸ Koltai Tamás i. m. 73.

Nehéz megállni, hogy ne kezdjünk hosszas elemzésbe ezzel a pompás kettős arcképpel kapcsolatban. Ha elhisszük, amit állít, akkor tényként kell elfogadnunk, hogy Gellért egy munkafolyamatba csöppent bele. Már lezajlottak a rendező-próbák, amelyeket nyilván a főszerepet játszó Major vezetett le. A botcsinálta rendező ezek szerint nem vett részt a tervmegbeszéléseken, az olvasópróbákon, kimaradt mindabból, ami egy új produkció színpadi munkálatait megelőzi. Major merészsége pedig nem csupán a korszak zűrzavarából és saját „rögtönzős” természetéből fakad, de némi megfontolást is sejtet. Talán úgy okoskodott, hogy nagy baj nem lehet Gellért megbízatásából. Ő maga, mint főszereplő, kéznél van, ha kiderülne, hogy az önkéntes nem tud megbirkózni a feladattal. Az pedig váratlan fordulat a történetben, hogy Gellért – nyilván nem azon nyomban, ahogy Major állítja, hanem néhány napos felkészülés után – a darab alapos ismeretével jelent meg a próbán. Alkalmazni tudta mindazt, amit a Vígszínházban Jób Dánieltől, Hegedűs Tibortól meg a „pápáktól” ellesett. Ez természetesen kevés az üdvösséghez. Ahhoz, hogy mesterfokon zongorázzon valaki, nem elég a nézőtérről figyelnie mások játékát. Gellért kivételes tehetségével robbant be az újjáalakult Nemzeti Színház új darabjának első emléképróbaíra. Egy rendkívüli rendezői pálya indult el 1945 tavaszán a Képzőművészeti Akadémia nagy múltú alagsori helyiségében⁹.

Persze nem árt, ha a kivételes tehetséghez kivételes szerencse is járul. A *Viharos alkonyat*nál aligha lehetne ideálisabb feladatot találni egy pályakezdő rendező számára. Rahmanov színműve mai szemmel nézve olyan, mint azok a 19. században született darabok, amelyeket a franciák *pièce bien faite*-eknek, vagyis „jól megcsinált daraboknak” nevezték, eleinte elismerőleg, majd egyre inkább ironikusan, főleg Scribe és Sardou előre gyártott elemekből építkező, ügyes munkáira alkalmazva. Bár a korabeli sajtó a *Viharos alkonyat* értékeit erősen felnagyítja, és az első szovjet dráma megjelenésének kijáró elragadtatással fogadja, de azért Háy Gyula jó szimattal vette észre színpadi értékeit. Rahmanov valóban jobban tud írni, mint a korszak divatos szovjet szerzőinek többsége, akiknek kötelező bemutatóiból később Gellért is kiveszi a részét. A szerző jó mesterember módjára adagolja az érzelmeket, a humort, a pátoszt, szakszerűen építi fel a konfliktust. Olyan, mint egy közepes fajsúlyú, szocialista erkölccsel átítatott és szocialista propagandával megfűszerezett vígszínházi darab.

Gellért még nyolc évvel a magyarországi bemutató, három felújítás és száznál több előadás után is szuperlatívuszokban beszél a drámáról, amikor így emlékezik: „1945 tavaszán szovjet darab bemutatására készült a Nemzeti Színház. A darabot Háy Gyula hozta magával a Szovjetunióból, ő is fordította, Major Tamás engem bízott meg a rendezésével. Megtisztelő, de hatalmas és kockázatos feladat volt ez,

⁹ Az Andrássy út 69. szám alatti színházteremben 1907-ben a Modern Színház Cabaret, majd egy évvel később a Nagy Endre kabaré kezdte meg működését. 1913-tól Medgyaszay Vilma, 1915-től Bárdos Artúr, 1920-tól Emőd Tamás igazgatta. 1924–25-ben, illetve 1937 és 1948 között a Nemzeti Színház, 1948–49-ben a Művész Színház kamaraszínháza, 1949-től az Állami Bábszínház otthona. 1976-ban hétemeletes színház épült a helyén, amely jelenleg Budapest Bábszínház néven működik.

hiszen a szovjet drámairodalom egyik klasszikus remekművéről volt szó. Sok-sok éjszakán át nem aludtam az izgalomtól: hogyan tudjuk a mű igazságát és szépségét kifejezni, hogyan tudom én, akinek semmi gyakorlata nincs, ezt a hőskölteményt megrendezni?

Leonyid Rahmanov *Viharos alkonyata* volt életem első rendezése. A színmű a nagy orosz tudósról, Tyimirjazevről¹⁰ szól (akit a darabban Polezsájevnek hívnak), azt mutatja meg, hogyan ismeri fel ez a zseniális szakember a Nagy Október Forradalom hatására az igazságot, amit így fejez ki a könyv előszava: »Csak a tudomány és a demokrácia, a tudás és a munka tud mindent újjá teremteni az emberiség javára«.

Polezsájev példája útmutatás volt nekünk, magyar művészeknek is, hogy ne a népellenes elefántcsonttoronyba zárkózó varabjovok¹¹ példáját kövessük, hanem a polezsájevüket, akik felismerik a születő újat, akik azért dolgoznak, azért élnek, sőt az élteti őket, hogy minden tehetségükkel, tudásukkal hasznára legyenek a közösségnek.

A darab cselekménye 1917 novemberében indul. Az utcán matrózok harcolnak a fosztogatók ellen az életért, a fényért. Nincs villany, a professzor szobájában petróleumlámpa füstölög. De egyszerre kigyullad a csillár: a munkások kirakták a szenet. – És ugyanebben az időben nálunk is egymásután gyulladnak ki az utcákon az ívlámpák, a lakásokban a csillárok, a mi bányászaink is kibányászták, a mi munkásaink is kirakták a szenet. Soha olyan hatást nem váltott ki jelenet a nézőkből, mint ez. Az emberek sírtak a nézőtéren.

Leonyid Rahmanov megfogta a kezem, és elindított az útra. Így kezdődött.”¹²

Az elragadtatott kritikák többsége nemcsak a dráma értékeit dicséri, de észreveszi Gellért rendezői képességeit is. „A rendező legapróbb részletekig menő gondossága mindenre kiterjedt”¹³. „A *Viharos alkonyat* néhány rendezői finomságáért Gellért Endrét illeti elismerés.”¹⁴ „A darab fiatal rendezője, Gellért Endre méltó társa a színészeknek. Átfűtött, áramokkal teli levegőt varázsolt a színpadra.”¹⁵ „Az igazi dráma tulajdonképpen a nézőtér és a színpad egymásra hatásában, az egész színházát átfutó viharos légkörben alakul ki. Hogy ez így sikerülhetett, az elsősorban a fiatal Gellért Endre meglepően biztos rendezői tudásának köszönhe-



Háy Gyula (1900–1975)

¹⁰ Kliment Arkagyevics Tyimirjazev (1843–1920) orosz növényfiziológus, a pétervári tudományos akadémia elnöke. Darwin követője és a darwinizmus népszerűsítője Oroszországban.

¹¹ Vaszilij Mihajlovics Varabjov egyetemi magántanár, a dráma negatív szereplője.

¹² Gellért Endre: *A szovjet színházművészet hatalmas erejéről*. Szabad Nép, 1953. február 17.

¹³ Dr. Tápay-Szabó Gabriella, Új Szó, 1945. június 20.

¹⁴ Stób Zoltán, Reggeli Újság, 1945. június 22.

¹⁵ Zelk Zoltán, Szabadság, 1945. június 23.



Leonyid Rahmanov: *Viharos alkonyat*, Nemzeti Kamaraszínház, 1945, r: Gellért Endre (fotó: OSZMI Budapest)

tő. Egy ilyen forradalmi tárgyú darabot rendezőnek és színésznek egyaránt könnyű tönkretenni, szétlaposítani. Hiszen a mi történelmi viharunk még közvetlenül itt zúg a fülünkben, vérünkben, s nem csoda, ha színészeink a szerző szándéka ellenére erősítenék, teli tüdőre vennék a darab színpalán túl kizengő mondanivalóját. A Nemzeti Színház művészei ellenkezőleg, hangfogóval játszanak, a színjátás legősbibb, legtisztább eszközeivel.”¹⁶ Az ekkortájt tömegével megjelenő napi- és hetilapok tekintélyes és ismeretlen cikkírói hasonló szellemben foglaltak állást az első szovjet dráma magyarországi bemutatójával kapcsolatban.

Volt azonban olyan vélemény is, amely a „stílusegység” nevében kifogásolta a darab és az előadás hol emelkedett, hol humoros hangvételét. „Az előadás és a rendezés nem igyekezett összefogni a dráma, életkép és vígjáték széthúzó elemeit. A szereplők gyakran stílust váltanak, kivéve Ungvári Lászlót¹⁷, aki mindvégig egységesen bohózatot játszott, teljességgel félreértve szerepét. Ladomerszky Margit¹⁸ és Major Tamás Professzor-házaspárja a rendezés zökkenői ellenére hol megkapóan kedves, hol emelkedetten drámai, s mindkét stílusban egyaránt emberi. Kötő Peti Sándor¹⁹ marcona, majd a tudás és emberség előtt tisztelettudóvá emelt

¹⁶ Vass László, *Szabad Szó*, 1945. június 25.

¹⁷ Ungvári László (1911–1982) az áruló Varabjov szerepét játszotta a bemutatón.

¹⁸ Ladomerszky Margit (1904–1979) Marija Lvovna megszemélyesítője.

¹⁹ Peti Sándor (1898–1973) Kuprianov matróz első alakítója.

forradalmi matróza. De miért járkálnak annyit ki és be a szereplők? Az állandó mozgás úgysem pótolhatja a mozgalmasságot, és minden mozgásnál többet mond az a piciny hunyorítás – a forradalmár matrózok rohammunkájának eredményeképpen –, amikor kigyulladnak a professzor szobájának hónapok óta petróleummal pótoltt villanylámpái.”²⁰

Már első rendezésének utóélete során találkozunk Gellért Endrének a meggyőződésével, hogy egy színházi előadást nem lehet sorsára hagyni a premier után. Minden előadását folyamatosan figyelemmel kísérte, ellenőrizte, javította. Ha szükségét érezte, bizonyos szereplőket lecserélt. Kapóra jött, hogy Ungvári Lászlót a következő évadban nem tudják egyeztetni (Figaro szerepét játssza az ősszel bemutatásra kerülő *Figaro házasságában*), ezért Varabjovot Ladányi Ferencre bízta. Ezzel a darab alapkonfliktusát hangolja át; az „intrikus” Ungvári helyett egy rokonszenvet keltő színésszel játszatja a forradalom ellenségét. Így a szerep és a konfliktus összetettebbé válik²¹. Hasonlóan új értelmezést sejtet Kuprianov szerepének átosztása előbb Juhász Józsefre,²² majd Bessenyei Ferencre. A mulatságos, riadt kisembert megformáló Peti Sándor után előbb ízes beszédű, piknikus karakterként jelenik meg, majd a fiatal Bessenyei harsány derűje szólal meg a szerepben.

A sajtó megkülönböztetett figyelve annak is köszönhető, hogy már az 1945-ös kezdetekben a hivatalos közvélemény példaképül állítja az üzleti szellemű magánszínházak elé a kommunista vezetésű Nemzeti Színházat. Molnár Miklós²³, a korszak főideológusa 1947-ben megjelent brosrájában ezt írja: „Már a csonka évadban látszott, hogy színházaink két úton haladnak. Az egyikben elindult a Nemzeti Színház, mely átnyúlva három évtized ártalmas örökségén²⁴ megragadta a magyar és külföldi klasszikus kultúrából azt, aminek továbbfejlesztése és kiegészítése a demokrácia színművészetének egyik legfontosabb feladata. [...] A többi színház viszont a kezdet után azonnal azt hitte, hogy lényegében misem változott. A Vígyszínház, Belvárosi Színház és Művész Színház többé-kevésbé visszanyerte régi arculatát. Az eredeti célkitűzéstől való elszakadás kezdetben talán még nem volt tudatos igyekezet a »visszapolgárosodásra«.



Peti Sándor Kuprijánov matrózként a Viharos alkotó 1945-ös előadásában

www.bessenyei.com

²⁰ Hárs László, Világosság, 1945. június 30.

²¹ Később, az 1950-es felújításon ismét Ungvári játssza a szerepet.

²² Juhász József (1908–1974) különleges egyénisége elsősorban karakterfigurákban érvényesült.

²³ Molnár Miklós (1918–2003) kritikus, irodalomtörténész, műfordító. A háború előtt a Reggel munkatársa, 1945-től a Szabad Szó, 1947-től a Szabad Nép színházi rovatának vezetője. 1950-től az Irodalmi Újságnál dolgozik, 1954-től felelős szerkesztőként. 1957-től Svájcban élt, és főleg franciául publikált.

²⁴ Vagyis Hevesi Sándor és Németh Antal korszakán!

Az egyre rosszabbodó gazdasági viszonyok feltétlenül arra kényszerítették a színházigazgatókat, hogy leszálljanak a Pegazusról s könnyedebb, igénytelenebb irodalmi termékekkel csalogassák be színházaikba a közönséget.”²⁵

Egyelőre tehát Gellért Endrének se ajánlatos hangoztatnia, hogy ízlését és tapasztalatait a polgárinak bélyegzett Vígszínháznak köszönheti. Pedig második rendezése, az 1945 decemberében – ugyancsak a Nemzeti Kamaraszínházban bemutatott – *Veszélyes forduló*²⁶, Priestley²⁷ bűnügyi drámája a régi/új Vígszínházban is megállta volna a helyét. Horribile dictu a Nemzeti Kamaraszínház premierjét követően két darabját játszotta a végnapjait élő Vígszínház: 1946 őszén az *Ismeretlen várost*²⁸, 1947 januárjában pedig a *Váratlan vendéget*²⁹. És a Belvárosi Színházban is játszották két darabját, *A Conway családot*³⁰ és az *Ádám és Évát*³¹.

Krimet rendezni hálás feladat, különösen olyannak, mint Gellért, aki a pontos és átgondolt színészvezetés mellett az atmoszféra, a feszültség és a ritmus megteremtésének is érzékeny mestere. Nyilván a precíz kidolgozás is közrejátszott abban, hogy a mindent elsöprő Priestley-dömpingben a Nemzeti Kamaraszínház előadása aratja a legnagyobb sikert. Kürti Pál, aki korábban Gellért egyik legnagyobb színészi sikerének rendezője volt³², most összefoglaló írásában kritikusként elemzi a *Veszélyes forduló*t: „Pontosan olyan alkatú és légkörű társasági színmű, aminő az átlagos polgári színháznak legkönnyebben keze ügyébe esik, színpadi hőfoka, hangszerelése eltéveszthetetlen s fél tucat gyakorlott társasági színész szájában szórakoztató színpadi közhellyé válik. Néhány évvel ezelőtt semminő feltűnést nem keltett volna, mert prózai színjátszásunk átlagának minősége nem maradt volna mögötte. Ma nemcsak sikere, de dicsősége az újjáéledt magyar színjátszásnak.”³³

Székely Júlia³⁴ sokkal lelkesebben szól az előadásról: „A kritikus legnagyobb öröme és legkellemesebb meglepetése: Gellért Endre, a rendező, akinek működése, úgy látszik, út a rendezőválságból való kibontakozás felé. Gellért Endre játék-mesteri munkája hibátlan, átgondolt, átértzett, jó felépítésű és olyan becsületos, tiszta, művészi munka, amely néha Hevesi Sándort juttatja eszünkbe. A színpadon

²⁵ Molnár Miklós: *Színházi életünk története a felszabadulás után*. Bp., 1947. 4–5.

²⁶ *Dangerous Corner*, 1932

²⁷ John Boynton Priestley (1894–1984). Kelet-Európa kultúrpolitikusaiknak figyelmét nyilván elkerülte az a 2. világháború alatt tett nyilatkozata, mely szerint „politikai rokonszenvem erőteljesen baloldali, de határozottan antimarxista, és nagyon nem kedvelem a hivatalos kommunista filozófia materializmusát.”

²⁸ *They Came to a City*, 1943

²⁹ *An Inspector Calls*, 1946

³⁰ *Time and the Conways*, 1937, magyarországi bemutató 1938, felújítás 1946.

³¹ *Ever Since Paradise*, 1946, magyarországi bemutató 1948.

³² *Gázmérgezés a Domb utcában*, 1938

³³ Új Idők, 1946/24. sz.

³⁴ Székely Júlia (1906–1986) író, zongoraművész, kritikus. 1930 és 1932 között Hevesi Sándor rendezői tanfolyamának hallgatója a Színművészeti Akadémián. 1945-től a Színház című hetilap munkatársa.

ő tudott ilyen izgalmas feszültségeket teremteni, ő szerette a rendezői munkát ilyen szerényen, látszólag észrevétlenné tenni, ő volt az, aki önmagát észrevétlenné téve, csak a színészen keresztül igyekezett az írói mondanivalót érzékeltetni, de a színészből aztán mindent kicsiholt, amit csak lehetett.”³⁵

Furcsa tükörképe lehetett egymásnak a véletlen folytán egymást követő két Gellért-rendezés. Látszólag fényévnvi távolságra van Priestley darabja Rahmanovétól. A korabeli kritikák többsége nem is mer párhuzamot vonni a remekműnek kikiáltott szovjet alkotás és a rutinos angol darabgyáros bűnügyi játéka között. Pedig ugyanannak az iskolának, ugyanannak a színházi ízlésnek a terméke. A két kamaradrámát sok egyéb mellett az is egymás mellé helyezi, hogy néhány lépéssel túl van a középszerűsége. Mindkettőben van annyi rejtett tartalék, amitől igazi színház teremthető belőle. Az egyikben a forradalmi pátoszt sikerült Gellértnek meghitt emberi helyzetekkel elegyíteni, a másikban az irónia, a bizarr angol humor segítségével tudott kilépni a szerző által véresen komolyan vett krimi-valóságból.

Pedig úgy volt, hogy Gellért a *Viharos alkonyat* sikere után a Nemzeti Színház színpadán Molière-t fog rendezni, *A nők iskoláját*. El is készíti a szereposztást: tervei szerint Somlay lenne Arnolphe és – vendégként – Tolnay Klári alakítaná Ágneszt. Major becsvágya húzta keresztül a számításait, mert Gellért nem sejtette, hogy az igazgató saját magának szánta a főszerepet. Gellért *A nők iskolájának kritikája* című farce-ot is hozzáillesztené a darabhoz, amiről Major megpróbálja lebeszélni, majd addig manőverezik, amíg *A nők iskolája* rendezésére Hont Ferencet kéri fel. Ő maga eljátssza Arnolphe-ot, Ágnes pedig Mészáros Ági lesz.

Major szerint „Hont volt a két világháború között a legnagyobb színházi ember”³⁶, de „félt a színészekről. Rendezte például *A nők iskoláját* a Nemzetiben, és a harmadik próba után azt mondta, hogy ez le van téve, csináld te. Szóval valami fura dolog történt vele.”³⁷

Aztán alig három hónappal később mégis sor kerül Gellért első nagyszínpadi rendezésére. Ő nem félt a színészekről. Még Somlaytól sem. Pedig a legendák meg a hiteles beszámolók úgy emlegetik, mint aki senkitől nem fogad el instrukciót. Alighanem Benedek András tömör megfogalmazása tükrözi legpontosabban az igazságot ezzel kapcsolatban: „A partnernek vagy a rendezőnek szívesen segített, de sértette, ha neki segítenek, őt rendezik. Gellért Endre, akit a szívébe zárt és nagyra becsült, mesélte, hogy nem neki szokott utasítást adni, hogy pl. ennél a mondatnál üljön le, hanem a *partnernek*. »Te majd csak akkor kezdj beszélni, mikor Árgyél már leült«. Somlay fejedelmi méltósággal fogadta a személyének kijáró hódolatot, s hónapok után elismerése jeléül ráreccsentett Gellértre: »Nekem miért nem adsz soha instrukciót?« (Ezt a történetet utóbb más rendezők *önmagukról* mesélték, de a főszereplő mindenütt Somlay volt.)”³⁸

³⁵ Színház, 1945. december 12.

³⁶ Koltai, 65.

³⁷ Koltai 71.

³⁸ Benedek András: *Színházi műhelytitkok. Az utolsó európai bölény (Somlay Artúr)*. Bp., 1985. 392.



Somlay Artúr (1883–1951)

1946-ban Somlay harmadszor játszotta Móricz Zsigmond első színpadi műve, a *Sári bíró* címszerepét. Először az 1909-es nemzeti színházi ősbemutatón, amikor huszonnyolc évesen átvette a megbetegedett Újházy Edétől³⁹. Partnerre, Blaha Lujza⁴⁰ ötvenkilenc esztendőös. Második alkalommal 1923-ban a Belvárosi Színházban játszotta. A negyvenéves, daliás Somlay mellett a bíróné ekkor a hetvenegy éves, apró termetű Rákosi Szidi⁴¹. Amikor 1946 márciusában Gellért Endre rendezésében sor kerül a vígjáték felújítására, a hatvanhárom éves Somlay partnere Gellért egykori évfolyamtársa, a harmincas évei elején járó Gobbi Hilda.

Minden rendező számára kényes feladat olyan színészt rendezni, aki saját korábbi alakításának emlékeivel kénytelen megküzdeni. Egy kényelmes és kevésbé eltökélt színész ilyenkor akarva-akaratlanul megpróbálja becsempészni korábbi – beváltak hitt – megoldásait. Somlayra aligha volt jellemző az effajta kényelmesség. A fiatal rendezőt és a nagyformátumú színészt összefűzte a Móricz iránti tisztelet, a kamaszkori és a meglett férfi-émlékezet is. Somlay így idézi fel Móricz alakját: „Akkortájt volt, mikor a *Sári bíró* íródott, hogy Móricz Zsigmonddal találkoztam. Akkor még mind a ketten hittünk az emberben. Ő főként a magyar emberben hitt, én inkább az emberben nagy általánosságban. Őneki – hála istennek – nem kellett hitében csalódnia. Nekem annál inkább. Ő meghalt. Nekem át kellett élnem ezt az emberhez méltatlan időt.”⁴² Talán az új világba vetett reménység az, ami Gellértet is, Somlayt is arra sarkallja, hogy ez az új *Sári bíró* behozza a színpadra a színész és a szerep fél évszázados tapasztalatait, keserű bölcsességét, emberségét. A három *Sári bíró* három korszak jellegzetes kifejeződése, különös tekintettel a három partnerre. Szomorú újra gondolni mindezt. Tudjuk, hogy a remény mindkettőjük számára csalfa ábrándnak bizonyult. Tévedtek: az új társadalmi rendszer ugyanolyan „emberhez méltatlan idő” lett, mint az előző. Tévedésükért drága árat fizettek: Somlay is, Gellért is önmagával vetett véget az életének.

³⁹ Újházy Ede (1841–1915) a vidéki színészelet nyomorúságai után 1870-ben szerződik a Nemzeti Színházhoz, melynek 1914-ig tagja. Legendás volt gazdag színészi eszköztára és mesterségbeli tudása, a komikus és tragikus elemeket elegyítő szerepformálása. Somlay a mesterének és példaképének vallotta.

⁴⁰ Blaha Lujza (1850–1926) „a nemzet csalogánya”. Vidéki évek után 1871-től a Nemzeti Színház népszínmű, operett- és operaénekes. 1875-ben átszerződött az újonnan megnyílt pesti Népszínházhoz. Neve összeforrt a népszínművel, de operett-szerepekben is nagy sikereket aratott.

⁴¹ Rákosi Szidi (1852–1935) a Budai Népszínházban kezdte pályáját, majd a Nemzeti, illetve a Népszínház tagja volt. Igazi sikereit a komikai és a nagymama-szerepekben aratta.

⁴² Idézi Demeter Imre: *Somlay Artúr* című kötetében. Bp., 1972. 33–34.

Alig egy hónappal később Plautus komédiáját, a *Hetvenkedő katonát* viszi színpadra a színház fiataljaival, felfedezve a római szerzőben Molière őst, és megidézve a háborús idők nagy kalandjának, a népligeti *Duda Gyurinak* a kihívó szemtelenségét.

De Somlay és Gellért kapcsolata még néhány nagy közös munkát tartogat: májusban Hágy Gyula *Isten, császár, paraszt* című drámájának magyarországi bemutatójára szövetkezik Major, Somlay és Gellért. A darab a weimari Németországban született, ősbemutatója Breslauban (Boroszlóban, a mai Wrocławban) volt 1932-ben. Később Reinhardt is eljátszotta a berlini Deutsches Theaterben, de a náci tüntetések miatt hamar le kellett venni a műsorról. A történelmi drámának álcázott színmű középpontjában az uralkodó rétegek és a forradalmi tömeg feloldhatatlan érdekellentéte áll; Zsigmond császár (Major Tamás) kénytelen belátni, hogy a néppel nem szövetkezhet, el kell fogadnia Husz János (Somlay) kivégzését. Nem tehet mást, békét köt az egyházzal, és felveszi a harcot a huszitákkal.



Hágy Gyula: *Isten, császár, paraszt*, Nemzeti Színház, 1946, r: Gellért Endre, a képen Major Tamás (Zsigmond), Balázs Samu (Zarabella bíboros), Somogyi Erzs (Borbála) (fotó: Várkonyi Stúdió – az OSZK tulajdonában)

A bemutatót majdnem akkora felháborodás fogadja a sajtó részéről, mint a tizennégy évvel korábbit Németországban. A náci tiltakozók alig voltak többen, mint az akkor még nem egészen „népi” demokrácia hangadói. A koalíciós idők sajtója egymásnak ugrik. Az Új Ember a történelemszemléletet kifogásolja, a Szabad Nép a politikai ferdítések ügyében protestál. A Magyar Nemzet vezércikkben foglalkozik a darabbal: „Tiltakoznunk kell az ellen, hogy a Nemzeti Színház színpadát ilyen propagandacélokra használják fel. Ez a színpad az egész országé, amelyet közpénzekből építettek fel és adóbevételekből tartanak fenn. Ezeket a közpénzeket pedig, amit a hívő magyar dolgozók milliói szolgáltatnak be, nem szabad vallásellenes propagandára fordítani!”⁴³

A Független Magyarország Lukács Györgyre hivatkozik, aki a Szabad Népben a darab művészi egyenetlenségeit emlegette. A Világ című lapban Hágy is megszólal; írása arról tájékoztat, hogy már Goebbels is tiltakozott a darab ellen annak idején. Néhány nappal később újra tollat ragad, és a színpadi szólásszabadság kérdéséről fejti ki véleményét, ezúttal a Magyar Nemzet vezércikkében. Esmefuttatásában odáig ragadtatja magát, hogy kijelenti: ezen az alapon akár *Az ember tragédiáját* is be

⁴³ Kósa János, Magyar Nemzet, 1946. május 15.

lehetne tiltani. Még nem sejtí a szovjet emigrációból hazatért szerző, hogy néhány év múlva erre is sor kerül, méghozzá saját moszkovita harcostársai segítségével.

Az 1946/47-es évadban szinte minden hónapra jut egy premier Gellért számára. Októberben O'Neill drámáját, a *Vágy a szilfák alatt* állítja színpadra, majd Somlay kérésére segédrendezőként részt vesz a Somlay fordításában, rendezésében és főszereplésével tervezett bemutatóban, Ibsen: *A nép ellensége* című drámájának előkészületeiben. A bemutatóra végül nem kerül sor. Kárpótlásul Hauptmann *A bunda* című komédiájában dolgoznak ismét együtt⁴⁴. A darab a porosz igazságszolgáltatás és a „liberális szellemű” polgárság gúnyos satírja. Von Wehrhahn méltóságos úr szerepében Somlay ritkán látható különleges humora jelenik meg Gellért rendezésében, amely a naturalizmus jellemző jegyeit ironikus felhangokkal hozza közel a 20. század nézőjéhez.

Alig két héttel később kerül sor a *Légy jó mindhalálig* premierjére, amelyhez különleges emlékek fűzik a rendezőt. Ha MórícZ állítólagos terve, hogy a kamasz Gellért Endre játssza el Nyilas Misi szerepét, nem is valósult meg, a század legkiválóbb játékmestereként Gobbi Hildából igazi kamaszfiút faraghatott, pontosan



MórícZ Zsigmond: *Légy jó mindhalálig*, Nemzeti Színház, 1946, r: Gellért Endre, a képen Gobbi Hilda (Nyilas Misi), Sugár Tibor (Doroghy Sanyika) (forrás: www.bajorgizi.hu)

olyant, amilyent az egykor késő estébe nyúló felolvasás nyomán felidézett az író meg a rendező. És a személyes vallomáshoz apja versének első két szakasza is hozzátartozik: „Kis Nyilas Mihályért / Küldöm ölelésem. / Ezt a magyar dicsőséget / Hova-mibe véssem? // Tűz elolvastt ércet, / Víz mos, kő elmállik, / Fiaim szívébe véstem: Légy jó mindhaláig.”⁴⁵

1947. január 5-én Gellért két egyfelvonásos bohózatot rendez a Nemzeti Kamaraszínházban: Sheridan⁴⁶ Magyarországon addig sohasem játszott művét, *A tragédia próbáját*⁴⁷, valamint Szentes Reginald⁴⁸ ferenc-

⁴⁴ Eredetileg Hont Ferenc kezdte el a darab próbáit, és Gellért segédrendezőként vett volna részt benne, de Hont később lemondta a rendezést.

⁴⁵ Gellért Oszkár: *Légy jó mindhalálig*, 1929.

⁴⁶ Richard Brinsley Sheridan (1751–1816) a 18. századi angol dráma egyetlen jelentős képviselője. Főművét, *A rágalom iskoláját* (*The School for Scandal*, 1777) már 1838-ban bemutatta a Nemzeti Színház.

⁴⁷ *The Critic*, 1779.

⁴⁸ Szentes Reginald (1747–1806) előbb a csíksomlyói gimnázium tanára, majd a székelyudvarhelyi rendház főnöke. *Rusticus imperans* című magyar nyelvű komédiája a jezsuita Jakob Masen (Massenius) darabjának fordítása. A magyar változat a kor egyik legsikerültebb hazai iskolai színjátéka, jellemzője a vaskos humor és az izes népies nyelv.

rendi tanár *Az úrhatnám kovács* című iskoladramáját. A következő hónapban – Bajor Gizi és Básti Lajos főszereplésével – felújítja *A kaméliás hölgyet*, az anatómává lett Németh Antal-korszak sikerét. Igazgatásának első három évében Major módszeresen megszabadult az előtte járó nemzedék legjelentősebb tagjaitól, akik tanúi voltak nehezen induló színészi pályájának. Bajorral, Tőkés Annával és az 1945-ben visszaszerződött Somlayval kivételt tett: ők voltak a „haladó hagyomány”. Elhalmozta őket szerepekkel és elismerésekkel.

Márciusban sor kerül a második Háy-premierre. A *Romok* című bűnügyi dráma már itthon született, a Nemzeti felkérésére. Majdnem olyan rossz, mint az öt évvel később színpadra kerülő *Az élet hídja*. Háynak – két időskori drámája, az *Attila éjszakái* és a *Mohács* kivételével – nem sikerült többé az *Isten, császár, paraszthoz* és a *Tiszazughoz* hasonló értékű művet létrehozni. Ellentmondásos pályája a weimari Németországtól a kommunista ideológia mindenre elszánt harcain át vezetett Nagy Imréig, 1956-ig, majd Kádár börtönéig és az újbóli emigrációig.

Szokásától eltérően Gellért kénytelen mentegetőzni, mellébeszélni és rendezői problémáit emlegetni a *Romok* műsorfüzetében:

„Mik ezek a rendezői problémák?

Elsősorban – és ez minden darabnál fennáll – az író mondanivalójának hű szolgálata. Átültetése valaminek a papírról a színpadra, valaminek, ami több mint szó, vagy mondat, vagy színmű: meggyőződés, állásfoglalás, világnézet. Az író ezúttal a polgári környezetből választotta alakjait: a darab 1946-ban játszódik, így a közönséget nem lehet becsapni. Mindnyájunknak a közös ismerősei beszélgetnek, vitatkoznak, szeretik vagy gyűlölik egymást, és irigylik egymást a színpadon. Ezeknek az alakoknak az életből kell átlépni a rivalda elé, de úgy (hisz ez az író elképzelése is), hogy többet jelentsenek önmaguknál. [...]

Természetes, hogy az író mondanivalójának ez az átültetése nem történhetik meg színészek segítségével. Hiába van rendezői elképzelés, ha nincs megfelelő színész, aki végrehajtsa, vagy ha a színész, bár eljátssza a rendező és az író megteremtette alakot, de nincs önmaga is meggyőződve, nem hisz az átültetett alak emberi igazságában.

És itt térhetek át a rendezés második főproblémájára.

A *Romok* szereplői között voltak olyanok, akiket még sohasem rendeztem, olyanok, akik még sohasem játszottak egymással. Régi nemzeti színházak, magániskolákból csak nemrég kikerült színészek és színakadémisták. Ennek a társulatnak kellett megadnia a darab sokrétű, de mégsem határozott társadalomrajzát – egységes, sűrített realista játéktílusban.

Érzem, hogy ennek a feladatnak nem tudtam teljes mértékben megfelelni. Az egységes játéktílus kialakításához igen hosszú idő szükséges. Ami eredményt mégis elértünk, az elsősorban a *Romok* kitűnő színészgárdájának köszönhető.”⁴⁹

A sajtó nem ilyen tapintatos a szerzővel. A sok epés bírálat közül válasszuk ki Tamási Áron írásának néhány sorát, melyben Háy darabján túlmutatva megfogalmazza a már bontakozó sematizmus látéletét: „Maholnap nem kell újságot

⁴⁹ *A rendező a Romokról*. A Nemzeti Színház műsorfüzete, 1947. március.

olvasnunk, mert a színházakban hűségesen megelevenítve megtaláljuk az újságok vezércikkeit, rémriportjait, vagy viccrovatait.”⁵⁰

A faskóért kárpótlást jelent Gellértnek, hogy az évad végén megrendezi Sartre *A tisztességtudó utcalány* című egyfelvonásosát egykori vígszínházi partnere, Tolnay Klári főszereplésével, és vele egy műsorban sor kerül – Rátkai Mártonnal a címszerepben – első Shaw-rendezésére, az *Androklesz és az oroszlánra*. A következő évadban újabb két Bernard Shaw várja: októberben a Kamaraszínházban a *Szerelmi házasság*⁵¹, tavasszal pedig a Nemzeti színpadán a *Tanner John házassága*.

A *Szerelmi házasság* előtanulmány Gellért egyik remekművéhez, a *Pygmalion*-hoz. Peti Sándor Lickcheese-e összecseng későbbi Dolittle alakításával. Utolsó megjelenése Sartoriusék házában ugyanaz a fennhéjázás, mint a „legeredetibb moralistáé” Higgins tanár úr színe előtt. Mindössze annyi a különbség, hogy itt a házigazda nem kifinomult modorú, sznob fonetikatanár, hanem maga is csirkefogó self-made-man, akit Rátkai Márton operettszínpadon kikristályosodott harsány jellemábrázolása öltöztet fel sokszínű és ellentmondásos karakterré. A rendező pompásan teremti meg a gazdagságba már beleszokott és a jómódba épp csak belekóstolt uraságok duettjét. Shaw első színdarabja Gellért második Shaw-rendezése. A vígszínházi stílust és az angol humort már anyanyelvi szinten beszéli. Tökéletes összhangot teremt a négy főszereplő más-más tradíciókban gyökerező játékában. Mulatságos előadást hoz létre, amelyben a humor mögött kegyetlen rémképek is fel-feltűnnek.

„Tanner John, az asszony elől menekülő milliomos szocialista, a *Forradalom kiskatéjának* szerzője, aki egyébként nyilván olvasta Shaw-nak *Szocializmus milliomosok számára* című esszéjét – a Sierra Nevadában összetalálkozik egy haramiavezérrel. – Haramia vagyok, és kifosztom a gazdag embereket – mondja ez. – Uriember vagyok, és kifosztom a szegényeket – feleli Tanner”. Az idézet Benedek Marcell esszéjéből való⁵². Később felteszi a kérdést: „Sikerülni fog-e Don Juan menekülése? Az álom magában hordja a választ, amelyet előre tudtunk, s az utolsó felvonásban meg is hallunk: nem sikerülhet. Donna Anna, az életbeli Miss Anne Whitefield mása, apát keres a felsőbbrendű ember számára. Az élet nemcsak él, hanem fejlődni is akar; különb, erősebb, szabadabb lényeket létrehozni. És életerő képessé teszi az asszonyokat, hogy az ehhez szükséges férfiakat rabul ejtsék, tulajdonukká tegyék – akár olyan eszközökkel is, mint az örökösen mások akarátára, parancsára hivatkozó, hazug és képmutató Anne Whitefield.”⁵³ Bár Shaw könnyed komédiának szánta, mégis kevésbé „barátságos”, mint a barátság-talan színművek közé sorolt *Szerelmi házasság* vagy a *Pygmalion*. Gellért értelmezésében a *Tanner John* fantasztikus komédia. Ez már abból is nyilvánvaló, hogy magyar színpadon először játsszák a pokoljelenetet. Igaz, a Ramsden Roebuckot

⁵⁰ „Rómeó és Júlia” színházi magazin, 1947, 11.

⁵¹ *Widover's Houses*, 1892.

⁵² Benedek Marcell: *George Bernard Shaw*. In: *Könyv és színház*, Bp., 1963, 455.

⁵³ I.m. 456.

játszó Rátkai Márton mint kőszobor láthatóan rosszul érzi magát a molière-i/mozarti/puskini szituációban, folyton vakarózik, prüskszöl és hunyorog, miközben a groteszk-filozofikus eszmefuttatásokat hallgatja, de ez a kis kikacsintás belefér az angol miliőre egyébként kínosan ügyelő, három és félórás előadásba.

De előtte Gellért még két Molière-t rendez a két Bernard Shaw között, a *Dandin* Györgyöt és *Kényeskedőket*, mégpedig a szovjet mintára éppen divatba hozott kettős, némely esetben hármas szereposztásban. Miután két évvel korábban Plautussal megtette a tiszteletkört a népligeti Duda Gyuri előtt, most visszatér a hagyományosabb Molière-játszás felé.

Aztán sor kerül eddigi pályája legfontosabb vállalkozására, a *Cseresznyészkertre*, amely halványuló emlék a *Ványa bácsi* megrendítő szépségének ismeretében, de mégis az első ujjgyakorlat a nagy ívű rendezői pálya egyik csúcspontja felé.

A Nemzeti Színház műsorán alig szerepelt korábban Csehov-dráma. A *medve* című egyfelvonásosát ugyan már tizenhárom évvel a keletkezése után, 1901-ben bemutatták, majd 1933-ban – Turgyev *Ingyenélő* című darabjával együtt – ismét műsorra tűzték, 1945 májusában pedig a Kamaraszínház műsorán szerepelt A *dohányzás ártalmasságáról* című monológgal és Madách A *civilizátor* című komédiájával együtt, a nagy művek közül azonban csak a *Sirály* került színpadra a Nemzetiben, 1930 januárjában, Hevesi rendezésében. A többi (*Ványa bácsi* – 1920, *Három nővér* – 1922, *Ivanov* – 1923, *Cseresznyészkert* – 1924) a Vígszínház emlékezetes magyarországi bemutatója volt. Joggal érezhetik zavarban magukat a kritikusok, amikor egy évvel a Vígszínház *Három nővér*-felújítása után a Nemzeti Színház műsorán megjelenik a *Cseresznyészkert*.

A kritikák többsége kötekedő. A kákán is csomót keres. Nem elég oroszos. Hiányzik belőle az egységes csehovi atmoszféra. Csupa olyan észrevétel, amely korábbi előadások emlékéhez tapad vagy spekulatív úton előállított kliséket kér számon. Két komoly bíráló azonban – más-más szempontok szerint – védelmébe veszi az előadást. Laczkó Géza⁵⁴ ekképpen: „Ilyen kitűnő és ilyen oroszosan kitűnő előadást magyar színpadon még nem láttunk. Gellért Endre, a magyar színházi jövő marsallbotjának jogosult várományosa most is megmutatta, hogy egy da-



A. P. Csehov: *Cseresznyészkert*, Nemzeti Színház, 1948, r: Gellért Endre, a képen Peti Sándor (Firszt), Major Tamás (Gajev), fotó: Kálmán Béla (az OSZK tulajdonában)

⁵⁴ Laczkó Géza (1884–1953) író, műfordító, esszéista, lapszerkesztő. 1945-től a Szivárvány című hetilap rovatvezetője.

rabot belülről kell rendezni. Nem a rendező telepszik rá a műre, hanem beléje hatolva azt a munkát végzi el, amit a természet, amikor egy bimbót pompázatosan virággá fakaszt.”⁵⁵ Goda Gábor⁵⁶ elsősorban Tőkés Annát, Ranyevszkaja alakítóját veszi védelmébe bírálóival szemben: „Tőkés... nem egészen orosz. Nem, ezt elismerem. Tőkés olyan, mint amilyen magyar dzsentri asszony képzeje él benne. Nem orosz utánzat, amit csinál, hanem hiteles hazai portré, tehát csakugyan realista művészet a Tőkés művészete. Van benne a nagyasszonyból, a kurtizánból, a moralistából, a ledér és léha nőből jócskán. Tőkésről azt éreztük néha, hogy csak Shakespeare méretei elégítik ki. Egy kicsit itt is Shakespeare-t játszik, és ez nem árt Csehovnak. Tőkés vérbősége, átszellemültsége nem téveszti el feladatát akkor, amikor a cseresznyéskerthez való ragaszkodásában egy brit királyasszony szenvedéseit zúdíttja nagyszerű magyarságával a nézők közé. Furcsa hangváltásai, mindnyájunk által megcsodált természetes szépsége Ljubov Andrejevna-t magyarra fordította, az orosz vidéki házat áthelyezve a Tolna megyei ámbitusos kúriává, és én mindezt nem hibának rónám föl, hanem nagy és bátor színészi érdemnek. Úgy emlékszem majd erre a Tőkésre, mint akibe Mikszáth és Móricz Zsigmond egy kevésbé belerajzolt.”⁵⁷

Goda pontos műleírása aligha csak Tőkés alakítására érvényes. Megragadja Gellért egész viszonyát a darabhoz és Csehovhoz. Nem az „orosz” légkör minél hitelesebb megjelenítésével pepecsel, hanem azt fedezi fel a drámában, ami közös a mi világunkkal. Mindkét cikkíró észrevette, hogy Gellért realizmusa mögött egy olyan egyéniség van kialakulóban, aki saját vallomását is bele tudja foglalni abba a szolgálatba, amelynek a rendezői hivatást tekinti.

A Cseresznyéskerthez a Madách Színház⁵⁸ kéri kölcsön, mivel a Nemzeti Színháznak éppen nincs kamaraszínháza. Az Andrássy út 69. szám alatti helyiség a következő évadtól a Művész Színház játszóhelye lesz⁵⁹. A rendező szűk, zsúfolt teret képzelt el Csehov drámájához, amelyben elsíratni lehet csupán az árverezésre kerülő cseresznyéskertet, meg a nem létező jövőt. Nemcsak az enteriőrök, de a második felvonás mező-díszlete a dűledező kápolna-romokkal is legyen nyomorúságos, talpalatnyi, ahová alig látszanak el a város körvonalai. Ezért döntenek úgy, hogy az ekkor már (egy évvel az államosítás előtt!) Állami Madách Színház néven, Hont Ferenc regnálása alatt működő intézményben mutatják be a dara-

⁵⁵ Szivárvány, 1948. június 20.

⁵⁶ Goda Gábor (1911–1996) író, könyvkiadó, lektor, szerkesztő. 1945 és 1950 között a főváros kulturális ügyeinek vezetője, 1958–59-ben a Néphadsereg Színháza igazgatója.

⁵⁷ Színház, 1948/27. sz.

⁵⁸ Vagyis a későbbi Madách Kamarát, a jelenlegi Örkény István Színházat a Madách tér 6. szám alatt.

⁵⁹ De csupán egyetlen évadra, mert az államosításkor megszüntetik a Művész Színházat. A Nemzeti Színház „kamaraszínháza” három évadon át a Magyar Színház lesz, amely ennek a rendeltetésnek nem felel meg. A *Nemzeti Színház százötven éve* (Bp., 1987) című kiadvány adattára tévesen állítja, hogy a Cseresznyéskertet a Magyar Színházban játszották.

bot. Négy évvel később ugyanilyen enyvszagú festett díszlet lesz a *Ványa bácsi* első felvonásának színpadképe. Talán ez a szándék vezette félre a kritikusokat, akik a széles orosz sztyep-pék levegőjét hiányolták az előadásból.

1948 őszétől Gellért Endre a Nemzeti Színház főrendezője.

Major igazgatásának első esztendejében Nagy Adorján tölti be ezt a tiszteket. Az évad során mindössze két felelhető előadást hoz létre, Major hat darabot rendez. A következő évben nyugdíjazzák. Ekkor 1948 közepéig Both Béla⁶⁰ lesz az utódja. Ő két év alatt nyolc produkciót állít színpadra, köztük jó néhány bukást, meg *Az ember tragédiáját*, amelyet szintén egyöntetűen elutasítanak a kritikák. Amikor a *Lear királyt* rendezi, a címszereplő Somlay elkergeti a próbáról, és Gellért fejezi be a produkciót. Ez néhány nappal a *Cseresznyés kert* bemutatója után történik.

Máig nagy talány, miért Gellért kapta a főrendezői stá-lumot. Igazgatásának első három évében Major gondosan ügyelt rá, hogy nála jóval szerényebb képességű személyek kerüljenek erre a posztra. Nemzedéktársai közül sokan nem értették, miért nem Apáthi Imre⁶¹ lett már 1945-ben a főren-dező. A sutyorgó bennfentesek nem ismerték elég alaposan a mindenre elszánt igazgató szándékait. Apáthi túl jó volt. Majornál sokkal összefogottabb, megfontoltabb, tudatosabb. Számos hasonló erénnyel rendelkezett, mint Gellért. Csak egy lényeges különbség volt köztük: Apáthi képességeivel Major tökéletesen tisztában volt, hiszen rendezőként, játékmesterként és színészként ugyanahhoz a nemzedék-hez tartoztak Németh Antal Nemzeti Színházában.

Major valószínűleg nem ismerte fel időben Gellért képességeit. „Kapcsolatom Gellért Endrével jó kezdés után jól folytatódott – mondja már többször idézett monológjában. – Gellért valóban tehetséges volt, és a rendezései is mind tiszták. Szép színházi estéket csinált. [...] Ő először nagyon nagy sikereket aratott, jól is csinálta, még a Kamaraszínházban, az Andrassy úton, például egy Shaw-darab-bal. Aztán egy értelmiségi krimit rendezett, Priestleytől a *Veszélyes forduló*t, azzal



Gellért Endre
1946-ban
és 1954-ben

⁶⁰ Both Béla (1910–2002) a Színművészeti Akadémia elvégzése után apósa, Móricz Zsig-mond ajánlására kerül a Nemzeti Színházhoz játékmesternek. A háború után számos fővárosi és vidéki színház főrendezője, igazgatója. Egy ideig a Művelődésügyi Miniszté-rium színházi főosztályvezetője, 1964-től 1971-ig a Nemzeti Színház igazgatója.

⁶¹ Apáthi Imre (1909–1960) színész, rendező, Németh Antal igazgatása idején a Nem-zeti Színház legígéretesebb tehetsége volt. Major egyetlen rendezői feladatot bízott rá, aztán 1945 őszén elhagyta a Nemzeti Színházat. A Művész Színházban teljesedett ki rendezői pályája. Az államosítás után különböző fővárosi színházaknál működött, majd visszaszerződött a Nemzeti Színházhoz.

szintén hatalmas sikert aratott. Tetszett Révaiéknak⁶² is, odavoltak, többször megnézték. Ezt Gellért izgalmasan és jól tudta csinálni. Nagyon jól tudott bánni a színészekkel, általában kilencven százalékig egyetértettünk a színészek értékelésében.”⁶³ Ennyit tud mondani Gellért első éveiről. Arról a négy évről, amelyben Gellért tizennyolc darabot rendezett.

Székely György tanulmánya precízen megfogalmazza a Major és Gellért közötti különbségeket, amelyek már a kezdeti időszakban világosan láthatók: „Mindketten magas művészi igénnyel végezték munkájukat. A róluk szóló beszámolók viszont pontosan érzékeltetik a köztük levő emberi–pedagógiai különbségeket, temperamentumuk döntő eltéréseit. Major szilaj fantáziája változó erővel fonódott össze az egyre erősebb »pártossággal«, amelyet később elképesztő önkritikával »szorításnak« nevezett. Gellért elmélyültebb alkotóként a vidámabb műveket is elmélyülten elemezte, s igyekezett elképzeléseit pontosan megvalósítani.”⁶⁴

Az 1948/49-es évad első Gellért-bemutatója Illyés Gyula *Lélekbúvár* című komédiája. Egy nagyszerű, sűrű tartó barátság és mindenre elszánt szövetség kezdete volt ez. Közelebbi ismeretségük még a háborús évekre nyúlik vissza, amikor Gellért a Magyar Csillagnál hivatalnokoskodott. Barátsággá akkor mélyül, amikor a költő „molière-i” komédiája színpadra kerül a Magyar Színházban, a Nemzeti át-

meneti kamaraszínházában. Gyümölcse pedig Illyés drámaírói életműve, a magyar színháztörténet egyik fényes és sok vitát kiváltó fejezete.

A *Lélekbúvár* nem az első színpadi műve Illyésnek. Benedek András tanulmánya⁶⁵ a *Puszták népétől* eredeteti a költő drámaírói vénájának kibontakozását. Drámafordításai mellett színpad iránti vonzalmának első állomásai azok a dráma-kísérletek (*A tű foka*, a *Tűvé-tevők*, a *Bolhabál*, illetve annak második változata, a *Bál a pusztán* és a *Bölcsek a fán*), amelyek csak meglehetősen késéssel kerülnek



Illyés Gyula: *Lélekbúvár*, Nemzeti Kamaraszínház, 1948, r. Gellért Endre, a képen Sulyok Mária és Rajczy Lajos (forrás: MEK, OSZK)

⁶² Révai József (1898–1959) a Rákosi-korszak kultúrpolitikus. 1945-től a Magyar Kommunista Párt Központi Bizottságának és Politikai Bizottságának tagja, 1950-ig a Szabad Nép első főszerkesztője. 1949-től 1953-ig népművelési miniszter. 1953-ban felmentették a Politikai Bizottságban végzett tevékenysége alól. 1953 és 1958 között az Elnöki Tanács elnökhelyettese, majd haláláig az Elnöki tanács tagja.

⁶³ Koltai, i. m. 90–91.

⁶⁴ Székely György: *A Nemzeti Színház*. In: *Magyar színháztörténet 1920-1949.*, Bp., 2005. 296-297.

⁶⁵ Benedek András (1913–1995): *A hűség jegyében. Illyés Gyula drámái*. In: *Színházi műhelytitkok*. Bp., 1985. 113–218.

bemutatásra. „A nyers modorú Diák⁶⁶ és a nehezen mozduló Androsz⁶⁷ előképe – mondhatni testvérbátyja – az első színre került vígjáték, a *Lélekbúvár* hőse, Dudás. [...] A bohókás játék látszólag a freudizmus kifigurázása, amit az egykorú kritika nagyképűen olvasott az író fejére: mi köze ehhez a mai falunak? Kevésbé volt ajánlatos észrevenni a mélyebb mondanivalót, amit Dudás így fogalmaz meg: »Nincs veszélyesebb, mint amikor egy nagy gondolat bekerül egy üres koponyába. Oda többé semmi más nem juthat be, úgy kitölti«. Ártatlan általánosságnak hangzik, de egyaránt vonatkozik minden vallás és minden világnézet fanatikusaiba.”⁶⁸

A darab rosszkor került színpadra. 1948 júniusában lezajlott a Magyar Dolgozók Pártja első kongresszusa, amely kimondta, hogy „a munkásegység érdekében, a marxi lenini elvek alapján” történjék meg a Magyar Kommunista Párt és a Szociáldemokrata Párt egyesülése. Ezzel hivatalosan is kezdetét veszi a pártállami diktatúra. Még egy 1983-ban megjelent Illyés-életrajz is így értékeli a darabot: „...a *Lélekbúvár* – mely 1948-ban kerül színpadra s ugyanekkor könyvben is kiadják – szatíra: a freudizmus eltúlzóinak kigúnyolása, az író szavaival: *afféle molière-i komédia*. Vannak, akik idegenkedve fogadják az előadást, és azt mondják, hogy Párizsban vagy Amerikában bizonyára sikert aratna, de mi szükség van rá nálunk és most? Mások megértik a honi viszonyokra, a harmincas évekre, a marxizmust és a freudizmust összebékítő kísérletekre utaló célzását.”⁶⁹

Csak az a bökkenő, hogy Illyés szerint a darab napjainkban, a második világháború után játszódik. Ettől megretten a színház, ahogy az eredeti címet is gyorsan megváltoztatja. Illyés eredetileg a *Korunk hősei* címet adta a komédiának. A lermontovi titulus többszörösen veszélyes: egyrészt egyértelművé teszi, hogy Szmuk doktor, a csodabogár pszichoanalitikus lélekelemzése mai história, másrészt az orosz irodalomra való utalás is veszélyes vizekre sodorhatja a darabot.

Gellért ezúttal egy tömör esszét jelentet meg az előadás műsorfüzetében, amelyben felhívja a figyelmet, hogy Illyés darabja sokkal komplikáltabb, mondanivalója sokkal mélyebben rejlik, mint azt gondolnánk. „Hol, mikor, mi történik? – teszi fel a kérdést, majd így folytatja a kissé körmönfont magyarázatot: – Ez az a három kérdés, amelyre minden előadásnak választ kell adnia. S a *mi* a mondani-való, amely számunkra a legfontosabb, szoros függvénye a *hol*-nak és a *mikor*-nak. A *hol*-ra a *Lélekbúvár* már az olvasópróbán megadta a feleletet: történik egy kis dunántúli faluban. A *mikor*-ral viszont egy ideig bajban voltunk. A *Lélekbúvár* egy ciklusnak, a *Korunk hőseinek* első darabja. Talán ez a cím zavart meg, amikor azt hittük, hogy a cselekmény ma játszódik. A *hol* és a *mi*: a hely és a mondanivaló volt segítségünkre, hogy megállapíthassuk: ez a darab a második világháború előtti társadalmat példázza. Ennek a társadalomnak hiteles megelevenítése volna tehát a célunk és feladatunk.”⁷⁰

⁶⁶ A *Bál a pusztán* szereplője

⁶⁷ A *Bölcsek a fán* főhőse.

⁶⁸ Benedek András, 118–119.

⁶⁹ Tüskés Tibor (1930–2009): *Illyés Gyula*. Bp., 1983. 264.

⁷⁰ Gellért Endre: *A Lélekbúvár színpadon*. A Nemzeti Színház műsorfüzete, 1948. november.

Ez már a rettegés kora. Még a minden helyzetet pillanatok alatt felismerő Major is megrémül. Talán ennek köszönhető kínos memóriazavara a premieren, amely kis híján botrányba fullasztja az előadást. A Szmuk doktor szerepét játszó igazgató az első felvonásban egyszer csak a harmadik felvonás szövegét kezdi mondani. A partnerek hiába súgnak, képtelen visszatálcálni az eredeti szöveghez. Illyés dühöng, a banketten tüntetően szóba sem áll Majorral, az egész vacsora alatt kizárólag a társaságában levő Paul Éluard-ral társalog.

A kritikák ennek ellenére megnyugtatóak. Még a köpönyegét gyakran forgató Darvas József is védelmébe veszi egykori harcostársát; azt írja kritikájában a darabról, hogy „a pszichoanalízis sarlatánjainak világnézeti zavart okozó téveszméit, retrográd politikai mozgalmak kezébe fegyvert adó, veszélyes hóbortjait leleplezni feltétlenül hasznos.”⁷¹ Benedek Marcell fenntartásai ellenére szintén a mű megértését igyekszik segíteni bírálatával: „Illyés Gyula *Lélekbúvárja* már a színházi babona szerint is rászolgált arra a zajos sikerre, amelynek a Magyar Színházban tanúi voltunk, mert a vígjáték bemutatóját Major Tamás moszkvai útja miatt háromszor is elhalasztották... Csak két dolog zavarta gyönyörűségünket. Az egyik: ha Illyés valóban a nagy gondolattal űzött sarlatánságot akarta nevetségesé tenni, nem lett volna szabad magát a gondolatot is eláztatni a közönség szemében. Ezt tette, amikor szerző, évszám és kiadó megnevezésével idézett a lélekelemzés egy elhunyt magyar művelőjének könyvéből. Ebben a könyvben csakugyan vannak tudományos szempontból is elfogadhatatlan tételek, de ennek megítélésére a színházi közönség nem alkalmas.”⁷²

Az előadás további sorsát nagyban befolyásolja, hogy tíz nappal a bemutató után az alábbi közlemény jelenik meg a lapokban: „Nem érdemes a dolgozók előtti propagálásra – állapították meg a nagyüzemi kultúrmegebízottak Illyés Gyula *Lélekbúvár* című darabjáról. A Szakszervezeti Tanács kultúrosztálya hétfőn este rendezte meg a nagyüzemi kultúrmegebízottak részére színházi vitáját a Magyar Színház újdonságáról. A vita során felszólalók megállapították, hogy a darab nem a munkásosztály, a dolgozók problémáit tárgyalja, és ezért nem érdemes az üzemi dolgozók előtti propagálásra. A felszólalásokra válaszolva Major Tamás, a színház igazgatója és egyben a darab főszereplője rámutatott arra, hogy Illyés Gyula darabja ideológiai hibái ellenére is komoly biztatás a jövőre nézve akkor, ha a legtehetségesebb magyar írók egyike magas fokú művészi képességeit a jövőben a valóság leírására használja fel.”⁷³

A vita zárszavában Gellért Endre kijelenti, hogy egy igazi magyar drámaíró művét láthatta a közönség a Nemzeti Színházban.

Illyés Gyula nem vett részt az ankéton. A *Lélekbúvár* nemsokára lekerült a színház műsoráról.

A szocializmust építő Magyarország rendhagyó időszámítása szerint 1948 őszén elkezdődtek az ötvenes évek.

⁷¹ A forrás megjelölése nélkül idézi Tüskés Tibor, i. m. 264.

⁷² Új Idők, 1948. XX.

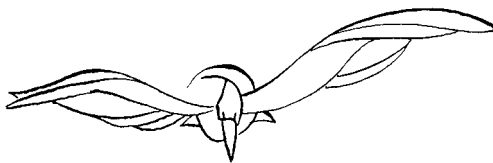
⁷³ Az MTI 1948. november 23-án több sajtóorgánumban közzétett tudósítása.

Géza Balogh: The Outsider

The Rise and Dread of Endre Gellért

(The Beginning of a Directing Career. Part III)

The third in a series of seven essays on the decisive figure of 20th century Hungarian theatre history, Endre Gellért, who was born exactly a hundred years ago and died at an early age, is published here (the first and second ones appeared in the November and December issues, respectively). Endre Gellért's directing career began in 1945, exactly after the end of World War II. In connection with that, images emerge of the conditions at the restarting Nemzeti Színház (National Theatre), where Gellért was contracted as actor and assistant director by Tamás Major, the unofficially appointed manager of the theatre. The author gives details of Gellért's successful debut as director of the popular Soviet play, Leonid Rahmanov's *Stormy Sunset*, also glimpsing at his methods, which betrayed the influence of the bourgeois mentality of the Vígszínház (Comedy Theatre) school. His second staging, also a hit, was Priestley's classic murder mystery, *Dangerous Corner*. While "he made a fine mixture of revolutionary pathos and intimate human situations in the first production, he used irony and bizarre English humour to step out of the bloody reality which Priestley took so seriously in the second one," says the essayist appreciatively of Gellért's artistic achievement. In March 1946 Gellért directed Zsigmond Móricz' first drama, the comedy entitled *Sári bíró* (*Judge Sári*) and the author cites the relevant recollections of the lead in the play, Artúr Somlay. Hardly a month later, Gellért put Plautus' comedy, *The Swaggering Soldier* on stage with the youth of the theatre, recognising in the Roman author, as the essayist sees, a predecessor to Molière. In May 1946 Major, Somlay and Gellért formed an alliance to premiere Gyula Háy's drama *Isten, császár, paraszt* (*God, Emperor and Peasant*), which is regarded by theatre history as the best stage piece of the playwright but largely divided contemporary critics. Almost each month of the 1946/47 season saw a Gellért-premiere, with O'Neill's *Desire Under the Elms*; Ibsen's *An Enemy of the People*; Móricz: *Légy jó mindhalálig* (*Be Faithful Unto Death*) among them being devoted extra space by the essayist. The only stage-failure happened to be Gyula Háy's *Rom* (*Ruin*), and Gellért's reminiscences about it are quoted. After his Bernard Shaw and Molière productions, he reached the peak of his directing career by Chekhov's *The Cherry Orchard*. "He does not tinker with the truest possible representation of the Russian atmosphere but discovers what the drama has in common with our own world," says the author. In the autumn of 1948 Endre Gellért became general director of the Nemzeti Színház. The first Gellért-premiere in the 1948/49 season was Gyula Illyés's comedy, *Lélekbúvár* (*The Psychologist*), which provided the opportunity for the director to form a close friendship with the poet. However, the play criticising Freudianism seemed to appear at the wrong time, in an era of dread. "It is not worth publicising for the workers," factory cultural commissioners stated, because "it does not deal with the problems of the working class." *Lélekbúvár* was soon removed from the repertoire of the theatre, which, in the essayist's view, signalled the approach of the detestable fifties.



GALÁNTAI CSABA

Attila, hun király színpadi megjelenítései

2. rész: Bánffy Miklós és Harsányi Kálmán drámái

Az írók számára nem könnyű feladat Attila alakját drámai mű középpontjába állítani oly módon, hogy nagyságának megfelelő szerepet játsszék; mint tragédiahős hibázzon, de ne essék csorba sem rokonszenves voltán, sem nagyságán. Gárdonyi Géza *Zétájában* Attila mellékszereplő, míg Márkus László drámájában meg sem jelenik a hun király. Bánffy Miklós késlelteti Attila színrelépését, Harsányi Kálmán művében pedig Ellák, Attila fia a főhős. Az előző részben Gárdonyi Géza és Márkus László műveinek színpadi megvalósításával foglalkoztunk, most Bánffy Miklós és Harsányi Kálmán drámáinak 1945 előtti bemutatóit tesszük vizsgálatunk tárgyává.

1912. december 28-án mutatták be Bánffy Miklós¹ *A nagyúr* című drámáját² a Magyar Színházban. Az író közéleti szerepvállalása volt az oka, hogy művét nem a Nemzeti Színháznak adta. Ugyanis néhány hónappal a bemutató előtt nevezték ki Bánffyt az állami színházak – a Magyar Királyi Operaház és a Nemzeti Színház – intendánsának. Ő maga így ír erről: „Örömmel vállaltam [a kormánybiztosságot], bár számomra irodalmi szempontból nagy hátrányt jelentett. Akkor készültem volt el *A Nagyúr* színművemmel. Kétségtelen volt, hogy nem adhattam be a Nemzetinek, ami másként természetes lett volna, lévén az egyetlen színház, aki méltón tudta volna előadni, hanem más színházat kellett keresnem. Így adtam be a

¹ Bánffy Miklós (1873–1950) drámaíró, politikus. 1921–1922-ben külügyminiszter.

² Bánffy Miklós Kisbán Miklós néven írta drámáját.

Magyar Színháznak, főleg azért, mert Gombaszögi Fridát³ láttam ott egy Gyges és Túdo című darabban,⁴ és őt a kiadott szerepére kiválóan alkalmasnak tartottam.”⁵ Bánffy minden bizonnyal azért tartotta alkalmasnak a szerepre, mert tetszett ez az alakítása. Engedtessek meg itt egy megjegyzés Kosztolányitól Gombaszögi Fridának az említett darabban nyújtott teljesítményéről: „Gombaszögi Frida (...) ebben a szerepében csodaszép, csoda ambíciózus, de igen gyengécske.”⁶ Ezt az észrevételt azért tettem, mert majd A nagyúr kritikáinak kapcsán is látni fogjuk, színházértő kiváló-



Gróf Bánffy Miklós egy 1920 körül készült felvételen

ságok egymástól olykor egészen különböző és egymásnak ellentmondó kritikai észrevételeket tesznek ugyanazon előadásról. Bánffy tehát azt szerette volna, hogy Mikoltot Gombaszögi Frida játssza, ám Beöthy László igazgató a színházhoz frissen szerződött Aczél Ilonára⁷ osztotta a női főszerepet. Bánffy erről így panaszkodik egy levelében: „Itt borzasztóan sok baj van. Jól sejtetted, hogy Beöthy valami gagszágot készít A Nagyúr dolgában. Meg is tette. A Mikoltot kiosztotta Aczélnak. És semmit sem ért az ellenállásom, pedig perrel fenyegettem, meg botránnyal.”⁸ Az igazgató és a szerző közötti konfliktusról a lapok is említést tesznek. Kellér Andor *Bal négyes páholy* című könyvében írja, hogy Bánffy jelezte, nem megy el a bemutatóra. Beöthy ennek tudatában volt, amikor kiállt a közönség elé, hogy megköszönje a szerző helyett a tapsokat. Azt is Kellér említi, hogy mindeközben a szerző a kakasülön nézte végig darabja első előadását.⁹

De amíg eljutott Bánffy műve a bemutatóig, magának a szerzőnek is meg kellett küzdenie a papírra vetett sorokkal. „...Attilával a következő történt:

³ Gombaszögi Frida (1890–1961) színésznő. 1909-ben szerződtette a Magyar Színház.

⁴ Homonnai Albert Gyges és Túdo című három felvonásos drámáját 1910. február 26-án mutatta be a Magyar Színház Márkus László rendezésében.

⁵ In: Bánffy Miklós: *Színfalak előtt színfalak mögött*. Színházértörténeti Szemle, 1979. 4. sz. 118.

⁶ A Hét, 1910. március 6.

⁷ Aczél Ilona (1884–1940) színésznő. 1912 decemberében szerződtette a Magyar Színház.

⁸ Bánffy Miklós levele Szilvássy Carola részére. In: Egy nyughatatlan ember. OSZMI, Budapest, 2011. 84.

⁹ Kellér Andor: *Bal négyes páholy*. Magvető Kiadó, Budapest, 1968. 177. A szerző Beöthy Lászlóról szóló könyvében az ominózus eset kapcsán foglalkozik Bánffy Miklós jellemével is, ám megjegyzendő, hogy szubjektíven, negatív elfogultsággal teszi azt.

félíg-meddig megvolt a másolása, midőn Zichy Istvánnak¹⁰ és M.-nek felolvastam az egészet egy este. Ez alkalommal rájöttem, hogy lehetetlenül hosszú és egy halom duplázás van benne. Elő kellett tehát vennem egy kék ceruzát és rettentően meghúzni. Ez több napot vett igénybe. Megtörtént. Most bennem van. Azt hiszem, meg leszel elégedve. Így a jó dolgok sokkal jobban feltűnnek (...) Tegnap este felolvastam újra Zichy Istvánnak. Az eredmény az volt, hogy majd elbőgte magát és ma azt mondta, hogy egész éjjel nem aludt.”¹¹

A meghúzott mű tartalma ekként foglalható össze röviden: A vörös alánok portyázás közben elrabolták egy kolostorból Mikolt gót hercegisasszonyt, akiért küldöttség jön Bizáncból, hogy kiválsa a rabságból. A görög küldöttség Attila táborába siet, aki már jön vissza az itáliai hadjáratból, a pásztorok beszélnek róla, hogy már megérkezett a Dunához, és a görögöknek: Euthymos archimandritának és Ataulf gót vitéznek sietnie kell, hogy még a Nagyúr megérkezése előtt a hun táborban lehessenek. Mikolt hercegisasszony Kurkutnak, a vörös alánok kánjának a foglya, aki Berikhez, Attila főszállás parancsnokához viszi a hercegnőt. Mikolt kétségbe van esve, de hozzálopózik az archimandrita titkos küldöttje, aki hírt ad a küldöttség érkezéséről. Minden eshetőségre azonban mérgezett hegyű arany tűket ad át a hercegnőnek. Berikhez behozzák a foglyokat, köztük van Mikolt is. Euthymos először pénzt ígér Beriknek, hogy adja ki a foglyot, de Berik visszautasítja az ajánlatot: a zsákmányról hűségesen be kell számolni Attilának. Mikor azonban Berik meglátja Mikoltot, szerelemre lobban a hercegnő iránt. Euthymos ekkor ráveszi, hogy szabadítsa meg Mikoltot, tartsa meg magának. Az elkábult Berik a megérkező Attilának nem mint rabját, hanem mint vendégét mutatja be hercegisasszonyt. Mikolt és a görögök teljesen behálózják a szerelmes Beriket. A főszállás parancsnok összeesküvést sző Attila ellen, amelybe Kurkut kánt is bevonja, akinek pénzt ígér az árulásért. A terv az, hogy az udvari lakomán megölik Attilát, aki azonban tudomást szerez a tervről, s Beriket kivégezteti, Arnaultot pedig, aki karddal támad rá, torkon találja egy hun íja. A Nagyúr nászszobájába viteti Mikoltot, aki teljesen le van nyűgözve Attila uralkodói erejétől. De a rábízott feladat kötelezi, és a mérgezett tűvel megöli a hun királyt. Amikor aztán halálában igazán megrendül Attila emberi nagyságától, zokogva borul tetemére.

Az író így emlékezik a színmű megírásának indíttatására:

„A *nagyúr* sok minden más mellett ellentmondás és válasz a századvégnek arra az irányára, melynek fő képviselői az angollá lett német Max Müller és a németté lett angol I. G. Chamberlain, kik az árja népek fensőbbiségét hirdették minden egyéb fajta nép fölött, s bárhol a világban kultúrát tapasztaltak, azt akármilyen erőszakos érveléssel az indogermán eredetre vitték vissza.” Tóth Ágnes tanulmányá-

¹⁰ Gróf Zichy István (1879–1951) művelődéstörténész, festő, grafikus, az MTA levelező tagja. 1934–1944 között az Országos Magyar Történeti Múzeum főigazgatója. A magyarság őstörténetével foglalkozott.

¹¹ Bánffy Miklós levele Szilvássy Carola részére. In: Egy nyughatatlan ember. OSZMI, Budapest, 2011. 82.

ban Bánffy gondolataihoz a következő magyarázatot fűzi: „Bánffy e kérdésben nem úgy szolgálta az igazságot a dráma keretében, hogy helyes összefüggések tükrében cáfolta az indogermán felsőbbiséget hirdető eszméit, hanem egy ellen-elméletet alkotva tekintett a Nyugattal szemben Kelet felé. Itt a keletről jött nomád népek állnak a germánok és a szlávok felett, s azok alávetett helyzetét elméletileg igazolja a dráma. Eszerint különülnek el a dráma szereplői lényegében hunokként és nem-hunokként. A népekből így módon épített piramis csúcsán pedig maga Attila fejedelem áll.”¹²

A darabot az a Márkus László rendezte, akinek *Attila* című művét egy évvel korábban mutatta be a Nemzeti Színház. Márkus rendezésében Attilát Kürti József, Beriket Törzs Jenő, Kurkutot Vágó Béla, Euthymost Sebestyén Géza, Hilariont Papp Mihály, Eiréné anyát T. Halmi Margit játszotta. Márkus László emberi és művészi nagyságára vall, hogy egy évvel az *Attila* bemutatójának kudarca után elvállalta a Magyar Színházban Bánffy Miklós drámájának színrevitelét. A rendező a harmadik felvonás végén megjelenő Attilát lóháton hozta be a színpad hátterében, s „jelentéktelen, kicsiny termetű, keleti csúnyaságú embernek maszkírozta”, ám a címszerepet játszó Kürti József „mégis mindig éreztetni tudta emberfeletti nagyságát.”¹³ Kürti József különös érzékenységgé színész volt, aki a lélekábrázoló



Bánffy Miklós jelmeztervei saját darabjához

¹² Szilágyi Ágnesnek, az OSZMI munkatársának a leánykori neve Tóth Ágnes. Bánffy Miklós *drámái* című kiváló tanulmányát Tóth Ágnes néven jelentette meg 1985-ben, a Színháztudományi Szemle 18. számában.

¹³ Schöppflin Aladár: *A Nagy Úr*. Kisbán Miklós darabja a Magyar Színházban. Nyugat, 1913. 1. sz. 74-75.

mesterséget a magyar színjátszás megújítását céljának tekintő Thália Társaságban¹⁴ tanulta, ezért Márkus arra alapozhatta koncepcióját, hogy a színész belső kisugárzása és előnytelen külseje között feszülő ellentétet keresztül mutassa meg Attila karizmáját, emberfeletti hatalmát.

Kürti József ekként nyilatkozott a Magyar Színpadnak: „A szerepemnek van egy nagyon érdekes sajátsága. Kevés szó, de amit mondok, az vas, annak úgy kell hatni, mint a kalapácsütésnek. Attila keveset beszél, keveset mozog és mégis elejétől végig benne van az egész darabban. Amikor egyszer megszólal, elevenbe vág minden szava, érezzük, hogy ez csakugyan az a »rettentő Nagyúr«, akiről a darabban beszélnek. Okos, erős, hatalmas. Ezt akartam megjegyezni a szerepemről. Még egyet. Talán föl fog tűnni a maszkomon, hogy milyen abnormálisan nagy, erős hajlású orrot csináltam magamnak. Azt mondják Attiláról a darabban, hogy »karvaly-orra van«. A szerzőnek ezt a karakterizálását is meg akartam csinálni.”¹⁵

Tehát Kürti pontosan tudta, hogy minden szavának, minden gesztusának súlya van. De azt is tudta, hogy Attilaként kell bejönnie a színpadra. A lovon való megjelenés Bánffy írói instrukciója. A karvaly orrhoz pedig maga Kürti ragasztott. Nem tudjuk, hogy ezek mennyire voltak hatásos elemek, gyengítették-e vagy inkább erősítették alakítását.

Legifjabb Szász Károly, az Uránia című folyóirat szerkesztője külsőségeiben elhibázottnak látja Attila színpadi megjelenítését: „A »Rettentő Nagyúr csak a harmadik fölvonás legvégén jelenik meg, de a három felvonás (melyek közül különben kettő a darab kinyomatott szövegében »előjáték«-nak van nevezve) az ő jövetelét készíti elő, hangulatot igyekszik kelteni, izgatottat, csodálattal és félelemmel teljeset. Persze a közönség ezek után valami igen nagyot, szinte emberfeletti alakot vár. S mi történik? Szépen feldíszített fekete lovon megjelenik komikus bő bugyogóban, furcsa fővegben és – horribile dictu¹⁶ – ragasztott farsangi orral: egy üstfoldozó cigány, a régimódi népszínművek recipéje¹⁷ szerint. A komikusan ható ruházatot nem lehet megvédeni tudományos alapon. Ha Attilának a régmúlt idők áthatolhatatlan homályába vesző alakját akarja valaki megérzéskíteni, fő törekvése az kell hogy legyen, hogy megközelítse azt a képet, mely a közönség lelkében nagy vonásokban él, mert a köztudat elleni vétségeket színpadon nehezen bocsátja meg a publikum. De viszont, ha erre való tekintettel ragasztotta a »sasorrot« a színész, az megint érthetetlen és megbocsáthatatlan tévedés, mert orrot ragasztani színpadon csak komikai színezetű szerepet játszóknak szabad. Ebből a dilemmából tehát csak úgy lehet kilábolni, ha olyan színésszel játszattuk Attilát, akinek arca, alakja, hangja nagyjából megfelel annak a képzetnek, amit az alakhoz általában fűzünk. Az Attilát játszó Kürtinek – aki különben igen értelmesen

¹⁴ A Thália Társaság 1904–1908 között működött. Célja a hivatásos színházak műsorán nem szereplő, irodalmi értékű kortárs vagy klasszikus drámák bemutatása, és új játéktípus kialakítása volt.

¹⁵ Magyar Színpad, 1912. december 28. 1.

¹⁶ 'még kimondani is szörnyű'

¹⁷ 'receptje'

beszélő színész, s Attila fölényes nyugodtságát elég jól érezte – alakja se elég jelentékeny, hangja is nagyon vékony a megfelelő illúzió keltéséhez.”¹⁸

Más kritikus nem talál kivetnivalót sem az öltözékben, sem a ragasztott orrban. Schöpflin Aladár sem tesz említést ezekről: „A darab Attila közeledésének hírével indul meg, s e hírnék hatásával az emberekre. Attila szelleme tölti be, egyre teljesebben a színpadot: mikor a harmadik felvonás végén lóháton, a színpad háttérében maradván megjelenik: betölti az egész színházat, minden néző szívében ott van az áhítat szorongása. A két utolsó felvonás, amikor Attila a színpadon van, a legkitűnőbb magyar drámák közé tartozik. A Nagyúr felé sugárzik minden, az ő csaknem mozdulatlan és szótlán alakja mintegy bűvöllettel ragad magához mindenkit, rettentő hírneve, hatalma, esze és ereje tükröződik mindenben, ami a színpadon történik. Kürti ezt a szerepet nagyszerűen játszotta meg: jelentéktelen, kicsiny termetű, keleti csúnyaságú embernek maszkírozta Attilát, s mégis mindig érzékeltetni tudta emberfeletti nagyságát. A meghalás a végén valóságos színpadi remekmű.”

Schöpflin azt a részt emeli ki, amelyben Attila jelen van, Alexander Bernát számára viszont az a felvonás a legszebb, amelyben Attila még nem lép föl. „Ez a legkeményebb kövek egyike, mely szobrászköltőnek megformálásra adatott. (...) Mit csinálunk a színpadon ily antidiluvialis lényvel, kivel még képzeletben is oly nehezen tudjuk azonosítani magunkat? (...) Azért nem csodálom, hogy akadt egy kiváló tehetségű fiatal költő, aki egy Attila drámát írt, Attilának a színpadon való megjelenése nélkül. Kisbán képzeletét az ragadta meg, ami Attilában mindenképpen nagy, az ő nagy ereje és fantasztikus hatalma az emberek fölött. Az ő drámájában is a legszebb az első felvonás, melyben még nem lép föl Attila, hanem mintegy előrevetett árnyéka elterül a véres izgalomban vonagló földre...”

Nem az előadás rekonstruálása a célunk, de még arra sem kell feltétlenül törekednünk, hogy elképzeljük, milyen lehetett a színpadi megvalósítás. Sokkal fontosabb számunkra, hogy felfigyeljünk azokra az alapkérdésekre, amelyekre valamiféleképpen választ kellett adniuk az alkotóknak, s amelyeket így vagy úgy felvetnek a kritikusok is. Ezek közé tartozik, hogy a színpadon lévők miként készítik elő Attila érkezését, Attila megjelenése hogyan történik, majd színpadi létezése és környezetére gyakorolt hatása miként válik érzékelhetővé, láthatóvá a néző számára.

Szinte minden kritikus megemlíti az Attilát játszó színész szótlanságát, mozdulatlanságát. Ennek különösen hatásos voltát kontrasztként erősíthette a korszak színjátszására jellemző fokozott pátosz, a szövegmondás fölerősített hangereje. Némely színészünk – Pethes Imre, Ódry Árpád, Gál Gyula vagy éppen Kürti József – már a modern színjátszás útján halad, ám a Nemzeti Színház produkcióit leginkább a stíleklektika jellemzi, aminek egyik oka a különböző iskolákat képviselő színészek egyidejű színpadi szerepeltetése. Márkus László kritikájában megjegyzi, hogy ő nem érti, miért kell összerakni a színpadon „a mínuszt és a pluszt, a hide-

¹⁸ Uránia, 1913. január, 63–65.

get és a meleget, a dudáló, kothurnuson járó, ágáló és komédiázó színészeket és a gondolkozó, érző és emberien kifejező művészbereket. Ez a zűrzavar lehetetlené teszi a kétféle felfogás tiszta kialakulását és árt mind a két félnek...” S tanácsot is ad Somló igazgató úrnak: „A Burgszínház magyarhoni kirendeltségét, tessék egy külön ensemblebe foglalni, a moderneket szintén, s mind a két társaságnak, tessék megfelelő munkát adni.”¹⁹ De még 1944-ben is, mikorra már a színjátszó stílusok különbözősége nem volt oly szembeötlő, az Attilát alakító Kiss Ferenc „dermesztő szótlanúsága lenyűgözőbben beszélt minden ékesszólásnál.”²⁰

Az ősbemutató női főszereplője, Aczél Ilona, akit az a kritika ért, hogy modern hisztérikus nőt csinált Mikoltból, a következőt mondta szerepéről: „Attila és Mikolt szembeállítása a darabban jellemző a két szerepre is. Mindkettő kiválik a többi közül, az egyik igazi férfi, a másik igazi nő. Attila látszólag passzív a darabban, Mikolt látszólag aktív, holott voltaképpen megfordítva van, mert Mikolt szerepének nagy aktivitása csak látszólagos. Ez a nő csak csináltat, de nem csinál semmit, mozgatja a férfiakat, kicsit hisztériás is, igazi nő. Nagy örömmel és ambícióval tanultam ezt a szerepet, és boldog leszek, ha én is hozzájárulhatok a darab sikeréhez.” Aczél Ilona tehát az eltervezett koncepciót valósította meg. Az őt ért kritikák ellenére sem tudhatjuk, milyen volt a színészi játéka, de annyi bizonyos, hogy nem lehetett hálás feladat úgy eljátszani Mikoltot, hogy köztudott volt, a szerző másik színésznőnek szánta a szerepet. Az 1921-es előadáson a Mikoltot játszó Várady Aranka, aki később Bánffy felesége lett, pozitív kritikákat kapott. Harsányi Kálmán értékelése szerint Várady Aranka alakításában „teljes egészében elevenedett meg előttünk egy, a maga gőgösen szűzi, majd odaadón asszonyi, hitén csügghető és megbabonázott, gyűlölve szerelmes mivoltában ugyancsak bonyolult jellem, de igen jól megírt örökasszony-jellem”.²¹

A nagyúr ősbemutatójának korhű díszletezését dicsérő szavakkal illeti a kritika. A Magyar Színház jellege mégis gátat szabott annak, hogy a szöveghez méltó monumentalitásában jelenjen meg a mű.

Korábban említettük, hogy Bánffy kormánybiztosi megbízatása miatt nem adta művét a Nemzeti Színháznak. Nos, volt olyan újságíró, aki az intendáns-író eme szerénységét indokolatlannak tartja. „Mert az, hogy Bánffy Miklós a Nemzeti Színháznak kormánybiztosa, nézetünk szerint nem ok arra, hogy ez a nagystylú darab onnét kiszoruljon. A panamákat mi sem szeretjük, sőt utáljuk és ostorozzuk – de lehetne-e ép ésszel visszaélést szimatolni, ha Bánffy ezt a művét a Nemzeti Színházban adatja elő, melynek egyik legelső rangú feladata éppen a magyar történeti drámák művelése. Nevetséges circulus vitiosus²² lenne azt mondani a Nemzeti Színházzal vonatkozásban, hogy Bánffy nem lehet intendáns, mert drámaíró, vagy Bánffy drámáját nem lehet ott előadni, mert intendáns. Megesett volna, ha efféle

¹⁹ Márkus László: *A szezon végén*. Alkotmány, 1905. június 6. 135. sz. 1–2.

²⁰ Új Magyarság, 1944. szeptember 17. 8. (Papp Jenő)

²¹ Magyarság, 1921. március 19. 4.

²² 'az okoskodás terméketlen körbenforgása'

problémákat annak idején Szigligetivel szemben is feszegettek volna! A Nemzeti Színház vezetésében igen is van sok restelleni való – kár is, hogy a valóban művészi érzékű, költői lelkű kormánybiztos úgyszólván minden tevékenységét az Operaháznak szenteli s a Nemzetivel – érezhetőleg – keveset törődik, de azt csakis ugyan nem kellett volna restellnie sem a színháznak, sem a kormánybiztosnak, ha ez a szép Attila dráma ott került volna színre, a Magyar Színházénál mindenesetre jobb előadásban.”²³

Majd egy évtizeddel később erre is sor kerül. 1921. március 18-án a Nemzeti Színház is bemutatja a művet. A próbákat Hevesi Sándor kezdi, de tartós betegsége miatt nem tudja végigvezényelni a társulatot az előadásig. Ódry Árpád veszi át tőle a rendezői pálcát. Attilát ugyanaz a Kürti József játssza, aki e szerepben korábban a Magyar Színházban már fellépett. Beriket Ódry Árpád, Mikoltot Várady Aranka, Euthymost Horváth Jenő, Ataulfot Fehér Gyula, Demetrios barátot Gabányi László, Hilariont Sugár Károly, Kurkut kánt Bartos Gyula, Garabonciást Pataki Jenő, Eirénét Nagy Ibolya játszotta. „Az idegen asszony kicsiny, de megrázó szerepében Forgács Rózsi valósággal remekelt: igaz volt és mélyen emberi.” – írja Harsányi Kálmán kritikájában, akinek az 1921-es bemutató után írt soraiból a háborús veszteség és a trianoni békeszerződés okozta fájdalom is kiérződik: „Bánffy Miklós színművének legbecsesebb értéke az az Ázsia illatától terhes, mély mondai hangulat, mely Nagy-Budapest szemével nézve bizonyára merő exotikum csupán, de a beléje szorult maréknyi, még meg nem fertőzött magyarságnak úgy hőmpölyög végig már halkán újra fel-feldobogni merészkedő szívén, mint valami rég feledett ősi ének néhány hozzánk sodort töredék sora, melyet szavak nélkül zsongat bennünk egészzé a magunk megghatódottsága.”²⁴

A drámát 1942. május 10-én láthatta a Kolozsvári Nemzeti Színház közönsége a művészeti hetek nyitódarabjaként. A rendező, a díszlet- és jelmeztervező maga a szerző volt, játékmestere pedig Tompa Miklós. Attilát Szakáts Miklós, Mikoltot Fülöp Kató, Beriket Kamarás Gyula, Hilárliont Tompa Sándor, Garabonciást Senkálzky Endre alakította.

1944 szeptemberében Kovách Aladár, a Nemzeti Színház új igazgatója szintén Bánffy Miklós színművét választotta a színház szenzonnyitó darabjának. Szeptember 16-án került sor a bemutatóra, a művet Tompa Miklós állította színpadra. A díszleteket Bánffy Miklós tervei szerint Varga Mátyás készítette. A zenét Farkas Ferenc, a kolozsvári operaház igazgatója szerezte. Attilát Kiss Ferenc, Mikoltot Szörényi Éva, Eirénét Lánchy Margit, Beriket Ungvári László, Euthymost Táray Ferenc, Ataulfot Ujlaky László, Zerkont Bánhidly László, Kurkutot Rajczy Lajos, Hilárliont Apáthi Imre, Garabonciást Balázs Samu játszotta.

A 40-es évek háborús borzalmaiban különösen élővé és életbevágóvá válik a darab. Erről ír Tamási Áron: „Ma fölszakadt ismét a föld és az emberi sors. Úgy tűnik, mintha ezerötszáz esztendő múlva ismét úgy »forogna keserű levében« a föld,

²³ Uránia, 1913. 2. sz. 65. Legifj. Szász Károly írása.

²⁴ Magyarság, 1921. március 19. 4.

mint Attila idejében. Ha elolvassuk, vagy megnézzük ezt a darabot, csak akkor döbbenünk rá, hogy mily rettenetes a hasonlóság! Népek változtatják a helyüket ismét; pusztul valami régi és vajúdik valami új: hit hittal akaszkodik recsegve össze, s viaskodik az anyaggal a lélek.”²⁵ Tamási remekműnek tartja Bánffy színművét, ám vannak, akik ambivalens érzésüket fogalmazzák meg a drámával kapcsolatban. „Színpad-e, vagy irodalom?” – teszi fel a kérdést Relle Pál, majd ekképpen minősíti a drámát: „különösen értékes és furcsán hibás alkotás.”²⁶ Kosztolányi az *Attila* bemutatójakor szinte ugyanezeket a szavakat használta, amikor jellemezte „Márkus László csonka, hibás és zseniális drámáját”.²⁷

Évtizedekkel később Pukánszky Kádár Jolán együtt értékeli Márkus László *Attila* és Bánffy Miklós *A nagyúr* című drámáját: „Mindkettő színházi ember műve, s mindkettő mégis a színpadtól való elfordulás jegyében született. De mindkettőnek emelkedett dikciójában, tősgyökeres és gazdag magyarságában, lírai szépségeiben lehetőségek nyíltak arra, hogy a színház újra régi hagyományainak útjára lépjen.”²⁸

Ellák

Harsányi Kálmán²⁹ *Ellák* című művét 1923. március 2-án mutatta be a Nemzeti Színház. A szerző történeti szomorújátékát már 1905-ben benyújtotta a Nemzeti Színházhoz, de ott sokáig hevertették. Harsányi megunta a hosszas várakozást, visszavette művét és átdolgozta. Ebben az új formában Hevesi Sándor fogadta el előadásra.

Harsányi egyetlen nagy drámai művében³⁰ az alakokat reális emberi indítékok mozgatják, Attila fiának, Elláknak halálát hatalmi érdekek idézik elő, előre vetítve egy nemzet széthúzásának következményeit. A mű rövid tartalma:

Első felvonás. Hildegund, a burgund királylány, évekkal ezelőtt mint túszerült bátyjával Altarothtal Attila udvarába, ahol Ellák, a legidősebb királyfi beleszeretett. A fiatal szívek már-már nászban egyesültek, de a burgundok lázadása véget vetett az idillnek. Attila a testvérpár kivételével az egész burgund királyi családot kiirtatta, és a lázadás leverése után, a béke jeléül, Hildegundot feleségül készült venni. Terve vérző sebet üt Ellák szívére, de még ennél is nagyobb fájdalom fogja el atyja világhódító politikája miatt. Míg Attila a hunság rovására egyik népet a másik után csatolja birodalmához, Ellák a nemzeti egység eszméjének képviselője-

²⁵ Erdélyi Helikon, 1943. 10. sz. 550.

²⁶ Világ, 1912. december 29. 307. sz. 17.

²⁷ Kosztolányi Dezső: Színházi esték II. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 67.

²⁸ A Nemzeti Színház százéves története I. kötet. Bp. 1940. 417-418.

²⁹ Harsányi Kálmán (1876–1929) költő, író, drámaíró, színikritikus. 1909-től a Petőfi Társaság tagja volt. Ellák című történeti tragédiája 1924-ben Vojnich-díjban részesült.

³⁰ Drámai miniatűrjei közül csak kettő (a Pater Benedek és a Mariaba király) került előadásra. Az *atyamester* és Az *esquilunusi temető* című egyfelvonásosait nem mutatta be színház.

ként kerül vele szembe. Attila, hogy Ellákot megakadályozza a cselekvésben, fiát udvarába rendeli, és megparancsolja neki, hogy váltson jegyet Mikolttal, Réka udvarhölgyével. *Második felvonás.* Ellák tanácskozik vezérkarával, hogy seregének melyik részét küldje a hun vért pazarló idegen vezér alatt a biztos pusztulásba. Réka szenvedélyesen szítja unokájának kirobbanni készülő indulatát. Ellák heves összeütközésbe kerül az osztrógót királlyal is, de Attila megjelenése véget vet a szóváltásnak. A kétségbeesett Ellák lobogva lázadoz atyja ellen, és szenvedélyének tüzeit még nagyobb fokra hevíti Hildegund, akinek szavaira legfájóbb sebei fakadnak fel. *Harmadik felvonás.* Hildegund elszántan készül arra, hogy nászéjszakáján megölje Attilát. Vérgőzös látomásokból akar erőt meríteni a gyilkossághoz, és ezért csók és ölelés helyett véres csaták elbeszélésére kéri Attilát. A beszélgetés közben lép be hozzájuk Ellák, aki a hunságnak a világbirodalomtól való különválasztását követeli. Attila kardot ránt, Ellák se rest, de a párviadalt apa és fia között Hildegund biztos töre dönti el.

Negyedik felvonás. Attila megöletése nagy izgalmat idéz elő. Mindenki Ellákot vádolja, bár senki sem tud biztosat. Ellák az ellene irányuló tomboló indulatok viharában atyja koporsója felett nyíltan magára vall. Érti vétkének szörnyű súlyát, de célja szent volt, mert csak így óvhatja meg népét a pusztulástól. A megdőbbszent hunok hódolattal borulnak le az új király előtt, és Ellák most már csak Csabát várja vissza, hogy a világbirodalomtól különvált hunok számára megmenthesse az önálló és független hun birodalmat. *Ötödik felvonás.* A bomlás tovább tart. Csaba Ellák ellen fordul, és halálra keresi az apagyilkost. Ellák katonái elfogják, de párbajban mégis halálos sebet ejt Ellákon. A haldokló Ellák utolsó erőfeszítésével Csaba vezérlete alatt akarja egyesíteni a meghasonlott hunságot, de amikor Csabától még haldokolva sem nyer bocsánatot, megrendül a hite. Lovához kötteti magát, és így akarja visszavezetni népét az őshazába. Csaba csak most, amikor már késő, érti meg Ellák magasztos, nemes törekvéseit.

Az ősbemutató rendezője Ódry Árpád volt, aki Ellák szerepét is magára vállalta. A rendező az előadásról és a díszletekről a bemutató előtt nyilatkozott a Magyar Színpadnak: „A rendezésben egészen plasztikusan igyekeztem érvényesíteni a dráma alapotívumát: a nemzetközi és a nemzeti eszme tragikus összeütközését, melynek Ellákban való kirobbanása avatja Attila fiát tragikus hőssé. Ellákban tükröződik tulajdonképpen a dráma minden más mozzanata is. Minden ott ver Ellák ütőerében, és benne, rajta keresztül



Ódry Árpád mint Ellák (OSZMI Fotótár)

válík valósággá a magyarság örökké sajgó, legfájóbb kérdése. A díszleteket Oláh Gusztáv tervezte. A dráma stilizált monumentalitását óhajtottuk minél hívebben megérezkíteni a külső keretben is. A színészek páratlan lelkesedéssel és szeretettel dolgozták ki szerepüket, aminek az is jele, hogy már az első próbára majdnem kivétel nélkül tudták a szöveget. A szöveg tömörsége pedig ugyancsak nagy feladatot rótt a színészekre, de mind a legnagyobb igyekezettel vetik latba tehetségük legjavát. Aki különben végigfutja a szereposztást, az tudhatja, hogy rég nem került dráma ilyen parádés szereposztásban színre.”³¹

Attilát megint Kürti József játszotta, akinek ezúttal más karakterű figurát kellett formálnia. Hiszen az *Ellák*ban a reális cselekvések szintjén léteznek, kardot ránt, vív. Nem kibécsélve, de nem is fölnagyítva Kürti színészi érdemeit azt mondhatjuk: az Attila-kép megalkotásának nehézségeit jól mutatja, hogy a rendezők egy ideig nem is akartak változtatni a már bevált, Kürti József személyéhez köthető Attila-ábrázoláson. Az első előadás további szereplői között találjuk Mihályfi Bélát, Nagy Adorjánt, Abonyi Gézát, Pethes Imrét, Tasnádi Ilonát, Gál Gyulát, Mihályfi Károlyt, Környey Paulát, Pataki Józsefet, Gyenes Lászlót és Bartos Gyulát is. Rékát, Ellák anyját és Attila feleségét Jászai Mari alakította. Ódry Árpád, aki Harsányi Kálmán fiatalkori jó barátja volt, mély analízisnek vetette alá Ellák szerepét. Ignác Rózsa tanulmányban emlékezik meg az Ellákot alakító Ódry szövegmondásáról. Az *Ellák* nyelvezete a beszédművész mester számára gyönyörű kihívást jelenthetett. Harsányi verseléséről Kosztolányi Dezső is elismerően szól: „Szavai bővek, zengők, mégis drámaiak, egy megmunkált, nemes magyar nyelv értékei. Párbeszédei úgy koccannak össze, mint a kopja-végek.”³²

Ezt követően még két ízben állították színpadra az *Ellák*ot. 1937. december 5-én új betanulásban mutatta be a Németh Antal igazgatta Nemzeti Színház. A játékmester vendégként Barsi Ödön volt. A díszletet Zsombory József, a jelmezt Harsányi Klára tervezte. 1941-ben a megújított kolozsvári Nemzeti Színház első prózai bemutatója szintén az *Ellák* volt. Ellákot Kamarás Gyula játszotta. „Jó alakítást kaptunk az Attilát játszó Borovszky Oszkártól. Ígéret az első nehéz szerepét játszó Versényi Ida. Jó volt Thurgonyi Pál a lázadó Dergics szerepében, Szakács Miklós Irnákja, s egészen sikerült alakítást kaptunk Deésy Jenő köpenyforgató Onegesusában.”³³ – írja kritikájában Hesze Béla.

A mű elemzői a szerző érdeméért említik, hogy míg Márkus László és Bánffy Miklós láthatatlan emberré magasztosították Attilát, egy olyan felsőbb lényként, heroszként mutatták be, akinek csak a mondai köntös áll jól, Harsányi Kálmán Attilát emberré tette, mégpedig hatalmas emberré, ki a világbirodalom ura, véreskezű, ha kell, de ember. Emberi célja van: a világbirodalom; emberi szemmel látja ezt a célt, és emberi kegyetlenséggel tipor el mindent, ami célja elébe áll. Monumentális ember, a tragédia embere, az emberi nagyság sajátos szintézise: a bűn és erény keveréke.

³¹ Magyar Színpad, 1923. március 2.

³² Nyugat, 1923. 6. sz.

³³ Pásztortűz, 1941. december 15. 667.

Attila megjelenése, majd színpadi jelenléte már önmagában cselekvés. Létezik olyan színházi megfogalmazás, s ezt bizonyítja Attila legújabb színpadra állítása, amelyben feloldható az epikai hős – drámai hős ellentéte. A Nemzeti Színház most bemutatott *Isten ostora* című előadásában bizonyossá vált, hogy a múltat láthatóvá, a láthatatlant jelenvalóvá lehet tenni...

Csaba Galántai: Attila, King of the Huns On Stage

(Part 2: The Dramas by Miklós Bánffy and Kálmán Harsányi)

Part 1 in the 2014 December issue of *Szcenárium* examined the stage realisations of Géza Gárdonyi's and László Márkus's works. Now the premieres before 1945 of the dramas by Miklós Bánffy and Kálmán Harsányi come under scrutiny. Miklós Bánffy (1873–1950) was a versatile nobleman: author, graphic artist, set and costume designer and stage director besides being a politician and minister of foreign affairs. His drama, *A nagyúr* (*The Great Lord*), premiered on 28th December, 1912 at the Magyar Színház (Hungarian Theatre). Making use of contemporary documents, the author gives a detailed account of the birth of the play as well as the circumstances and cast of its staging by László Márkus before he describes its content. Then talking of Bánffy's motivations, he points at the writer's open opposition to views of white supremacy and his intention to demonstrate that eastern nomads stand above Germans and Slavs, and that at the top of the pyramid built of peoples King Attila himself is to be found. A declaration made by József Kürti, who played the role of Attila, is publicised and so are also samples from the – mostly positive – critical repercussions of the performance. Three more presentations of the play are mentioned: the first one at the national theatre in 1921, which was directed in the end by Árpád Ódry through Sándor Hevesi's illness (Attila was played by József Kürti again); the second one staged by Miklós Tompa at the Kolozsvári Nemzeti Színház (National Theatre of Kolozsvár) in the spring of 1942, and the third one, two years later, in Budapest, at the Nemzeti Színház. The second part of the essay treats *Ellák* (*Ellák*), a play by poet, playwright and theatre critic Kálmán Harsányi (1876–1929), which, directed by Árpád Ódry, premiered on 2nd March, 1923 at the Nemzeti Színház, with József Kürti as protagonist again. The words of the director are quoted, according to which the basic motif of the drama lies in "the tragic confrontation between the international idea and the national one, the outburst of which in *Ellák* heroifies the tragic son of Attila." Mention is made of a further two *Ellák* presentations: it was revived at Antal Németh's Nemzeti Színház in December 1937 and, also, *Ellák* was the first prose production at the renewed Kolozsvári Nemzeti Színház in 1941. Finally the author underlines what critics praise most with respect to the shaping of the protagonist in the two dramas, namely that "[Attila] is a monumental figure, a man of tragedy, a particular synthesis of human grandiosity: the combination of virtue and vice." The last sentences express appreciation of Attila Vidnyánszky's new presentation based on Bánffy's drama at the Nemzeti Színház: "The mere presence of Attila on stage is already a deed. There exist theatrical realisations, and it is justified by the latest staging of Attila, which resolve the contrast between the epic hero and the dramatic one. ...this premiere, *Isten ostora* (*Scourge of God*) has verified with certainty that it is possible to make the past visible and the invisible present..."



ATHILA REX HONNORUM, ACE-
dorum, Dacorum, Metus Orbis, Flagellum DEI.

Attila, hun király, Lanzmar Ferenc (1623–1658) rézmetszete, Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum Regni Hungariae regum, 1664



BÁRDI LÁSZLÓ

A lovasnomád magaskultúra

Konferenciánk* bevallott, be nem vallott célja Attilának, a hun nagykirálynak, s vele együtt a hun birodalomnak a rehabilitációja, pontosabban szólva: a jelenleginél tárgyilagosabb történelmi megközelítése.¹

Attilát, s vele együtt az európai hun birodalmat Nyugaton mindmáig a gyanakvás, sőt a lekezelés szakmai és közéleti kórusa kíséri. Gyanút vált ki minden, ami a barbár Keletről érkezett (s zárójelben megjegyezhetjük, hogy ez az alig leplezhető rosszindulat bizony még napjainkig is, az Európai Unió koráig elkísér minden lovasnomád népet, akik Keletről jöttek. Közülük ugyan már csupán a magyarság létezik, a többi lassan felszívódott, asszimilálódott a nyugati népek tengerében, de mi azért folyamatosan – és igazságtalanul – megszenvedjük őseink/feltételezett rokonaink egykori hátrányos megítélését).

Napjainkban is teljesen időszerűek Otto Maenchen-Helfen egykori (1973-ból való) szavai, aki kicsit értetlenkedve írja: *„Különösnek látszik, hogy a hunok, még ezeröttszáz évvel később is, milyen sok érzelmet kavarnak fel.”* Manapság sem értik Nyugaton, hogyan lehetséges, hogy annyira általános minálunk az egykori fenyegető, vad, barbár nép, a hunok tisztelete, sőt imádata, s miért annyira népszerű Attilának, a retteget félt, Keletről érkezett nomád hódítónak a neve mint keresztnév. (Hiszen most is a Kaszás Attiláról elnevezett teremben, Vinyánszky Attila színházában zajlik ez a konferencia.) Attilát ördögszarvakkal, patával ábrázolja a legtöbb nyugati krónika fantáziadús képmelléklete, s ezek hitelességére szót sem érdemes vesztegetni. A Nyugaton negatívnak minősülő, kiirthatatlan „történelmi” közhely szerint Ő „Isten ostora”, s meddő dolog volna ez ellen harcba szállni. A hunok népe embervért ivott, sőt idősebb társaikat fel is falták, írta róluk a fantáziadús Theodorétosz.

* Bárdi László a Nemzeti Színházban 2014. december 6-án rendezett „Isten ostora” konferencia egyik előadója volt. A konferencia teljes programját lásd a 104. oldalon. Az előadók lapunknak felajánlott írásait januári, februári és márciusi számainkban közöljük.



Attila, bronzmedál, 15. század, Musée du Louvre, Párizs



A Képes Krónika egyik Attila ábrázolása a turullal, 1358

Hasonló történelmi toposznak tartom ugyanakkor a másik végletet is – jóllehet ez inkább Keleten jellemző, elsősorban a lovasnomád utódnépeknél, amikor nomád *magaskultúráról* beszélnek, illetve beszélünk (ahogyan ezt szekciónk elnevezése is mutatja).

Egyáltalán minek alapján állapíthatjuk meg egy kultúráról, hogy „magas”, egy másikról pedig azt, hogy „alacsony” a szintje? Vannak-e egyáltalán egységesen elfogadható kritériumai az ilyen minősítéseknek?

Mikor és mitől mondhatjuk egy népre, hogy *magaskultúrával* rendelkezik? Gazdálkodásának és termelési ágazatainak színvonalának alapján? Életmódjának egésze okán? Hadviselésének eszközeit, általános harcmódorát tekintve? Miről ismerszik meg egy magaskultúra? Írástudományáról, festészetéről, zenéről, színművészetéről, építészetéről? Ne is folytassuk tovább.

Amikor a hun tömegek Európába érkeztek, itt egy hanyatlásban lévő impérium, a Római Birodalom élte a végórát, s összeomlásához már csak a kegyelemdőfést adták meg a népvándorlás több hullámban érkező hadai. Ugyanakkor az ókori európai civilizáció öröksége máig hatékony alakítója kultúránknak: az ógörög filozófia és az antik dráma éppúgy időtálló, mint a római jog, mely mind-

máig alapját képezi a jogtudományoknak; a gépek működési elvének felfedezése, az ókori technológia vagy a római úthálózat évezredek túlélő teljesítmények. A megtelepedett népek életmódja gyökeresen különbözött az Európa határain kopogtató, Ázsiából érkező, folyamatosan vándorló nomád népektől.

És a hunok? Akik valójában már a kezdeti idők óta sem voltak homogén összetételűek, hanem a folyamatos hódításaik során meglehetősen heterogén népeket alkottak. Miben állott az ő „magaskultúrájuk”? Mindenekelőtt nem a *minőség*, hanem a *másság* ad ehhez kapaszkodót. Más volt a világról alkotott képük, más volt egész életmódjuk, más volt a gazdasági életük, más volt a harci technikájuk és fegyverzetük, más volt a viseletük, a nyelvük és írásuk, mások voltak a szokásaik, s összességében tehát *lényegesen különböztek* az itt élő letelepedett népektől.

Ugyanez a kettősség érvényesült már annak idején Ázsiában is, amikor a megtelepedett kínaiak jócskán idegenkedtek az északi szomszédságukban élő, tőlük eltérő életmódot folytató nomád hunoktól. Önmagában már az állandó vándor-

dorlás is, mint a pásztorkodó népek életmódjának kényszerű velejárója, gyanakvást váltott ki belőlük. Hadvezéreik megoldhatatlan feladatnak vélték már a megtámadásukat és az üldözésüket is, hiszen ahogyan feljegyezték korabeli krónikáikban: „a hunok jöttek, mint az árnyak, s eltűntek, mint a kísértetek” a füves puszták áttekinthetetlen világában.

A kor gazdálkodási színvonala élesen elkülönült a megtelepedett és a vándorló életmódra berendezkedett nomád – létformájukra utaló kifejezéssel a lovasnomád – népek között, akik nem csupán ültek, hanem éltek is a lovon. Az állattenyésztésen túli ágazatok, mint a földművelés, meg az ipar náluk csak kiegészítő szerepet tölthettek be. Ismerték ugyan ezeket

is, hiszen Belső-Mongólia tartományi múzeumában magam is láthattam hatalmas gabonátároló edényeiket, megvizsgálhattam a rövid kardok és török öntőformáit, megcsodálhattam színvonalas ékszerkészítői tudásuk számos díszes termékét. A hiányzó, de a mindennapi élethez elengedhetetlen egyéb cikkeket árucserével vagy rablóhadjáratok útján szerezték be. Az utóbbi egyáltalában nem a hunok véres, vérszomjas természetéből következett, ahogyan ezt sok nyugati történettudós állítja, hanem a kor körülményei között ez meglehetősen természetes volt. A hadifoglyok megölése is szinte *bona fide*, „kegyeletes” eljárásnak számított, hiszen



A jellegzetes hun üstök Belső-Ázsiától a Kárpát-medencéig pontosan megjelölik a hunok vándorlásának menetvonalát

nem termeltek, nem cseréltek annyi élelmiszert, hogy még őket is eltarthatták volna.

Sima Qian, a kínai történetíró nagy klasszikusa feljegyezte, hogy „...északon (tehát a hunoknál) nagy bőségben találhatók lovak, szarvasmarhák, juhok, gyapjú és prém, meg réz és vasérc is...” Voltak tehát bőségesen cseretárgyaik, bár ezek közül az ércek tulajdonképpen stratégiai anyagnak minősültek, amiből – a többi, jórészt ellenséges népektől be nem szerezhető – fegyvereket készítettek. A nyersanyagok



Archaikus hun szobor Északnyugat-Dzsungáriában, a Burqin-folyó völgyében

nagy bősége azonban nem jelentett egyúttal magaskultúrát, vagyis sokoldalú és változatos, fejlett gazdasági tevékenységet, s ehhez kapcsolódóan sokszínű civilizációt a hunok esetében.

Hogyan lehetséges akkor, hogy a barbár hunok, a keleti lovasnomádok seregei Európába eljutva sorozatos győzelmeket arattak a hatalmas római, a gót, az alán, a longobard és egyéb szövetséges csapatok felett? A mozgékony hun seregek keletről hozott harci taktikájukkal, az összecsapásokat megelőző felderítésekkel – amikor előreküldött „sólymaik” pontos hírekkel szolgáltak az ellenség erejéről, hollétéről –, a csata kezdetekor a színlelt megfutamodások utáni újratámadásokkal, bekerítésekkel operáltak. A hun harcosok hallatlan fegyelme, lovasaik mozgékonyasága, fürgesége messze meghaladta a nehézkesebben mozgó, csakis a csapategységek egységes mozgatásában gondolkodó rómaiakat.

Természetben élő emberek lévén a lovasnomádok folyamatosan rá voltak utalva a csillagászati és az időjárási jelenségek megfigyelésére, s fel voltak készülve a váratlan természeti csapásokra, melyekre azonnal reagálniuk kellett. Ez a gyors reakciókészség óriási előnyt jelent a más népekkel, vezetőikkel, emberekkel való kapcsolattartás során is, messze meghaladta a kicsit elkényelmesedő európai népekét. Az egyes embernek ez a spirituális többlete mint fontos társadalomalakító tényező a nomád népek nagyobb alkalmazkodó képességét eredményezte a kihívásokra lassabban reagáló megtelepedett népekhez képest. Mindez azt igazolja, hogy egy civilizáció alsóbb- vagy felsőbbrendűsége egyáltalán nem csupán a gazdasági termelés konkrét, materiális tényezőitől függ. Legalább ilyen fontos egy közösség összetartása, lelkiereje, szellemisége. Ezekben pedig az egykori lovasnomád népek – éppen körülményeik kényszerítő ereje folytán – mindig felülmúlták a szomszédos népeket, Ázsiában éppúgy, mint a népvándorlás során, vagy később itt. Európában is.

Amikor az ókori lovasnomád népek, pontosabban annak prototípusa, a hunok először jelentek meg Ázsiában, kezdetben még nem vonták magukra a szomszéd népek, elsősorban a kínaiak figyelmét. Széttagolt apró törzseik akkoriban még sem gazdasági, sem katonai szempontból nem játszottak komoly szerepet, létszámuk sem volt még jelentős, nem kellett tartani tőlük egyetlen szomszédos államnak sem. Nem is jegyezték fel még külön a nevüket sem, csak gyűjtőnéven (hu, donghu, xianyun, rong stb.) szerepeltették őket. A Mennyei Birodalom császári udvari krónikái tulajdonképpen csak Kr.e. 318-tól emlegetik őket „hun” (= xiongnu) néven, amikor szerződéses, szövetséges csapatként vettek részt a Hangu-szoros ostromában, a Qin-állam elleni közös csatában. Egyes történészek ugyan nem találtak erre egybevágó bizonyítékokat (így – Kelet legkitünőbb jelenkori hun kutatója, Lin Gan sem), mert csupán a Shi ji (= *A történész feljegyzései*) 5. tekereskönyve utal rá, míg más elsődleges keleti források erről nem tudnak. Bárhogyan is volt, de ettől kezdve a kínaiak azért már számoltak a hunok gazdasági és katonai erejével, mint olyan tényezőkkel, akiket már érdemes volt folyamatosan megfigyelni. (Egyébként Konfuciusz egyik klasszikus műve, a *Dalok Könyve* alapján, mely a Kr. előtti 3. században keletkezett – és amely az ő koránál sokkal régebbi

népdalokat, verseket tartalmaz – valójában évszázadokkal korábbra tehető a hunok jelentkezése a történelem színpadán.)

Ahogy már Ázsiában a kínaiak, úgy Európában a rómaiak és a görögök is kellő tisztelettel, mondhatni félelemmel fogadták a hunokat, és ez nyilván nem volt alaptalan. A fenyegető hun hadak és egykori, legyőzött ellenfelek, például a gótok – akkorra már mint lovasnomád szövetségesek – bizony kiszámíthatatlan veszélyt jelentettek a számukra. A Római Birodalom katonáinak a fegyverzete, edzettsége, felkészültsége, időnként a létszáma is feltehetően meghaladta a hun csapatokét. Sokszázezres túlerejük azonban csak egy határig növelte az önbizalmukat. Miért kezdtek rettegni, mi döntött vajon a hunok javára?

A történelemtényeinkben hibásan *catalaunum*-nak nevezett, de valójában *mauriacum*-i csata során Kr. u. 451-ben csapott össze a kor két leghatalmasabb birodalmának hadserege: Attila és a római Aëtius többszázezresre becsült, de a valóságban ennél jóval kisebb csapata. Azonban „*nem sokaság, hanem lélek tesz csuda dolgokat...*” – ahogyan Berzsenyi Dániel mondta. Bizonytalan, hogy annak a harcnak mi lett a végső kimenetele, de miután Attila egy évvel később már közvetlenül Itália ellen indult hadba, érzékeny vereséget semmiképpen nem szenvedhetett.

Miben állhatott ennek a lovasnomád népnek az ereje? Attila személyes képességei egyértelműen meghaladták a kor hadvezéreinek átlagát, ezért tudott olyan ütőképes birodalmat, s ezen belül olyan kiváló haderőt kovácsolni. A nomád birodalmak népelei mindig erősen kötődtek ahhoz a személyhez, aki képes volt a szétagolt törzsi közösségeket hatalmas és erős állammá szervezni. Így volt ez Attila idejében, de a későbbi korokból példaként említhetjük Dzsingisz kán vagy Timur Lenk birodalmát is. E példák mind azt igazolják, hogy a kiváló vezető ugyan képes hatalmas erővé összeforrasztani



A hun utódnépek napjainkig megőrizték a jellegzetes lakószéküket, a jurták szerkezetét és a magyarországgal teljesen azonos, pártás népviseletet



A jelenkori hun utódnépek most is éppúgy vándorolnak új legelőket keresve, mint ókori elődeik

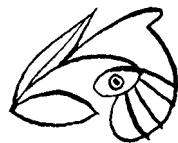
a törzsekre tagolódott nomád népet, de az éppoly gyorsan fel is bomlik a vezetők halála után.

A lovasnomád birodalmak civilizációjának *időszakos felsőbbrendűsége* egyértelműen néhány tényező szerencsés egybeesésével magyarázható: az alkotó törzsek kivételes fegyelmezettsége, a harcosok spirituális öntudata, a nomád harcmódor hatékonysága a környezet megtelepedett népeinek körében, egy kivételes vezéri képességekkel megáldott személy feltűnése – *együttesen* eredményezték egy adott lovasnomád nép, esetünkben a hunok egyértelmű sikerességét, dominanciáját. A birodalmak gyors feltűnése, majd épp olyan gyors hanyatlása e tényezők harmóniájának a megbomlásával függ össze, s így volt ez Attila, illetve az európai Hun Birodalom rövid ideig tartó virágzásának a korában is.

A népek és civilizációjuk hierarchikus minősítése valójában fikció, annyira időszakos jelenségről van szó. Ezt még az egyes kivételes jelenségek sem cáfolják. A hun név egyébként sokáig túlélte a hun birodalmat. Sok egyéb forrás mellett a 15. században Thuróczy is így írt a *Magyarok krónikájában*: „... *Huni sive Hungari...*” („a hunok, vagyis a magyarok). Ez azonban már egy másik előadás témája lehetne.

László Bárdi: The High Culture of Horse Riding Nomads

‘What grounds may there be for defining a particular culture as “high” and another one as “low”? Do universally acceptable criteria for such a classification exist at all?’ László Bárdi, founding director of Pécsi Tudományegyetem Ázsia Központ (University of Pécs Asia Centre), posed these questions in his presentation in the section *Lovasnomád magaskultúrák (High Culture Horse Riding Nomads)* at the conference entitled *Attila, Isten ostora (Attila, Scourge of God)*, at the Nemzeti Színház on 6th December, 2014. What does the “high culture” of the Huns, Attila’s people comprise? In his answer to that question the professor points – apart from the concrete material factors of its economic production – at the integrity, fortitude and spirituality of a community as the most determining elements of the inferiority or superiority of a civilisation. One-time horse riding nomadic peoples – due to the constraints in their harsh circumstances – always used to surpass neighbouring ones in the spiritual sphere, either in Asia at the time of the migration of peoples or later here in Europe, he observes. Added to that were the self-assurance of nomadic warriors, the efficiency of their tactics and, above all, Attila’s personal abilities, which exceeded those of contemporary commanders not only on the battlefield but also in that he created, out of disunited tribes, a great and powerful state.



OKA NAGY ILDIKÓ

A hunok viselete*

A legfontosabb kérdés, amit mindenekelőtt érdemes föltennünk, természetesen az, hogy kik voltak a hunok, vagy pontosabban: kiket értünk „hunok” alatt? Attila hun identitásához nem fér kétség, de udvarának előkelői, és birodalmának lakosai a legkülönbözőbb etnikumokhoz tartoztak.¹ Anélkül, hogy érintenénk az ázsiai hunok – európai hunok kapcsolatának problémáját, az európai hunok származásának, nyelvi és etnikai hovatartozásának vagy vándorlásuk pontos útvonalának kérdését, el kell fogadnunk, hogy megjelenésük idején mongolos kinézetű nomádok voltak; birodalmuk etnikai összetétele az ötödik század közepére minden bizonnyal megváltozott, de még Priscos rétor is említi Attila mongolos külsejét! Sajnos, a magyarországi régészeti textilleletek és az európai hunok ábrázolásainak hiánya rendkívül megnehezíti a hun viselet leírását, de e keletről érkező nép anyagi kultúrája, tehát viselete is része volt egy nagyobb egységnek: a korabeli eurázsiai nomádok viseletkultúrájának – ami természetesen elválaszthatatlan a kor nagy birodalmainak viseleteitől. Ha ki akarjuk „számítani” Attila udvarának és „népének”/népeinek viseletét – különös tekintettel annak Európától idegen, „hun” vonásaira –, át kell tekintenünk az 5. század első felének, és az attól elválaszthatatlan előzmény, a 4. század második fele közép-ázsiai nomád vagy nomád-alapítású államalakulatainak viseletét; de a hunokkal hadban álló népeket, országokét is, hiszen a textil- és ruharablással szerzett zsákmány a győztesek ruhatárát gazdagította.

Ez a Kelet- és Nyugatrómai Birodalomtól a Szászánida Iránon keresztül Belső-Ázsián át Észak-Kínáig húzódó területet jelenti. A forrásanyag eloszlása egyenetlen: egyes területekről csak pénzérme-ábrázolásokat ismerünk (I. tábla, 3. kép), Attila birodalmából ezeket sem, máshonnet teljes viselet-együtteseket – némelyikük datálása problema-

* A szerző távollétében az „Isten ostroma” konferencián csak az írás képanyagának bemutatására került sor.

¹ Bury, B. J. 2014.



1



2



3

I. tábla

1. Előkelő parthus férfi bronzszobra
2. Bishapur Shapur király monumentális szobra
3. Vishvarazukare (?) heftalita hun uralkodó pénzérméje

tikus, másoké biztos; jelentős részük újonnan előkerült textil, vagy csak nemrég került publikálásra. Textilrégészeti és viselettörténeti szempontból is információs forradalom zajlik, a legfontosabb munkáknak is csak egy töredékét említem a bibliográfiában, amit nagyon sajnálok. Az említettek közül különösen Zhao Feng, Cécilia Fluck és Gillian Vogelsang-Eastwood eredményeire támaszkodtam. De tudatában vagyok annak, hogy a fent felvázolt óriási terület teljes, alapos áttekintése egy ilyen rövid cikk keretében lehetetlen, ezért itt csak a legnyugatabbra fekvő Szászánida Irán (i. sz. 224–651) és a legkeletebbre levő kínai Déli és Északi Dinasztiák anyagából, illetve ezen belül is az Északi Wei Birodaloméból válogattam. Végül azt vizsgáltam meg, milyen „keleties” ruhadarabokat fedezhetünk föl a 4–5. századi római anyagban, és mindebből milyen következtetéseket vonhatunk le Attila korára, a hunok viseletére vonatkozóan. Elsősorban a férfiviseletet vizsgáltam, és főleg a textilleletekre, valamint az ábrázolásokra koncentráltam, eltekintve a hunkori női viseletre vonatkozó rövid összefoglalástól.²

Irott források

Ammianus Marcellinus római történetíró valamikor 392 és 400 között írta művét, a *Res Gestae*-t³; ebben említi, hogy a hunok „nyomorúságos/visszataszító” ruhái mezei egerek bőréből vagy lenből készültek, amit asszonyaik a szekéren szőnek meg. (Ez az adat a jelen cikk szempontjából csak annyiban releváns, hogy az ilyen szövőszéken készített szövet keskeny volt – maximum 40–50 cm széles –, és ez befolyásolta a belőlük készített ruhák szabásrajzát.) Ezen kívül (a hunok) kerek sapkát (főveget) hordtak, lábszárukat kecskebőrbe tekerték, „formátlan” lábbelijük pedig kaptafa nélkül készült.

Priszkosz rétor, aki a keletrómai követség tagjaként 448–449 körül járt Attila udvarában, megemlíti, hogy a királyné udvarhölgyei a ruhákra való hímzéseket készítettek, és hogy az uralkodó ruhája egyszerű volt, de tiszta.⁴

Mindez nem sokat árul el a viselet részleteiről.

A Szászánida Irán viselete (224–651)

Az európai hunok kortársai voltak a szászánidáknak de a heftalita, vagy „fehér” hunok (408–670) az 5. században a Szászánida Birodalom keletről támadó, győztes ellenfelei is. (Hangsúlyoznom kell, a két hun „nép” csak nevében volt azonos.)⁵

² A hunok régészeti anyagának történetéhez lásd Bóna István magyar nyelvű összefoglalását: *A hunok és nagykirályaik*; nyelvészeti szempontból Otto J. Maenchen-Helfen könyvét: *The World of the Huns*; valamint Christopher Kelly olvasmányos, alapos művét: *Attila the Hun: Barbarian Terror and the Fall of the Roman Empire*, amely az Attila-kutatás legújabb eredményeire épül.

³ <http://www.thelatinlibrary.com/ammianus.html>

⁴ Bury, B. J. 2014.

⁵ A leggazdagabb pártus- szászánida-képanyagot, beleértve a pártus kulturális hatás alatt álló dura-europoszi és palmyrai ábrázolásokat is, Roman Ghirshman 1962-ben kiadott kötetében találjuk.

A birodalom második uralkodójának, I. Sápurnak (i. sz. 240–272) monumentális szobrán (I. tábla 2. kép) a király kerek nyakkivágású alsóinget, ezen rövid, elől balra keresztbevetett, hosszú ujjú kabátot visel. A ruha nagyon vékony anyagból készült, és vastagabb, erősebb anyagból készült szegélye van. Valószínűleg bélelték is. Ha összehasonlítjuk Sápur és Szurena (?) pártus hadvezér sokkal előbb készült szobrával (I. tábla 1. kép), az uralkodó öltözete azonosnak tűnik a pártus viselettel, érthetően, hiszen a szászánidák nem sokkal előtte, 224-ben döntötték meg a pártus dinasztiát.

De a későbbi ábrázolásokon, (beleértve az 5. századiakat is) a perzsák egy egészen másfajta ruházatban jelennek meg (III. tábla 2. kép).

Úgy látszik, egy viseletváltás – vagy fejlődés? – zajlott le: a kabát hosszú, elől nyitott, és mellközépen két zsinórral/szalaggal kötik össze a kabát két szárnyát. A nadrág bő, az alsóing térdig ér, és a ruhadarabok nagy része mintás anyagból készült. A 6. század végén egy új viselet fog megjelenni – nem véletlenül teljes szinkrónban a kínai egyesítéssel –, de ez már kívül esik Attila uralkodásának idején. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy az iráni viselet is koronként változik/fejlődik, szó sincs egy rögzített „nemzeti” öltözetéről – bár az iráni nyelvterületen is léteznek „ruhakövéletek”.

A hephtalita (fehér) hunok viseletét csak a pénzeikről ismerjük. Ezek szászánida pénzeket utánoztak, valószínűleg a viseletük is követte a perzsa divatot. De ismerünk egy „körülbelül” 5. századra datált pénzérmét (I. tábla 3. kép),⁶ amelyen már a következő század divatját idéző kabátot látunk: elől a kabátszárnyak felső sarka le van hajtva, és kilátszik a dekoratív, mintás bélés. Az érme nagyon reális reprezentációnak tűnik, de nem szabad túl sokat belemagyarázni, főleg, hogy nincsen párhuzama.

Az Egyiptomban, Antinoopoliszban felfedezett régészeti textilek az eddig ismert legizgalmasabb szászánida viseletegyüttest alkotják: két kaftán-kabát, egy ing, lábbelik és két lábszárvédő került elő itt (II. tábla 1. és 3. kép).⁷ A kabátoknak a testhez igazított, „karcsúsított” szabásuk és eddig párhuzam nélkül álló, egyedi átfedésük van, ami egyben a túlzott általánosítások elkerülésére is int bennünket. A rendelkezésünkre álló adatok egyre bővülnek, és ezek alapján következtethetünk az általános törvényszerűségekre, de ez nem jelenti azt, hogy ki tudjuk számítani az egyéni, sajátos vagy különleges variációkat.

Végül szeretném megindokolni, miért nem használtam többet a híres, látványos és részletes szikladomborművek közül. Azt hiszem, elég, ha csak a Taq-i Bustan-i nagyobbik grottó domborművének datálása körüli vitákat említem. E. Herzfeld szerint Khusraw II. (591–628), K. Erdmann szerint Peroz (457–484), míg Katsumi Tanabe szerint Ardashir III. (628–630) beiktatását ábrázolja. Én magam a ruhák párhuzamai alapján 5. századi datálásra hajlok. (II. tábla 2. kép).

⁶ <http://coinindia.com/Vishvarazukare-432.07.jpg>

⁷ A leletegyüttes részletes elemzését Cécilia Fluck Gillian Vogelsang-Eastwood kiadásában megjelent cikkgyűjteményben találjuk: Fluck, C. – Vogelsang-Eastwood, G. 2004.



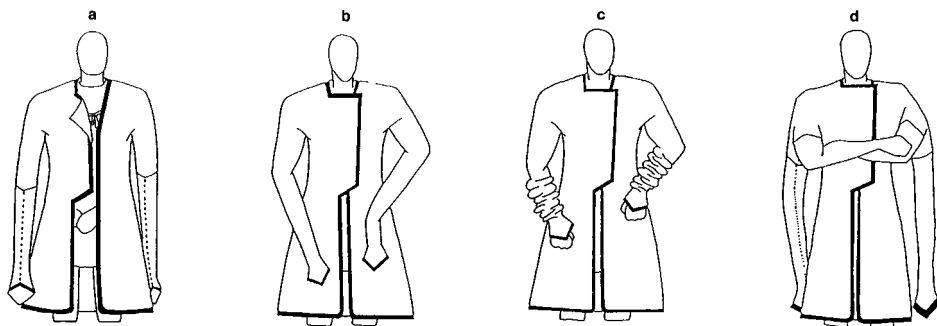
1



2



3



4

II. tábla

1. Az antinoopoliszi tunika 2. Taq-i Bustan-i dombormű
3. Az antinoopoliszi szászánida kabát 4. Az antinoopoliszi kabát lehetséges viselési módjai



1



2



3

III. tábla

1. Kaftán a yingpani temetőből 2. 4. századi fafigurák Karahojoból, Turpan városából
3. Kaftán és nadrág miniatűr másolata a yingpani temetőből

A Déli és Északi Dinasztiák korszaka (i. sz. 420-tól 589), az Öt Barbár Törzs Tizenhat Királysága (i. sz. 304–439), Északi Wei (Topa/Tabgacs Wei) (i. sz. 386–534)⁸

A következő anyag a Római Birodalomtól Kínáig húzódó terület túlsó végéről való.

A Parthus Birodalom, az (ázsiai) hunok birodalma és a kínai Han Birodalom körülbelül egy időben, a 3. század elején bukott meg. De míg Irán viszonylag gyorsan konszolidálódott, Kína újraegyesítése csak a Tang dinasztia alatt, i. sz. 618-ban történt meg. A Han Birodalom bukását szétagolódás és anarchia követte Észak-Kínában. Az „Déli és Északi Dinasztiák” korszaka i. sz. 420-tól i. sz. 589-ig tartott, de egyes vélemények szerint ez egy jóval hosszabb érának, a „Hat Dinasztiának” (i. sz. 220–589) a része volt.⁹

A nomád betörések előzőleg kereskedelmi kapcsolatok kizsárolásáért, illetve adóért/ajándékokért történtek; a kínai központi hatalom megszűnése most nomád hódításhoz vezetett. A rengeteg hosszabb-rövidebb ideig fennálló nomád alapítású államalakulat közül a legjelentősebbnek számító és legrészletesebben ismert Északi Wei története és viselete különösen izgalmas információkat nyújtanak számunkra, érdemes valamivel részletesebben megismerkednünk velük.

Az Északi Wei Birodalom (386–534) alapító etnikuma a xianpi (Xinbei) topa-tabgach „törzse” volt. A mongol vagy török nyelvű nomádok a kínai földműves illetve városi lakosságú területek elfoglalása után alapított állama a kínai mintákat követte. 439-ben magába foglalta egész Észak-Kínát, de az ellentétek a kínai adminisztrációs és a topa katonai elit között éles politikai és kulturális ellentétekhez, végül dezintegrációhoz vezettek. A császári feleségek általában a kínai uralkodóktól kért hercegnők voltak, akik nem egy esetben meghatározóak voltak a trónörökösök nevelésében; ez időnként a császárok tudatos kínaiasító politikájához vezetett; így például a hivatalos nyelv, viselet, sőt személynevek topáról kínaira való változtatásának elrendeléséhez, ami természetesen erős ellenállást, belháborúkat és végül a birodalom bukását okozta. Számunkra különösen fontos, hogy a tabgacsok identitásuk fontos részének, sőt fenntartójának tekintették a viseletüket, és hogy ebben a kínaiakat követték.

Ez együtt járt azzal, hogy minden új kínai dinasztia hivatalos nevet és színt választott, és viseletregulációt íratott. Sajnos, nem mind maradt fenn, így az Északi Wei viseletregulációját sem ismerjük, de bőséges ábrázolásanyag áll a rendelkezésünkre.¹⁰ A férfiak a kabát-kaftán rövid és hosszú változatát egyaránt hordták. A rövid kabáttípus közel áll a parthusok által viselthez, de az 5. századi szászánida kabáttal nincs kapcsolata. A nadrág is szűkebb.

⁸ Zhao Ou – Sofukawa, H. – Elliot, D. 2005, 82–98, no. 050-066; Li Xiaobing 1995, 107–117; Zhou Xun-Gao Chunming-Chunming Gao, 1987, 52–73.

⁹ A korszak bonyolult történetének összefoglalását lásd Lewis, M. E., 2009.

¹⁰ Többek között: Zhao Ou – Sofukawa, H. – Elliot, D. 2005, 82–98, no. 050-066.

A nők szoknyát hordanak – ez még nem jelent meg az európai ruházatban –, és rövid, hosszú ujjú, elöl keresztbevetett felsőkabátot. A kabát két szárnyát két szalaggal kötötték össze.

Szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy ezeken a figurákon valószínűleg az állami regulációt követő viseletet láthatjuk, és a kabátok, ahogy az öntudatos barbárokhoz illik, balra, tehát a „rossz irányba” vannak áthajtva. (A kínai források szerint ez a barbár viselet egyik alapjellegzetessége.)

Barbárok és barbár viseletek a Római Birodalomban

Mint említettem, semmi ábrázolás vagy régészeti textil nem maradt fenn Attila hunjainak viseletével kapcsolatban; de mivel viseletkultúrájuk része volt Eurázsia nomád viseletkultúrájának, és Eurázsia „egészének”, azt ajánlottam, próbáljunk képet nyerni erről az „egész”-ről; azért az idézőjel, mert tudatában vagyok a feladat lehetetlenségének. A viseletre vonatkozó adatok ritkasága ellenére a terület nagysága szinte beláthatatlanul gazdag történeti, régészeti, művészettörténeti anyag áttekintését kívánja; annak ellenére, hogy hangsúlyoztam: a „hun” néven szereplő eurázsiai etnikumoknak és államalakulatoknak vajmi kevés közül volt egymáshoz, és valójában nem tudjuk, kik voltak a hunok, a kortársak annak nevezték őket: és ebben, meggyőződésem szerint, nem kevés szerepe volt a megjelenésüknek, vagyis a ruházatuknak. Tehát, bár vitathatjuk és vitatjuk is ezen népek etnikai kapcsolatait, anyagi kultúrájuk együttes vizsgálata elkerülhetetlen.

A hunok évszázada alatt – ha ugyan ennek nevezhetjük az Attila halálával, 453-ban véget érő korszakot – a viseletkultúra nem volt statikus: a szászánida Iránban, akárcsak a kínai területen alapított nomád birodalmakban és a Római Birodalomban az öltözet fejlődött, változott, átalakult; néha fokozatosan, mint például a hivatalos római viselet, a tóga esetében, de általában mozaikszerűen. Ennek ellenére a rendelkezésünkre álló anyagból levonhatunk bizonyos következtetéseket.

A Római Birodalom archaikus (és hivatalos) férfiviselete a tóga-tunika és a germánoktól átvett köpeny-tunika-nadrág viselet-együttes volt. Az ázsiai viseletkultúrák közül a nomád népeké általában a hosszú, szűkujjú, elöl nyitott kabát, alsóing és nadrág különböző variációi voltak. Ez volt a Római Birodalmon kívül általánosan viselt ruházat. A rómaiak készek voltak átvenni egyes germán ruhadarabokat; de sem a „keleti” kabát-típusú ruhadarabok, sem a germán nadrágtól eltérő, bő nadrág nem épült be a hivatalos római ruhatárba, annak ellenére, hogy a Birodalom kisázsiai lakossága egészében átvette a parthus és később a szászánida ruházatot. (Az erre vonatkozó leggazdagabb illusztrációs anyagot a 2. századi Dura Europoszban és Palmyraban találjuk.)¹¹ Nem ismerjük az okait, de a keleti ruhák – legalábbis az ábrázolásaik – rendkívül ritkák, bár előfordulnak az európai kontinensen; ilyen például az I. Theodosius császár uralkodása alatt (379–392) vagy valamivel később (395–396),

¹¹ Ghoshman, R. 1962.



1



2



3

IV. tábla

1. Római elefántcsont diptichon 2. Északi Wei terakotta figura
3. Hódoló barbárok Theodosius császár obeliszkjének alapzatán

a konstantinápolyi hippodromban felállított egyiptomi obeliszk talapzatán látható egyik dombormű, (IV. tábla 3. kép) és egy 400 körülre datált elefántcsont diptichon, amit jelenleg Firenzében, a Museo Nazionale del Bargello-ban őriznek (IV. tábla 1. kép).¹² Az előbbi alsó sávjában hódoló barbárokat látunk; valószínűleg a hunok elől a Balkánra menekült gótokat, de pontos etnikumuk meghatározása a mi szempontunkból nem annyira fontos, mint az, hogy a jobboldalt térdelő férfiak nadrágot, hosszú, szűkujjú tunikát, és efölött a nyakban elől összetűzött, vállra vetett, hosszú ujjú felsőkabátot viselnek, aminek anyaga talán a görög „kaukanes”-szel, a mi gubaszöttesünkhöz hasonló technikával készült ókori textillel azonosítható. A firenzei diptichon feltételezett készítője Róma. Felül, görögös viseletben Pál apostolt láthatjuk Agrippa király udvarában, a középső és alsó sávban pedig az apostol máltai csodatetteit faragta a művész. (Apostolok cselekedetei, 25: 13–32, 28: 1–6, 7–10) Öt férfialakot láthatunk a fent említett „hódoló barbárokhoz” igen hasonló, térdig érő (?), hosszú ujjú, „kaukanes”-ből készült kabátban, amit vagy elől, nyakban összetűzve, vagy vállra vetve hordanak. A kabát ujjai a ruha alsó széléig ér, és talán bélelve volt. A kabát alatt hosszú, szűkujjú, térdig érő tunikát és (három esetben) bokáig érő, kissé bő nadrágot hordanak. A diptichon alsó sávjában, középen látható két tunika V-alakú nyakkivágása eltér a római típusú tunikákétól, és a jobboldalin kivehető a szegélydíszítő (mintás?) pánt is; feltűnő a hasonlóságuk az antinoopolisi tunikához (II. tábla 1. kép), mint ahogy a kabátoké is az Északi Wei Birodalomban viselt kaftánokhoz. Herbert L. Kessler a diptichon készítésének idejét „körülbelül” 400-ra teszi¹³, az antinoopolisi kabátok radiokarbon datálása 428–600, illetve 443–634¹⁴. A diptichon ábrázolásai a kabátok korábbi datálását látszanak igazolni; ezt a lehetőséget egyébként az antinoopolisi leletekre vonatkozó cikkgyűjtemény egyik szerzője, GillianVogelsang-Eastwood is felveti¹⁵.

Attila udvarában és országában hunok, germánok, szarmaták, görögök és rómaiak éltek egymás mellett: az összkép nem állhatott messze a firenzei diptichonon láthatótól (IV. tábla. 1. kép), talán a keleties elemek nagyobb számú jelenlétével; a felsőkabátot talán felöltve is, nem csak a vállra vetve hordták. Úgy tűnik, az ilyen típusú köpönyegek viselete általános volt Belső-Ázsiától a Római Birodalomig; mint ahogy az illusztrációkból látható, ezek a kabátok nem mutattak olyan nagy változatosságot. Ha Attila udvarában, az 5. század közepén hordtak kaftán-kabátot, az valószínűleg követte a „nemzetközi divatot”: az előkelőek drágább, talán mintás brokátból, a szegényebbek (és Attila) egyszerű, olcsóbb anyagból. Az alatta viselt tunika-ing vagy római, (IV. tábla, 1 kép, középső sáv, jobb oldalt) vagy a szászánida típusú volt (IV. tábla, 1 kép, alsó sáv) a nadrág vagy germán-római „harisnyanadrág”, vagy olyan bokáig érő és egyenes szárú viseletdarab volt, mint amilyent az elefántcsont faragványon láthatunk (IV. tábla, 1 kép, középső sáv, jobb oldalt, alsó sáv, két szélső figura).

¹² Weitzmann, K. 1979, 505–507.

¹³ Weitzmann, K. 1979, 505.

¹⁴ Fluck, C. – Vogelsang-Eastwood, G., 2004, 181–187.

¹⁵ Uo. 209–229.

Az európai hunokra vonatkozó, vagy velük kapcsolatos régészeti anyag egy része, a fémszerelések, csattok, flitterek stb. alapján Bóna István a hun kori alán és női divatról írva felhívta a figyelmet arra, hogy a fibula (ruhatű, „bross”) már évszázadok óta szerves része volt a Fekete-tengertől északra élő keleti germán népek és iráni (szarmata, jazig, roxolán, alán) nők viseletének, de ezen kívül dák és pannóniai benszületett (kelta) előzményei, kapcsolatai vannak.¹⁶ Ezeket a fibulákat párosan hordták, a vállakon; a római divattal ellentétben, ahol a fibulák teljesen hiányoznak a női viseletből. A germán és iráni (szarmata, roxolán stb.) nők a két vállon fibulával megtűzött felsőruhát, hosszú ujjú, hosszú alsóinget, aranyflitterekkel díszített fátylat hordtak; de vannak jelei, hogy a hun hódítás után továbbélt a helyi „egyfibulás”, gyöngyhímezés szarmata viselet is, amit valószínű, hogy a vállra vetett hosszú kabáttal hordtak; ez a viselet-együttes szintén még a pártus korra nyúlik vissza, (i. e. 247 – i. sz. 224) de ott láthatjuk a Taq-i Bustan vitatott datálása – talán késői – domborművein is (II. tábla, 2. kép).

A kor keleti vagy „keleties” viseleteinek széleskörű elterjedtsége, az ilyen viseletű népekkel való kapcsolatok, néha együttélés természetesen nem zárják ki, hogy a hun király udvarának „hunjai” is teljesen más – római vagy germán – divat szerint öltözködtek. Viseletük milyenségére csak a biztosan hunnak mondható régészeti textil- és viseletleletek alapján tudnánk válaszolni, ezek pedig egyelőre váratnak magukra. Mégis remélem, hogy ez a nagyon rövid bepillantás az 5. század keleti viseletkultúrájába talán nem volt haszontalan.

Bibliográfia

Ammianus Marcellinus

<http://www.thelatinlibrary.com/ammianus.html>

Bóna István: *A hunok és nagykirályaik*, Corvina, Budapest, 1993.

Bury, B. J.: *Priscus at the court of Attila*, 2014.

<http://faculty.georgetown.edu/jod/texts/priscus.html>

Callieri, P.: *At the roots of the Sasanian royal imagery: the Persepolis graffiti*, 2004.

<http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/SasanainRoyallImeg.htm>

<http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/callieri.html>

Ghirsham, R.: *Persian Art, the Parthian and Sassanian Dynasties 249 B.C. – A.D. 651*, Golden Press, New York, 1962.

Fluck, C. – Vogelsang-Eastwood, G. (ed.): *Riding Costume in Egypt: Origin and Appearance*, Studies in Textile and Costume History, vol. 3, Brill, Leiden-Boston, 2004.

Kelly, C.: *Attila the Hun: Barbarian Terror and the Fall of the Roman Empire*, Vintage Books, London, 2009.

Lewis, M. E.: *China Between Empires: The Northern and Southern Dynasties*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2009.

¹⁶ Bóna I., 1993.

Maenchen-Helfen, Otto J.: *The World of the Huns: Studies in Their History and Culture*. Ed. by Max Knight. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1973.

Tanabe, K.: *The Identification of the King of Kings in the upper register of the Larger Grotte, Taq-i Bustan: Ardashir III Restated*. Ērān ud Anērān Webfestschrift Marshak, 2003. <http://www.transoxiana.org/Eran/Articles/tanabe.html>

I. Theodosius császár obeliszkje:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippodrome_Constantinople_2007_005.jpg
Tokyo National Museum, NHK, NHK Promotions: Brocade and Gold of the Silk Road. Tokyo, Tokyo National Museum, NHK, NHK Promotions, 2002.

http://en.wikipedia.org/wiki/Obelisk_of_Theodosius#mediaviewer/File:Hippodrome_Constantinople2007005part.jpg

Vishvarazuke (?) hun uralkodó pénzérméje:

<http://coinindia.com/Vishvarazukare-432.07.jpg>

Északi Wei szobrocska (nem szerepel a képtáblákon):

<http://www.ebay.com/itm/Ancient-Chinese-Six-Dynasties-Northern-Wei-Pottery-Figure-Statue-386-AD-/290930023740>

Weitzmann, K., (ed.): *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian art, Third to Seventh Century*. Metropolitan Museum of Art, New York, 1979.

Zhao Feng (ed.): *Recent Excavations of Textiles in China*. ISAT/Costume Squad Ltd, Hong Kong 2002.

Zhao Ou – Sofukawa, H. – Elliot, D.: *China: Crossroads of Culture*. Exhibition Catalogue. Daiko Advertising Inc. Tokyo, 2005.

Ildikó Oka Nagy: The Huns' Costume

The author hastens to indicate that the scope of this paper allows only an outline of the wide-ranging topic she has spent decades researching. The collection of pictures and artifacts underpinning her conclusions are selected from material found in the westernmost Sasanian Iran (AD 224–651) as well as the easternmost China (Southern and Northern Dynasties), including the Northern Wei Empire. She examines what “oriental” pieces of clothing are to be discovered among the 4–5th century Roman finds and what consequences they may have on Attila’s time. Concentrating above all on men’s costume, particularly textile finds, as well as representations, she ascertains that costume culture during the century of the Huns, which ended with Attila’s death in 453, was not static but developed and changed in Sasanian Iran just like in nomadic empires founded on Chinese territory or in the Roman Empire. However, the Huns’ costume could be described only on the basis of archeological finds of textile and costume declared to be Hunnic with absolute certainty, which are yet to see the light of day.



LEZSÁK SÁNDOR



Atilla, Isten kardja

Szörényi Levente rockoperájának születéséről

Arra kértek, hogy elevenítsem föl az 1993-ban bemutatott *Atilla, Isten kardja** című rockopera keletkezéstörténetét, és beszéljek a köztudatban formálódó Atilla-kultuszról.

Mindkét feladatnak csak részben és erősen hiányosan tudok eleget tenni.

Ennek oka egyszerű. A rockopera keletkezéstörténetének csak az az utolsó harmadát éltem át, az Atilla-kultusz kiteljesedése pedig alaposabb elemzést igényel.

Amikor 1992. január közepén Szörényi Levente először beszélt arról, hogy Nemeskürty tanár úr szövegkönyve alapján kellene megírnom a készülő zenedráma dalait, akkor a lehetőség erősen megfogott.



Nemeskürty István

A hatvanas évek végén magam is Illés-rajongó voltam. Az István a király nekem is korszakos élmény, a Szörényi–Bródy páros ikercsillag volt számomra is. Kapcsolatuk ellentmondásairól nem tudtam, nem is érdekelt. Szörényi Levente az én tudatomban elkülönült a *Hajdúk* című film zenéjével, a két rockballadával és az *Innin és Dumuzi* oratóriummal. Szörényi Levente olyan egyéniséggé nőtt ki a nyolcvanas években, olyan szellemi erőteret hozott létre, amiért természetes volt számomra, hogy 1988-ban őt kértem föl, rajzolja meg az MDF emblémáját.

* Írásában – mely az „Isten ostora” konferencián elhangzott előadásának változatlan szövegét tartalmazza – a szerző Szörényi Levente rock-operája címének helyesírását követi.



Szörényi Levente



De ki adja vissza a hitünket című könyvében Szörényi Levente tanulmányai, a vele készült interjúk pontos képzetet adnak arról, hogy miképpen született, formálódott az Atilla-zenedráma. Amikor 1992 tavaszán a részletekbe is beavatott, akkora már a zenemű alkotó képzeletében készen volt. Tudtam, hogy nem Bródy Jánost kell helyettesíteni, hanem Szörényi Leventét kell erősítenem. Maradandó élményeim az éjszakába nyúló beszélgetések, a tájékozottsága, kiérlelt gondolatai, korfestő zenéje.

Magam is fölkészültem. Több mint ezer oldalas jegyzetanyagom gyűlt össze. Ebben Atilla-mondák, a hun-türk tudatú népek mítoszvilága, jelképrendszere, archaikus szövegek elemzése, Ipolyi Arnold, Domokos Pál Péter, Pap Gábor és mások munkái, szómagyarázatok, szöfejtések, népi imádságok, kunsági és székelyföldi szófordulatok, káromkodások, Atilla-tanulmányok, könyvek, kéziratok színművek, egyszóval a történelmi szakirodalom mellett a Szörényi Levente zeneművébe illeszkedő szövegek, dalok motívumkészletét gyűjtöttem össze, és ez volt a segítségemre.

A munkamódszerünk egyszerű volt. 1992-ben Laki-teleken még nem volt vezetékes telefonunk. A Postabanktól Princz Gáborék kölcsönöztek egy hordozható „mobiltelefont”, ami akkor egy kisebb bőrönd volt.

Alkalmanként Pesten kaptam Leventétől egy adag kottát, olykor vakszöveggel, és este 9-kor hívtam Leventét, s beolvastam az elkészült dalszöveget. Levente eldúolta, volt, amikor javítást kért, de többnyire elfogadta a szöveget.

A történethez hozzátartozik, hogy én akkor a kormánypárti MDF egyik vezetőjeként viharos hónapokat éltem meg. Utólag is visszagondolva a feszített munkatempó, a közel negyven dalszöveg írása csillapította azt a rendkívüli feszültséget, amit a rendszerváltó megpróbáltatások jelentettek számomra.

Az MDF országos gyűlésén, amikor a kárpótlást, az igazságtételt és a privatizációt kérték számon, én Antall József miniszterelnök úr és Szabad György házelnök között ültem. Mivel nem voltam kész az aznapi adaggal, a felszólalásom után magam elé vettem egy kéziratot kottát. Atilla világáról tűnődtem, de Szabad György visszarántott a jelenvalóságba.

– Miféle kotta az? – kérdezte csodálkozva.

– Semmi különös – mondtam, s gyorsan eltettem a kéziratot, és nem írtam tovább, hanem éltem a rendszerváltó történelmi drámát, zene nélkül.

Igen, Szörényi Leventével írtam a zenedrámát, a példázatot, Atilla drámáját, aki Európáról álmódott. Két évtized telt el azóta, és ma is egy valóságos történelmi dráma teszi időszerűvé Atilla életművét.

Ezt most bővebben kifejtem.

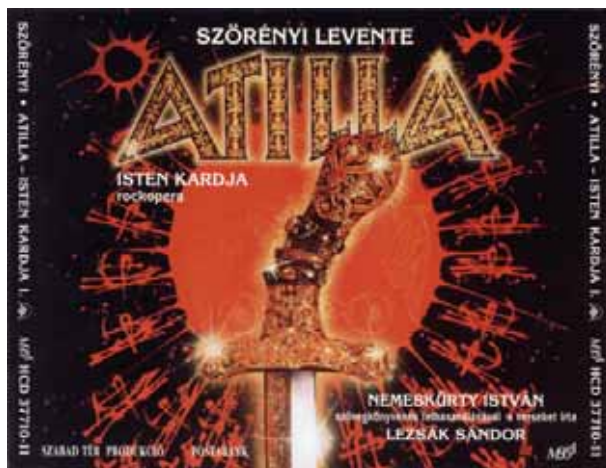
Az Európai Unió 1957. évi alapítói egyértelműnek érezték azt, hogy csak egy keresztény Európának lehet jövője. Ha ránéztek a térképre, láthatták, hogy Európa nem létezik úgy, mint egy önálló kontinens – mert az Eurázsiai kontinensnek a része. Csak kulturális és vallási hagyományai különböztetik meg Eurázsia többi lakóját, és ennek a sajátos hagyománynak meghatározó része a kereszténység. A keresztény Európa megteremtésében pedig vitathatatlan

szerepet játszott a 800-ban császári koronát nyert Nagy Károly frank király. Tűzzel-vassal terjesztette a kereszténységet – a történetírók szerint például 6000 áttérni vonakodó száz pogány nemest öletett meg. Hatalmas, embertársai közül kiemelkedő termete miatt számos haditettét tulajdonítottak neki. Új birodalma egységének megőrzése érdekében valamennyi meghódított tartománya élére a rokonait – a karolingokat – nevezte ki vezetőnek. Ma Brüsszelben, az Európai Unió egyik fővárosában, valamint Aachenben, Nagy Károly birodalmának székvárosában és Strasbourghban, az Európa Parlament városában számos Nagy Károlyt ábrázoló műalkotás látható, úgy ábrázolva a frank császárt, mint az európai gondolat megálmodóját.

Az elmúlt évtized politikai folyamatai erősen megtépázták, meggyengítették Nagy Károly európaiságának a mítoszát. Ezáltal meggyengült az Európai Unió múltbéli történelmi talapzata is. Meggyengítették Nagy Károly európaiságának a kultuszát a szocialista-liberális politikusok akkor, amikor sikerrel meggátolták, megakadályozták, hogy az Európai Unió Alkotmánya hivatkozzon a kereszténységre, mint közös európai valláserkölcsei örökségre. Ezzel a lépéssel egyszerre kétségbe vonták az európai kultúra keresztény gyökereit, és egyben Nagy Károly birodalomépítő törekvéseinek az értelmét is.

Meggyengítették Nagy Károly európaiságának a kultuszát a polgári és konzervatív pártok is, akik mindig azt hangsúlyozták, hogy a mai Európa a nemzetek Európája kell hogy legyen. Ebben az Európában bizonyos ügyekben összefognak Európa népei, de a legtöbb helyi ügyben helyben döntenek – és döntenek a jövőben is –, megőrizve döntési autonómiájukat. Nos, Nagy Károlytól nagyon távol állt ez a gondolat. Minden tartománya vezetéséből eltávolította a helyi, nemzeti uralkodó dinasztiákat, és minden országrészben a saját rokonai révén biztosította, hogy mindenhol a birodalom központi akarata érvényesüljön.

Ha Nagy Károly személyisége nem lehet példaképe sem az Európai Unió szocialista és liberális politikusainak, sem a polgári, konzervatív és nemzeti radikális



Atilla, Isten kardja, a rockopera CD-változatának borítója



Nagy Károly idealizált képmása a Német-római Császárság klenódiumaival Albrecht Dürer festményén, 1512

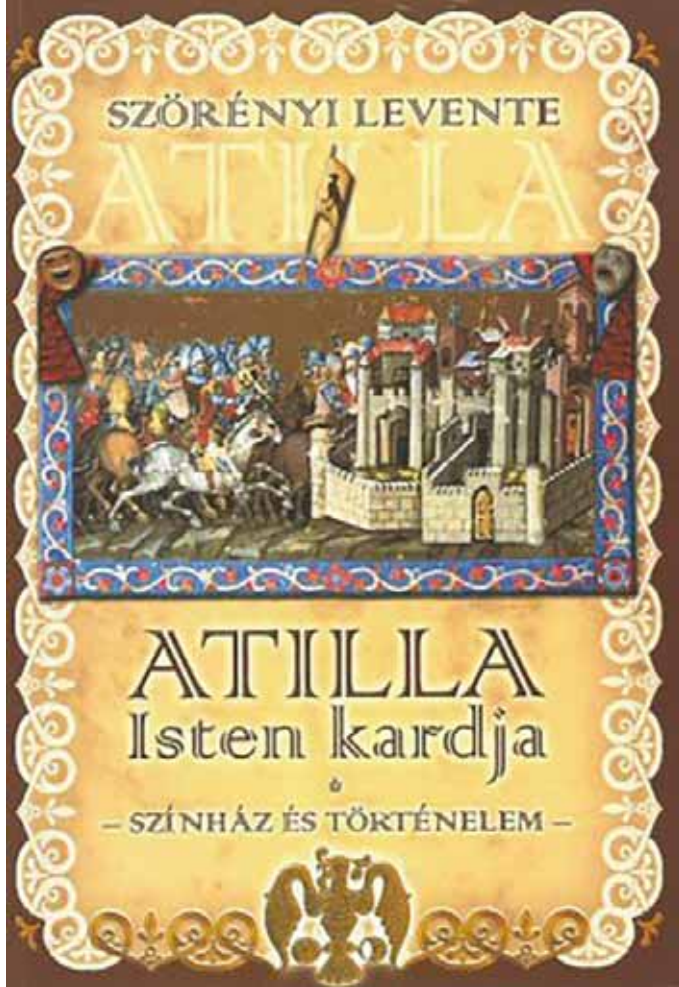
irányzatoknak, akkor be kell látnunk, hogy nem lehet benne találni meg a mai Európa megálmodóját, mivel törekvései távol álltak a mai európai politikusok céljától.

A Nagy Károllyal – mint az első európai uralkodóval – szemben felhozott történelmi és politikai érvek Atilla hun nagykirályra kell hogy irányítsák a figyelmünket, mint az első európai uralkodóra. Első volt időrendben is, hiszen 450 körül fennálló birodalma 350 évvel megelőzte a frank birodalmat. A hun hatalom a Volgán túlra is kiterjedt, a régészeti leletek tanúsága szerint legalább az Ural és a Káma folyóig. Északon a Balti-tenger és az Északi-tenger, Nyugaton a Rajna, a svájci és az osztrák Alpok, a Száva, majd a Duna volt Atilla birodalmának a határa.

Atilla birodalma valóban a nemzetek birodalma volt, mert minden hódolt nép megőrizhette saját uralkodóit és vezetőit – sehol nem volt arra példa, hogy Atilla rokonai lettek volna valamely meghódított germán törzs vezetői. A legerősebb meghódított nép, a keleti-gótok vezetői mind a hun hódítás előtt, mind a 375 és

455 közötti hun uralmi időben, mind ezt követően az Amal királyi házból kerültek ki. De töretlen volt a többi germán meghódított nép – a gepida, a longobárd vagy a skír nép arisztokráciájának a fennmaradása is. A frank birodalom első, még Atilla szolgálatában állt uralkodó tanácsa nem a hun vezetők rokonai tanácskozása volt, hanem a hódolt és egyben szövetséges nemzeti fejedelmek tanácsa. Mintha csak a nemzetek Európájának az 1550 évvel ezelőtti makettjét látnánk!

Atilla zseniális birodalomszervező képességével pragmatikus uralkodó volt, és egyetlen vallást sem terjesztett sem pénzzel, sem tűzzel-vassal, erőszakkal. Már a 400 körül regnáló korai hun uralkodók is támogatták a Biblia hun nyelvre történő lefordítását. A keresztényeket, mint felekezetet sehol nem üldözte, és Priszkosz követ tudósítása szerint respektálta a római pápa könyörgését is 452-ben, aki a Róma elleni hadjáratának befejezésére kérte meg. A hunokat keresztényellenesnek ábrázoló kölni Szent Orsolya legenda minden elemében utólag megalkotott mesés kitaláció. Ma ezt rágalomnak is nevezik. Jordanes száz évvel később élt történetíró szerint Atilla jobban szeretett békében élni, mint háborúskodni, és csak a



Szőrényi Levente: *Atilla, Isten kardja, Színház és történelem* II. kötetborítója (DVD, könyv, emléklap Atilla halálának 1500. évfordulójára, szerzői kiadás, 2013)

a világban. Most csak a hun-türk tudatú népek bugaci találkozására, a Kurultájra utalok, a százezres tömegre, a növekedő érdeklődésre. A Kurultáj szellemisége több mint 140 millió embert érint Kelettől Nyugatig, a hunok bölcsőjétől, Ordosz vidékétől a Kárpát-medencéig. Mi, magyarok is a kincses Kelet örökösei vagyunk. A mögöttünk hagyott évezredekben természeti és politikai katasztrófák sodorták el vagy szaggatták részekre a hun-türk tudatú népeket. Az ősök főlhalmozott tudása, költészete, művészete, követ, fát, bőrt, fémet megmunkáló ismerete, meszterfogásai, dallamvilága, tánca, beszédes rajzai közös kincse nemcsak a magyarságnak, de a világörökség része is. A Kurultáj szervezőivel, a Magyar Turán Szövetség vezetőivel, önkénteseivel megvalósítható tervünk, hogy a hun nagykirálynak méltó emlékműve legyen Budapesten.

Az utóbbi években hazai és külföldi szakmunkák, tudományos dolgozatok, filmek, regények, versek, még társasjátékok is, vagy éppen a Tápiószentmártonban tervezett Atilla palotája jelzik, hogy Atilla reneszánsza, amiben 1992-ben óvatosan reménykedtünk, kiteljesedőben van.

politikai célszerűség kényszere miatt vezetett hadjáratokat. A korabeli római Onogesius történetíró leírása alapján Atilla igazságos és más népek kultúrájára nyitott uralkodó volt, aki alatt ő – Onogesius – inkább lenne szolga, mint Rómában úr.

Összegezve az eddigi gondolatsort: ha mostanság nem időszerű Nagy Károlyt az európai egység megálmodójának tekinteni, mert túlzottan hatalom-összpontosító és erőszakos hittérítő volt, akkor lehetne Atilla nagykirály az európai gondolat megálmodója, aki kegyes volt a kereszténység és a pápa irányában – bár nem volt keresztény –, és a nemzetek autonómiájára, és nem alávetésére alapozta európai léptékű birodalmát.

Külön elemző tanulmányt érdemelne annak föltérképezése, hogy miképpen növekedik, erősödik az Atilla-kultusz itt a Kárpát-medencében és szerte



Lezsák Sándor a 2010 augusztusában megrendezett Nagy Kurultájon

Ennek volt nyitánya 1993 nyarán az *Atilla, Isten kardja* című rockopera. A Margitszigeti Szabadtéri Színpadon tizenhat alkalommal, zsúfolt nézőtér előtt, legendás szereposztással, közreműködőkkel, Koltay Gábor rendezésében mutatták be Szörényi Levente zenedrámáját. A díszlettervező, az akkor a 83. évében is művészetét fölragyogtató Varga Mátyás volt, aki a harmincas években Bánffy Miklós: *A Nagyúr* drámáját két alkalommal is színpadra álmodta, tervezte: Kolozsváron és a pesti Nemzeti Színházban.

A margitszigeti bemutató után Csoóri Sándor elismerése fölért egy Kossuth díjjal:

– Ez maradandó mű. Új magyar mítosz született. Ez ritka pillanat – mondta.

Igen, azóta bizonyossá vált: Szörényi Levente életművének egyik zenei csúcsteljesítménye az *Atilla, Isten kardja* című rockopera.

Én pedig ma is időszerűnek tudom akkori, 1993-ban írt gondolataimat:

„Íme, a Mítosz testet ölt, muzsikát zeng és szól ember-hangon! Mennyi fordulat, hamisító téboly, a kirekesztő gyűlölet másfél évezredes nyirkos hidege! A múltat tudatosan tervezők gyilkos rohamai! Rovófák jegyeit égetők, sírhalmokat gyalázók, rajzos köveket folyóvízbe süllyesztők, krónikák lapjaira hazug jelzőket, taszító történeteket illesztők! A lábjegyzetek hóhérai!

Mégis: a történelmi bűnözők ellenére a mítosz él, íme, testet ölt, muzsikát zeng és szól emberi hangon! Ez is a valóság része. Ami megmaradt. Amit megőrzött a nép emlékezete. Ősi jeleket, dallamokat, mondatokat, mesterségek kézműves mozdulatait, amihez vonzódik eleitől fogva. Amivel azonosulhat.

Atilla drámai története a magyar küldetéstudat napsugaras, fénylő forrásvidéke. Az európai jövőndőt fölforgató történelmi léthelyzetben együtt az oly sokszor megismételt kelléktár: méregpohár, gyilkos kardvas, a belső tülekedők, a türelmetlenek idegbajos szédülete, a hideg számítók és a hatalmi gőg kitenyészett áldozatai.

Az európai méltóság bukásának történelmi évszaka ez. S tátoghat utána évszázadok illatos kórusa is, emberi hang nem jöhet a torkán.

Ami megmaradt: Atillának, népének istenes próbatétele, emberi közösséget, életet szervező képessége, példázata. Küldetésünk bizonyossága. A gyönyörű mítosz, ami most testet ölt, muzsikát zeng és szól emberi hangon.

Adjon erőt a nehéz napokban, hitet a cselekvésben!”

Több mint két évtized után rosszkedvűen idézem Albert Einsteint: „A történelem arra tanít meg bennünket, hogy az emberiség semmit sem tanult a történelemből.”



Sándor Lezsák: Atilla, Isten kardja (Atilla, the Sword of God)

How Levente Szörényi's Rock Opera was Born.

“The renaissance of Atilla, king of the Huns, discreetly hoped for in 1992, now seems to be unfolding”, says the author. The overture to that was Levente Szörényi's rock opera, *Atilla, Isten kardja* (*Atilla, the Sword of God*) in the summer of 1993, with the contribution of Sándor Lezsák as a poet. The music-drama directed by Gábor Koltay was performed, with a legendary cast, sixteen times on Margitszigeti Szabadtéri Színpad (Margitsziget Open-Air Stage) for crowded audiences. Beyond the story of the origin of the rock opera, the author also discusses the history-of-philosophy question concerning the, in his view, untimeliness of Charles the Great's recognition as the dreamer of European unity on account of his excesses in the concentration of power and aggression in the propagation of the faith. It is much rather Great King Atilla who deserves esteem as the visionary of the idea of European unity, since he, though not being a Christian, “founded his European-scale Hunnic Empire on the autonomy – and not the subjugation – of nations.” (This paper was presented at the conference entitled *Atilla, Isten ostora* (*Atilla, Scourge of God*), at the Nemzeti Színház on 6th December, 2014.)



Kápolnából a Vígsházba

Marton Lászlóval Balázs Attila beszélget

Balázs Attila: Beszélgetőtársam a „Víg” egyik nyugodt csücskében, ahol egykor Ferenc József császár is elüldögélt, és ahová holmi csőrepedés és az azt követő fűrés rémes hang-effektusaitól menekültünk el, nem más, mint az intézmény egykori igazgatója, jelenlegi főrendezője. Alkotóművész, aki számtalan díjnak örvendhet, aki sokat dolgozott mind a honi deszkákon, mind külföldön, és nemes egyszerűséggel az életének tekinti a teátrumot. Dühöngő ifjú korában, a hatvanas évek derekán maga is részese volt az akkor még nem túl nagy múltra visszatekintő, de immár legendás Egyetemi Színpadon zajló eseményeknek a Pesti Barnabás utca 1. szám alatt, a piaristák kápolnájából kialakított játéktérben. Két – a saját hazájában mellőzött – olasz rendező egy-egy műve került ott feldolgozásra. Az első címe teljesen egyértelmű: A szabadság. Hogyan kerültek képbe itt Magyarországon ők ketten?

Marton László: Carlo Terron és Ezio d’Errico a létezés és a szabadság alapkérdéseit feszegették. Utóbbi A pad című egyfelvonásosával szerepelt nálunk. E két értékes mű a Nagyvilágban jelent meg. Érdekes módon mostanában újra felbukkantak az olasz alternatív színházakban. Megjegyzem, hogy én az 1957-es induláshoz képest sokkal később, 1964-ben kerültem az Egyetemi Színpad vonzáskörébe. Akkor, amikor már a Színművészeti Főiskolának lettem a hallgatója. Ugyan annak előtte is be-bejártam már oda nézőként, mert a főiskola előtt egy évig joghallgató voltam. Halász Péter egyetemi csoporttársam volt, jó barátok is lettünk, Adamis Annát is a jogi karról ismertem. Utána kerültem be a színművészetire, s ott figyeltem fel az én munkáimra Ruszt József, akinek a neve és személye elválaszthatatlan az Egyetemi Színpadtól.

B. A.: Mondhatni, ő emblematis figurája volt és maradt az Egyetemi Színpad legendáriumának..

M. L.: Igen. Neki volt köszönhető a színházi részlegnek az a szellemi és művészi varázsa, ami azzá tette a helyet, amivé lett. Ruszt József bejárt a Nádasdy

Kálmán-féle vizsgákra, akinek a színművészetin egykor a tanítványa volt. Annak, hogy tetszenek neki a dolgaim, az első jelét akkor adta, amikor fölkerestem azzal, hogy egy kis színjátszó csoportot vezetek az orvosin, és ennek szeretnék találni egy helyet, ahol játszani tudnánk. Megígérte, hogy eljön, megnéz egy próbát, aztán tesz javaslatot. Hadd említsem meg itt, hogy Tímár József Irodalmi Színpadnak neveztük magunkat. Ez a név azért fontos, mert a korról nagyon sokat elmond. Tímár azoknak a függetlenül gondolkodó, öntudatos színészeknek az egyike, akikről köztudott volt, hogy ellenérzéseket táplálnak a fennálló rendszerrel szemben. Híres renitensnek számított Tímár József, miközben zseniális színész volt. Az orvosi egyetem illetékesei előbb nem akarták engedélyezni ezt a névadást, sok-sok jeles szovjet szerző nevét ajánlgatták helyette, de nem fogadtuk el egyiket sem.

B. A.: *Ruszt tehát vette a fáradtságot, és elment egy próbátokra.*

M. L.: Igen. És nagyon tetszett neki, ami ott folyt. Épp A pad próbáját látta, és akkor mondta azt, hogy náluk fogjuk előadni a darabot. Ezt nagyszerű dolognak éreztem, mert az Universitas – az ő együttese – a legrangosabb alternatív csapatnak számított anno.



A Föld lapos és négy angyal tartja, Ruszt József cikk-, interjú- és levélgyűjteménye, Veszprém, 2004, képmozaik a borítóról

B. A.: Miben különböztek azok az idők a mostanítól? Mert mostanság nem hallani, hogy az orvosi egyetemem a hallgatók ilyen mélységig foglalkoznának színházzal.

M. L.: Abban az időben az ifjúság egésze kereste a helyét. Kutatta a fórumát és formáját annak, hogy kifejezhesse gondolatait a világról. Ennek a keretei általában nem voltak adottak az egyetemeken. Ezért menekültek bele a színjátszásba is, bár a menekülés itt nem egészen pontos kifejezés. Inkább úgy mondanám, hogy ez a generáció ilyen módon is kereste az önkifejezés lehetőségét. Ezeknek az érzéseknek, vágyaknak a megfogalmazódása volt később, 1973-ban *A képzelt riport*...

B. A.: *Maradjunk még egy kicsit az Egyetemi Színpadnál.*

M. L. Tehát ezzel *A pad* című darabbal mi is bekerültünk, ott játszottunk, és szép sikerünk, nagyon jó sajtónk is volt. Ez pártfogónkat egyáltalán nem zavarta. Igazi színházi emberként úgy érezte, hogy inkább örülni kell annak, ha még egy tehetséges társaságot fölléptethet a színpadán. Akkor vetette fel egyszer csak, hogy mi lenne, ha az Universitasnak rendeznék! Rögtön törni kezdtük a fejünket.



Sólyom Kati és Jordán Tamás az Universitas együttes Csokonai: *Az özvegy Karnyóné* c. darabjának előadásában, 1973
(fotó: Kádas Tibor, forrás: Fortepan)

Közben Bálint Istvánnal, aki Rusztékhoz tartozott, már korábban elkezdtünk beszélgetni valamiféle közös műről, sok mindent körüljártunk, és akkor ebből az igyekezetből kikristályosodott egy egyfelvonásos.

B. A.: *Ez volt a Náthán és Tibold az 1968/69-es évadban.*

M. L.: Igen. A művet aztán az Universitasnak rendeztem meg. Számomra még ma is roppant fontos, hogy Ruszt kért fel erre.

B. A.: *A színművet rajtatok kívül Donáth Péter jegyzi még, ugye?*

M. L.: Igen, ő a másik igazi szerző, én csak a legelején fantáziáltam rajta Bálint Pistivel. Huszonvalahány éves fiatalemberekre gondolj, akik belekezdenek még ebbe-abba. Végül a darab megírásából én már kimaradtam. Egyébként ez az a

darab, amelyben Jordán Tamás és Helyei László életükben először kaptak nagyobb szerepet. Az Egyetemi Színpadon Halász Péternek *A pokol nyolcadik köre* című előadásával futott egy időben ez a produkció: a kettő együtt tett ki egy estét; volt egy formai motívum, egy körbemenés, ami össze is kötötte őket.

B. A.: *Fénykorában az Egyetemi Színpad a Ruszt rendezte Karnyónéval aratott nagy sikert odakinn – akkoriban egyedülálló módon –, nevezetesen Nancyban. Halász Péter darabja is kijutott a határokon túlra. Mi a helyzet a Náthán és Tibolddal?*

M. L.: Voltunk vele a környező országokban, azt hiszem például Wrocławban... A *pad*dal biztosan eljutottunk oda is. Szegeden is jártunk vele, ahol ak-

koriban egy nemzetközi egyetemi fesztivál volt. Tehát a külföld részéről egy kis figyelem nekünk is kijutott. De le kell szögezni, hogy számunkra az Universitas volt a fontos, és Ruszt József kivételes színházteremtő egyénisége volt a példa. Mint ragyogó pedagógus, kitűnő színésznevelő, függetlenül gondolkodó ember állt előttünk.

B. A.: *Ő gyaníthatóan végül is zseni volt.*

M. L.: Örülök, hogy ezt mondod. Én sok mindenért hálás vagyok neki. A barátságáért, szeretetéért, és nem utolsósorban azért, hogy segített nekem Grotowskihoz kijutni.

B. A.: *Hogyan történt ez? Hogyan sikerült kieszközölni, hogy létrejöjjön ez az út az „eszköztelen” színházba?*

M. L.: Jóska addig levelezett a lengyel kapcsolataival, míg egyszer csak kaptam egy levelet, amelyben az állt, hogy Grotowski hajlandó fogadni engem. Elmentem hozzájuk, s ott voltam velük három hónapig.

B. A.: *És nagy hatást gyakorolt rád Grotowski...*

M. L.: Fontos volt. Ott lehettem a gyakorlatain. Amiben részt tudtam venni, részt vehettem, de ez nem volt kötelező. Grotowski azt mondta, nyugodtan kapcsolódj be, ott és akkor, ahol jól érzed magad, ahol nem, azt csak nézd.

B. A.: *Ez akkor volt, amikor még csak akartál rendező lenni?*

M. L.: Ez már harmadéves hallgató koromban, 1967-ben történt. Egyszerűen szerettem volna valami radikálisan mást, olyasmit tanulni, amit abban az időben itthon nem lehetett. Bár kiváló mestereim voltak, de ők teljesen más irányból közelítettek a színházhoz.

B. A.: *Akkor errefelé már nagy hatása lehetett Grotowskinak. Vagy nem?*

M. L.: Azt mondanám inkább, hogy Grotowski Rusztra tett mély benyomást, aki szintén járt odakinn, látta az előadásokat. Úgy vélem, áttételesen a gondolkodására gyakorolt nagy hatást, és nem közvetlenül mint rendezőre. Engem elsősorban Grotowski hivatástudata ragadott meg. Nem foglalkozást jelentett számára a színház, hanem hivatást. Olyan fokú elhivatottságot, amit korábban sosem tapasztaltam.

B. A.: *Így jött létre a hitelesség–őszinteség–fanatizmus „szentháromsága”, amelyre későbbi pályád során is esküdtél?*

M. L. Igen: valami megérintett. Olyan érzés volt ez, mint amikor gyermekkorodban találkozol egy igazi orvossal vagy pappal. És mind a mai napig hiszek abban, hogy a színházcsinálás hivatás, a tanítás hivatás. Grotowskiról eszembe jut az is, hogy ugyan érkeztek hozzá tanítványok a világ minden tájáról, de nem



Jerzy Grotowski 1973 októberében Wrocławban
(fotó: Aleksander Jajosiński)

mindenki tudott azonosulni avval, amit tőle látott. A Mesternek szüksége volt a Nyugatról érkezőkre, mert ők fizettek a részvételért. Így tartotta fenn a társulatát. Tehát akadt olyan is, aki mindvégig „turista” maradt, és semmit nem értett az egészből. Még az a gyönyörű passió sem érintette meg, amit ott jártamkor állandóan gyakoroltak, bár érdekes módon elő soha nem adtak. Talán a lelküknek volt rá szüksége.

B. A.: *Térjünk vissza a kápolnába, a Pesti Barnabás utca 1-be. Említetted, hogy szovjet szerzőket igyekeztek rátok tukmálni...*

M. L.: ...ami nem is volt minden esetben olyan ördögtől való ötlet. Például köztük volt Majakovszkij. De mi akkoriban őt sem akartuk.

B. A.: *A hatalom és az egyén szembenállása – mint alaphelyzet, mint művészi kód – mindenesetre mélyen áthatotta az Universitas egész szellemiségét. Miképp az Egyetemi Színpadon rendezett irodalmi estek légkörét is.*

M. L.: Mindenképpen, hiszen az intézmény egésze valamiféle egységben működött. Mensáros Lászlónak volt például egy estje, amit ő maga szerkesztett. Kivéte-



Mensáros László A XX. század című előadójestjén.

les szellemi élményt jelentett, különleges tükörképét mutatta az akkori Magyarországnak. Emlékszem, egy átszálló jegynek még a hátoldalát is felolvasta, ami jól mutatta az akkori rendszer kisszerű, abszurd voltát. Ennél a résznél minden este elképesztő nevetés rengette meg az egykori kápolnát. Majd kisvártatva elmondta József Attila *Levegőt!* című versét, amivel e különleges szerkesztés folytán elementáris hatást gyakorolt a közönségre. Persze, Latinovits is többször fellépett ott.

B. A.: *Az ő fellépéseit is a színháztörténet emlékezetes pillanataiként tartjuk számon.*

M. L.: Rusztnak izgalmas rendezése volt a *Szeget szeggel*. Shakespeare-nek e darabja kapcsán nem lehet nem gondolni a hatalom játékaire, arra, hogy mit engedhet meg magának a politikai elit. Fodor Tamás játszotta a herceget, Sólyom Kati volt Izabella, mindketten Ruszt-tanítványok. Jó volt köztük lenni.

B. A.: *Nánay Istvánnak létezik erről egy testes könyve, a Profán szentély. Abban olvastam, hogy 1975-ig tartott az ifjúság élénk érdeklődése, és aztán valami megváltozott. Mi okozhatta a törést, majd a zuhanást az Egyetemi Színpad életében?*



Latinovits Zoltán, Csernus Mariann, Fodor Tamás és Ronyecz Mária egy előadójest próbáján az Egyetemi Színpadon 1972-ben (fotó: Kádas Tibor, forrás: Fortepan)

M. L.: Nehéz ezt megmondani. Ami engem illet, a Vígszínház rendezőjeként 1973-ban én már a *Képzelt riport* egy amerikai popfesztiválról színpadra állításán dolgoztam. 1975-ben pedig a *Harmincéves vagyok* került a színpadra nálunk. Ezek voltak azok a vígszínházi előadások, amelyekben először szóltam magamról vagy magunkról, amelyekben a saját generációmról tudtam vallani, valami olyasmit megfogalmazni, amit korábban nem – gondolatilag és formailag is. A *Képzelt riport* volt az az előadás, ami egyszer csak a többi produkció fölé nőtt. Valamitől egyszer csak – különös módon – jelképes eseménnyé vált. Erre persze senki sem gondolt, amikor maga az előadás készült.

B. A.: *Hogyan találtál rá erre a darabra?*

M. L.: Radnóti Zsuzsa – aki már akkor a legfontosabb alkotótársam és dramaturgom volt – hívott fel azzal, hogy olvasott egy nagyon izgalmas könyvet, amit Déry Tibor írt. Azonnal érezte, hogy ebben a *Képzelt riport*ban van valami színházi lehetőség. Ideadta a kötetet, én meg gyorsan elolvastam. És valóban: engem is megérintett. Úgy éreztem, ebből tényleg létre lehet hozni valami különös, korszerű, a mai ifúságnak szóló előadást.

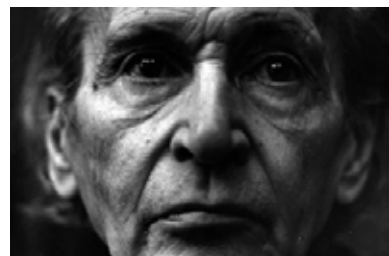
B. A.: *Akkor itt mintha stafétaváltás történt volna az Egyetemi Színpad és a Vígszínház között. Virtuálisan mindenképp.*

M. L.: Igen, szellemi értelemben mindenképp. Úgy láttuk, van ebben a regényben elegendő gondolati erő és teatralitás. A szóban forgó történet nem itt játszódik, hanem Amerikában, de mégis itt történik a képzeletünkben. Olyan irányban kezdtünk el gondolkodni tehát, hogyan lehet ebből az alapanyagból megalkotni egy izgalmas, korszerű csoportszínházi produkciót, a Vígszínház stílusához képest valami teljesen újat. Ám váratlanul kiderült, hogy ezt az anyagot Pós Sándor, a Nemzeti Színház fiatal rendezője már elkérte Dérytől, hogy dramatizálhassa a Nemzeti Színház számára. Magyarán szólva lemaradtunk. Búslakodtunk, szomorkodtunk, elmúlt pár rosszkedvű hónap, amikor is Pós jelentkezett Radnóti Zsuzsánál, hogy a Nemzeti Színház visszautasította az anyagot. S akkor egy hihetetlenül gáláns ajánlatot tett: azzal adta át nekünk az egészet, hogy csináljunk vele, amit akarunk, ő nagyon örülni fog, ha ez a mű egyáltalán valamilyen formában színpadra kerül. Rögtön be is mentünk Várkonyihoz, az akkori igazgatóhoz, előadtuk a dolgot, és ő rábólintott.

B. A.: *Érdekes, hogy számomra, miként sok olyan ember számára, aki anno pop-rock zenével foglalkozott, ez tulajdonképpen egy anti-amerikai „popfesztiválos” produktum volt. Ezért is nem vállalták többen a zenészek közül, úgy tudom. Megjegyzem, a történetnek ezt a részét alig ismerem...*



A *Képzelt riport* első kiadása. Szépirodalmi, Bp., 1971



Déry Tibor (1894–1977)



Presser Gábor

M. L.: Presser Gábort kértem fel, és Adamis Annát. Tisztelem Szörényit, miként Bródyt is (tudod, a *Kőműves Kelemen* velük csináltam), de őket nem kértem fel a *Képzelt riportra*. Mert úgy éreztem, ez Pressernek való. Hogy ő az, aki ebből az anyagból tud valami különlegeset komponálni. Szerencsés gondolat volt, mert kiderült, hogy színpadi zeneszerzőnek zseniális, és olyan zenét írt, ami a mai napig érvényes. Pedig azóta negyven év telt el. Mellesleg azóta vagyunk barátok. Egyébként a felszínen maga a dolog látszólag tényleg arról szól, hogy az amerikai popfesztivál brutalitását elítéli a

szerző. Ám ha beljebb hatolunk a műben, hirtelen ráébredünk, hogy már nem Amerikában vagyunk. Amikor a színpadról azt halljuk, hogy „ha nem bírod már elviselni, azt, amiben vagy, ringasd el magad”, az már ide szól, rólunk szól. Mint ahogy az a dal is, hogy „valaki mondja meg, milyen az élet, valaki mondja meg, mért ilyen”. És az a kérdés is, hogy valaki miért lesz gonosszá, gyilkossá, már ide szól. Nekünk az volt az óriási szerencsénk egyébként, hogy két évvel azelőtt egy másik Déry-darabot mutattak be a Vígszínházban, a *Tükröket*. Ennek nem volt sikere, gyorsan le is került a műsorról. Mármost, amikor egy újabb Déry-címet adtunk be a hivatalos cenzoroknak, nem mozdult meg senkiben sem az éberség reflexe. Gondolták, még egy Déry, még egy bukás. Talán ennek köszönhető, hogy bemutathattuk a darabot.

B. A.: Szerencsére nem így lett.

M. L.: Amikor a nyilvános főpróba zajlott, a pártközpontból valakik kijöttek, s rögtön elkezdtek telefonálgatni, de a darabot már nem lehetett nem bemutatni. Az érdeklődés minden képzeletet felülmúlt. Teljesen rendhagyó módon jelentek az első külföldi kritikák. Nos, amikor ez megtörtént, akkor az engedélyezők számára nyilvánvalóvá vált, mekkora hibát követtek el. Elkezdtek titokban szorgalmazni, hogy kerüljön le a darab a repertoárról, de nem tudták elérni. Várkonyi Zoltán igazgató nem egyezett bele.

B. A.: Változtak az idők.

M. L.: Hetvenhárom írtunk. Mintha a gépezet már nem lett volna olyan tökéletes.

B. A.: Homokszem került bele.

M. L. (nevet): Nyilván. Aztán rendeztek az előadásról egy vitát. Ezt a Hazafias Népfront hirdette meg: ott ültünk egy asztalnál Déry Tibor meg én. A közönség soraiban ülő fölbérelt felszólalók azt mondták, micsoda disznóság az ő pénzükön elkövetni ezt az aljasságot, legyalázni a szocialista hazánkat. Én szorogtam, Déry



viszont – aki megjárta a börtönt, egyszer majdnem halálra is ítélték – nyugodtan ült ott, arcizma se rándult, végighallgatta, majd sztoikus nyugalommal elmondta, hogy ő ezt a művét egy a *Spiegel*-ben megjelent cikk alapján írta. És Amerikáról. Ennyi. Őt ezzel nem lehetett megfogni... A közönség meg tódult, néhányszor benyomták az ajtókat, elsöpörték a jegyszedőket. Erre megjelentek a rendőrök. Ha most itt kinézünk az ablakon, látod, már ott a sarkon álltak, és ők is kérték a jegyeket. Biztosították úgymond a rendet.



Déry Tibor egy rádiós vágókocsiban szöveget olvas be a mikrofonba 1956. október 23-án (forrás: cultura.hu)

B. A.: *Elégge rendes karhatalmi jegykontroll. Tényleg szükség mutatkozott erre?*

M. L.: Mindenképp, hiszen előfordult többször is, hogy betörték az ajtót. A fiatal Tompa Gábort, aki egész nap utazott Erdélyből, hogy lássa az előadást, úgy vittem be, mintha az unokaöcsém lenne.

B. A.: *Hova jutottatok el ezzel az előadással?*

M. L.: Kaptunk egyszer egy meghívást a BITEF-re, Belgrádba, ami akkor a legfontosabb európai fesztivál volt. A minisztérium viszont közölte, hogy a *Képzelt riport*tal nem mehetünk, vitának helye nincs. Egyszer csak megjelent a fesztivál művészeti igazgatója, Jovan Ćirilov, és arról beszélt, milyen jó fordítás készül a *Képzelt riport* ottani bemutatójára, lesz szinkron, minden rendben lesz. Elmondtam erre neki, hogy mi nem mehetünk. Mire ő: én azt hiszem, hogy ti mégis el fogtok jönni. Hogyan? – kérdeztem én. Úgy – válaszolta –, hogy Mira Trailović, a BITEF főigazgatója jó baráti viszonyban van Josip Broz Titóval. Célzott rá, hogy kettejüket valamikor gyengéd szálak fűzték egymáshoz. Kis idő múlva kaptunk egy telefont, hogy mehetünk. Mert az történt, hogy Tito felhívta Kádárt, és így részt vehettünk a belgrádi szemlén. Ez már az a korszak volt, amikor a politikai és kultúrpolitikai elhatározásokat nem rögzítették írásban, mint az Egyetemi Színpad hőskorában, hanem susmorogva a folyosókon, telefonokon terjedtek az üzenetek.

B. A.: *Ha közelebbről megvizsgáljuk a Képzelt riport hatásmechanizmusát, mitől lett ez az előadás ennyire népszerű? Mert egyetlen volt a maga nemében, és mert már tömegessé vált az igény az efféle megszólalásra?*

M. L.: Számtalan tényező hatott szerencsésen együtt egy olyan korszakban, amely nagyon érzékenyen reagált a színházra: Presser kirobbanó tehetsége, az irodalmi anyag különlegessége, az előadás szokatlan, alternatív színházból táplálkozó formája, nem utolsósorban a Víg ragyogó fiatal együttese egyaránt kellett hozzá. Az én generációm benne élt egy olyan világban, mely magát szabadnak hirdette, a lehetőségek korának, miközben utazni csak háromévenként lehetett, és az üzenet, ami a nyugati világból érkezett, erősen manipulálva jutott el hozzánk. Ami fontos a *Képzelt riport*-ban – a regényben magában –, hogy az együttlétbe való menekülés



Déry-Pós-Presser-Adamis: Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról, jelenetkép az 1973. március 2-án bemutatott rock-mucical vígszínházi előadásából, r: Marton László



Az állambiztonsági Hivatal Levéltárában őrzött felvételen az Egyetemi Színpadtól induló fiatalok láthatók 1972. március 15-én



is kontrollálva van. Az erőszak keze néha lesújt, ezt is átéltük. Például március 15-én a Petőfi szobornál, ahol az ember begyűjthetett minimum egy-két pofont, és mégis odamentünk. Vágytunk a szabadságra, és arra is, hogy ezt az országot a hazánknak nevezhessük, annak ellenére, hogy a hatalom mindent elkövetett, hogy ne nevezhessük annak –, ezt az alapélményt közvetítette a *Képzelt riport*. S hogy Déry hősei nem tudnak elszakadni ettől a hazától, hiába élnek Amerikában, zsigerileg visszavágyanak. Gyönyörű a regényben, amikor a paprikás krumpliról esik szó. Ahogyan József arról elmélkedik, hogy miért ez a legjobb étel a világon. De túl a paprikás krumplin főként az volt a fontos, hogy mi vagyunk ennek a hazának a fiataisága, és mégsem vagyunk itthon, elvagyódunk. A *Képzelt riport* tehát színházi és politikai esemény is volt egyben, mely rendkívüli érdeklődést váltott ki.

B. A.: A padlás már nem vonzotta a rendőreit ennyire. Nem jöttek kitakarítani.

M. L.: A padlás egy másik Presser-Dusán remeklés, Horváth Péter kitűnő szövegek-könyvével. Ezt jóval többen látták, hiszen huszonöt éve meg *A padlás*, nemzedékek nőttek fel rajta, generációknak tette átélhetővé, hogy a színház az a hely, ahol a csoda megtörténhet. Most ünnepeltük a 850. előadást.

B. A.: Ez már a politikai színház utáni korszakod, a *Képzelt riport* utáni színházad siker-darabja.. Mondtad is valahol újabban, hogy a politikum tartsa magát távol a színháztól.

M. L.: Ezt úgy értettem, hogy a politikusok ne avatkozzanak bele a színházak életébe. A *padlás* az egy mese. Nagyon kelet-európai, nagyon magyar. Presser Gabiék kerestek meg azzal, hogy van Sztevanovity Dusánnak egy meséje, amihez máris született pár dal. Meghallgattam, tetszett nekem, átadtam Radnóti Zsuzsá-nak, és akkor ismét elkezdődött az együtt gondolkodás, hogy csináljunk belőle egy színházi estét. Aztán az anyag elkezdett formálódni. Ennek a műnek a stílusában van benne a mi valóságunk. A mi padlásunk itt van, ahol a Kelet és a Nyugat találkozik, tele csodákkal. A szilvágombóc, a hegedű, ami magától játszik, Robinson, az okos, gyanús computer, továbbá gyerekkori meséink hősei öregén és láthatatlanul. Meg a magyar rendőr, az örök besúgó, T. Müller. Ez is csoda, csak másként. Ugyanakkor ez az okos és szép mű azt vizsgálja, miért vagyunk itt a földön.

B. A.: *Ez a kérdés elhangzik a Képzelt riportban is. Méghozzá markánsan. Honnan jöttünk, hová megyünk, és közben mik vagyunk?*

M. L.: Pontosan. A *padlás* válasza pedig az, hogy úgy kell élni, hogy az eszményeinkhez hűségesek maradjunk, mert akkor lesznek barátaink, akik emlékezni fognak ránk. Ez a darab gyönyörűen beszél az elmúlásról, miközben tud szólni a gyerekekhez is. Nem gügyögve, hanem okosan, gyöngéden. Költészettel, humorral.

B. A.: *Igazgatásod alatt a Vígszínház arról is nevezetes hely volt, hogy a kaposvári színház szenzációszámba menő előadásait – például az Állami áruházat vagy a Marat/Sade-ot – néhány évvel később sorra bemutatta a fővárosi közönségnek. Milyen megfontolás vezetett erre?*

M. L.: Az Állami áruház idejében még nem én vezettem a színházat, így nem az én érdemem a vendégjáték. De káprázatos előadás volt, és olyan egészséges botrány, mint első időszakában a Képzelt riport. Később, amikor én vezettem a Vígszínházat, a kaposvári színház minden tavasszal nálunk vendégszerepelt. Ez fontos, mert friss szellemű, kiváló előadásokat hoztak Budapestre.

B. A.: *Egy tavalyi nyilatkozatodban felidézed azt a pillanatot, amikor Horvai István rád testálta az igazgatói tisztet, mondván, hogy annak a szellemi örökségnek a képviselőjére, amelyet Várkonyi Zoltánnal együtt teremtettek, Te vagy a legalkalmasabb.*



Presser Gábor – Sztevanovity Dusán – Horváth Péter: *A padlás*, félig mese – félig musical, r: Marton László, ősbemutató: 1988. január 27. A felvételen az első szereposztás színészei: Kaszás Attila, Igó Éva, Tábori Nóra, Hegedűs D. Géza, Méhes László, Rudolf Péter, Pápai Erika, Rácz Géza, Balázs Péter, Vallai Péter, Seress Zoltán és Sipos András (forrás: vigszinhaz.hu)



Marton László Várkonyi Zoltánnal a Vígszínház nézőterén, a '70-es évek végén (forrás: cultura.hu)

Mennyiben feleltél meg ennek az elvárásnak, az úgynevezett „vígszínházi stílus” továbbvitelének? És mennyiben változott meg a Vígszínház arculata az alatt a négy évtized alatt, amikor Te az intézmény igazgatója, illetve főrendezője voltál?

M. L.: Várkonyi időszakában a Vígszínház a modern külföldi dráma és a kortárs magyar dráma otthona volt. Frissesség, bátorság, újdonság, ősbemutatók sora jellemezte, nem ritkán óriási sikerszéria. Politikai és stílusbeli merészség a műsorban és a színrevitelben. Szerencsés volt az a korszak, mert virágzott a drámaírás itthon és külföldön. Amikor átvettem a színházat, egyre nehezebb lett igényes drámai materiát találni. Válságba került a drámaírás, és ezért nincs könnyű helyzetben a színházvezető. Főleg ott, ahol a színház műsora addig izgalmas, igényes újdonságokra támaszkodott. Egy olyan intézményben, amely évente

közel 400 000 nézőnek kínál programot, kényes egyensúlyt kell kialakítani a különböző műfajok, hangvételek és stílusok között. Hiszek abban, hogy nem csak egy szűk elitnek lehet értékes színházat csinálni. Ha sikerül ezt a mágikus arányt, a művészi igazság és a népszerűség egyensúlyát eltalálni, akkor egy ilyen nagy színház is lehet a nemzeti kultúra fontos tényezője, mert sok emberhez szól.

From the Chapel to Vígszínház (Comedy Theatre)

Attila Balázs's Interview with László Marton

An interview with László Marton (b. 1943) is published here as one of the series introducing “the great generation” of the 1960s. Marton embarked on a directing career at Vígszínház (Comedy Theatre) in 1968, where he worked as principal director between 1979 and 1985, general director between 1985 and 2009, and has been a principal director to this day. Attila Balázs's questions mainly focus on the beginning of the career. Still as a drama student, Marton was drawn into Egyetemi Színpad (University Stage) in the mid 60s, which gave home to the legendary Universitas Együttes (Universitas Ensemble) lead by the excellent director József Ruszt at that time. Mention is made of Marton's first staging as a student at the Egyetemi Színpad and of his three months at Grotowski's workshop, which meant a life-long experience concerning the nature of professional commitment. Interesting details follow about Marton's 1973 staging at Vígszínház of Tibor Déry's novel *Képzelt riport egy amerikai pop-fesztiválról* (*An Imaginary Report on an American Pop Festival*). It became a resounding success as a play which, for the first time, conveyed the feeling of a young Hungarian generation turning towards American pop culture. Another incredibly popular production, *A padlás* (*The Attic*) is referred to (it will have played 850 times this January), beside *Kőműves Kelemen* (*Mason Kelemen*), also a notable Vígszínház performance. The interview ends with the summary of the four-decade professional career culminating at Vígszínház.

Jöhet a finomhangolás!

Gemza Péter, Szabó Ágnes és Frigyesi András
az új előadó-művészeti törvényről

Minden eddiginél szélesebb spektrumú tanácskozást rendezett a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata 2014 nyarán a Veszprémi Petőfi Színházban. A „Párbeszéd a magyar előadó-művészet fejlődéséért” című két-napos szakmai konferencián megfogalmazódott, a színházi szakmának el kell kezdenie az előadó-művészeti törvény továbbfejlesztését, amely kiterjed a finanszírozási, támogatási és fenntartói kérdésekre, valamint a foglalkoztatásra is. Mintegy három évvel ezelőtt lépett életbe az új előadó-művészeti törvény. Az azóta eltelt időszak színházi struktúrárt érintő tanulságairól lapunk a Magyar Teátrumi Társaság tagszervezeteit szólaltatja meg hónapról hónapra.



Gemza Péter, a debreceni Csokonai Nemzeti Színház művészeti vezetője, igazgató helyettes:

Amikor 2013-ban átvettük a Csokonai Nemzeti Színház vezetését, eleve a nemzeti státusz követelményeinek megfelelően foglalmaztuk meg a pályázatunkat. Ráckevei Anna igazgatóval együtt azóta is nagy hangsúlyt fektetünk arra, hogy mind az előadásszámban elvártaknak, mind pedig a missziós feladatoknak megfeleljünk. Kiemelkedően fontos számunkra a nemzeti drámák, a magyar alkotók felkarolása. Kivételezett helyzetben vagyunk abból a szempontból, hogy a DESZKA Fesztivál révén Debrecen ma már a kortárs dráma fellegvára. Idén már kilencedik alkalommal lesz a cívisvárosban DESZKA, s ezt a hagyományt mindenképpen továbbvisszük. A státusból adódó kíváncsagságnak leginkább a rossz infrastruktúra miatt nehéz megfelelnünk, ugyanis megfelelő játszóhelyek nélkül nem tudjuk teljes mértékben kihasználni művészi potenciálunkat. A nagyszínháznak nagyon rossz az állaga,





Csokonai
NEMZETI SZÍNHÁZ - DEBRECEN

évtizedek óta megérett a felújításra. A Vig mozi kamaraszínházként használt épülete sem igazán alkalmas játéktér; a színpadtechnika nem megfelelő, a nézők sem szeretik, mert nem komfortos. A főépületben levő stúdió pedig túlságosan kicsi. A műsorpolitikát illetően a legnehezebb kérdés, hogyan lehet megtalálni azt a finom egyensúlyt, ami a nemzeti státusszal együtt járó feladatokat is megjeleníti, és a nézői elvárásoknak is megfelel. Nagyon sok keresgélés, finomhangolás szükséges ehhez. Vidéken is egyre több a befogadó hely, különböző produkciós irodák szervezésében, alkalmilag összeálló társulatok mutatnak be vegyes minőségű előadásokat. A felmérések szerint a magyarországi kultúrafogyasztók elsősorban a színész nevére mennek be egy-egy előadásra, de ne feledjük, hogy az ismertség erősen médiafüggő. Az alkalmi társulatok jelenléte a vidéki színházaknak komoly konkurenciát jelent, hiszen elszívja a közönség egy részét.

Műsorunk kialakítása tehát sokirányú figyelmet és egyeztetést igényel. Úgy gondolom, bátor évadokat tervezünk: spektrumunk igen széles, ami dinamikussá teszi a színházat. Olyan műsorpolitikát folytatunk, amely a közönség és a szakma felé is nyitott. Ez utóbbi nem azt jelenti, hogy a szakmának csinálunk előadásokat; elsősorban annak a közönségrétegnek az igényeit tartjuk szem előtt, amely a magas művészi minőséget is értékeli. Nem szeretem a „közönségnevelés” kifejezést, érzek benne valamiféle lekicsinylő attitűdöt. Inkább úgy fogalmaznék, hogy kulcsokat igyekszünk adni a nézők számára. A fiatalokkal beszélgetéseket kezde-

ményezünk, és odafigyelünk a kortárs gyermekirodalomra is. A kortárs szerzőket, alkotókat tekintve is igyekszünk nyitottak lenni. A Katona József-pályázaton most már második éve van olyan színésze a társulatnak, aki szerzőként is díjazott lett. E darabok ősbemutatói nálunk prioritást élveznek, emellett igyekszünk más szerzőket is inspirálni, katalizátorként működni. Idén Lackfi János írt fiataloknak szóló darabot, de rengeteg kortárs szerzőt olvas a dramaturg-csapatunk. A rendezők és tervezők körében néhányan már régóta szoros kapcsolatban állnak a színházzal, ők rendszeresen dolgoznak most is nálunk, mint például Gyarmathy Ágnes vagy Ondraschek Péter.

Az új előadó-művészeti törvény abban hozott nagyon fontos változást, hogy elindult a rendszerezés, az együttgondolkodás, még ha vannak is benne finomításra szoruló passzusok. A vidéki színházak a múltban könnyen kiszolgáltatottjaivá válhattak az önkormányzatoknak vagy a közönségnek való megfelelési kényszernek, így a törvény hatályba lépése óta legalább tisztábbak a viszonyok. Legalábbis a támogatási rendszer vonatkozásában. Most viszont, amikor már látjuk, milyen funkciói, diszfunkciói vannak ennek az új törvénynek, érdemes lenne újra összeülnie az érdekképviselői és egyeztetési szerveknek, és átgondolni, milyen további változtatásokat igényel a rendszer. Ebben fontos szervezet a Teátrumi Társaság is, amely nekünk eddig is erkölcsi támogatást jelentett. Úgy gondolom, hogy a különböző kritériumokat illetően nagyobb védelem kellene a színházaknak. Nem szabad csupán abból megítélni egy intézményt, hogy mekkora nézőszámot produkál. Ez hosszú távon egészségtelen tendenciákat indíthat el. Akármennyire is ódzkodunk tőle, ki kell mondani: gyakori jelenség, hogy annál nagyobb nézőszámot produkál egy darab, minél kevesebb tartalmi mondanivalót hordoz. Ez köztudottan a bulvárelőadások felé taszítja a színházakat, arra ösztönözve őket, hogy kevesebb energiát fektessenek a magas művészi értékű, de csekély számú nézőt vonzó produkciókba, mert akkor felelhetnek meg az anyagiakban mérhető elvárásoknak. A súlyozásra egyébként a törvény minden lehetőséget megad, az alkalmazásánál kellene határozottabban fellépnünk. Eddig mi jól sáfarkodtunk a lehetőségeinkkel: műsorpolitikánk azt bizonyítja, hogy lehet ugyan egyensúlyt teremteni, de azért a veszélyek reálisak. A kritériumrendszert ugyanis a legnehezebb betartani; és akkor még nem beszéltünk arról, hogy a marketingszempontok is felülírhatják a tartalmi elképzeléseket.





Szabó Ágnes, igazgató, Gózon Gyula Kamaraszínház:

Színházunknak leginkább személyes története van. Miután úgy tíz évig voltam a Miskolci Nemzeti Színháznál zenészként, korrepetitorként, asszisztensként, majd ügyvezető igazgatóként, később Budapesten dolgoztam a Katona József Színházban és a Merlin Színházban, úgy gondoltam, hogy másként nem tudom elmondani, amit a színházról gondolok, csak ha önálló útra lépek. Így kezdtem el független producerként működni. Első produkcióm '97-ben Harold Pinter *Hazatérése* volt a József Attila Színház Aluljáró nevű alternatív játszóhelyén. Az akkor még újdonság számba ment, hogy producerként én kértem fel a rendezőt, a színészeket, én szereztem a produk-

cióra pénzt... Később a 17. kerületbe költöztem, ahol akadt egy önkormányzati kapcsolatom. A kerület elhagyott ingatlanát, egy korábban varrodaként működő épületet sikerült megkapnom színházi célokra. '99-ben volt az első bemutatónk, azóta is működünk. Semmilyen alapunk nem volt, csak kaptam egy zacskó félig rozsdás kulcsot az épülethez. A pénzt mindig magunknak kellett előteremtenünk. 2003-tól alapítványi formában működünk. A 17. kerületi önkormányzat évente körülbelül 5 millió forintot ad a működésünkhöz, mindig változik az összeg, de kapunk valamennyit. Ehhez jönnek hozzá a jegybevételek és a pályázati támogatások, a mecénási pénzek, amelyek sajnos, egyre csökkennek – a kétezres évek elején még elérték a két és félmillió forintot. Ma ez a forrás úgy 600 ezer forintot tesz ki. A művészeti bázis az én személyes kapcsolatrendszeremből adódott; hívtam például Árkosi Árpádot, aki mellett Miskolcon már dolgoztam, sokat segített nekem. Csiszár Imre legendás miskolci időszakából több színészt is ismertem, de hívtam olyanokat is, akikkel még nem dolgoztam együtt. Nekem Miskolc volt az „alma materem”, igyekeztem ahhoz hasonló szemléletű színházat létrehozni itt is. Bár kamaraszínházi méreteinknél fogva lehetett volna művészsínház is a Gózonból, inkább a sokféleséget választottam. A közönség összetétele is ezt indokolta: eleinte főleg az idősek jöttek el az előadásokra, annyira boldogok voltak, hogy van a közelükben egy színház. Muszáj volt közönségcsalogatónak lenni, ugyanakkor



A rákospoti egykori sportklub épülete, ma a Gózon Gyula Kamaraszínház otthona

nem lehattunk színvonalatlanok sem. Saját produkcióimban mindig olyan előadásokra törekedtem, amelyek szakmailag is helytállóak. De nekem azzal is törődnöm kell, hogy mi történik a nézőkkel, akikkel minden este találkozom. Ez egy vegyesbolt, előfordul nálunk ilyen és olyan produkció is.

A Teátrumi Társaságba azért kértük a felvételünket, mert szerettünk volna már tartozni valahová. Budapest viszonylatában túlságosan a periférián vagyunk, nehéz kiszakadni a „hány néző van – miből fizetek?” mókuskerekéből. A produkcióim sajnos nem jutottak el sehová. A POSZT-on még az off-programokba sem kerültünk be soha. Nem kaptunk semmiféle szakmai segítséget, biztatást. Sziszifuszi küzdelem volt bizonygatni, hogy igenis, ez is színház, kis pénzből a kertes házas övezetben, de akkor is színház. Egyszer csak olvastam a neten, hogy megalkult az egyesület. Jelentkeztem, felvettek, egy év múlva pedig alelnök lettem. Boldogan dolgozom az elnökségben, végre nem érzem magam talált gyereknek a szakmában. Az előadó-művészeti törvényt illetően az a paradox helyzet állt elő, hogy bár a törvénymódosításnak szenvedő alanya a Gózon,

mégis egyetérték vele. Nem lennék a Teátrumi Társaság tagja, ha nem értenék egyet a szándékkal. Amikor a független színházak megkapták az önkormányzati finanszírozás tíz százalékát, az minket is nagyon jól érintett. A törvénymódosítás nekünk ugyan kevesebb pénzt, rosszabb pozíciót jelentett, mégis örültem, hiszen a független szférában addig sok esetben számolatlanul ment a pénz fölösleges produkciókra, amelyeknek egy része még csak meg sem valósult vagy nem érte meg a második. előadást. Abban biztos vagyok, hogy a magyar színházművészet nem az elmúlt 20 évben létrejött alternatív (független) produkció-dömping hatásától fog megújulni. Azt remélem, hogy lassan letisztul a szakma. Bárhogy is hangzik: nem kell mindenkinek színházat csinálni. Aki „nem tud” talpon maradni, elhullik, ezt el kell fogadni, még ha történetesen rólam van is szó. Senki sem gondolhatja, hogy a művészként való létezés neki jár. Ezzel együtt a további törvénykezéstől valamiféle biztonságot várok azok számára, akik rendszeresen működnek. A folyamatosan játszó független vagy magánszínházaknak szükségük volna kiszámítható támogatásra, ami elsősorban a működési költségekhez járulna hozzá.





Frigyesi András, igazgató, Budaörsi Latinovits Színház:

Színházunkat Éless Béla kezdeményezésére 1998-ban Budaörsi Játékszín néven alapította meg a helyi önkormányzat. A kezdeti kételyekre rácsáfolt az idő, a színház stabilizálódott, fejlődik, és a budaörsi életminőség természetes részévé vált. 2013. szeptember 11-e óta Budaörsi Latinovits Színházként működik a teátrum. Vezetőségünk célként azt fogalmazta meg, hogy hitet és derűt közvetítve a gondolkodás és az élményszerzés terévé kívánjuk tenni a színházat, amelynek mércéjéül a művészi minőség, munkatársainak tisztessége, lelkiismeretessége szolgál. A színház

– filozófiánk szerint – emberjobbító intézményként állapotok, remények, ideálok tükrö: hozzájárul a társadalom fejlődéséhez. Egyúttal magával ragadó szórakozás, amely túlmutat a hétköznapiakon. A szórakoztatóipar egyre sivárabb uniformizáltságától világok választják el a színházat, amely ezért semmivel sem helyettesíthető. A színházat nélkülöző társadalom nyomorék, mert önmaga megismerésének nélkülözhetetlen dimenzióiról mond le. A színháznak szabadnak kell lennie. Lehetséges, hogy a további hatékony működéshez lépünk kell a közhasznú nonprofit kft.-vé alakulás irányába, a fenntartóval közösen most erről gondolkodunk.



A 2013/14-es évad a színház műsorpolitikai értelemben vett profilváltásának kezdetét jelezte. A színház új vezetése határozott szándékkal indult el a magas minőségi szórakoztatás, a valós egyéni és társadalmi kérdésekkel való szembenézés, illetve a tényleges értéket teremtő alkotóműhely megteremtése felé. Az új repertoár kialakításánál elsődleges szempont volt az ismerkedés a közönséggel, a sokoldalú kínálat felmutatása anélkül, hogy a minőség tekintetében bárhol is



Budaörsi Latinovits Színház

kompromisszumot kelljen kötni. A műsorrendben helyet kapott nagyszabású zenés gyerekelőadás (*R&L, avagy a mágusok birodalma* – ez Puskin *Ruszlán és Ludmilla* meséjének és Glinka operájának gyerekközönség számára átdolgozott változata), zenés szórakoztató előadás (pl. *A kaktusz virága*), világirodalmi klasszikus (*Képzelt beteg*). Játszottunk 20. századi egzisztencialista tragikomédiát, volt különleges vers-színházi előadás, valamint magyar modern klasszikus színmű is. Törekvéseinket visszaigazolja, hogy a színházat egyre intenzívebben látogatja a szakma, továbbá, hogy az R&L-produkciót meghívták a VII. Kaposvári Nemzetközi ASSITEJ Gyermek- és Ifjúsági Színházak Biennáléja versenyprogramjába, és hogy Tóth Ildikó a legjobb női alakítás, Lukáts Andor a legjobb férfi-alakítás díját hozhatta el a 2014-es Vidor-fesztiválról a *Képzelt beteg* produkcióban nyújtott alakításáért. A 2014/15-ös évad tervezésekor a sokszínűséget kívántuk tovább növelni. Minden eddiginél több, tíz bemutatót terveztünk. A nagyszínpadon klasszikus produkcióval indultunk (Schiller: *Ármány és szerelem*), ezt követik 20. századi magyar és külföldi klasszikusok (Pinter: *Hazatérés*; Hubay: *Ők tudják, mi a szerelem*; Brecht: *A kaukázusi krétakör*). Nagyszínpadi gyerekelőadásunk is van (Michael Ende: *Momo*), mellette krimet és zenés családi produkciót is bemutatunk. Tavaly nyáron újabb játszóhely után kutatva az önkormányzat udvarára leltünk: *100 év Orfeum* címmel kétrészes zenés produkciót láthatott itt a közönség. Ezt a zenés estet behoztuk a kőszínházba is, az évad egyik sikeres vállalkozása lett.

Sorozatokat is indítottunk a tavalyi évadban, ezek idén is folytatódnak. Színházi-gasztronómiai esteket szerveztünk Kultúrkulinárium címmel. A színházi tradíciót *Szellemidézés* című sorozatunkkal ápoljuk, amelyben a magyar színházi szakma nagyjait, többek között Latinovits, Tolnay Klári, Zenthe, Gobbi Hilda, Simándy, Sinkovits) idézzük meg beszélgetésekben, film- és előadás-részletekkel, dokumentumokkal. Rendszerek felolvasó-színházi produkcióink értékes magyar drámákból (ilyen volt például Illyés Gyula: *Testvérek* vagy Görgey Gábor Görgey Artúrról szóló darabja). Sikeresen startolt *Operabeavató* sorozatunk is, amellyel elsősorban a fiataloknak szeretnénk volna a zene megértéséhez útikalauzt adni. Dénes István karnagy egy-egy kiválasztott témakör operai lecsapódásait mutatta be, mint *Szex az operában*, *Ármány az operában*, *Ünnep az operában*. 2015 februárjában a hit vezérelte ember drámáját, Gershwin *Porgy és Bess* című operájának keresztmetszetét mutatjuk be. A fiatalokra különösen figyelünk, ezért az óvodásoktól a kisiskolásokon át a gimnazista korosztályig minden hónapban több előadást kínálunk nekik. Az arra alkalmas produkcióinkat színházpedagógus által összeállí-



tott iskolai mappák elkészítésével egészítjük ki. A nagyszínpadi egészítés produkciók mellett tantermi előadást is tartunk másoron a gimnáziumok számára, de van például bábelőadásunk is az óvodás korosztálynak.

Komoly gondunk, hogy alapításakor nem önálló épületben nyert elhelyezést a színház, így alkalmi játszóhelyeket kell keresnünk. Mivel a saját futó produkcióink száma egyre növekszik, évad közben jóval kevesebb vendéglőadás befogadását tervezi a színház, de anyagi lehetőségeink függvényében nemis hagyománnyá érhet a mindenkor szeptemberben megtartott Budaörsi Színházi Napok. 8–10 magas minőségű, értékes vendégprodukció befogadásával kezdtük tavaly is, idén is az évadot, szeretnénk ezt folytatni.

Alapvető tapasztalatunk, hogy a könnyedebb műfajú, különösen a zenés előadások nagyobb nézőszámot produkálnak. Pozitív dolog ugyanakkor, hogy az elmúlt évadban fokozatosan nőtt az érdeklődés a komolyabb hangvételű vendéglőadásokra is. Saját repertoárunkban a jövőben a gyermek- és ifjúsági, valamint a klasszikus magyar előadások számát igyekszünk bővíteni. A nézői igények kielégítése különösképpen fontos feladat egy Budaörs méretű településen, amelynek a Latinovits Színház az egyetlen színháza. Kötelező tehát a repertoár sokszínűsége, a legkülönbözőbb nézői rétegek megszólítása. Ugyanakkor épp a tavalyi évadban megkezdett, műsorpolitikai értelemben vett profilváltás eredményei remélhetőleg lassanként beérnek, s a Budaörsi Latinovits Színház képes lesz értékteremtő tényezőként pozicionálni magát az ország színházi palettáján. Ezért minden tervezett produkcióval szemben támasztott alapvető követelmény, hogy a megfelelő rendező, alkotóstáb és szereposztás megválasztása esélyt teremtsen a magas színvonalú művészi munkára. Ez érvényes a „kommerszebb” műfajú produkciókra is, mert csak így van lehetőség minőségi szórakozást kínálni.

Egyetlen színház sem működhet a szakmában stabil beágyazottság nélkül. A 2008 óta aktív Magyar Teátrumi Társaság elkötelezett a magyar színjátszás hagyományainak ápolása, az állam és az önkormányzatok által fenntartott, továbbá a más modell szerint működtetett színházak összefogásának elősegítése mellett. Az egymás közti és a közönséggel folytatandó dialógos hatékonysága érdekében új színházi havilapot indított online és időszak kiadvány formájában. Figyel a produkciók anyanyelvi igényességére, ösztönzi az együttműködést a határainkon túl működő színházakkal. A tagok színházi berendezésekkel és technikai eszközökkel is segítik egymás munkáját. Mivel mindez a mi értékrendünkben is meglévő motiváltság, összhangban van céljainkkal. Azonban mint minden, az előadó-művészeti törvény is folyamatos gondozásra, fejlesztésre szorul. A szakma sok égető gondján segített már eddig is az új szabályozás, de meggyőződésünk, hogy további lépések megtételére is szükség lesz. Rendkívül fontosnak és hatékonynak tartjuk az egymás közötti párbeszéd folyama-

tos fenntartását, a tapasztalatok átadását, a szakma összefogását. E tekintetben is jelentős eredményeket hozott a Magyar Művészeti Akadémia által szervezett veszprémi országos konferencia, az NKA százhalombattai fóruma, valamint a kecskeméti szakmai találkozó. Ilyen fórumok segíthetnek hozzá annak a kohéziónak a létrejöttéhez, amely ma a szakma elsőrendű érdeke. És tekintettel működésünk nyilvános jellegére, a szakma érdeke egyúttal a közönség, a társadalom érdeke is.

Szerkesztette: Ungvári Judit

Time for Fine-Tuning!

The Introduction of the Member Organisations of Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum). Reports by Péter Gemza, Ágnes Szabó and András Frigyesi, edited by Judit Ungvári

The new law on performing arts came into effect nearly three years ago. From month to month *Szcenárium* is interviewing member organisations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about their experience during that period of time in matters of theatrical structure. Noted choreographer, set and costume designer Péter Gremza, the deputy to – actress, holder of Jászai Mari Award – director Anna Ráckevei at Csokonai Nemzeti Színház (Csokonai National Theatre), Debrecen, since 2013, is the first one to explain. He says that the main aim of the new leadership has been the creation of a fine balance between tasks stemming from the “national” status and meeting audience expectations. In order to achieve that, their theatre has a programme policy which is equally open to the audience as well as the profession, including contemporary drama. Since the law entered into force, circumstances concerning the support system are more transparent and the theatre is less dependent on local authorities, he observes. However, the superior authority’s tenacious judgment of theatres by viewer numbers alone is still a problem to be solved, as he sees it. Board member of the Magyar Teátrumi Társaság, manager Ágnes Szabó, who founded Gózon Gyula Kamaraszínház (Gózon Gyula Chamber Theatre) in the 17th district of the capital in 1999, which has operated – under increasingly difficult financial conditions – as a foundation since 2003, speaks next. “It’s a convenience store, we have all sorts of productions,” she comments on the programme policy of the institution, which, in her opinion, must stay “enchanting” if it wants to survive. Although the Kamaraszínház has been allotted less funding since the legislative amendments were made, she is convinced that financing itself has become more reasonable because money used to be spent uncoun- ted on redundant productions in the independent sphere. Of further legislation she expects predictable funding for independent or private theatres which present a continuous repertoire, referring to operating costs above all. The third speaker is András Frigyesi, manager of Budaörsi Latinovits Színház (Budaörs Latinovits Theatre), established in 1998. In his view, the institution is becoming ever more successful in fulfilling its functions of quality entertainment and the education of the public through more serious dramatic productions. He considers the activity of the Magyar Teátrumi Társaság as efficient till now and highlights continuous dialogue, exchange of experience and joint partnership of the entire theatrical profession as important future goals.

„ISTEN OSTORA”

A Nemzeti Színház szakmai konferenciája
(2014. december 6.)

LOVAS-NOMÁD MAGASKULTÚRÁK

- Csáji László Koppány: költő, néprajzkutató, kulturális antropológus
Olvasatok az eurázsiai lovasnomád világról az újkorban (eszme- és tudomány-
történeti áttekintés)
- Bárdi László: orientalista (PTE Ázsia Központjának alapító igazgatója)
A Hun Birodalom magaskultúrája

ATTILA KIRÁLY EMLÉKEZETE

- Sudár Balázs: turkológus (MTA Történettudományi Intézet)
Attila-hagyományok
- Szörényi László: irodalomtörténész, neolatin kultúra, iranisztika (MTA
Irodalomtudományi Intézet)
Attila alakja a magyarországi humanista és barokk latin nyelvű irodalomban

AZ ANIMIZMUS DRÁMAI REPREZENTÁCIÓJA A KELETI KULTÚRÁKBAN

- Szász Zsolt: bábművész (Nemzeti Színház, a Szcenárium felelős szerkesztője)
*A medveünneptől a Nó-színházig. Továbbélő összínházi elemek Keleten és
Nyugaton*
- Birtalan Ágnes: mongolista (ELTE BTK Belső-Ázsiai Tanszék vezetője)
„... hogy tetsszen az ongonoknak ...” – A mongol sámánrituálé mint előadás
- Somfai Kara Dávid: nyelvész, hősénekes (MTA Néprajzi Kutatóintézet)
Teátrális elemek a közép-ázsiai muszlim „sámánok” szertartásaiban
- Teleki Krisztina: mongolista, tibetológus (ELTE BTK tudományos
munkatárs)
Az urgai Cam: a mongol kolostorfőváros maszkos tánca

SZÍNPADI MŰVEK ATTILÁRÓL

- Tömöry Márta: bábos, színháztörténész
Mondd, bűn megölni egy sólymot? (Öt Attila-dráma)
- Lezsák Sándor: költő, drámaíró, az Országgyűlés alelnöke
Szörényi Levente zeneműve Attiláról

Az esemény szervezője **Szász Zsolt**, a színház művészeti folyóirata, a Szcenárium
felelős szerkesztője, szakmai konzulense **Csáji László Koppány** néprajzkutató,
kulturális antropológus.